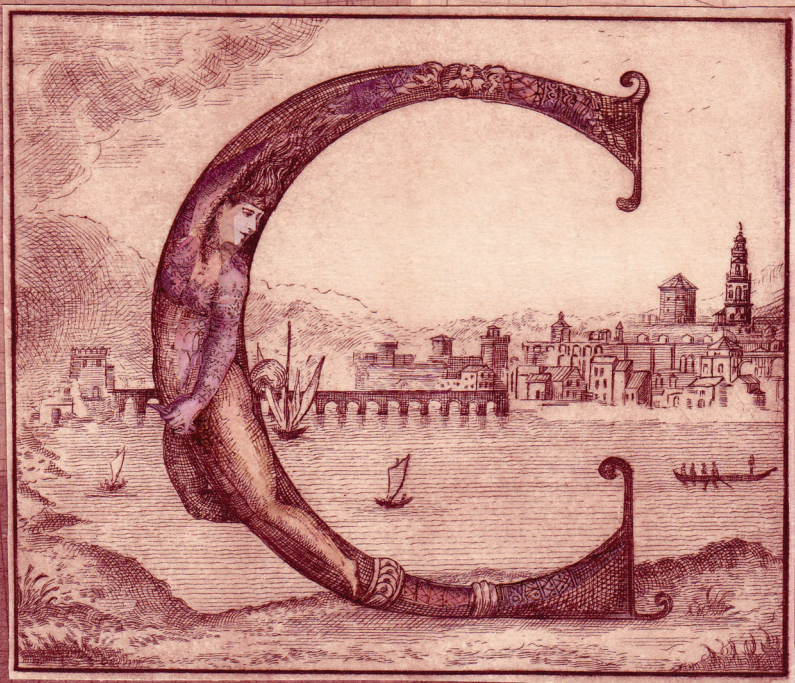


CRENEIDA



CRENEIDA. ANUARIO DE LITERATURAS HISPÁNICAS
8 (2020)

Departamento de Estudios Filológicos y Literarios
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba

www.creneida.com

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), Anna BOGNOLO (Università di Verona), 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

Rafael ALARCÓN SIERRA (Universidad de Jaén), Mechthild ALBERT (Universität Bonn), Andrea BALDISSERA (Università del Piemonte Orientale), Trinidad BARRERA (Universidad de Sevilla), Alain BÈGUE (Université de Poitiers), Emilio BLANCO (Universidad Complutense) Mercedes BLANCO (Université Paris-Sorbonne (Paris IV)), Elisa BORSARI (Universidad de Córdoba), Patrizia BOTTA (Università La Sapienza, Roma), Andrea BRESADOLA (Univesità di Macerata), Cristina CASTILLO MARTÍNEZ (Universidad de Jaén), 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 EGIDO (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), Gastón GILABERT

(Universidad de Barcelona), 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), Fernando J. PANCORBO (Universidad de Basilea), 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).

PORTADA: 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 Estudios Filológicos y Literarios 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 Estudios Filológicos y Literarios 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.

LÍMITES DE LAS VARIEDADES NARRATIVAS E
HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN EL SIGLO DE ORO

- Escritura áurea, ficción y géneros narrativos:
problemas historiográficos* 9
José Julio Martín Romero | Universidad de Jaén
- Memoria celebrativa y memoria narrativa:
los templos de la fama en los libros de caballerías* 29
Anna Bognolo | Universidad de Verona
- El viaje en Palmerín de Olivia: sentido y estructura* 49
M.ª del Pilar Casado Gutiérrez | Universidad de Jaén
- Ficción, hibridación y composición narrativa en La Araucana* 68
Luis Gómez Canseco | Universidad de Huelva
- “A discreción del viento”: La odisea de Periandro (Persiles, II, X-XX)* 87
Juan Ramón Muñoz Sánchez | Universidad de Jaén
- Juan Enríquez de Zúñiga y los límites de la prosa de ficción* 125
Cristina Castillo Martínez | Universidad de Jaén

MISCELÁNEA

- Un posible eco del epílogo de la Arcadia de Sannazaro
en el prólogo de La Galatea de Cervantes* 152
Juan Montero | Grupo P.A.S.O. - Universidad de Sevilla
- “Hoy es el sacro y venturoso día”: un centón epitalámico de Vera Tassis* 162
Daniel Mateo Benito | Universidad Complutense de Madrid
- La romantización del Parnaso español.
Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano* 221
Mercedes Comellas | Universidad de Sevilla
- El verdugo de Honoré de Balzac.
Sobre España, el secreto y las cabezas cortadas* 254
Maria Zerari | Sorbonne Université

Apóstoles del proletariado andaluz.
Panorama de la edición libertaria en Andalucía (1903-1936) 273
Alejandro Civantos Urrutia | Universidad de Granada

La tribuna de Ariel. José Enrique Rodó en las publicaciones periódicas
Cristina Beatriz Fernández | Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) 300
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

LECCIONES Y MAESTROS

Grandeza y fama de don Marcos de Tolosa 321
Françoise Gilbert | Université de Toulouse II-Jean Jaurès

Encuentros con Marc Vitse, un maestro en el arte de revelar 323
Florence Béziat | Université de Toulouse II-Jean Jaurès

Florencio Sevilla. Elogio de la edición 326
José Ramón Trujillo Martínez | Universidad Autónoma de Madrid

ARTÍCULO RESEÑA

Teoría y práctica de la imitación áurea.
La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora) 337
José Lara Garrido | Universidad de Málaga

RESEÑAS 352

Límites de las variedades narrativas e hibridación genérica en el Siglo de Oro

José Julio Martín Romero, Manuela Merino García,
Eduardo Torres Corominas, David González Ramírez
y Juan Ramón Muñoz Sánchez (eds.)

A la memoria de Alberto Blecua, Trevor J. Dadson,
Robert Jammes, Lía Schwartz y Florencio Sevilla Arroyo,
maestros de Filólogos

Escritura áurea, ficción y géneros narrativos: problemas historiográficos

JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO

Universidad de Jaén

Título: Escritura áurea, ficción y géneros narrativos: problemas historiográficos.

Title: Golden Age Writing, Fiction and Narrative Genres: Historiographical Problems.

Resumen: Este artículo analiza ciertos problemas relativos a la clasificación tradicional de los géneros narrativos del Siglo de Oro en la historia literaria. Dicha clasificación presenta algunas incongruencias e impide ver con claridad tanto la evolución de las formas narrativas en los siglos XVI y XVII como los vínculos existentes entre obras consideradas de géneros distintos. En este sentido, los testimonios coetáneos demuestran, por una parte, que existía de alguna manera una recepción común de las obras de ficción y, por otra, que los límites entre esos géneros no resultaban tan claros como se piensa. Asimismo, el artículo analiza el papel de la *imitatio* en la aparición de los géneros y en la permeabilidad entre ellos.

Abstract: This article analyses some problems related to the traditional classification of narrative genres of the Golden Age as commonly used by Literary History. This classification presents inconsistencies and hinders a good understanding of both the evolution of narrative forms in the XVIth and XVIIth centuries and the links between works which are thought to belong to different genres. In this way, coetaneous testimonies reveal that fictional works were perceived as a general group and they also show that the boundaries between these genres were not as fixed as believed. Besides, this article also studies the role of *imitation* on the emergence of literary genres, and on the permeability between them.

Palabras clave: Ficción del Siglo de Oro, *Imitatio*, Géneros narrativos áureos, Historia literaria.

Key words: Golden Age fiction, *Imitatio*, Narrative Genres of the Golden Age, Literary History.

Fecha de recepción: 9/6/2020.

Date of Receipt: 9/6/2020.

Fecha de aceptación: 27/7/2020.

Date of Approval: 27/7/2020.

Es sabido que en el *Quijote* encontramos una reivindicación de la ficción apoyándose en la no necesidad de realismo —ni de realidad— en el arte; especialmente significativo al respecto es el momento en que el loco hidalgo explica a Sancho la idealización de las damas en la literatura:

¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fíldas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo¹.

Se trata de una justificación de la ficción *per se*. No es el primer testimonio de ello; ya a finales del siglo XV, Garci Rodríguez de Montalvo ofreció una interesante reflexión sobre los diversos grados de ficción en el prólogo a su versión de *Amadís de Gaula*, con el objetivo de justificar su labor, claramente vinculada con la *historia ficta*². Aunque es cierto que habla de que se trata de autores de “más baja suerte”, el hecho de que su propia escritura se encuadre en este ámbito no deja de ser una justificación en sí del carácter ficticio:

Otros uvo de más baja suerte que escribieron, que no solamente edificaron sus obras sobre algún cimiento de verdad, mas ni sobre el rastro della. Estos son los que compusieron las historias fingidas en que se hallan las cosas admirables fuera de la orden de natura, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas³.

Estas defensas eran necesarias en esos años en los que menudeaban las críticas contra la literatura de ficción, críticas apoyadas en motivos sobre todo morales, pues los libros se concebían únicamente como forma de transmitir una verdad, fuera historiográfica, fuera moral⁴. De hecho, el

-
- 1 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, eds. Florencio Sevilla y Antonio Rey Hazas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1994, p. 251.
 - 2 Sobre el carácter de crónica ficcional de *Amadís*, *vid.* James Donald Fogelquist, *El Amadís y el género de la historia fingida*, Madrid, J. Porrúa, 1982.
 - 3 Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1991, I, p. 223.
 - 4 Sobre la conflictiva relación entre verdad y ficción, *vid.* Consolación Baranda, “El apólogo y el estatuto de la ficción en el Renacimiento”, *Studia Aurea*, 1 (2007), pp. 1-33.

mismo Garci Rodríguez de Montalvo justificaba el provecho que se podía extraer de la ficción alegando su carácter ejemplar:

Por cierto, a mi ver, otra cosa no salvo los buenos enxemplos y doctrinas que más a la salvación nuestra se allegaren, porque seyendo permitido de ser imprimida en nuestros coraçones la gracia del muy alto Señor para a ellas nos llegar, tomemos por alas con que nuestras ánimas suban a la alteza de la gloria para donde fueron criadas⁵.

De hecho, el rechazo de la ficción forzó a los autores a justificar su escritura mediante la inclusión de valores morales, de sentencias, de elementos de carácter ejemplarizante o de cualquier forma que permitiera concebir su texto como una obra de la que se extrajera un provecho moral⁶.

No obstante, poco a poco se fue reivindicando el valor de la ficción en sí misma; no fue infrecuente que se mencionara la necesidad de la “recreación”⁷. Así, Ortúñez de Calahorra en el prólogo a *Espejo de príncipes y caballeros* (1555) afirmaba: “ay otra especie de libros, de poesía y de historias compuestas, los quales, ya que no sean para tanto provecho, son para alguna manera de placer y recreación del hombre”⁸. Pero incluso así se incide en el valor moral de ese descanso: “Que leyéndolos en algunas horas de ociosidad, sirven y aprovechan a la ánima en la apartar de la ociosidad, la qual es gran materia para el vicio, y muy aparejada para la infamia”⁹. Por tanto, se justifica esa recreación solo por el valor moral que supone: Ortúñez de Calahorra defiende que el hecho de dedicar tiempo al entretenimiento, a la ficción, aparta al hombre de otras actividades más

5 Garci Rodríguez de Montalvo, *op. cit.*, p. 223.

6 En el ámbito de la literatura caballeresca, uno de los más castigados por parte de los moralistas, la inclusión de aspectos sapienciales no se limitaba a ser tópico de justificación, sino que realmente incorporaban elementos sapienciales en sus textos (José Julio Martín Romero, “‘Buenas dotrinas y enxemplos’. Aspectos sapienciales y didácticos en los libros de caballerías”, *Memorabilia. Boletín de Literatura Sapiencial*, 8 (2004-2005), pp. 1-8).

7 Sobre el concepto de “eutrapelia” y la literatura de ficción como recreación honesta, *vid.* Barry Taylor, “El honesto placer de la lectura: presencia de la eutrapelia en los prólogos de los libros de caballerías”, *Historias Fingidas*, 5 (2017), pp. 131-143.

8 Diego Ortúñez de Calahorra, *Espejo de príncipes y cavalleros [El cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, 1975, I, p. 12.

9 *Ibidem*.

peligrosas para su alma. En cualquier caso, se trata de una visión positiva de la ficción, que ya no aparece considerada como mal —ni tan siquiera como mal menor—, sino como una herramienta útil para el hombre¹⁰.

Más interesante resulta el testimonio de un libro anterior, el *Baldo*, impreso en 1542. Este original texto utiliza como fuente no solo el poema homónimo en latín macarrónico debido a Teófilo Folengo, sino otras muchas obras. Pues bien, en el “prólogo sobre la poesía de Merlino Coca-yo” que encabeza el libro, no se admite que la ficción pueda ser considerada “mentirosa” (como le achacaban los moralistas):

vengo a las fábulas, las cuales claro está que muy poco daño traen porque ya se nombran por cosas falsas y la cosa clara no engaña. Ellas son, según aquello que se preguntava a Aulo Gelio, que si cuando alguno mentía y primero avisava como avía de mentir, si me[n]tía o decía verdad¹¹.

Defiende, por tanto, que no se puede considerar mentira lo que se avisa previamente que no es cierto, lo cual se antoja una de las justificaciones del concepto de ficción más interesantes de la época; así, en este pasaje del *Baldo* se explicita el pacto con el lector, que acepta la no veracidad de lo que lee y, por tanto, no se ve engañado. Curiosamente es una opinión contraria a la de Alejo Venegas, que criticaba las obras de ficción, ya que la letra impresa gozaba de una autoridad (y, por tanto, se consideraban vehículo de verdad) que se contraponía al carácter ficticio de esos textos (“qualquier libro impresso tiene auctoridad para que le crean lo que dixere”)¹². El *Baldo* castellano salió a la luz en 1542, mientras que la obra de Venegas, redactada en 1539, se publicaría en 1540. Se trata, por tanto, de fechas muy próximas, lo que revela que en esos años se estaba produciendo una reflexión y un debate sobre este tema. En

10 De todas formas, Ortúñez de Calahorra también defiende su texto recordando su valor ejemplarizante y las lecciones filosóficas que de él se extraen.

11 *Baldo*, ed. Folke Gernert, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 5.

12 Alejo Venegas, *Primera parte de las diferencias de libros q[ue] ay en el universo*, pról. de Daniel Eisenberg, Barcelona, Puvill Libros, 1983. Tomo la cita de Donatella Gagliardi, “Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas”, *Studia Aurea*, 3 (2008), pp. 1-16 (p. 6).

dicho debate el rechazo de la ficción era sin duda la opinión más extendida, de ahí el aluvión de críticas a este tipo de literatura, considerada como una pérdida de tiempo (ya desde la época del canciller Pero Lope de Ayala, recordemos), cuando no abiertamente dañina y moralmente perjudicial.

No obstante, tampoco hay que olvidar que algunas críticas no se dirigían contra su carácter ficticio, sino contra la ausencia de verosimilitud. La necesidad de ese carácter verosímil es mencionada por Alejo Venegas, quien en su *Agonía del tránsito de la muerte* (1553) hablaba de la “poética narración” de esta forma: “La poética narración es vna explicación por rodeos de fingimientos, con tal que no salgan de los límites de la razón: porque no es otra cosa, sino una fiction racional: que por vía de admiración guía al entendimiento del oydor”¹³.

En este pasaje, Venegas parece aceptar la honestidad de la ficción, siempre y cuando no narre asuntos inverosímiles (“no salgan de los límites de la razón”), pero lo cierto es que se refiere aquí únicamente a aquellas narraciones fingidas destinadas a la explicación de un determinado concepto o idea, ya que está hablando de diversas formas de “declaración”. En tanto que en la época la ficción había de vincularse con algún tipo de provecho moral, sus palabras parecen definir la visión ortodoxa de lo que ha de ser una historia fingida: una ficción con valor moral. Esta idea coincide con la expresada más arriba, el rechazo de aquella ficción que no contuviera en sí alguna verdad, histórica o moral, de la que el lector pudiera aprovecharse.

Este contexto explica la abundancia de críticas en la época a la lectura de los libros de caballerías, críticas de tipo moral, no literario¹⁴. Estos ataques, por otra parte, rara vez se dedicaban exclusivamente a este género. De hecho, lo más frecuente es que incluyeran todo tipo de obras de ficción tanto en prosa como en verso; de esta manera, los *Amadises* compartían reproches con las *Dianas*, los *Orlandos* e incluso Garcilaso y Boscán, sin olvidar *La Celestina*. Además de la tan traída cita de Pedro

13 Alejo Venegas, *Agonía del tránsito de la muerte*, en Encarnación García Dini, *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 191-194 (p. 193).

14 Vid. Elisabetta Sarmatti, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul seicento)*. Un'analisi testuale, Pisa, Giardini Editori, 1996.

Malón de Chaide en su *Conversión de la Magdalena*, de 1585, recordemos la de Luis de León en su *Apología de las obras de Santa Teresa de Jesús*, de 1589 (“condenarán los libros de *Celestina*, los de *Caballerías*, y otras mil prosas y obras llenas de vanidades y lascivias, con que en cada momento se empozoñan el alma”)¹⁵, la de Francisco Ortiz Lucio en su *Jardín de amores santos*, de 1589 (“es muy inútil y de poco provecho la lección de las *Celestinas*, *Dianas*, *Boscanes*, *Amadis*, *Esplandianes* y otros libros llenos de portentosas mentiras”)¹⁶ o, por no abundar más, la de fray Pedro de la Vega, quien en su *Declaración de los siete psalmos penitenciales*, de 1602, habla de “desterrar de las manos de la donzella, de la viuda, y a veces de la monja, y de muchos otros las *Dianas*, *Amadis*, y demás libros profanos (de los cuales los menos dañados están llenos de vanidad y mentiras)”¹⁷. Incluso en el Nuevo Mundo hubo normas contra la importación de la ficción, normas que demuestran su percepción como grupo; así, en la *constitución vigesimotercera del sínodo de Santiago de Tucumán* (1597) se ordena que “no traigan ni envíen a las casas de nuestra morada todos los libros que se intitulan *Dianas*, de cualquier autor que sean, y el libro que se intitula *La Celestina*, y los libros de caballerías y las poesías torpes y deshonestas”, a los que se califica como “vanas y mentirosas fábulas”¹⁸.

Recordemos que, en la anterior cita cervantina, don Quijote habla de “las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos”¹⁹. La nómina de nombres parece extraída más bien de la poesía bucólica o de libros de pastores, y alude expresamente a libros, romances y teatros. Se trata, por tanto, de una visión de conjunto de la ficción, que abarca tanto a la prosa como al verso, sin olvidar la representación teatral.

Todo esto nos da pistas sobre la forma como se recibían estas obras, así como del proceso de escritura y de creación literaria en esos años. En primer lugar, en la época se concebían vínculos entre obras y gru-

15 *Apud* Elisabetta Sarmati, *op. cit.*, p. 160.

16 *Ibidem*, p. 161.

17 *Ibidem*, p. 273.

18 *Ibidem*, p. 165.

19 Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, p. 251.

pos de ficción hoy día considerados normalmente de forma aislada. Lope de Vega ofrece un claro testimonio de cómo la narración de ficción se contemplaba como un conjunto de vasos comunicantes, cuando en sus *Novelas a Marcia Leonarda* identifica cuento y novela, al tiempo que los entronca con los libros de caballerías:

y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías*, como si dijésemos “hechos de grandes caballeros valerosos”. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa²⁰.

Lope continúa vinculando este género con el de la épica culta: “El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso”²¹. Como es sabido, continúa indicando que también en España hay libros de novelas (se refiere, claro está, a la novela corta). Esto es, ofrece un repaso a ciertas formas literarias que considera emparentadas de algún modo. Aquello que las une, el rasgo común que comparten, es su carácter de ficción narrativa. Lope no duda en considerar la épica culta italiana como libros de caballerías en verso. La ficción en el Siglo de Oro parece llevar siempre a los libros de caballerías como objetivo de sus críticas, lo que a su vez demuestra que eran el prototipo de ficción²².

Encontramos otro testimonio en Tirso de Molina, quien, en la dedicatoria a *Deleitar aprovechando*, menciona de forma conjunta a “los autores de los *Belianises*, *Febos*, *Primaleones*, *Dianas*, *Guzmanes de Alfarache*, *Gerardos* y *Persiles*” de los que dice “que todos son patrañas”²³. De nuevo,

20 Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 104-105.

21 *Ibidem*.

22 Sobre este tema, *vid.* José Julio Martín Romero, “En torno a la relación entre la épica áurea y los libros de caballerías”, en “*Et era muy acucioso en allegar el saber*”. *Studia Philologica in honorem Juan Paredes*, eds. Eva Muñoz Raya y Enrique J. Noguera Valdivieso, Granada, Universidad de Granada, 2019, pp. 509-524.

23 Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, ed. Pilar Palomo, Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1994, p. 9.

se trata de un elenco de obras pertenecientes a géneros que actualmente se consideran diferentes, pero que en la recepción de la época se contemplaban como unidas por su carácter de literatura de ficción. Todo ello demuestra que en la época la ficción se contemplaba de una manera mucho menos fragmentada y que la poética de los géneros resultaba mucho más abierta de lo que hoy día se piensa.

Por otra parte, quizá la clasificación tradicional deba ser reevaluada. El abrumador volumen de la producción narrativa áurea ha forzado a una categorización que facilitara su estudio²⁴. A pesar de las bondades de la misma, lo cierto es que no faltan determinados puntos débiles: fundamentalmente la equiparación de diversos grupos que no pueden ser considerados al mismo nivel. Es evidente que el empleo del término género implica nociones diferentes si se aplica a una determinada variedad narrativa o a otra. En primer lugar, se habla de grupos literarios cuyas características formales y temáticas permitían a la recepción contemporánea considerarlos como tal grupo, es el caso de los libros de caballerías. Si bien la forma de entender este sintagma no coincide necesariamente con el uso del marbete utilizado hoy por la crítica, no se puede negar que existía una clara conciencia de lo que era un libro de caballerías, y así lo confirma el testimonio (ya en el Seiscientos) del lexicógrafo Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*.

Por su parte, otro grupo, el de los libros de pastores, también era claramente reconocido como tal en la recepción contemporánea. El sintagma se usó en el Siglo de Oro; recordemos que así lo hizo Lope de Vega en *Las fortunas de Diana*:

Dioles las gracias Diana, y preguntándole ellos la causa de su mal, les dijo que había caminado sin comer tres días. Entonces sacó Filis de su zurrón lo que vuestra merced habrá oído que suelen traer en los libros de pastores; y

24 El valor pedagógico de clasificaciones como la propuesta por Antonio Rey Hazas (“Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105) resulta evidente, y se ha seguido en numerosos estudios, como, por citar solo un ejemplo, la monografía de María Soledad Carrasco Urgoiti, Francisco López Estrada y Félix Carrasco, *La novela española del siglo XVI*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

esforzándose Diana a comer, a su ruego, fortificó la flaqueza con templanza, y sintió el desmayado cuerpo algún alivio²⁵.

Otra variedad narrativa, la de la novela o ficción sentimental, hubo de ser percibida como tal género también entre sus contemporáneos, si bien el sintagma empleado hoy por la crítica no fue nunca el que se usó en aquellos años²⁶.

En estos tres casos, los grupos se vinculaban con sendos paradigmas; este podía ser la primera obra de dicha modalidad. Así, la reescritura por Garci Rodríguez de Montalvo de *Amadís de Gaula* (1508) fue el paradigma para los libros de caballerías; y *La Diana* (c. 1558-1559), de Jorge de Montemayor, lo fue para los libros de pastores. Pero no sucede igual en el género sentimental, ya que fue la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, impresa por vez primera en 1492, la obra contemplada en el Quinientos como la novela sentimental prototípica, a causa de su éxito editorial a lo largo del siglo XVI (no obstante, la situación del género sentimental a lo largo del siglo XV había sido distinta)²⁷. Por otra parte, este último género pronto se dejó influir también por *La Celestina* (1499) y la tradición celestinesca, como demuestra la *Penitencia de amor* (impresa en 1514), de Pedro Manuel Jiménez de Urrea. Todo ello revela una situación mucho más compleja de relaciones con el paradigma de lo que se tiende a pensar.

Un caso peculiar es el de la literatura picaresca, que presenta un desarrollo distinto: su paradigma, el *Lazarillo* (1554), no se contempló como tal hasta que apareció décadas después el *Guzmán de Alfarache* de Mateo

25 Lope de Vega, *op. cit.*, p. 138.

26 Es fundamental el estudio sobre este género de Tobias Brandenberger, *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Editorial Verbum, 2012. El investigador amplía considerablemente el panorama, tanto en corpus como en cronología.

27 La ficción sentimental tenía ya un largo recorrido desde el *Siervo libre de amor* (mediados del siglo XV) de Juan Rodríguez del Padrón; lógicamente, los numerosos textos de este género hasta 1492, fecha de la primera edición de la *Cárcel de amor*, no tomaron esta obra como paradigma. Sin embargo, el género estuvo ligado a la influencia del texto de Diego de San Pedro a partir de la impresión en 1492.

Alemán. Esta publicación de 1599 determina que en realidad el género se desarrollará realmente a lo largo del siglo XVII²⁸.

Más problemática resulta la consideración de otras variedades narrativas como géneros. Es el caso de los textos quinientistas de la llamada novela bizantina (la situación es distinta en la centuria siguiente). En el siglo XVI contó únicamente con dos títulos (si no tomamos en cuenta las traducciones de Heliodoro); uno de ellos, el *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso, es bizantino en tanto que parte de él —y solo parte— reescribe los *Raggionamenti d'amore* de Ludovico Dolce (a su vez reescritura de la obra de Aquiles Tacio, *Leucipe y Clitofonte*). En virtud de ese modelo griego, tamizado por el texto italiano, la obra de Reinoso puede considerarse la primera obra bizantina, pero es un libro mucho más complejo, con una segunda parte alegórica que se desvía de esas fuentes. Además, la figura de Isea parece orientarlo más hacia el ámbito de lo sentimental:

Si mis grandes tristezas, trabajos y desventuras por otra Ysea fueren oídas, yo soi çierta que serán no menos lloradas que con razón sentidas; pero, con todo, pienso que pues mis tristes lágrimas ablandaron y enterneçieron las duras piedras, que ansí harán a los blandos y tiernos coraçones, so pena que no siendo ansí, confesarán que son más duros que las duras peñas. Esta mi obra, que solamente para mí escribo, es toda triste, como yo lo soi; es toda de llantos y de grandes tristezas, porque ansí conforme con todas mis cosas y tenga el hábito que yo tengo²⁹.

El otro título, la *Selva de Aventuras*, de Jerónimo de Contreras, parece más bien un libro de peregrinación que, como ha estudiado Miguel Ángel

28 Coincido con Pedro Ruiz, “Prácticas y oficios de narrar en el siglo XVI: historia y teoría”, *Studia Aurea*, 9 (2015), pp. 9-48, que afirma que “entre las obras que acaban encontrando con mayor o menor acomodo un género propio cabría situar un texto tan señero como el *Lazarillo*, inclasificable como ‘novela picaresca’ antes de 1599, cuando Mateo Alemán retoma algunos de sus rasgos para su *Guzmán de Alfarache*” (p. 13). No es el momento aquí de recoger toda la bibliografía sobre este tema, pues la complejidad del género ha hecho correr ríos de tinta. Es precisamente dicha complejidad —a la hora de definir sus rasgos y su definición— la que sirve a mis argumentos.

29 Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, ed. José Jiménez Ruiz, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 97.

Teijeiro, únicamente en la edición posterior de 1582 se acomodó a ese modelo de amantes separados que finalmente se reúnen, lo que implicó la incorporación de dos libros más que narraban los viajes de la dama; esta, en la primera versión, se mantenía estática y, además, ni siquiera aceptaba el amor del caballero cuando se reencontraban al final³⁰. Por tanto, este supuesto género del siglo XVI solo registra dos títulos que, aunque pueden tener vínculos con lo bizantino, presentan características diversas entre sí y en la recepción de la época seguramente no eran vistos como pertenecientes al mismo grupo (aunque es cierto que la situación será distinta en el siglo XVII, con varias obras que asumen a Heliodoro como modelo)³¹.

Probablemente el marbete más controvertido sea el de novela morisca, que a mi parecer se debe considerar más un tema que un género propiamente dicho. La inclusión en este supuesto género del *Abencerraje*, las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán y la historia del cautivo en el *Quijote* se antoja un tanto extraña. No niego que exista algún punto común, pero se trata fundamentalmente de ciertos temas; considero que carece de una poética de género que sí encontramos en otras modalidades. En este sentido, dudo de que cumpla las condiciones necesarias para ser considerado como tal³².

Por tanto, existen géneros reconocidos en la época, otros que fueron conformándose en el siglo XVII, y otros que apenas pueden ser etiquetados como tales.

Por otra parte, el acercamiento en compartimentos estancos ha propiciado ciertas visiones inadecuadas de la evolución de la narrativa áurea (sobre todo la del siglo XVI). El análisis de las interrelaciones entre estas

30 Jerónimo Contreras, *Selva de aventuras*, ed. Miguel Ángel Teijeiro, Cáceres, Institución Fernando el Católico / Universidad de Extremadura, 1991; y Miguel Ángel Teijeiro, “Jerónimo Contreras y los nueve libros de la *Selva de aventuras*: aproximación al modelo bizantino”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 10 (1987), pp. 345-359.

31 Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.

32 No es el momento aquí de exponer toda una teoría sobre los géneros literarios. Mi objetivo es demostrar que en la clasificación tradicional de los géneros narrativos áureos se siguen parámetros distintos para cada uno de ellos, de forma que no se puede admitir que sean equivalentes (en el sentido de que solo son géneros si se utilizan diversos conceptos de ese término).

modalidades narrativas evidencia que quizá los límites no fueron nunca tan marcados como pudiera pensarse hoy día. Cada obra de un determinado género podía alimentarse no sólo de las anteriores incluidas en el mismo, sino también de toda la producción literaria previa. No se trata únicamente de un empleo de fuentes de carácter heterogéneo; consiste en una visión de la narrativa de ficción que en muchos casos rompe con las barreras que artificialmente se crean en la historiografía actual³³.

Me limitaré a exponer tan solo unos cuantos ejemplos. En primer lugar, como ya indicó Kossoff, en la *Selva de aventuras* se encuentran elementos “que coinciden con la materia de la novela sentimental, la novela pastoril, los tratados de amor, el *Cortesano* y el *Galateo*”³⁴. Otro caso conocido es el episodio pastoril que aparece en *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, que, como se ha dicho, tradicionalmente se considera una novela bizantina. Se trata de unos capítulos en los que la aventura pastoril se inserta en la historia de separación de los amantes, pero que, claro está, no deriva de ningún libro de pastores (pues no habían aparecido en esa época) ni es una reescritura prosística de un poema bucólico. Procede, como es sabido, de los *Floriseles* de Feliciano de Silva, amigo de Núñez de Rei-

33 Sobre los distintos conceptos de género (histórico, teórico, etc.), es fundamental el estudio de Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 1978; y “El origen de los géneros”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 31-48. Acerca de las designaciones del propio texto (historia, crónica, etc.), véase Víctor Infantes, “Tipologías de la enunciación literaria en la prosa áurea. Seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc. (IV)”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998*, coords. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, III, pp. 641-654; y, del mismo autor, “Tipologías de la enunciación literaria de la prosa áurea: seis títulos (y algunos más) en busca de un género: obra, libro, tratado, crónica, historia, cuento, etc... (VI)”, en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, eds. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main / Logroño, Iberoamericana / Vervuert / Fundación San Millán de la Cogolla, 2004, II, pp. 1059-1071.

34 Ruth H. Kossoff, “Las dos versiones de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreiras”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, University of Toronto, 1980, pp. 435-437 (p. 436).

noso y, por cierto, también de Jorge de Montemayor³⁵. La singularidad de *Clareo y Florisea* va mucho más allá, porque presenta lazos evidentes con un género que normalmente se considera en decadencia por aquellos años: la ficción sentimental³⁶. Según he indicado, la figura de Isea, triste narradora de la historia de los amantes (que de alguna manera también es la suya propia), vierte un desconsuelo propio de este tipo de obras. Por otro lado, la segunda parte de la novela presenta un carácter alegórico que recuerda al texto de Diego de San Pedro, pero al mismo tiempo se desarrolla en un universo con ecos claramente caballerescos.

Un caso más evidente de esa experimentación se documenta en *Dechado y remate de grandes hazañas*, de Esteban de Corbera, que Pedro Malo imprimió en Barcelona en 1576. Se trata de un libro de caballerías que presenta diversas singularidades. En primer lugar, entronca con la materia troyana, pues sus primeros capítulos reescriben la leyenda de la destrucción de Troya y el destino de sus protagonistas. Pero quizá el rasgo más extraño de la obra es su peculiar uso del hurto; apenas hay nada en ella que no proceda de textos anteriores en un caso de plagio compuesto único en esos años. Habrá que esperar a la *Tercera Diana* (1627) de Jerónimo de Tejada para encontrar algo parecido, y aun así el de Corbera supera a este texto en la complejidad de su costura. Pues bien, uno de los momentos hurtados es una discusión sobre el amor protagonizada por dos pastores. La inclusión de la temática pastoril en los libros de caballerías no es algo ajeno al género, esa inclusión es anterior a la aparición de *La Diana* de Montemayor y, por tanto, se puede considerar uno de los rasgos propios del género (o, al menos, una de sus posibilidades)³⁷. Ello explica, por cierto, el deseo de don Quijote de adoptar la vida pastoril, tras haber sido

35 Como indicó Sydney P. Cravens, “The Ínsula Deleitosa Tale in Alonso Núñez de Reinoso’s *Clareo y Florisea*: A Tribute to Feliciano de Silva”, *Hispanófila*, 64 (1978), pp. 1-6, y recordó José Jiménez Ruiz en su edición de Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de Isea*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 248, n. 37.

36 Aunque quizá esa idea de la decadencia del género sentimental en esos años deba ser puesta en duda a la luz de los datos de Tobias Brandeberger, *op. cit.*, especialmente pp. 494-497.

37 *Vid.* José Julio Martín Romero, “La temática pastoril en los libros de caballerías de la época de Felipe II”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 57/2 (2009), pp. 563-605.

derrotado, mucho mejor que una posible hibridación genérica.

Pero volviendo al *Dechado y remate*, ese debate sobre el amor (que parece recordar a los que se daban entre Darinel y Mordacheo en las obras de Feliciano de Silva) no procede ni de los libros de pastores ni de los de caballerías. El modelo no es otro que la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo de Contreras. En esta obra el protagonista será espectador de una representación teatral en verso en la que dos actores interpretan el papel de pastores que debaten sobre el amor. Pues bien, ese episodio es el que Corbera prosificó en su texto. Por tanto, nos encontramos con un libro de caballerías, que reescribe la materia troyana y que incluye un episodio pastoril que procede de una representación teatral narrada en el interior de una obra considerada novela bizantina. Se puede alegar que se trata únicamente del uso de fuentes heterogéneas en estos textos, que eran capaces de asumir esas fuentes para adaptarlas a la poética del nuevo género³⁸, pero lo cierto es que revela la libertad con que los autores decidían seguir ciertos paradigmas y, por tanto, la desigual relación de una obra con un género en concreto; es así como hay que entender la permeabilidad entre obras aparentemente alejadas.

En definitiva, si bien es difícil negar la existencia de algunos géneros (los libros de caballerías, los libros de pastores) en otros casos resulta más complejo aceptarlos como tales (la literatura bizantina, al menos en el siglo XVI; la literatura morisca). Por todo ello, quizá algunos ejemplos tradicionalmente vistos como fusión o hibridismo genérico puedan ser realmente casos de confusión terminológica.

En realidad, no hay que olvidar que el proceso creativo fundamental en el Renacimiento era la *imitatio*, esencial para el concepto de recuperación del pasado grecolatino como modelo. Como es sabido, la controversia sobre la *imitatio* permea la Europa renacentista. Hay que recordar que no se ponía en duda si se debía imitar o no, sino la forma de hacerlo. En el ámbito teórico, el debate sobre la *imitatio* trataba sobre los modelos lingüísticos latinos a los que se debía imitar; consistía, por tanto, en la

38 Vid. José Julio Martín Romero, “*Febo el Troyano* [1576] de Esteban Corbera: la reescritura caballescica de la materia troyana”, *Edad de Oro*, XXI (2002), pp. 443-449; e “Introducción” a mi edición de Esteban Corbera, *Febo el troyano*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. IX-XXIII.

elección de autores clásicos a quienes seguir³⁹. Ese carácter, fundamentalmente lingüístico, derivó pronto en una *imitatio* más amplia que implicaba aspectos literarios. Una vez la lengua vulgar se asumió como vehículo de creación, se continuó de forma natural con modelos en lenguas romances. Pero más allá de las diatribas teóricas, de los preceptos y de las controversias, la *imitatio* era el proceso creativo fundamental. Apenas es necesario defender esta idea. Son conocidas las palabras de Francisco Sánchez de las Brozas en sus comentarios a la obra de Garcilaso:

Digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. [...] Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo que no hay otra razón sino porque les faltan las ciencias, lenguas y doctrina para saber imitar⁴⁰.

39 El tema ha sido bien analizado por Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto / Edition Reichenberger, 1992. La práctica imitativa, con acercamientos a la teoría sobre la *imitatio*, ha sido frecuentemente estudiada en el ámbito de la lírica; véanse, por ejemplo, las reflexiones de Fernando Lázaro Carreter, “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, *Anuario de estudios filológicos*, 2 (1979), pp. 89-119; y la monografía de Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016; en el campo de la prosa narrativa, destacamos M.^a Luzdivina Cuesta Torre, “La teoría renacentista de la imitación y los libros de caballerías”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, eds. Juan Matas Caballero, José Manuel Trabado Cabado, M.^a Luisa González Álvaro y Mayuela Paramio Vidal, León, Universidad de León / Servicio de Publicaciones, 1998, II, pp. 297-304; y “La estética del ‘plagio’ en *El Quijote*”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 19 (1997), pp. 107-123; asimismo, son interesantes los estudios de Emilio José Sales Dasí, “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís de Gaula* I. Los episodios amorosos”, en *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007, pp. 395-417; “La imitación en las continuaciones ortodoxas del *Amadís* II. Las aventuras bélicas y maravillosas”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 9 (2006), s. p.; y “Nuevos aspectos de la imitación en el *Silves de la Selva*, de Pedro de Luján”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 55/2 (2007), pp. 375-395.

40 *Apud* Antonio Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 23.

Recordemos que ya Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (1535) comentaba el proceso imitativo como algo connatural: “siempre acontece que assí como naturalmente tales son nuestras costumbres quales son las de aquellos con quien conversamos y platicamos, de la mesma manera es tal nuestro estilo quales son los libros que leemos”⁴¹. Y por ello recomienda escoger bien las obras. Cuando se le pregunta a Valdés “qué libros castellanos os parece que podamos leer para hazer buen estilo”⁴², afirma en relación a la prosa de ficción: “Entre los que an escrito cosas de sus cabeças comúnmente se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de *Amadís de Gaula*, y pienso que tienen razón”⁴³. A sus elogios a *Amadís* une otros a *Palmerín* y *Primaleón*, si bien pone ciertos reparos estilísticos, fundamentados en el carácter arcaico de determinados vocablos y expresiones (sus reparos alcanzan, por cierto, incluso a *La Celestina*); pero, con todo, afirma: “Aunque he dicho esto de *Amadís*, también digo que tiene muchas y muy buenas cosas, y que es muy dino de ser leído de los que quieren aprender bien la lengua”⁴⁴. Claro está, propone estas obras como modelo solo para un determinado tipo de *imitatio*, el de la *elocutio*; en los demás ámbitos critica abiertamente que se aleje de la verosimilitud: “Los que escriben mentiras las deven escribir de suerte que lleguen, quanto fuere possible, a la verdad, de manera que puedan vender sus mentiras por verdades”⁴⁵. Sus críticas van dirigidas hacia la falta de verosimilitud y, si leemos en detalle, contra la falta de moral, tal como he comentado anteriormente. Coinciden así con los reproches de Alejo Venegas mencionados más arriba. En cualquier caso, lo que quiero resaltar ahora del testimonio de Valdés es su reflexión en torno al carácter imitativo de la creación literaria. Este autor es consciente de que la *imitatio* no es únicamente un objeto de controversias abstractas, no se queda únicamente en los tratados de retórica y de poética; en definitiva, no es solo teoría, es el proceso creativo ineludible que se evidencia en la práctica de la escritura literaria (y no solo literaria) de la Edad de Oro.

41 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. José F. Montesinos, Madrid, Espasa-Calpe, 1976, p. 162.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*, p. 173.

44 *Ibidem*, p. 179.

45 *Ibidem*, p. 177.

Esa consideración positiva de la *imitatio* a veces se mezcla con la negativa del *hurto* (conceptos que se confunden y entremezclan); recordemos las palabras cervantinas en la *Adjunta al Parnaso* (1614): “se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco”⁴⁶. De ahí que Francisco Sánchez de las Brozas tuviera que defender la *imitatio*, pues no era sino la defensa de su práctica como comentarista de Garcilaso, cuyas fuentes había detectado (indica que es la forma de acercarse a clásicos como Ariosto, por ejemplo). Por su parte, el traductor de *Orlando furioso*, Hernando de Alcocer, repasa en su interesante prólogo las fuentes grecolatinas del poema ariostesco. Es más, casi parece proponer una especie de *translatio imperii* literaria:

Digo así que la intención de Homero en una de sus obras fue dar los mayores loores que pudo a Achiles y en la otra a Ulixes, y Virgilio, a *imitación suya*, ensalzar a Eneas. Y el conde Mateo María Bayardo [*sic*] y Ludovico Ariosto, *imitándolos* ensalzar a Rugier, *imitando más al latino que al griego*⁴⁷.

Alcocer ofrece un elenco de momentos, personajes y situaciones en las obras italianas que derivan de las clásicas; concluye que Boiardo y Ariosto no merecen menos elogios por haber seguido esos modelos: “por aver imitado de passo en passo a los passados no son menos de alabar los dos antedichos, porque según el lugar y el tiempo y las personas han variado”⁴⁸. Es más, indica otros autores que les han servido como modelos de *imitatio*:

Tomó de Luciano el viento recogido en los odres; de Homero, las hojas convertidas en naves; de Virgilio, las piedras convertidas en hombres y caballos, la antigua fábula de Deucalión; Garbina la vieja, de Apuleyo; la cortesía del león, del Bocacio en la novela de

46 Miguel de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, en *Obras completas*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999, pp. 1185-1220 (p. 1220).

47 Hernando de Alcocer, “Al lector”, *Orlando furioso*, trad. Hernando de Alcocer, Toledo, Juan Ferrer, 1550, fol. aiii. Utilizo el ejemplar R/11017 de la Biblioteca Nacional de España. La cursiva es mía.

48 *Ibidem*.

madona Dianora; Zerbín, de Zerbín del Garbe en la novela del Bocacio⁴⁹.

Se trata, por tanto, de un caso de *imitatio* ecléctica, que, a su vez, es la que encontramos de forma frecuente en las letras áureas. Recordemos los estudios de Gómez Canseco sobre Garcilaso en la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega⁵⁰. Asimismo, el poeta toledano también fue objeto de una reescritura narrativa en los libros de caballerías⁵¹.

Por su parte, Jerónimo de Arbolanche, en los versos preliminares a *Las Abidas* (1566), habla también sobre la imitación. Sus palabras parecen implicar una defensa ante posibles críticas; esas críticas, como he dicho, apuntan en ocasiones a la práctica del hurto, que siguieron Plauto, Virgilio, Ariosto, Garcilaso y Boscán:

Ni sé hurtar las comedias y razones
de Epicarmo y su pluma tan cortada,
como Plauto, aquel cómico y farsero
que sirvió al miserable molinero. [...]
Ni usurpo versos del antiguo Homero
que así honrava sus dioses inocentes. [...]
Y fue el escritor tan verdadero
que a Penélope casta hizo entre dientes,
sabiendo bien nosotros que no ay una
que en castidad parezca al alma Luna.
Ni sé tampoco hurtar de la manera
que hurtó Vergilio quanto aqueste hizo. [...]
Ni sé de quién hurtó su estilo tierno
Petrarca, el que cantó la casta amante;
ni sé si casta a Laura yo le diga,
pues uvo fama de que fue su amiga.

49 *Ibidem*.

50 Luis M.^a Gómez Canseco, “De la égloga a la ‘epopeya trágica’: Garcilaso en la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 63/1 (2015), pp. 61-79.

51 José Julio Martín Romero, “Garcilaso como objeto de imitación poética y de reescritura narrativa”, en *Memoria de la palabra*, eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2004, II, pp. 1267-1275.

Ni sé yo como Ariosto mudar nombres
a los cuentos que Ovidio avía contado; [...]
ni como Garcilaso de la prosa
de Sannazaro coplas hago prestatas.
Ni sé yo hazer mi pluma muy famosa
llevando el hurto italiano a cuestas:
como el Boscán, que tanto se me entona
porque llevó el amor en Barcelona⁵².

Las alusiones a los grandes autores que imitaron son empleadas por Arbolanche como escudo contra los ataques que él mismo pudiera recibir por seguir esta misma práctica.

Por tanto, en el Siglo de Oro el proceso creativo parte de un deseo de emulación de los modelos clásicos. Si el proceso imitativo es el fundamental de la creación literaria áurea, comprenderemos la relación entre los diversos títulos de un determinado género narrativo y su paradigma, que se toma como modelo al que emular. Se trata de una práctica de *imitatio* ecléctica que actúa con libertad en el uso de fuentes (tanto en el plano de la *elocutio* como en el de la materia narrativa)⁵³.

En tanto que la *imitatio* compuesta es la más frecuente, se entenderá por qué no dudaron estos autores en retomar con total libertad elementos de géneros en principio diversos⁵⁴. Como he dicho, Valdés propone *Amadís* como digno de *imitatio* para “los que an escrito cosas de sus cabeças”⁵⁵; se trata de un interesante testimonio de cómo la literatura caballeresca fue asumida como modelo y no únicamente dentro de su género, sino para toda la ficción. Efectivamente, los libros de caballerías nutrieron al resto de modalidades; por poner tan solo un ejemplo, el análisis del reflejo en determinados libros de caballerías de los estratos más bajos de la socie-

52 Jerónimo de Arbolanche, *Las Abidas*, ed. facsimilar, estudio, vocabulario y notas de Francisco González Ollé, Madrid, CSIC, 1972, II, pp. 355-361.

53 De estos temas —en el ámbito narrativo— me ocupé en mi libro *Entre el Renacimiento y el Barroco. Pedro de la Sierra y su obra*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, pp. 135-138. También son muy interesantes las reflexiones de Jesús Ponce, *op. cit.*

54 El término fue utilizado por Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 94-97, siguiendo a Henri Weber, *La création poétique au XVI^e siècle en France*, Paris, Nizet, 1955, p. 122.

55 Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 173.

dad, de la capacidad de algunos de sus personajes para engañar, hurtar y sacrificar la dignidad para sobrevivir en situaciones arduas nos daría más de una sorpresa e iluminaría el género picaresco.

Además, se ha de tener en cuenta que la teorización sobre la narrativa áurea no imponía modelos teóricos claros. Aquella fue una época de clara experimentación; en muchos textos, los autores no pretendían necesariamente ligarse a un paradigma único. Incluso cuando lo codiciaron, no consideraban ajeno a un género lo que participaba de otro.

A lo largo del siglo XVI se transita el camino en defensa de la ficción narrativa, un camino lleno de obstáculos, fundamentalmente moralistas, que veían esos libros como mentirosos, vacíos e inútiles, cuando no incitadores al vicio y al pecado. La defensa de la verosimilitud no era sino otra forma de moralismo, que temía en las extravagancias que, a pesar de todo, poblaban sus páginas una libertad peligrosa, una actividad amenazadora. Pero esas críticas no lograron encadenar la imaginación de los escritores áureos, la ficción se abrió paso, pues la tendencia humana a concebir realidades distintas a las que le ha tocado vivir no admite fronteras. En aquellos años de ebullición creadora, los autores no quisieron encorsetar sus obras en los límites de una imitación servil a un determinado paradigma; en muchos casos intentaron ofrecer textos que, por mucho que en ocasiones utilizaran como fuentes obras de ciertos géneros, no estaban orientados a ser percibidos como un título más de ese grupo. Lo frecuente era el deseo de renovación y actualización frente a los textos previos, incluyendo obras paradigmáticas, y esa renovación implicaba la asimilación de motivos, temas, tópicos y fórmulas propias de cualquier modalidad narrativa.

El deseo de verosimilitud no es sino un rechazo a la ficción en sí misma, a ese deseo humano de experimentar situaciones y vivencias distintas a las cotidianas. La libertad creadora de estos autores, que jugaban con modelos diversos, con paradigmas distintos, nos hace pensar que cada obra tiene una relación distinta con el género al que se tiende a adscribir, y que en varios casos no se pretendía ese tipo de adscripción que la historiografía actual propone.

Memoria celebrativa y memoria narrativa: los templos de la fama en los libros de caballerías¹

ANNA BOGNOLO

Universidad de Verona

Título: Memoria celebrativa y memoria narrativa: los templos de la fama en los libros de caballerías.

Title: Celebrative Memory and Narrative Memory. Halls of Fame in Spanish Romances of Chivalry.

Resumen: Las representaciones de edificios, galerías, entornos pintados o enriquecidos con estatuas permiten reflexionar sobre un aspecto desatendido de los libros de caballerías españoles: los “templos de la memoria”. Se ponen en relación ejemplos tomados de *Amadís de Gaula* y *Sergas de Esplandián* (1496-1510); *Clarián de Landanís* (1518); *Lisuarte de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Amadís de Grecia* (1514-1535); *Silves de la Selva* (1546); *Olivante de Laura* (1564); *Espejo de príncipes* (1587) y las continuaciones italianas de Mambrino Roseo: *Palmerino* (1560) y *Sferamundi* (1558-1565) con la tratadística y artes plásticas de la época: el Teatro de la Memoria de Giulio Camillo Delminio (1480-1544); el cenotafio del emperador Maximiliano en la Iglesia de Innsbruck (1553); el proyecto de Anton Francesco Doni para Arquà Petrarca (h. 1560); el Teatro Olimpico de Andrea Palladio en Vicenza (1579); el Museo de Paolo Giovio cerca del lago de Como (1543) y el salón de los Fasti del palacio Farnese de Caprarola (1559-1575).

Abstract: The representations of buildings, galleries, environments painted or enriched with statues allow us to reflect on a neglected aspect of the Spanish books of chivalry: the “temples of memory”. Examples taken from *Amadís de Gaula* and *Sergas de Esplandián* (1496-1510); *Clarián de Landanís* (1518); *Lisuarte de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Amadís de Grecia* (1514-1535); *Silves de la Selva* (1546); *Olivante de Laura* (1564); *Espejo de príncipes* (1587) and the Italian continuations of Mambrino Roseo: *Palmerino* (1560) and *Sferamundi* (1558-1565), are related with the treatise and plastic arts of that age: the Teatro della Memoria of Giulio Camillo Delminio (1480-1544), the cenotaph of the Emperor Maximilian in the Church of Innsbruck (1553), the project by Anton Francesco Doni for Arquà Petrarca (c. 1560), the Teatro Olimpico by Andrea Palladio in Vicenza (1579), the Museo of Paolo Giovio near Lake Como (1543), the Fasti hall of the Farnese palace in Caprarola (1559-1575).

Palabras clave: Libros de caballerías, Renacimiento, Artes plásticas, *Teatro della Memoria*, Giulio Camillo Delminio.

Key words: Romances of Chivalry, Renaissance, Plastic Arts, *Teatro della Memoria*, Giulio Camillo Delminio.

Fecha de recepción: 9/6/2020.

Date of Receipt: 9/6/2020.

Fecha de aceptación: 18/7/2020.

Date of Approval: 18/7/2020.

1 El presente trabajo se inscribe en el marco del “Progetto Mambrino”, <https://www.mambrino.it/it>, y del “Progetto di eccellenza: Le Digital Humanities applicate alle

En los libros de caballerías se incluyen una serie de aventuras ambientadas en espacios arquitectónicos —decorados con pinturas y estatuas— que podríamos llamar templos de la memoria². Se pueden reconstruir las raíces de estas formas en el pasado medieval, pero su presencia coincide con otro fenómeno plenamente renacentista: el triunfo de las “artes de la memoria”. Utilizadas desde la Antigüedad por los grandes oradores para pronunciar discursos elaborados sin el auxilio de la lectura, las mnemotécnicas eran un conjunto de métodos para memorizar informaciones, gracias a la posibilidad de recordar imágenes e historias asociadas a los objetos. Colocar mentalmente las nociones abstractas en lugares concretos y visualizarlas con los ojos de la imaginación, de manera plástica o pictórica, permitía retener conceptos abstractos de no fácil recuerdo.

Ya Cicerón aconsejaba utilizar espacios como los rincones de una casa para memorizar las ideas en los *loci*; en el Renacimiento se imaginaron grandiosos repertorios, como el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo Delminio (1480-1544), con vistas a almacenar todo el saber humano mediante un sistema de asociaciones mnemónicas con imágenes³. Enton-

lingue e letterature straniere del Dipartimento de Lingue y letterature Straniere” de la Università de Verona, <http://www.dlls.univr.it/?ent=progetto&id=5327>; y en el “Progetto PRIN 2017 Mapping Chivalry. Spanish Romances of chivalry from Renaissance to XXI century: a Digital approach” (2017JA5XAR), https://www.univr.it/it/iniziativa/-/evento/8576?p_auth=ZcGFgkei.

- 2 Este trabajo prosigue una investigación que he profundizado en el tiempo, dedicándome sobre todo a pinturas murales (mientras que ahora pretendo centrarme en estatuas y personajes vivos): Anna Bognolo, “Il meraviglioso architetonico nel romanzo cavalleresco spagnolo”, en *Lettere e arti nel Rinascimento*, Firenze, Cesati, 2000, pp. 207-219; “Il romanzo in una stanza. Le sale istoriate dello Sferamundi di Grecia”, en *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, ed. Antonina Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 85-104; “Los salones pintados de la *Historia di Sferamundi di Grecia* de Mambrino Roseo da Fabriano”, en *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, ed. Claudia Demattè, Trento, Università di Trento, 2010, pp. 85-113.
- 3 Para el ‘Arte de la memoria’ son fundamentales los trabajos de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, trad. Ignacio Gómez de Liaño, Madrid, Siruela, 2005; Mauricio Jalón, *La plaza de las ciencias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991; Paolo Rossi, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 1983. Además, Fernando Rodríguez de la Flor, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnía española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988; Aurora Egido, “El Arte de la Memoria y *El Criticón*”, en

ces, las representaciones —recurrentes en los libros de caballerías— de edificios, galerías, entornos pintados o enriquecidos con estatuas, donde imágenes ejemplares de caballeros modernos conviven con los de la tradición antigua, permiten reflexionar sobre un aspecto desatendido de este género en España, en sintonía con varias tendencias del arte y de la literatura renacentista. Además, a la luz de las repeticiones del motivo se resalta su variedad, que muestra como los libros de caballerías están muy lejos de ser “todos una misma cosa” (*DQ I*, 48): cada época, cada libro nuevo, se esmera en ocurrencias que crecen sobre las experiencias anteriores, inventando situaciones inéditas e innovadoras.

Para empezar, quiero aducir dos ejemplos que, con su fuerza visual, nos llevan inmediatamente al núcleo del tema. Son diferentes, uno escultórico y otro literario, uno alemán y otro italiano, pero ambos tienen una fuerte vinculación con la tradición hispánica y son oportunos. Se trata del cenotafio del emperador Maximiliano en la Iglesia de la Corte de Innsbruck, en Austria, y de la aventura del Castello delle Memorie Antiche en la secuela italiana del *Palmerín de Olivia* (Venecia, 1560).

La Hofkirche (“Iglesia de la Corte”) de Innsbruck fue construida en 1553 por el emperador Ferdinando I (1503-1564), hermano de Carlos V, en honor de su abuelo el emperador Maximiliano I (1459-1519) (Fig. 1). El cenotafio de mármol negro, que Maximiliano había planeado personalmente, ocupa el centro de la nave y su construcción duró más de ochenta años⁴. La parte más impresionante del monumento está constituida por las veintiocho estatuas de bronce de dos metros de altura que lo rodean, creadas entre 1502 y 1555: representan varios héroes, antepasados y parientes de Maximiliano. La lista comprende personajes de la historia reciente, como Juana de Castilla, Felipe el Hermoso, Fernando

Gracián y su época, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 25-66; “La memoria y el arte narrativo del Persiles”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 2 (1990), pp. 621-641; y Corrado Bologna, *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, trad. Helena Aguilà, Madrid, Siruela, 2017. Para el contexto italiano, véanse Lina Bolzoni y Pietro Corsi, *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1982; Lina Bolzoni, *Le stanze della memoria*, Torino, Einaudi, 1995.

4 La nueva iglesia construida entre 1549-1553 sirve únicamente como lugar del cenotafio; la tumba con los restos se encuentra en otra capilla en Wiener Neustadt. El sarcófago fue completado en 1572 y los adornos finales (el emperador arrodillado, las cuatro virtudes y la reja de hierro) fueron añadidos en 1584.

de Aragón, Margarita de Austria —duquesa de Saboya—, la emperatriz Blanca María Sforza y también personajes del pasado y de leyendas caballerescas como Arturo, rey de Gran Bretaña; Teodorico el Grande, rey de los Ostrogodos, o Godofredo de Bouillon. Las estatuas del rey Arturo (Fig. 2) y de Teodorico fueron diseñadas por Durero.



Fig. 1. Hofkirche Innsbruck



Fig. 2. Rey Arturo

El segundo ejemplo se encuentra al comienzo de *Il Secondo libro di Palmerino di Oliva* (Venezia, Tramezzino, 1560). La aventura empieza en la corte de Constantinopla; durante unos festejos, aparece un carro de fuego y una mensajera del mago Muzabelín anuncia la aventura del Castillo Maravilloso. Palmerín parte y accede al castillo. En el interior, en una plaza, se ven muchas estatuas de mármol de héroes y reyes del pasado:

Llegaron al gran palacio, ante el cual vieron una larga y espaciosa plaza en forma de teatro, alrededor de la cual estaban tantas estatuas de mármol como el circuito: con gran estupor vieron que eran retratos al natural de los famosos caballeros y de las bellas y famosas damas antiguas, las cuales eran mezcladas entre estos caballeros de varias vestimentas antiguas adornadas, según el tiempo en que existieron y según los países donde vivían, y de la misma manera los caballeros estaban armados, algunos cabalgando sus caballos y otros a pie, según su variado estilo de armarse. [...] Se veían las estatuas de caballeros y mujeres comenzando con aquellos y aquellas famosas

que fueron en la época de la monarquía asiria, Júpiter, Belo, Nino y su hijo con su madre Semiramis, mitad armada y mitad en falda femenina. En la segunda monarquía de los Medios, Astiage y su hija con su esposo Cambises y Cyrus nacido de ellos.

Luego seguían los de la monarquía de los Persas, Cambises, Mergi, los Reyes Magos y sus siete asesinos; Darío primero con todos sus valientes descendientes hasta el último Darío, en cuyo tiempo Alejandro se hizo cargo de la monarquía de los Griegos; y se veían, con Alejandro, Ptolomeo, Antípatro, Antíoco, Casandro y todos los otros sátrapas de su familia, entre los cuales se dividió la monarquía. Luego seguían los valientes romanos armados según su costumbre, con todos los emperadores famosos hasta la época de Palmerino y después de la decadencia del imperio. Se veía el famoso rey Amadís de Gaula con todos sus gloriosos descendientes hasta Sferamundi, con todas las reinas, princesas y emperatrices descendientes de ellos. Y luego, al final de ese recorrido, se veían modelos de estatuas inacabadas [...], preparadas para estatuas del glorioso emperador Palmerino. [...] La doncella Iriolda venía de cada estatua contando la historia de todos estos ilustres caballeros y mujeres representados en estas estatuas, una por una (*Palmerino* II, c. 12-13, traducción mía)⁵.

-
- 5 “Giunsero al gran palagio, inanzi il quale viddero una lunga e spaziosa piazza in forma di teatro, all’intorno della quale erano poste statue di marmo tante quanto era il circuito: le quali con gran stupor mirando, viddero esser ritratti dal naturale dei famosi cavallieri e delle belle e famose donne antiche, le quali donne eran tramezzate tra quei cavallieri di vari antichi vestimenti adorne, secondo quel tempo nel quale furono e secondo i paesi nei quali erano vissute, e parimente i cavallieri erano armati, alcuni sopra dei loro cavalli e altri a piedi, secondo la loro variata foggia di armare. [...] Vedeansi le statue dei cavalieri e delle donne cominciando da quelli e quelle famose che furono nel tempo della Monarchia degli Assiri, Giove, Belo, Nino e il figliuolo con Semiramis sua madre, mezza armata e mezza in femminile gonna. Nella seconda Monarchia dei Medi, Astiage e la figliola col marito Cambise e Ciro nato di loro. Seguivano poi quei della Monarchia dei Persi, Cambise, Mergi, i Magi due fratelli e i sette uccisori loro; Dario primo con tutti i suoi valorosi descendenti fino all’ultimo Dario, nel cui tempo Alessandro sottentrò con la Monarchia dei Greci; e vedeansi, con Alessandro, Tolomeo, Antipatro, Antioco, Cassandro e tutti gli altri satrapi suoi criati, fra i quali fu la Monarchia divisa. Seguivano dopo i valorosi romani armati alla lor usanza, con tutti i famosi imperadori fino al tempo di Palmerino e dopo la declinazione dell’imperio. Vedeasi il famoso re Amadís di Gaula con tutti i suoi gloriosi descendenti fino a Sferamundi, con tutte le Reine e Principesse e Imperatrici discese da loro. Et poi nel fine di quel giro vedeasi modelli di statue non finite [...]

Una plaza en forma de teatro, adornada con estatuas de damas y caballeros antiguos, que van desde los asirios a los romanos y a los mismos Palmerín y Amadís con su progeñie, culmina con algunas estatuas inacabadas. Seguimos con la aventura: los protagonistas acceden a otra sala ornada con las estatuas de las damas de la compañía “di mirabilissimo ritratto e tale che paren vive”. Superadas unas pruebas de valor masculino y de pureza femenina, al día siguiente la compañía entra en la Sala de las Virtudes, donde unas preciosas estatuas alegóricas (la Piedad, la Belleza, la Cortesía y la Inocencia para las damas; Néstor, Paris, Héctor, Aquiles, Sansón y Ulises para los caballeros) resultan ser autómatas que se ponen en movimiento para conceder coronas de gloria a los personajes que las merecen. Finalmente, la compañía entra en la Sala del Tesoro, donde, entre montañas de piedras preciosas y arcas rebosantes de medallas de emperadores romanos (Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula, Nerva, Trajano, etc.), se guardan unas figuras doradas de astrólogos, patriarcas y profetas, con las esculturas de los siete planetas y de los cuatro elementos. En el centro triunfa la enorme estatua de la maga artífice del castillo, que en un arca de plata conserva el libro que profetiza la caída de Constantinopla. Cuando las aventuras tocan a su fin, y para maravilla de todos, las estatuas de Palmerín y de sus compañeros aparecen perfectamente acabadas. Desde aquel momento el castillo cambia de nombre y se conoce como el Castillo de las Memorias Antiguas (caps. 1-9).

Salvando las distancias, vemos que el cenotafio del emperador Maximiliano y el Castillo de las Memorias Antiguas comparten una misma pretensión. El solemne monumento sepulcral de Innsbruck se erige en un templo sagrado y conserva idealmente la imagen del emperador reinante sobre todos los caballeros y damas que le homenajan, antiguos y modernos, difuntos y vivos; quien entre a visitar la iglesia se sentirá rodeado de los personajes históricos allí representados. En ambos ejemplos, dentro de un digno edificio (iglesia, castillo), una procesión de héroes del presente, representados en obras figurativas, se coloca en línea de sucesión con unos héroes del pasado, de origen mítico e histórico, pagano y cristiano. El desarrollo temporal se extiende desde la más lejana antigüedad hasta hoy. De la misma manera que, en la tumba de Maximiliano, conviven la

apparechiate per le statue del glorioso imperador Palmerino. [...] La donzella Iriolda veniva di ciascuna statua raccontando l'istoria di tutti questi cavalieri e donne illustre rappresentate in queste statue, ad una ad una” (*Palmerino* II, c. 12-13).

estatua del rey Arturo y la de Juana la Loca, que murió en 1555, en la novela italiana, la noble ascendencia imaginaria se remonta por un lado a tiempos tan lejanos como los de los reyes asirios, y llega por el otro hasta al tiempo actual de los más recientes Amadises y Palmerines.

Notemos los detalles: en el ejemplo italiano, la plaza de las estatuas de mármol es “in forma di teatro”, palabra significativa en este contexto. En ambos ejemplos, las estatuas están vestidas y adornadas según “la lor variata foggia”, de épocas que pueden ser muy diferentes, como vemos en el cenotafio de Innsbruck. En el ejemplo del libro de caballerías italiano, una maga conduce al grupo de damas y caballeros en una visita guiada al teatro para ver “cada estatua contando la historia de todos estos ilustres caballeros y mujeres representados en estas estatuas, una por una”. Al final aparecen unas imágenes apenas esbozadas (“Y luego, al final de ese recorrido, se veían modelos de estatuas inacabadas [...] preparadas para estatuas del glorioso emperador Palmerino”) y en la sala contigua se retrata a algunos participantes de la misma compañía, sorprendentemente reflejados en un doble. Algunas de las estatuas son autómatas que de repente se ponen en movimiento y actúan para coronar a los héroes⁶. Mientras que el cenotafio del emperador Maximiliano es fijo, en una novela se puede imaginar el movimiento, tanto que el recorrido turístico ceremonial es una aventura que culmina en una prueba de valores caballerescos para glorificar a los héroes: entonces el castillo se transforma y asume un nuevo nombre, de “Castello Meraviglioso Ritrovato” pasará a llamarse “Castello delle Memorie Antiche”. La señal de conclusión de la aventura consiste en que las estatuas apenas esbozadas ahora están terminadas, justamente las de los protagonistas.

El motivo narrativo del “templo de la fama” presente en el ejemplo italiano es frecuente en los libros de caballerías ibéricos. Se podrían aducir varios ejemplos, como los conocidos de Feliciano de Silva. Sin embargo, no todos son uno: las variantes del motivo son significativas. A veces la aventura se atribuye a un personaje que pertenece a la diégesis; otras se pone a nivel extradiegético como experiencia del autor en un sueño o visión.

6 Habría que comentar la presencia de las medallas de los emperadores romanos, síntoma de una pasión nueva por la numismática. Los saberes arqueológicos y anticuarios que se estrenaban justamente entonces en Roma eran familiares a Roseo, que estaba ligado al ambiente de la librería Tramezzino, lugar de tertulia con personajes como Pirro Ligorio, donde se publicaron varios tratados sobre Roma antigua.

Siempre se ambienta en un espacio arquitectónico rico y decorado: pero puede ser un palacio o también una cueva subterránea. La éfrasis puede retratar representaciones figurativas como obras de pintura, tapices, vidrieras o esculturas; en algunas ocasiones se refiere a personajes vivos, despiertos o encantados. Los héroes representados pueden ser personajes de la misma obra o del mismo ciclo al que la obra pertenece, o en otros casos el autor puede evocar otras historias, leyendas o ciclos anteriores o rivales.

A manera de muestra propongo la siguiente tabla, con el propósito de fijarme en algunos de los ejemplos citados.

FECHA Y AUTOR	OBRA	NOMBRE DE LA AVENTURA	AVENTURA DEL PERSONAJE / SUEÑO DEL AUTOR	CASTILLO CRIPTA	PINTURA / TAPICES / VIDRIERAS / ESCULTURAS	ENCANTAMIENTO	HÉROES REPRESENTADOS
1496-1510 Rodríguez de Montalvo	<i>Amadís de Gaula y Sergas de Esplandián</i>	Encantamiento Insula Firme	Aventura y Sueño	Castillo y Cripta		Personajes encantados y vivos	Personajes del ciclo de Amadís
1518 G. Velázquez de Castillo	<i>Claridán de Landanis</i>	Cueva de Hércules	Aventura del personaje	Cueva y Cripta	Estatuas		Héroes bíblicos y clásicos: Sansón, Judas Macabeo, Hércules, Héctor, Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra Personajes del ciclo
1514 Feliciano de Silva	<i>Lisuarte de Grecia</i>	Castillo de Fenusa	Aventura	Castillo	Tapices		Personajes del ciclo de Amadís
1530	<i>Amadís de Grecia</i>	Castillo de las siete torres	Aventura	Castillo	Pintura y estatuas		Personajes del ciclo de Amadís
	<i>Amadís de Grecia</i>	Torre del universo	Aventura	Castillo	Pinturas	Personajes encantados vivos	Personajes del ciclo de Amadís
1535 Feliciano de Silva	<i>Florisel de Niquea (III)</i>	Alto Roquedo		Castillo	Vidrieras y estatuas		Personajes del ciclo y la antigüedad Policena y Helena / Rey Arturo
1546 Pedro de Luján	<i>Silves de la Selva</i>	Cámara sepulcro de Amadís	Sueño del autor	Castillo	Vidrieras		Personajes del ciclo de Amadís
1564 Antonio de Torquemada	<i>Olivante de Laura</i>	Casas y jardines de la sabia Ypermea	Sueño	Cueva y Castillo		Personajes encantados vivos	Héroes bíblicos, clásicos y cristianos: Héctor, Aquiles, Alejandro Magno, Julio César, rey Arturo, Carlomagno y los Doce pares, Godofredo de Bullón. Personajes del ciclo de Amadís y Palmerín y al final Olivante y Lucenda
1558-1565 Mambrino Roseo	<i>Sferamundi di Grecia</i>	Sala del sole e della luna	Aventura	Castillo	Pintura		Personajes del ciclo de Amadís
1560 Mambrino Roseo	<i>Palmerino di Oliva II</i>	Castello delle Memorie antiche	Aventura	Castillo	Esculturas y autómatas		Personajes del ciclo de Amadís y Palmerín, caballeros y doncellas, maga, antiguos héroes, astrólogos, patriarcas y profetas
1587 Marcos Martínez	<i>Espejo de príncipes III</i>	Cueva de Anglante	Sueño	Castillo	Retratos y esculturas	Personajes encantados vivos	Los nueve de la Fama, los doce pares, personajes del ciclo de Amadís, Palmerín, muchos otros.

Fig. 3. Tabla

Entre los infinitos ejemplos posibles, hemos querido recoger algunos que permiten un recorrido histórico desde los primeros a los últimos libros de caballerías, a través de diferentes variantes que comentaremos a continuación. Pero antes hay que detenerse un momento en los antecedentes del motivo objeto de nuestro análisis.

Las raíces románicas de la gran sala pintada o decorada con estatuas de personajes novelescos o mitológicos se remontan a versiones tan antiguas como la sala del palacio de Morgana en el *Lanzarote* de la *Vulgata* (siglo XIII), donde el protagonista, prisionero, pinta la historia de sus amores con Ginebra; o como los pabellones historiados del *Libro de Alexandre*, o la “Halle aux Images” del *Tristan* de Thomas⁷. En las innumerables variantes del tópico confluyen matrices heterogéneas, grecolatinas y medievales, que alimentan la tradición literaria humanística y renacentista de los mausoleos de glorias guerreras, de las galerías y los triunfos de figuras ejemplares, de las criptas y los monumentos sepulcrales, de los palacios y los templos subterráneos; cadena que no se interrumpe en el siglo XVI, sino que se renueva con sus herederos platerescos, decorados de murales, vidrieras, galerías de retratos, estatuas, autómatas, procesiones y *tableaux vivants*. Las recurrencias del motivo encarnan asimismo una tendencia alegórica de larga duración que se extiende desde la Edad Media y el Humanismo (piénsese en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena) hasta la ritualidad de los templos de la novela pastoril (el libro IV de la *Diana*), para llegar al lenguaje emblemático de las visiones mnemotécnicas de las arquitecturas y de los festejos del Renacimiento y del Barroco⁸.

7 Véase Juan Manuel Cacho Bleuca, “La tienda en el *Libro de Alexandre*”, en *Actas del Congreso Internacional sobre la lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, eds. Fernando Carmona Fernández y Francisco José Flores Arroyuelo, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, pp. 109-134. Para la *Halle aux Images* del *Tristan* de Thomas; cfr. Aurelio Roncaglia, “La statua di Isotta”, *Cultura Neolatina*, 31 (1971), pp. 41-67; y, sobre todo, el reciente estudio de María Luisa Meneghetti, *Storie al muro: temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.

8 El itinerario lo reconstruye María Rosa Lida, “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard Rollin Patch, *El otro mundo en la literatura medieval* (1950), México, FCE, 1983, pp. 369-449. Para una idea general sobre el Renacimiento y Barroco véase al menos Jorge Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Potomac, Scripta humanística, 1986. Cfr. también Jorge Montemayor, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica,

En los libros de caballerías la atención se centra sobre todo en historias de amor y de gloria guerrera, y el motivo se concreta en galerías celebrativas de amantes y caballeros ejemplares, unas Casas de la Fama que se asemejan también a aquellas reseñas humanísticas de varones ilustres o famosas mujeres víctimas de amores desdichados (desde las *Heroidas* hasta Boccaccio, Rodríguez de Padrón o Valera), que pasan revista a los héroes, por medio de écfrasis, para la conservación de la memoria futura⁹. En este

1996, pp. 165-213 y 386 y ss. Las écfrasis de la *Diana* quizás vengan de estímulos italianos, como insinúa Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland Furieux"*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1966, pp. 276-77. Para los sueños alegóricos, cfr. Chandler Rathfon Post, *Medieval Spanish Allegory*, Hildesheim-New York, Georg Olms, 1971, y Barbara E. Kurtz, "Diego de San Pedro's *Cárcel de Amor*, and the Tradition of the Allegorical Edifice", *Journal of Hispanic Philology*, 8 (1984), pp. 123-138. Insistir en la importancia de la alegoría en el arte y en la fiesta del Renacimiento y del Barroco sería el cuento de nunca acabar. Véase Antonio Bonet Correa, *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990; Maurizio Fagiolo Dell'Arco y Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della Festa nella Roma barocca*, Roma, Bulzoni, 1977-1978, 2 vols.; Fernando Rodríguez de la Flor, *Política y fiesta en el Barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994. Para la emblemática, Giuseppina Ledda, *La parola e l'immagine: strategie della persuasione religiosa nella Spagna secentesca*, Pisa, ETS, 2003; Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*, Madrid, 1995. También los trabajos del "Seminario interdisciplinar para el estudio de la Literatura áurea española" (SIELAE) de Sagrario López Poza en la Universidade da Coruña, <https://www.bidiso.es/index.htm>. Un desarrollo hipertrófico de la alegoría, ambientada en espacios cada vez más complicados y preciosos, se encuentra también en los *libros de caballerías a lo divino*, como *La Peregrinación de la vida del hombre o Caballero del Sol*, de Pedro Hernández de Villaubrales (1552), ed. H. Salvador Martínez, Madrid, 1986 (la *Séptima morada* muestra la écfrasis de los reyes de España); cfr. el estudio de Jorge Checa, "El caballero del sol de Hernández de Villaubrales y el género de las novelas de caballerías 'a lo divino'", *Crítica Hispánica*, X (1988), pp. 49-66.

- 9 Sobre el *topos* de la Casa de la Fama véase María Rosa Lida, *op. cit.* Cfr. también Gustavo Correa, "El templo de Diana en la novela de Jorge de Montemayor", *The-saurus*, XVI (1961), pp. 59-76; y Frederick A. De Armas, "Caves of Fame and Wisdom in the Spanish Pastoral Novel", *Studies in Philology*, 3 (1985), pp. 332-358. Enrique Moreno Báez, en la introducción a su edición de Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, Madrid, RAE, 1955, pp. XXIX-XXX, nota 39, pone en relación el templo de *Diana* con la tradición caballeresca y se refiere a los materiales de que se construyen los palacios del *Morgante*, del *Orlando Innamorato* y del *Orlando Furioso*. También hay rica bibliografía en la ed. cit. de *La Diana* de Juan Montero,

contexto, el caso particular de las criptas se conecta con el itinerario del motivo del palacio subterráneo, conmemorativo o profético, arraigado en la tradición románica (la historia de Merlín enterrado en una cueva de cristal y la de Febus el Fuerte en el *Roman de Palamedés*), cuya vitalidad en España, a través de las versiones del *Baladro del Sabio Merlín* y las tumbas de los desafortunados amantes en la novela sentimental, dura hasta los siglos XV y XVI¹⁰.

En los libros de caballerías, aventuras como la irrupción en un castillo encantado o la exploración de una cueva subterránea representan a menudo las pruebas supremas que confirman de manera elocuente y definitiva la superioridad del caballero elegido. Tiene sentido distinguir entre castillo y cueva¹¹, topología que implica la simbología de los itinerarios ascensionales o infernales, pero ambos conforman centros de reunión o de pasaje que asumen un fuerte peso semántico, porque obstaculizan a los héroes o los proyectan hacia su nuevo destino.

Son también importantes núcleos ideológicos y didácticos, ocasiones para el despliegue visual y simbólico de los más altos valores cortesanos. En el camino del caballero suele haber señas proféticas o conmemorativas como epígrafes, padrones, monumentos. La habitación más interior, la más espléndidamente decorada, actúa como un “sagrario”, un lugar de máxima densidad misteriosa, en el que se accede a revelaciones, se cumplen desencantamientos, se obtienen tesoros o armas mágicas predesti-

pp. 386 y ss. Sobre las galerías de mujeres virtuosas me limito a señalar el estudio y edición de Federica Accorsi de Diego de Valera, *Defensa de virtuosas mujeres*, Pisa, ETS, 2009, que reúne la bibliografía.

10 Maria Luisa Meneghetti, “Palazzi sotterranei, amori proibiti”, *Medioevo romanzo*, XII (1987), pp. 443-56; sobre Juan Rodríguez de Padrón, cfr. María Rosa Lida, *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978, pp. 106-116. Véase también Lilia Orduna Ferrario, “La función de la *ekphrasis* en los relatos caballerescos”, *Letras*, 40-41 (2000), pp.107-114.

11 Fundamental es el estudio de Juan Manuel Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites”, en *Descensus ad inferos. La aventura de Ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro Manuel Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, pp. 99-127. Véase también Helena Percas de Ponseti, “La Cueva de Montesinos” en *El “Quijote” de Cervantes*, ed. George Haley, Madrid, Taurus, 1980, pp. 142-174.

nadas¹². En muchos casos, en la parte interior del castillo o del jardín, o en la más profunda de la cueva, hay una capilla funeraria con un monumento sepulcral, donde la memoria se conserva por medio de estatuas en tronos, ciclos de frescos en las paredes o a través de la inmortalidad adquirida gracias a un encantamiento. El salón del castillo o la cripta de los héroes se convierte entonces en un espacio fuera de la historia, un lugar de protección contra la muerte, como sigue siendo el caso de la parodia cervantina de la Cueva de Montesinos¹³.

En la épica culta, estas galerías de personajes famosos se prestan a celebraciones dinásticas (como, por ejemplo, en el III canto del *Orlando Furioso*)¹⁴; sin embargo, en los libros de caballerías los mausoleos donde se inmortaliza a los héroes no suelen referirse a los mecenas, sino que crean unas genealogías caballerescas pseudo-históricas: por ejemplo, los llamados “nueve de la Fama”, el panteón absoluto y patrimonio común de la caballería, que representa una especie de *translatio militiae* y crea un compañerismo entre héroes bíblicos y clásicos y los de la novela caballerescas medieval¹⁵.

12 Véase Stefano Neri, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.

13 Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea”, el “Quijote” y el “Persiles”*, Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-78 y 179-122.

14 En los poemas italianos las éfrasis tienen importancia en la estructura narrativa y una fuerte carga ideológica, alusiva a la realidad de las cortes que están en la base del encargo, con un salto a lo extraliterario, porque redundan en un panegírico del destinatario. Suelen ser dinásticas y atribuyen una genealogía ennoblecedora a la familia de los mecenas, presuponiendo legendarios héroes epónimos como antecesores del príncipe. De esta manera, como ocurre en el *Orlando Furioso*, el poema se ofrece como glorificación de la familia y la éfrasis representa el momento de máxima concentración mítica, profética y encomiástica. Guido Baldassarri, “*Ut poesis pictura. Cicli figurativi nei poemi epici e cavallereschi*”, en *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, eds. Giuseppe Papagno y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 605-635. Riccardo Brusagli, “*L'ecfrasi dinastica nel poema eroico del Rinascimento*”, en *Ecfrasi. Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, eds. Gianni Venturi e Monica Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 269-292. Véase también la interesante perspectiva de Eleonora Stoppino, *Genealogies of Fiction: Women Warriors and the Dynastic Imagination in the “Orlando furioso”*, Nueva York, Fordham University Press, 2012.

15 Los nueve de la Fama suelen ser tres héroes bíblicos, tres clásicos y tres medievales o “modernos”. El espectro de posibilidades comprende a David, Sansón, Jasón, Eneas, Hércules, Héctor, Aquiles, Alejandro, César, Lanzarote y otros héroes de tradición caballerescas románica.

Hemos elegido ejemplos de varias fechas para subrayar las posibilidades de rejuvenecimiento del tópico, que experimenta variantes diferentes, se enriquece, se hace dinámico e intenta sorprender a los lectores. La aventura de la Cueva de Hércules en el *Clarián de Landanís* puede mostrar un ejemplo ya muy rico y complicado en data temprana (1518), pues se desarrolla en un laberinto de espacios subterráneos que termina en una cripta de héroes a los cuales se agregará el caballero protagonista.

Seguimos por un momento el camino de Clarián: desciende a la oscuridad por unos escalones tallados en la roca, baja por una vertiginosa espiral y toca el fondo del abismo en un patio de piedra negra, donde una inscripción en letras de oro sostenida por dos leones rampantes anuncia la fama imperecedera del caballero que pasará las pruebas. Clarián derrota a dos dragones y se topa con otro epígrafe inscrito en un padrón de marfil. Pasando por una habitación cubierta por una cúpula negra, habitada por un monstruo, llega a una cámara labrada con ventanas que dan a un exuberante jardín. En este entorno hay una sala maravillosa: el suelo, hecho de una sola hoja de rubí, es sostenido por cuatro leones de mármol coronados de oro, las paredes de cristal están coloreadas y brillan como espejos, el techo es dorado, las puertas son de oro y piedras preciosas y alrededor del edificio hay treinta árboles frutales tallados en oro. En el interior, en ricos tronos, hay estatuas de caballeros y mujeres nobles: héroes bíblicos y clásicos y parejas de amantes famosos (Tristán e Iseo, Lanzarote y Ginebra). Alrededor de la mesa de esmeraldas, a su vez apoyada en estatuas doradas, hay otras estatuas de guerreros famosos: Sansón, Judas Macabeo, Hércules y Héctor. Cuando Clarián entra en esta sala, su victoria provoca el colapso de toda la parte externa de la cueva, dejando descubierto el maravilloso edificio: en este momento en el panteón de héroes también aparece su misma estatua y una inscripción en letras negras en un áureo padrón celebra su gloria. Pero eso no es todo: en el camino de regreso encuentra ya talladas todas las aventuras que ha realizado en una piedra blanca sostenida por dos grifos de mármol, mientras que la estatua de un viejo venerable lleva su misma crónica recién escrita en letras de oro (p. 438)¹⁶. En este caso las imágenes asocian héroes bíblicos, clásicos y

16 Gabriel Velázquez del Castillo, *Clarián de Landanís*, ed. Gunnar Anderson, Newark, Juan de la Cuesta, 1995, pp. 413 y ss. La descripción de la Casa de Hércules en las letras hispánicas es una tradición bien definida, presente en la leyenda del rey Rodrigo,

artúricos. La aventura hace cambiar el edificio y el caballero protagonista resulta ser el último eslabón de una cadena de glorias pasadas, inmortalizado en tres formas diferentes: en representación plástica (estatua y bajorrelieve) y en el libro escrito.

Lo que se ha visto en el *Clarián* tiene un precedente en el *Amadís de Gaula*. El palacio de la Ínsula Firme es el primer conjunto de edificios maravillosos en un libro de caballerías, cuya complejidad es quizás el resultado de superposiciones sucesivas; su mutación mágica hace que se proponga como la matriz de ambas formas: el castillo y la cueva.

Las magníficas residencias de la Ínsula Firme construidas por el mago Apolidón comprenden, con el “Arco de los leales amadores” y la “Cámara defendida”, el edificio de la Torre de la Huerta, rodeado por un pórtico de mármoles exóticos y un jardín con cuatro fuentes zoomorfas. En la continuación, la *Sergas de Esplandián*, la maga Urganda la Desconocida, después de haber acomodado a los héroes principales, unos en la Cámara defendida, otros en el palacio al lado del Arco, y haberlos profundamente encantado, sube a la Torre de la Huerta y pronuncia las fórmulas mágicas que elevan en el aire toda la isla y luego la hunden en el abismo. Las maravillosas arquitecturas, perfectamente intactas, ahora se encuentran bajo tierra, y allí las descubrirá el autor Montalvo después de un tremebundo viaje subterráneo. Desde el fondo de un pozo, después de pasar por una boca infernal y continuar bajando durante dos horas, inesperadamente volverá a ver el cielo resurgiendo en la ínsula Firme, donde, guiado por Urganda, visitará la Torre y la Cámara defendida, pudiendo contemplar con facilidad a todos los personajes encantados e imperecederos. Al final de su pequeño viaje dantesco, la maga entregará al autor el libro de las empresas de Esplandián, que, después del debido trabajo de traducción y transcripción, es justamente el que estamos leyendo.

quien, al romper las prohibiciones y entrar al palacio de Hércules para apoderarse de un tesoro legendario, en una arquitectura admirable habría encontrado las inscripciones proféticas que anunciaban su ruina y la invasión musulmana de la península. La leyenda es transmitida por romances, cfr. *Romancero*, ed. Giuseppe Di Stefano, Madrid, Taurus, 1993, p. 315; y también en la *Cronica sarracina* de Pedro del Corral (1430). Véase *Textos medievales de caballerías*, ed. José María Viña Liste, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 564 y ss. La visita a “los palacios de Hércules” se documenta también en la *Lamentación/Sueño* al final de la primera parte del *Amadís de Grecia*. Cfr. Juan Manuel Cacho Blecua, “La cueva en los libros de caballerías”, p. 107.

En el paso del *Amadís* a las *Sergas* asistimos entonces a una metamorfosis en la que el castillo, con todo su patrimonio de encantamientos, se invierte como un guante y se transforma en una cueva. La transformación de un palacio en una cripta subterránea muestra cómo los edificios de Ínsula Firme pueden estar en el origen de las dos formas que se han identificado anteriormente.

El *Olivante de Laura* de Antonio de Torquemada (1564) es de fecha posterior, coetáneo de los monumentos funerarios de Innsbruck y del *Palmerino* italiano, y ofrece un ejemplo de complicación ulterior del motivo, donde los héroes son numerosos y activos, no encantados ni transformados en estatuas, sino vivientes. Como en las *Sergas*, el que visita a los héroes antiguos es el propio autor, capturado en un sueño y guiado por la maga Ypermea. Entrando en el jardín por medio de un viaje fantástico a través de una cueva, el autor asiste a un torneo donde los caballeros famosos, de Sansón a Héctor, de Alejandro a Lanzarote, a Amadís y sus innumerables nietos, miden sus fuerzas ante los ojos satisfechos de la maga espectadora, que declara explícitamente haber preservado de la muerte a los héroes para su propio deleite. Los héroes entonces no están esculpidos, ni pintados o tejidos en un tapiz, sino vivos y en movimiento, y son descritos con una modalidad de écfrasis en *evidentia* dinámica durante un combate detallado¹⁷; en realidad, esto no sorprende si se considera cuán poca distancia hay, en la tradición, entre los príncipes encantados fijos en sus tronos y sus estatuas funerarias, como hemos visto en las *Sergas* y en el monumento de Innsbruck: respectivamente, una expresión literal y figurada de su inmortalidad.

El tema puede alcanzar una complejidad y un enriquecimiento todavía mayores, recogiendo un verdadero muestrario de varios ciclos, como ocurre en un libro de caballerías tardío, la *Tercera parte del Espejo de Príncipes y Cavalleros* (1587). En el palacio del sabio Anglante, el autor descubre una análoga galería de personajes y tiene que enfrentarse nada menos que a los nueve de la Fama vivos y coleando: el rey Arturo, Héctor, Alejandro,

17 La narración de un combate es una modalidad de la *descriptio*, cfr. María Luisa López Grigera, “Sobre el realismo literario del Siglo de Oro”, en *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 133-139 (135); Mario Pozzi, “Teoria e fenomenologia della *descriptio* nel Cinquecento italiano”, *Giornale storico della Letteratura Italiana*, 157 (1980), pp. 161-179 (p. 176).

Carlomagno, Godofredo de Bullón; a continuación, en otra sala visita una galería de retratos de los reyes de España y de Francia y puede admirar el bullicio de las grandes ciudades del mundo en una esfera mágica. En otra parte visita un palacio con un panteón de héroes en el que contempla las estatuas de los doce pares con sus consortes, los descendientes de Amadís y de Palmerín, hasta llegar a Cristalián, Olivante, Belianís, Felixmarte y, por último, a los héroes de su mismo ciclo, Trebacio y Alfebo.

En otros casos, como en la Sala del Sol y de la Luna del *Sferamundi* (III, caps. 132-136), el interés reside en el despliegue del entero contenido del ciclo en un orden sistemático completo, un microcosmos novelesco que, en una única sala pintada, reúne todos los libros y aventuras del *Amadís*¹⁸. Entonces, lo que se presenta como una galería de héroes ficticios puede verse como la enunciación de una verdadera dinastía literaria, un homenaje a los padres de la ficción anterior y a la continuidad del género. Enumerando los precursores de su héroe de papel en un templo de falsos héroes, el autor reconstruye las líneas de la trama de todo el ciclo, hace a

18 Anna Bognolo, *Los salones pintados, op. cit.* A la derecha (en la “facciata a man dritta”), en tres fajas horizontales, yendo de arriba abajo, se ven respectivamente las historias de *Amadís* (libros I-IV), las de las *Sergas de Esplandián* (libro V) y las del *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva (libro VII). A la izquierda (“dalla man stanca”), los acontecimientos del *Amadís de Grecia* (libro IX), del *Florisel de Niquea* (libro X) y, por último, sin terminar, los del *Rogel de Grecia* (libro XI). En las paredes frontales, también sin acabar, se encuentran las historias de *Don Silves de la Selva* (libro XII) y de *Sferamundi* (libro XIII). Como subrayaba Claudia Demattè, la éfrasis no se realiza tanto con la descripción de la pared pintada, sino que está focalizada a través de los ojos de los personajes maravillados. Véanse Claudia Demattè, “Memoria *ex visu* y empresas caballerescas: de la *Gran conquista de Ultramar* a los libros de caballerías con una referencia al *Persiles*”, en *Letteratura della memoria. Atti del XXI Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani*, eds. Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Gabriele Morelli, Pietro Taravacci y Belén Tejerina, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 99-118; Claudia Demattè, “Memoria *ex visu* y empresas caballerescas (II): de los libros de caballerías al *Persiles* sin olvidarse del *Quijote*”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 349-331; y Claudia Demattè, “La *mise en abyme* en los libros de caballerías hispánicos”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampón, A Coruña, Universidade da Coruña, Toxosoutos, 2005, 2, pp. 189-204.

los lectores conscientes de la extensión de la saga celebrando su unidad y serialidad; también les hace conscientes de cuántas entregas faltan para componerla entera. Por tanto, el resumen no se dirige solamente a revitalizar la memoria de los lectores olvidadizos, sino que ejerce también un papel publicitario de información editorial y actúa como una estrategia de *marketing* para inducir a comprar toda la saga.

La celebración de los héroes de papel en los templos de la memoria de los libros de caballerías participa sin duda del mismo clima de exaltación de la memoria renacentista, y se explica mejor sobreponiéndole otros ejemplos de la realidad, todos conectados con el arte de la memoria y la conmemoración monumental de poetas, caballeros aristocráticos y hombres de cultura.

Para terminar, quiero recordar brevemente unos pocos ejemplos de arquitecturas reales: el proyecto de Anton Francesco Doni para Arquà Petrarca, el Teatro Olímpico de Vicenza y el museo de Paolo Giovio en Como, todos de hacia 1560. El *Teatro de la fama* de Anton Francesco Doni, secretario de la Academia Pellegrina de Venecia, fue un proyecto destinado a la ciudad de Arquà, donde vivió Petrarca, un lugar tópico de la memoria literaria: la idea era la de construir un templo para el sepulcro del poeta, rodeado de las estatuas talladas en mármol de varios escritores italianos (Dante, Boccaccio, Ariosto)¹⁹. La obra no llegó a realizarse, pero Doni siguió describiendo sus “invenciones” y publicó en 1564 *Le pitture*, un libro de écfrasis donde describe un anfiteatro de cuarenta y dos escalones, cada uno asociado a una figura moral o una virtud como imágenes del arte de la memoria (el Tiempo, la Nobleza, la Gloria, la Fortuna, la Religión). Al final, el Templo de la Fama de Arquà fue retomado parcialmente en la villa Este de Tivoli, donde Federico Zuccari pintó las figuras de Doni en homenaje al cardenal.

Este concepto de teatro que ya vimos en la primera lectura del *Palmerín* de Roseo viene evidentemente de la influencia del *Teatro de la memoria* de Giulio Camillo Delminio, amigo de Doni; algo parecido vemos en otro edificio fundamental, este sí realizado y conservado, el *Teatro Olímpico* del arquitecto Andrea Palladio, encargado por la Academia Olímpica de Vicenza en los mismos años. Verdadero ejemplo de renovación de la ar-

19 Véase Lina Bolzoni, *op. cit.*, pp. 203-209.

quitectura clásica a imitación de Vitruvio, lo decoran las estatuas de los académicos, en hábito de antiguos romanos en honor de Carlos V, siendo la ciudad de Vicenza de parte imperial (Fig. 4)²⁰.

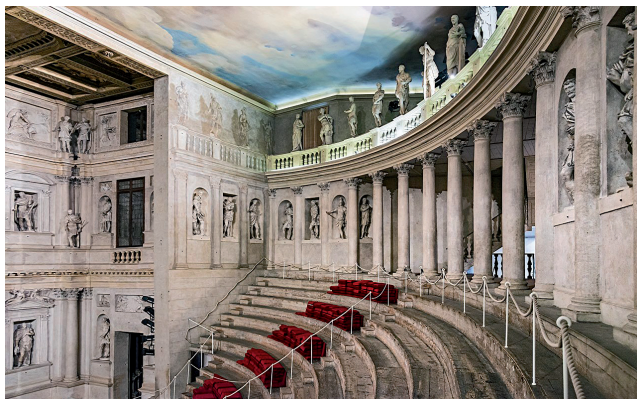


Fig. 4. Teatro Olimpico (Vicenza)

Por último, el gusto para las galerías de hombres ilustres se concretó en otro proyecto artístico: el Museo de Paolo Giovio cerca del lago de Como, que se construyó antes de 1543, pero se perdió posteriormente. Una casa de placer abierta al público, con jardines y salas decoradas con pinturas, que contenía la galería de retratos de famosos hombres políticos, literatos y militares que Giovio había coleccionado durante toda su vida y descrito en su *Dialogo delle imprese militari e amorose* (1555)²¹.

Recapitulando, los libros de caballerías, no menos que otros géneros como la épica culta y la novela pastoril, comparten el uso de la representación pictórica y plástica para recordar ideas, episodios o personajes ejemplares, y utilizan el papel mnemotécnico del arte en sintonía con las artes de la memoria y los símbolos del pleno Renacimiento.

En los libros de caballerías, apariciones de héroes en pinturas, esculturas, autómatas o caballeros vivientes pueden tener un papel mnemónico para los personajes y para los lectores, pueden representar un lugar cele-

20 Frances Yates, *Arte de la memoria*, pp. 158 y 340, considera que influyó en la adaptación mnemotécnica de Giulio Camillo.

21 Doni lo había visitado y escribió dos descripciones, una de ellas burlesca. Véase Lina Bolzoni, *op. cit.*, p. 214.

brativo de la novela misma o crear unos templos de la memoria intertextual del ciclo y del género, de manera metaficcional, autoconsciente y autopromocional; en contraste con el mundo de la épica, donde se celebra la memoria encomiástica de una dinastía histórica, forman una dinastía literaria fundada en la continuidad del género respecto a otros géneros hermanos o antepasados, cercanos o lejanos.

Hemos visto que la memoria puede activarse en relación con todo un ciclo y a propósito de otros ciclos, lo cual indica conciencia del género; y además, mientras describe una comunidad de héroes, igualmente crea una comunidad de autores y de lectores. Por otra parte, puede realizarse en relación con los héroes de la antigüedad, paganos y cristianos, hecho que induce a la celebración de los modernos, elevados como enanos sobre los hombros de los antiguos gigantes.

Finalmente, la frontera con la realidad extratextual es evidentemente porosa, porque estos motivos remiten no solamente a ejemplos como el cenotafio de Maximiliano de Habsburgo, sino, sobre todo en la segunda mitad del *Cinquecento*, a una multitud de salas pintadas de palacios aristocráticos, cuyo programa iconográfico celebraba las empresas del propietario que había encargado la obra. Para aducir un solo ejemplo italiano, se puede recordar el espléndido salón de los “Fasti farnesiani” del palacio Farnese de Caprarola²².

En conclusión, las pinturas y las esculturas cumplen una función visual (*evidentia*) mnemónica, didascálica y ejemplar: como en un teatro de la memoria, la función interna para los personajes espectadores es principalmente la de celebrar a los héroes y conservar su recuerdo para la incitación a nuevas empresas. Para el lector extradiegético, igualmente, funcionan como un mecanismo de recapitulación del argumento de las novelas anteriores, que ofrece a un solo golpe de vista el contenido de miles de páginas. Además, para el autor, estas figuras fijan en una sucesión jerárquica el lugar que él mismo se atribuye en la tradición y, consiguientemente, representa una ocasión de auto-celebración literaria. Al exaltar

22 Eugenio Battisti, *Cicli pittorici: storie profane*, Milano, Touring club italiano, 1981. Julian Kliemann, *Gesta dipinte: la grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, [Milano], Silvana, 1993; “Cicli di affreschi a soggetto storico nel Cinquecento”, en *Arte Lombarda*, 2-3-4 (1995), pp. 103-109; Giuseppe Pavanello e Vincenzo Mancini, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia, Marsilio, 2009.

en la pintura y en la escultura a los paladines anteriores, los autores de los libros de caballerías confieren *a posteriori* un estatuto de nobleza literaria a sus héroes que culmina un recorrido de siglos, reclamando así la subordinación de todo el mundo caballeresco a su singular proyecto narrativo.

El viaje en *Palmerín de Olivia*: sentido y estructura

M.^a DEL PILAR CASADO GUTIÉRREZ

Universidad de Jaén

Título: El viaje en *Palmerín de Olivia*: sentido y estructura.

Title: The Journey in *Palmerín de Olivia*: Meaning and Structure.

Resumen: El presente artículo estudia la estructura de los episodios relativos a los viajes del protagonista de *Palmerín de Olivia*, publicado en 1511, y cómo la disposición narrativa de estos relatos se relaciona con la configuración de los personajes. De esta manera se demuestra que la narración de los dos viajes marítimos que realiza el caballero está claramente imbricada en su construcción como personaje.

Abstract: This article studies the structure of the episodes related to the trips of the protagonist of *Palmerín de Olivia*, published in 1511, and how the narrative disposition of these stories is related to the configuration of the characters. In this way, it is shown that the narration of the two maritime voyages carried out by the knight is clearly interwoven in his construction as a character.

Palabras clave: *Palmerín de Olivia*, Viaje, Entrelazamiento, Estructura, Subordinación.

Key words: *Palmerín de Olivia*, Trip, Entanglement, Structure, Subordination.

Fecha de recepción: 9/6/2020.

Date of Receipt: 9/6/2020.

Fecha de aceptación: 30/7/2020.

Date of Approval: 30/7/2020.

1. INTRODUCCIÓN

En algunos estudios sobre el género caballeresco aún se sigue considerando que los libros de caballerías presentan una estructura apoyada en la acumulación de episodios —o episodios en sarta— según la cual se origina una historia ilimitada donde las aventuras se suceden unas tras otras repitiéndose modelos y esquemas como meros clichés. Argumenta Rey Hazas que esto “posibilita y explica los ciclos prolongados de Amadises y Palmerines, en interminable sucesión de descendencia caballeresca, nove-

la tras novela”¹. Según el citado investigador, este tipo de estructura viene determinado por *Amadís de Gaula* (1508), obra paradigmática del género que asentó las características fundamentales de los libros de caballerías posteriores². Sin embargo, sería erróneo definir más de setenta títulos que aparecen en el panorama literario de los siglos XVI y XVII con los rasgos principales del texto amadisiano, el cual —no lo olvidemos— es una re-escritura de un texto del siglo XIV³. De hecho, no tardarán en aparecer otras obras que, teniendo muy presente el *Amadís* como referente más inmediato, muestran marcadas diferencias también en lo que se refiere a la disposición narrativa⁴.

No obstante, debemos tener en cuenta una serie de motivos editoriales: el hecho de que presenten ciertas características y similitudes con otras obras hará posible su identificación y pertenencia a un género. Esto resulta más evidente en cuestiones de formato (portada, tamaño, distribución del texto, etc.), convenciones que servían para que el lector —y posible comprador— pudiera identificar el género al que pertenecían⁵. Asimismo, la noción de “género” que se estaba formando en ese momento también determinaba la composición narrativa, lo que no suponía un obstáculo para que cada obra ofreciera ciertas peculiaridades.

El propósito de este trabajo será analizar la estructura de determinados episodios de *Palmerín de Olivia*, en concreto aquellos del viaje que realizará el héroe a tierras infieles. Se demostrará que tramas y subtramas se van subordinando para configurar un armazón complejo en el que cada aventura va complicando y trasformando la personalidad del héroe.

1 Antonio Rey Hazas, “Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de la narrativa idealista)”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105 (p. 76).

2 Aunque el investigador se refiera a estos dos ciclos en concreto, su mención abarcaría a todas las series caballerescas.

3 Por otra parte, algunas de las características del texto de Montalvo son distintas a las propuestas por parte de la crítica, como su estructura, de tipo más hipotáctico de que se ha querido ver.

4 Para esta cuestión, *vid.* José Julio Martín Romero, “*Palmerín de Olivia* como enmienda del modelo amadisiano: el rechazo de la perfección arquetípica”, *Revista de Literatura*, LXXVI, 152 (2014) pp. 425-445.

5 Para conocer cualquier dato sobre los libros de caballerías y la imprenta, *vid.* José Manuel Lucía Megías, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos, 2000.

2. LA ESTRUCTURA DEL PALMERÍN

El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia se imprime en las prensas salmantinas de Juan de Porras en 1511. En esta obra, la narración biográfica del caballero sirve como eje vertebrador en torno al cual se articulan el resto de tramas y personajes. Sobre los temas que conforman las historias caballerescas, en concreto acerca del *Amadís*, Cacho Bleuca señala que existen:

Tres ejes sobre los que temáticamente se vertebran los principales acontecimientos: la aventura familiar, la amorosa y la político-cortesana, teniendo en cuenta que todas ellas se interfieren y que en la mayoría de los casos tienen como manifestación externa alguna demostración bélica⁶.

En general, estos temas propuestos sostienen la urdimbre narrativa del género caballeresco y con ellos se vincularán todos los acontecimientos, dando lugar a las más diversas secuencias y a la aparición de nuevos personajes. Por un lado, la búsqueda y reparación del linaje familiar conseguirá que el caballero demuestre su destino heroico a través de sus actos. Por otro, el amor por la doncella será el motor que lo impulse a emprender el camino, a combatir y a librar las más extrañas aventuras para conseguir honra y fama, y convertirse así en el más digno merecedor de su amor. Finalmente, la aventura cortesana hará posible que el caballero, con sus acciones, sea capaz de reestablecer el equilibrio perdido⁷.

La técnica utilizada en los libros de caballerías para combinar todos estos acontecimientos es el entrelazamiento y fue utilizada con anterioridad por el *roman* artúrico. En palabras de Cacho Bleuca, es “el relato de una, dos o más historias pertenecientes a personas diferentes y ocurridas en distintos espacios, en la mayoría de las ocasiones en tiempos

6 José Manuel Cacho Bleuca, “Introducción”, en *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2012, I, p. 111.

7 Conviene recordar que entendemos “aventura” como una “prueba de armas o maravillosa” mediante la cual el caballero conseguirá lograr su perfeccionamiento y el ascenso social, tal como la define María Carmen Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines* (microfichas, tesis doctoral inédita), Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1988, p. 151.

simultáneos”⁸. En *Palmerín* el autor da muestras de un acertado dominio de esta técnica, mediante la cual irá intercalando varias líneas argumentales correspondientes a distintos personajes; no obstante, no será el único recurso que utilice el autor para organizar la estructura, pues combinará el entrelazamiento, propio de la poética de los libros de caballerías, con otros procedimientos narrativos que permitan intercalar los distintos episodios y personajes, dando como resultado una estructura compleja.

En su estudio del ciclo castellano de los Palmerines, Marín Pina estableció que la estructura de la primera obra del ciclo se organizaba mediante bloques o secuencias narrativas. Dichas secuencias estarían formadas “por un número variado de aventuras que poseen, a su vez, su propia estructura y encuentran en dicha secuencia el marco de su desarrollo”⁹. Efectivamente, se observa que la obra comprende una estructura general, o superestructura, que a su vez encierra una serie de estructuras menores dentro de las cuales se articularán todas las historias. Será en estas últimas en las que detendremos nuestra atención para este trabajo. Aunque nuestro propósito se centra en la aventura del héroe en su viaje por territorio musulmán, conviene explicar brevemente el cañamazo narrativo de la obra en el que se enmarca.

Como se ha indicado antes, Cacho Bleuca habló de tres grandes ejes temáticos en *Amadís* que corresponderían a sendos tipos de aventuras del héroe. Frente a esto, en *Palmerín* destacan dos grandes núcleos temáticos, los concernientes a la familia y al amor:

- Núcleo A (caps. IV-XI; CV-CXV): corresponde a la esfera familiar del héroe; lo encontramos al inicio de la obra y tiene como protagonistas a Griana y Florendos. Su cierre creará una intersección con el núcleo B, en la que se producirá la anagnórisis de Palmerín, su proclamación como emperador y el matrimonio público de los padres.
- Núcleo B (caps. XII-CIV; CXVI-CLXIV): corresponde a la errancia caballeresca del héroe y a su relación con la doncella Polinarda; ambos son los protagonistas. Este núcleo se cierra de nuevo con un matrimonio público entre Palmerín y Polinarda.

8 Juan Manuel Cacho Bleuca, “El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*”, en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 235-271 (p. 236).

9 M.^a Carmen Marín Pina, *op. cit.*, p. 136.

Además, en estos dos núcleos temáticos encontramos secuencias narrativas menores que se irán superponiendo a las principales. Marín Pina ya había detectado los dos grandes bloques narrativos que hemos indicado y había demostrado con acierto que una secuencia concluía o se desplazaba para dar paso a la siguiente¹⁰. Por nuestra parte, consideramos que el autor emplea diferentes procedimientos para enlazarlas; observamos que la correspondiente al núcleo B comienza sin que la del núcleo A haya concluido. Griana debe abandonar a su hijo recién nacido antes de que descubran que es el fruto de su amor con Florendos (A). Tras el abandono del niño por parte de Cardín, se intercala el episodio en el que Geraldo lo encuentra y comienza a criarlo junto a su mujer como si fuera hijo suyo (B). La trama correspondiente a los padres de Palmerín aún se prolongará dos capítulos más, en los que se expone cuál es la situación de Griana y Florendos en el momento en el que su hijo comienza una vida como villano. A partir de aquí, la historia se ocupará por extenso de la vida del héroe y de sus aventuras hasta que el caballero esté preparado para poder reconocer a sus padres y concluir así su hilo narrativo. El autor emplea, en un primer momento, el entrelazamiento para hilvanar ambos núcleos de forma que deja al primero (A) en un estado subyacente, esperando a que el personaje pueda concluir o alcanzar un determinado estado que le permita culminar este hilo narrativo.

El carácter inconcluso de A se recuerda en las continuas interferencias que recibe el héroe en forma de mensajes, objetos o personajes que van recordándole sus orígenes y su pertenencia a un linaje real. Cuando se están relatando las primeras aventuras de Palmerín (B), la presencia del núcleo A sigue manifestándose en tanto que la errancia caballeresca del héroe se ve influida por este núcleo; por lo tanto, estas irrupciones dan muestra de que la historia continúa latente para el personaje y, por ende, no está cerrada. Como se ha indicado, la obra comienza con la historia de amor de los padres del héroe, Florendos y Griana (A), historia que, tras el abandono del recién nacido y la separación de estos, enlaza con la historia de Palmerín (B). Sus primeros años de vida aparecen resumidos hasta el acontecimiento más importante, que provocará un cambio sustancial en la vida del personaje: el enamoramiento de Polinarda. Hasta que se produzca el encuentro con la doncella, la historia nos narrará todas las aventuras caballerescas que conduzcan al héroe hasta ella:

10 M.^a Carmen Marín Pina, *ibidem*, p. 135.

1. Lucha con la leona que ataca a Estebón (cap. XIII).
2. Encuentro con el enano Urbanil (cap. XV).
3. Investidura de Palmerín como caballero por su desconocido padre Florendos (cap. XVI).
4. Aventura de la sierpe en la corte de Macedonia (cap. XVII).
5. Lucha junto al Duque de Duraço contra el duque de Ponte (cap. XXI).
6. Confusión con Laurena (cap. XXII).
7. Aventura de la espada de la arquilla (cap. XXIII).
8. Lucha contra el gigante (cap. XXV).
9. Encuentro con Adrián (cap. XXVII).
10. Lucha contra el caballero hechizado de Gante: encuentro con Polinarda (caps. XXIX-XXX).

Todas estas aventuras, personajes y objetos que ha encontrado o recibido Palmerín han tenido como último objetivo hacerle llegar hasta la princesa alemana. El amor hacia ella ha sido el principal motor en todos los capítulos. Tras su primer encuentro, el enamoramiento de ambos será rápido y la confesión de sus sentimientos solo reafirmará el amor que ambos se profesan. Una vez que es aceptado como su caballero, Palmerín se enfrentará a aventuras que demuestren el servicio hacia su señora y que lo conviertan en el más digno merecedor de su corazón. Los torneos de París, a los que el caballero acude para demostrar que la belleza de Polinarda no tiene igual, serán su primera demostración de servicio amoroso y le otorgarán la victoria frente a los mejores caballeros allí reunidos. El amor entre Polinarda y Palmerín se reafirmará cuando celebren el matrimonio secreto y este culmine con el encuentro sexual. Hasta este punto, el héroe ha conseguido el amor de la doncella y ha demostrado ser el más digno de la mano de la dama. No obstante, Palmerín desconoce su linaje, por lo cual debe concluir este punto vital de su carrera caballeresca que le permita seguir ascendiendo hasta lograr ser el mejor caballero del mundo y poder reconocer públicamente su amor con Polinarda. Antes de llegar hasta ahí, la historia va a presentar dos hilos narrativos correspondientes a los dos viajes que realizará Palmerín a tierras infieles y que tendrán una justificación narrativa en el perfeccionamiento del héroe.

3. EL VIAJE: SENTIDO Y ESTRUCTURA

El viaje es un tema universal presente en la tradición literaria desde la antigüedad clásica con *La Odisea* de Homero, y que cobrará gran importancia en la literatura áurea y, especialmente, en la novela griega o bizantina¹¹. La aparición del viaje tiende a interpretarse como una influencia de este tipo de novela, pero recordemos que este texto es anterior a la difusión castellana del género bizantino.

Desde un punto de vista geográfico, en los libros de caballerías podemos encontrar dos tipos de viajes: el que realiza el caballero en tierra, la errancia más frecuente, comenzando la aventura al abandonar la corte y emprender el camino, y el marítimo, como en este caso, que alejará a los personajes de su destino y los llevará por tierras lejanas. Acerca del viaje marítimo, Marín Pina observa que “además de ser el medio de unión de la geografía real antes citada, del mundo oriental y occidental, es el trampolín a lo maravilloso y desconocido, a la geografía fantástica representada por las islas”¹². En el género caballeresco podemos rastrear este significativo tema, gracias al cual los personajes viven y experimentan travesías marítimas que los llevan a islas encantadas o a parajes alejados y desconocidos¹³. En ocasiones, viajan en naves maravillosas que permiten arribar a su destino sin contratiempos. En cambio, en otras ocasiones, sufren las inclemencias del tiempo, que —como a Ulises— los aleja de su rumbo para regresar a su tierra. Este es el caso de Palmerín y sus compañeros, cuyo destino se verá desviado por una tormenta que los hará naufragar hasta territorio de dominio musulmán. El viaje y la posterior estancia en zona enemiga será, por tanto, crucial para el desarrollo de los personajes palmerinianos, aportando dinamismo y complejidad a la historia.

11 Sin duda, el tema ya había aparecido en la literatura castellana en el *Libro de Apolonio* o el *Libro del caballero Zifar*, por citar solo dos ejemplos.

12 M.^a Carmen Marín Pina, *op. cit.*, p. 250.

13 Según Batjin, los rasgos que identifican el cronotopo de estas obras son “un mundo milagroso en el tiempo de la aventura. En cierto modo este cronotopo está delimitado de manera muy consecuente. Les son propias no ya las rarezas y las curiosidades, sino lo milagroso; cada objeto —arma, vestimenta, fuente, puente, etc.— tiene en él ciertos poderes mágicos o, simplemente, está encantado. En ese mundo existe también mucha simbología; pero ésta no constituye un simple jeroglífico, sino que se aproxima a la simbología fantástica oriental” (Mijail Batjin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 306).

Palmerín, Trineo y Tolomé abandonan Inglaterra llevándose a Agriola¹⁴. En esta huida, el autor quiere resaltar el destino fatal que les aguarda a los personajes, por lo que utiliza esta fórmula anticipatoria para preparar al receptor sobre los nuevos acontecimientos: “Mas poco les turó aquel plazer, que la fortuna, que es enemiga de los bienandantes, ordenó que aquel grande plazer fuese tornado en dolorosos llantos e gemidos, como vos contaremos”¹⁵. Una tormenta hará que naveguen sin rumbo conocido durante veinte días hasta arribar a tierra; de este viaje tan solo conocemos la duración, pues no se aportan más detalles del mismo. Desafortunadamente, los personajes llegan al señorío del soldán de Babilonia, territorio hostil para un cristiano. A partir de este momento, se separan, razón por la que el relato se divide para centrarse en cada uno de ellos de forma separada.

Palmerín es el primero que se aleja de sus compañeros porque sale a cazar y nunca volverá al barco. Se trata de un territorio infiel, por lo que, al ser descubierto, se ve obligado a quedarse allí. A esa tierra llegan varias naves turcas lideradas por Olimael, caudillo del Gran Turco, que también han sufrido las inclemencias del tiempo y navegaban a la deriva. Al ver el barco cristiano, lo asaltan y secuestran a Agriola para llevársela al Gran Turco, junto con Tolomé. Trineo, en cambio, será entregado como cautivo a un primo de Olimael¹⁶. La trama vivida de estos personajes y sus aventuras se desarrollarán en cuatro lugares diferentes:

1. Palmerín: señorío del Soldán de Babilonia
2. Trineo: isla de Malfado
3. Agriola: tierras del Gran Turco
4. Tolomé: señorío del Soldán de Babilonia

14 Los caballeros han viajado a Inglaterra con la excusa de ayudar al rey en la guerra que tiene contra Escocia. No habría nada de extraño en esto si no fuera porque Alemania es enemiga de la corte inglesa. El motivo no es otro que el amor prohibido de Trineo por Agriola, hija del rey. Una vez que Trineo y Palmerín conocen los sentimientos de la princesa hacia el heredero alemán, la coaccionarán para marcharse cuanto antes de allí pues, recordemos, estaban en la corte enemiga.

15 *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, p. 157.

16 Sobre el cautiverio, *vid.* José Julio Martín Romero, “La influencia de los libros de caballerías en las obras cervantinas sobre el cautiverio”, *Nueva Revista de Filología Española*, LXIII, 2 (2015), pp. 371-397.

El barco en el que viaja Trineo con los turcos naufraga hasta llegar a la isla de Malfado en el señorío de Persia¹⁷. Esta isla está hechizada, por eso cuando Trineo y el resto de la tripulación entran en ella se transforman en animales debido a un encantamiento: “luego fueron encantados todos de tal manera que no sabían de sí parte”¹⁸. Por su parte, Agriola es entregada al Gran Turco como compensación por las pérdidas que han sufrido las huestes de Olimael. La doncella será forzada a casarse en contra de su voluntad; pero, para fortuna de Agriola, por la acción de un anillo mágico que protege su virginidad, el Gran Turco no podrá consumir el matrimonio. Por último, Tolomé se convierte en cautivo de un señor en Babilonia. El hecho de que los personajes se separen por diversos motivos como los raptos o la caza viene a acentuar el valor negativo con el que se inicia esta trama narrativa en la que cada uno vivirá en un ambiente desfavorable y peligroso: “E ansí como vos dezimos acaesció a Trineo e a los que lo llevaban cautivo. E dexarlos emos fasta su tiempo e dezirvos emos lo que avino Agriola después que Trineo fue apartado d’ella”¹⁹. El autor

-
- 17 En la obra no encontramos descripciones de las islas. Tan solo algunos personajes manifiestan que aquella tierra les parecía un lugar deleitoso para arribar después de varios días a la deriva. A pesar de que la isla de Malfado es un lugar mágico, tampoco encontramos detalle alguno sobre su orografía maravillosa. La isla, como tópico espacial ha sido ampliamente estudiada por Axayácatl Campos García Rojas, “La Ínsula del Ploto en *Tristán de Leonís* y la construcción de un legado: el modelo ejemplar de los Reyes Católicos”, en *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron: estudios sobre la ficción caballeresca*, coord. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Universidad de Lleida, 2001, pp. 75-96; Axayácatl Campos García Rojas, “Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el *Amadís de Gaula*”, *Voz y Letra: revista de literatura*, 11, 2 (2000), pp. 3-20; Juan Carlos Pantoja Rivero, “Las ínsulas y sus habitantes en el *Amadís de Gaula*: un acercamiento a la geografía mítica de los libros de caballerías”, *Per Abbat: Boletín Filológico de actuación Académica y Didáctica*, 7 (2008), pp. 127-141; José Manuel Lucía Megías, “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, en *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, coords. Nicasio Salvador Miguel, Santiago López-Ríos Moreno y Esther Borego Gutiérrez, Madrid/Frankfurt Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 235-258.
- 18 *Palmerín de Olivia*, op. cit., p. 159. La isla de Malfado recuerda a la isla de Circe en *La Odisea*. Al igual que la hechicera homérica, la maga de esta isla también transfigura en animales a quienes llegaban a su isla. Trineo quedará allí bajo el influjo del poder maligno de Malfado esperando a que alguien pueda romper el hechizo.
- 19 *Ibidem*, p. 160.

ha dispersado a cada personaje en un hilo narrativo diferente —mediante el entrelazamiento— colocándolos en una situación difícil.

Según Baquero Escudero, este esquema argumental que hemos indicado es propio de la novela griega y responde a una sucesión de determinados hechos que se podrían ordenar de la siguiente forma: encuentro, separación, búsqueda y reencuentro²⁰. El autor ha situado a cada uno de los personajes en un punto geográfico distante dejando tramas abiertas para que Palmerín, como protagonista absoluto de esta obra, consiga reunir de nuevo a sus compañeros superando pruebas y obstáculos.

La estructura compuesta de tramas y subtramas que quedan abiertas y que se entrelazan crea un efecto de intriga que se va intensificando a medida que avanza la acción. Esta disposición de las historias consigue crear expectación en el receptor y así mantenerlo atento hasta la resolución de todos y cada uno de los conflictos. No obstante, se demostrará que no es solo una estructuración narrativa de las historias, sino que presentará otra función vinculada a la configuración del héroe y de otros protagonistas.

Como se ha visto, la dispersión de tramas comienza con la separación de Palmerín; a continuación, se narrarán las separaciones del resto de personajes. Mediante el entrelazamiento, la línea argumental retomará la historia de Palmerín. Recordemos que Palmerín había salido a cazar solo y descubre que se encuentra en tierras infieles. Para sobrevivir, se verá obligado a fingir que no es cristiano y tendrá que hallar el modo de regresar a su tierra sin ser descubierto. Podría considerarse que el deseo de reencontrarse con su amada Polinarda se convierte así en la causa generadora de todo este episodio; es decir, aquello que empuja al héroe a la acción y que dominará internamente todos sus esfuerzos. En tanto que Palmerín debe encontrar la manera de abandonar las tierras del señorío del Soldán de Persia sin que sospechen de su fe cristiana, muchas de las aventuras pondrán en riesgo su integridad no solo física sino también sentimental e, incluso, religiosa²¹.

Su estancia en la corte del soldán no solo demostrará la astucia y el valor del caballero para sortear una serie de infortunios que pondrán su vida

20 Ana L. Baquero Escudero, “La novela griega: proyección de un género en la narrativa española”, *RILCE*, VI, 1 (1990), pp. 19-45.

21 Estos tres aspectos coinciden con los ya observados por Lucila Lobato Osorio, “Los tres ejes de comportamiento del caballero literario medieval: hacia un modelo genérico”, *Tirant*, 11 (2008), pp. 67-88.

en serio peligro. Palmerín verá tambalearse su integridad moral y amorosa ante el acoso sentimental al que será sometido por parte de las doncellas con las que se encuentra. Ante esto, el caballero tendrá que ingeniárselas para esquivar sus requerimientos amorosos.

Podemos resumir los bloques narrativos de las pruebas a las que Palmerín se enfrenta así:

1. Lealtad amorosa hacia su señora Polinarda, al mantenerse firme ante el acoso de las doncellas musulmanas. Prueba mágico-maravillosa de la corona de Manarix para confirmar la lealtad hacia su amada.
2. Defensa de Alchidiana al ser acusada injustamente por la muerte de Ardemia. Su bondad como caballero se demostrará al defender a la doncella sin importarle la diferencia de credo. Estratega militar: sus dotes guerreras le brindan la confianza del soldán, que lo nombra caudillo para liderar sus huestes contra Constantinopla.
3. Ocultación de su fe cristiana para sobrevivir en tierras infieles. A pesar de la diferencia de credo, el caballero podrá tener una relación amistosa con personajes musulmanes como el infante Olorique.

Cada aventura supone una demostración de las habilidades del caballero, ya sean guerreras, religiosas, cortesanas o amorosas²². Quizá lo que tenga mayor importancia de todo lo que le ocurre al personaje en estos episodios será el descubrimiento de alto linaje²³. El tiempo que ha pasa-

22 Cabe destacar que no siempre lo conseguirá plenamente, como ocurre en un episodio en el que la Reina de Tarsis, atraída por la belleza del caballero, después de haberle dado un bebedizo que provoca que pierda toda consciencia, abusará de él sexualmente. Parece recordar el episodio artúrico de la procreación de Galaz, si bien con matices diferentes, aunque Lanzarote tras el bebedizo tenía alguna consciencia de que estaba yaciendo con Ginebra. A este respecto, *vid.* Carlos Alvar, “Galaz”, en *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de literatura artúrica*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, pp. 179-181. De este encuentro sexual nacerá Polendos, pero no será considerado como una deslealtad hacia Polinarda, pues el caballero no era dueño de su voluntad y, por lo tanto, no fue un hecho consciente.

23 La confirmación de su alto linaje se produce en la obra en diferentes momentos y por boca de varios personajes. En una de las aventuras que vivirá el héroe, se requerirá su ayuda para salvar a la hija de una dueña que ha sido hecha prisionera. Esta dueña le

do Palmerín en tierras del soldán ha sido propicio para que el caballero demuestre sus extraordinarias cualidades. Sin embargo, aún necesita conocer a sus padres y confirmar así su origen real para poder hacer público su amor y celebrar las bodas con Polinarda.

Una vez concluida esta etapa en tierras del soldán de Babilonia, Palmerín vuelve a la corte donde le espera su señora. El proceder caballeresco que empuja al héroe a buscar aventuras lo conducirá a una en la que defenderá a su padre, Florendos, sin saber su identidad. Esto le permitirá conocer así sus orígenes reales y ser reconocido por sus padres. De esta forma, el caballero reparará el daño que habían sufrido Florendos y Griana, reestablecerá el equilibrio en su relación amorosa y podrán celebrar su matrimonio público. Con todo esto, el núcleo A (la relación de sus progenitores y la recuperación del linaje por parte del héroe) quedará cerrado cuando Palmerín sea reconocido como emperador de Constantinopla (cap. CXII). A partir de este momento, la historia se enlaza con el núcleo B, porque queda pendiente el matrimonio público entre Palmerín y Polinarda²⁴.

Como vemos, la disposición de las tramas en este primer viaje genera cierto dinamismo en la estructura general. Entre la separación y el reencontro (y posterior desenlace de la trama), se incrementa la peligrosidad y el riesgo en cada episodio. Cabe destacar la tensión que se origina al no cerrar la trama debido a que el personaje necesita cumplir otra misión que le permita acabar la aventura en la que se inserta²⁵.

mostrará unas armas que su hermana había dejado para él anteriormente. Las armas estaban cubiertas por un paño blanco en el que estaba escrito en griego que él era “hijo del rey más leal que en Grecia fallarse pudo”, *Palmerín de Olivia, op. cit.*, p. 136. Posteriormente, el caballero se ofrecerá a luchar por la doncella Alchidiana, pero será rechazado por otro caballero al no ser hijo de rey. Ante la imposibilidad de conocer eso, tanto por el soldán como por el propio Palmerín, será un doncel enviado por la reina de Tarsis quien despeje las dudas. Le entregará un yelmo y confirmará que Palmerín procede de un linaje superior al de ninguno de los allí presentes (*Ibidem*, p. 179). Será precisamente esta dueña quien, en un encuentro posterior con el caballero, le confirmará las palabras que de él le había dicho un sabio, anticipándole el hecho que le permitiría reconocer a sus padres (*Ibidem*, p. 194).

24 El final del núcleo A tiene una continuación en el núcleo B al enviar Palmerín una embajada a Alemania para pedir la mano de Polinarda.

25 Sobre la intriga en la narración, *vid.* Lucila Lobato Osorio, “La función de la aven-

El segundo viaje presentará una estructura totalmente diferente. Para entender su trama debemos volver al capítulo XLIX, en el que se narra la despedida de Trineo y Polinarda antes de que este marchara hacia Inglaterra: “Ruégovos que no vos caséys, aunque el Emperador vos lo mande, fasta que yo venga”²⁶. Esta promesa de Polinarda a su hermano enlaza con la petición que le hará posteriormente en el capítulo XCVIII a Palmerín: “Pues que así es, que perdiste de tal manera a Trineo, también él estará en lugar adonde no podrá venir. Conviene que lo vays a buscar, por amor del Emperador”²⁷. Se trata, por tanto, de un nuevo impedimento para que se cierre el relato de la boda pública de Palmerín y Polinarda. De esta manera, la motivación del segundo viaje es encontrar a Trineo y al resto de compañeros. También aquí el viaje lo llevará a tierras musulmanas, en las que el héroe revelará nuevas facetas de su personalidad, una personalidad que se irá construyendo paulatinamente mediante sus propias vivencias. La subtrama de este viaje se cerrará con el regreso de todos ellos a Alemania, que permitirá, a su vez, que, con el matrimonio público, concluya el núcleo B, correspondiente a los amores entre Palmerín y Polinarda.

También en esta ocasión, el héroe emprende el viaje, sin rumbo determinado, acompañado esta vez por el infante Olorique y sus caballeros. No tardarán en encontrarse unas naves musulmanas capitaneadas de nuevo por Olimael, que los tomará como cautivos²⁸. De esta forma, bajo el mando del caudillo turco, los personajes irán saqueando y arrasando aquellas ciudades cristianas que encuentren a su paso, como es el caso del saqueo del ducado de Duraço, cuyo señor muere a manos de las huestes musulmanas²⁹. El reencuentro de Palmerín con Laurena, hija del duque de

tura novelesca en la articulación del género caballeresco breve”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, México, D. F., El Colegio de México, 2011, pp. 475-490 (p. 478).

26 *Palmerín de Olivia*, *op. cit.*, p. 110.

27 *Ibidem*, p. 204.

28 Una estrategia perfectamente estudiada por José Julio Martín Romero, *op. cit.*, p. 439.

29 Como se recordará, en Duraço Palmerín había conocido a Laurena, hija del duque, a quien se había ofrecido como su caballero pensando que era la doncella que aparecía en sus sueños. Tras descubrir su error, partirá de la corte dejando a la doncella sin mayores explicaciones. La reaparición de este personaje en la historia podría deberse a un intento por parte del autor por concluir de forma más digna la trama de Laurena y resarcirla, de alguna manera, del desplante del caballero.

Duraço, permitirá que la doncella no corra la misma suerte que su progenitor, ya que el caballero decide llevarla consigo³⁰. Tras todas estas batallas, Palmerín, Laurena y Olorique llegan al señorío del Gran Turco; allí se reencuentran con Agriola. Finalmente, los personajes consiguen escapar tras matar al Gran Turco, liberando así a Agriola. En su travesía de regreso encontrarán otras naves infieles en las que viaja Estebón, el mercader, y sus hijos³¹. En el relato se produce una circunstancia que le permite al autor llevar a sus personajes a un punto determinado: una tormenta marina. Efectivamente, esto hace que naufraguen y lleguen a la isla de Malfado (donde estaba, recordemos, Trineo); allí también todos ellos, a excepción de Palmerín, serán convertidos en animales³². Se crea así un obstáculo que se agrava cuando Palmerín, preso de la ira, mata a la señora de la isla antes de conseguir que esta desencantara a sus compañeros. A partir de aquí, la secuencia se complica en una concatenación de aventuras cuyas resoluciones implican nuevas tramas; así pues, los hilos narrativos principales contienen, a su vez, otros hilos menores dando lugar a una estructura subordinada. Como se ha indicado, se originan una serie de conflictos encadenados: se produce un obstáculo, en cuya resolución se introduce a su vez otro obstáculo; esto es, al héroe se le plantea una situación o aventura que debe concluir, pero, para culminarla, antes tiene que superar otra prueba que le capacite de alguna manera para finalizar la anterior.

En primer lugar, Palmerín necesita encontrar la manera de romper el hechizo para que sus compañeros recuperen su forma humana. Este motivo será el que origine las siguientes historias y aventuras. El caballero, en

30 En uno de estos saqueos, los personajes llegan al reino de Tesalia, donde matan al rey. La trama, que se inicia con la muerte de este personaje, concluirá en *Primaleón*, la segunda obra del ciclo. La hija del rey, Francelina, será encerrada en una torre mediante encantamientos para proteger así su vida de sus enemigos. Se trata de un tópico caballeresco en el que la doncella deberá ser rescatada por el mejor caballero que logre finalmente vencer todas las pruebas mágico-maravillosas.

31 Este personaje será fundamental en la biografía del héroe, pues será el primero que ayude a Palmerín comprándole un caballo y dotándolo de todo lo necesario para empezar su andadura antes de ser armado caballero.

32 Los encantamientos de la isla de Malfado no tienen efecto en Palmerín, ya que una de las tres hadas que encontró el caballero en la montaña Artifaria en la aventura de la serpiente le otorgó el don de no ser hechizado de ninguna manera. Así, Palmerín, a diferencia de sus amigos, no ha sido transformado en animal.

su búsqueda de un remedio para revertir el encantamiento de Malfado, se encuentra con un personaje que le orienta en su camino hacia un determinado destino: Diardo, hijo del sabio Adrián, también está atrapado en la isla; será este quien lo dirija hacia la villa Elaín, que gobierna la infanta Zérfira, con la esperanza de que esta pueda ofrecerle ayuda³³.

En la villa Elaín conoce a Zérfira, que le indica que quien puede ayudarle es Muça Belín. Ella también necesita encontrarse con él porque tiene un problema de salud, pero no le es posible porque mantiene un enfrentamiento con su hermano. Palmerín conoce su historia y decide ayudar a Zérfira en ese asunto³⁴. Como vemos, el héroe ha conocido a otro personaje que no puede ayudarle directamente porque existe un impedimento, pero le da información sobre un tercero que podría solventar este asunto. A partir de aquí, la historia se proyecta hacia el futuro en una estructura compleja de tramas subordinadas. Palmerín mata al hermano de la infanta y, finalizado así este enfrentamiento, Zérfira podrá acompañar a Palmerín para encontrarse con Muça.

Los personajes deberán ir hasta Rumata, reino del rey Abimar, donde se encuentra el sabio. En este punto se abre una nueva trama que consiste en el enfrentamiento entre el rey Abimar y el soldán de Persia. Este rey, en guerra contra el soldán de Persia por consejo del sabio, necesita la ayuda de Palmerín y Trineo para poder derrotarlo. Muça Belín pondrá a prueba a Palmerín para demostrar las virtudes del caballero ante el rey. Pero antes de prestar su ayuda, deberán resolver el problema de Zérfira.

La subordinación no es solo una disposición narrativa a la hora de desarrollar la historia. Este esquema lo encontramos también en la descripción del espacio. En la aventura del Castillo de los diez padrones, a la que se tiene que enfrentar Palmerín, debe encontrar una flor maravillosa que podría curar la enfermedad de la infanta. La descripción del castillo

33 Parece ser común el encuentro del héroe con personajes que ya había conocido anteriormente y que de alguna manera vinculan los hechos presentes con los pasados, proyectándolos hacia el futuro. Así, Diardo, por quien luchó tiempo atrás, será quien le indique hacia dónde debe dirigirse Palmerín para poder encontrar el remedio que torne a sus amigos a su forma natural.

34 En este viaje Palmerín es acompañado de Trineo, que continúa transformado en perro a causa del encantamiento de la isla de Malfado, por lo que el caballero no puede reconocerlo.

responde a una estructura de mayor a menor en la que sucesivamente un espacio grande alberga otro más pequeño. La flor que necesita el caballero está en un árbol que está en una huerta. Además, en ese árbol se cría un ave que solo come de sus flores y a quien Palmerín debe también atrapar. Esto va aportando mayor complejidad al relato al mismo tiempo que genera intriga, sensación de dificultad para poder superar las pruebas y, sobre todo, dinamismo. Una vez que Palmerín ha superado el enfrentamiento con los diez padrones, para poder acceder al castillo el caballero llega primero a un corral en el que encuentra una sepultura, y ahí una llave que señala la dirección que debe tomar. En todo momento, Palmerín es acompañado por Trineo (que sigue transformado en animal, en concreto en perro). Una vez que ambos entran en el palacio, se rompe el hechizo, una resolución inesperada por la que el personaje recupera su forma humana. En el palacio encuentran diversos objetos, así como una doncella misteriosa que los acompañará hasta la huerta donde se halla el ave. En el momento en que Palmerín lo atrapa, este otro hechizo también se rompe. Al salir de la huerta maravillosa, esta se cierra concluyendo así esta aventura. Zérfira sanará al oler las flores y, con ello, la trama de esta concluye.

Una vez finalizada esta trama, queda pendiente ayudar al rey en la guerra con el soldán de Persia. La batalla no se resolverá finalmente con la muerte del soldán, sino que Palmerín lo captura para forzar la rendición de sus huestes y darle la victoria al rey. Finalizada esta prueba a la que fueron sometidos los caballeros por Muça, parecería que van a recibir la ayuda para poder desencantar a sus amigos del hechizo de Malfado. No obstante, una nueva secuencia se abre: la de Aurencida y Liçadra, hermanas del soldán, quienes intentarán seducir a los caballeros cristianos para que se conviertan al islam y permanezcan junto a él en la corte turca. Esto alejará a los personajes de su propósito durante más tiempo³⁵. Así, este nuevo paréntesis narrativo consiste en una prueba de fidelidad amorosa y religiosa en la que se refuerza la personalidad de ambos caballeros, y concluye con un desenlace trágico para las doncellas (Liçadra acabará suicidándose con la espada del soldán y Aurencida, aunque quedó embarazada

35 Sobre esta cuestión, *vid.* M.^a del Pilar Casado Gutiérrez, “‘¡Ay señor, cómo nos valiera más la muerte que conocer a estos cavalleros cristianos!’: las doncellas moras y el amor en *Palmerín de Olivia*”, en *Historias fingidas* (en prensa).

de Trineo, permaneció encerrada en su cámara durante diez años). Terminada también esta prueba, Muça les indicará cómo poder desencantar Malfado. Así se cierra la trama de las aventuras en las tierras del soldán.

Esto permite que continúen los sucesos de la isla de Malfado, donde los personajes tendrán que probarse en la aventura de la torre, que permitirá romper la maldición de la isla. Palmerín culmina esa aventura y logra deshacer para siempre el encantamiento de ese lugar. Rota la maldición, todos sus amigos, junto con los demás personajes allí atrapados, recuperan su forma humana y podrán al fin emprender el camino de regreso. El relato de la reunión de personajes tiene un episodio más durante la travesía marítima de vuelta, cuando encuentran a Tolomé, que había sido capturado por las huestes de Olimael; de esta forma el autor consigue reagrupar a todos los personajes para el regreso a Alemania y dar por concluida esta gran trama relativa a los viajes. Con el rescate del hermano de Polinarda, Palmerín ha podido concluir con éxito su último servicio amoroso, requisito indispensable para poder celebrar sus bodas públicas y, con ellas, cerrar el núcleo B³⁶. Toda esta compleja estructura consigue crear intriga dejando el cierre de la trama amorosa de Palmerín y Polinarda para el final³⁷.

4. CONCLUSIÓN

En las tramas de los dos viajes que realiza el caballero a tierras infieles observamos que, aunque el autor tiende a la composición de estructuras parejas, el armazón narrativo correspondiente a cada viaje se resolverá de forma muy diferente. El primero sirve para plantear las tramas y la situa-

36 Conviene recordar una trama que aparece intermitentemente en el último viaje del caballero. Cuando Palmerín llega a tierras del soldán de Babilonia, conocimos el amor no correspondido de Alchidiana por él. A pesar de haberse marchado de las tierras del soldán y de no haberle sido del todo sincero, la doncella no ha podido olvidar sus sentimientos por el héroe. La trama, por tanto, no está cerrada y en diversas ocasiones encontraremos esas interferencias de la historia de Alchidiana en su búsqueda de noticias sobre el caballero. Este recurso del entrelazamiento, que hemos visto que se utiliza para unir diferentes tramas narrativas, le sirve al autor, en este caso, para mantener la trama de la doncella presente para el receptor y evitar así que una historia que ocurrió tan atrás en la obra pueda olvidarse.

37 Como indica Lucila Lobato Osorio, *op. cit.*, p. 480.

ción de cada personaje, centrándose en el héroe y su estancia en tierras infieles. El segundo servirá de cierre de todos los hilos abiertos, resolviéndose con mayor complejidad tanto en lo que se refiere a la estructura como a la historia de los protagonistas. La estancia de estos personajes durante los numerosos capítulos en los que se desarrollan las tramas mencionadas tendrá una relevancia capital, pues revelará sus respectivas personalidades, destacando sobremanera las cualidades de Palmerín si las comparamos con las de sus compañeros³⁸. La experiencia del viaje será un recorrido de experimentación y búsqueda de la propia identidad, pues, en la pérdida, cada personaje librará su propia guerra ante la adversidad. Podemos decir, por tanto, que ambos viajes, en la trayectoria vital de Palmerín, sirven, en primer lugar, como reconocimiento y, a continuación, como perfeccionamiento de sus cualidades.

Estos episodios preludian las aventuras de encuentros y separaciones de la novela bizantina, y bien pudieron influir en algunas obras castellanas del este género. Como se ha visto, la habilidad narrativa del autor de *Palmerín* es notable, pues fue capaz de tejer una compleja red de relatos mediante diferentes procedimientos de engarce narrativo. Para esto, el autor empleó el entrelazamiento como signo distintivo de la poética del género, pero, además, creó una estructura jerárquica en la que tramas mayores encierran otras menores, dejando suspendidas las primeras y logrando provocar una sensación de intriga y expectación en el receptor de la historia³⁹. Por tanto, esta obra no está compuesta por una serie de episodios acumulados en sarta. La estructura y disposición de los hilos narrativos deja de ser caprichosa cuando tienen una justificación tanto para la historia como para los personajes y, si se eliminara del relato, este dejaría de tener sentido. *Palmerín de Olivia* es una superestructura narrativa que contiene a su vez una gran variedad de tramas y subtramas articuladas en

38 Como afirma Lucila Lobato Osorio, *op. cit.*, p. 476, “cada aventura contribuye al perfeccionamiento del protagonista para convertirlo en el mejor caballero del mundo, en el amante más leal y apasionado o en el guerrero más devoto”.

39 Esta habilidad narrativa que observamos en el autor palmeriniano a la hora de configurar la estructura de la obra se encontrará en Silva. Para esta cuestión, *vid.* Juan Pablo Mauricio García Álvarez, “Alternativas narrativas para enlazar historias en la *Primera parte del Florisel de Niquea (caps. VI-XXI)*”, en *Literatura y ficción: “estorias”, aventura y poesía en la Edad Media II*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, pp. 489-502.

dos grandes temas o núcleos: la esfera familiar del héroe y el amor, cohesionadas en una arquitectura sabiamente organizada.

El autor del *Palmerín* ofrece nuevos paradigmas narrativos en la conformación de la obra que combina el entrelazamiento, propio del *roman artúrico* —que ya aparecía en las obras de Montalvo—, con otros procedimientos que complican la trama y aportan tensión y suspense a las historias.

Ficción, hibridación y composición narrativa en *La Araucana*

LUIS GÓMEZ CANSECO
Universidad de Huelva

Título: Ficción, hibridación y composición narrativa en <i>La Araucana</i> .	Title: Fiction, Hybridization and Narrative Composition in <i>La Araucana</i> .
Resumen: Alonso de Ercilla pensó inicialmente en <i>La Araucana</i> como un poema que trataría únicamente de la conquista de Chile, ajustándose a la verdad histórica. En la segunda y tercera parte rompió con esa unidad y con la historicidad, dando un lugar cada vez más relevante a episodios diversos, en los que predomina la ficción y llevando a cabo una reflexión metaliteraria sobre las razones de ese cambio, que pudieron influir en narradores posteriores, entre ellos Cervantes.	Abstract: <i>La Araucana</i> was initially designed by Ercilla as a poem only focused on the conquest of Chile and strictly adjusted to the historical truth. However, the second and third parts break that unity, giving rise to diverse episodes in which fiction predominates over history. The poet explained the reasons for these changes in a series of metaliterary notes that could influence later authors, such as Cervantes.
Palabras clave: Ercilla, <i>La Araucana</i> , historia, ficción, Cervantes	Key words: Ercilla, <i>La Araucana</i> , History, Fiction, Cervantes
Fecha de recepción: 9/6/2020.	Date of Receipt: 9/6/2020.
Fecha de aceptación: 4/8/2020.	Date of Approval: 4/8/2020.

Lo que en principio se propuso Alonso de Ercilla a la hora de afrontar la escritura de *La Araucana* fue componer un poema épico de materia estrictamente bélica que se atuviera a los hechos que historiaba. En cuanto al contenido, basta releer la declaración que formula apenas comenzada su escritura para confirmarlo: “Venus y Amón aquí no alcanzan parte, / solo domina el iracundo Marte” (I, 79-80)¹. A esa voluntad monotemática se

1 Todas las citas de *La Araucana* —que remiten al número de canto y versos— proceden de la edición de la Real Academia Española (2020). Este trabajo se enmarca en

añadió un discurso reiterado de inmediatez entre la escritura y los hechos que narraba, tal como se sigue de la famosa —y más probablemente retórica— declaración del prólogo que se antepuso a la primera parte de la epopeya en 1569:

... el [*tiempo*] que pude hurtar le gasté en este libro, el cual, porque fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero, por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos (I, Prólogo).

Aun cuando fuera de manera práctica, Ercilla hubo de reflexionar sobre los límites de lo histórico y lo verosímil en la épica y, al menos en principio, consideró que atenerse a argumentos históricos y veraces era una obligación para el poeta heroico. De ese modo, el lector de la primera parte se encontró con la narración en verso de unos sucesos históricos de los que era contemporáneo, cuya autenticidad venía garantizada por el testimonio del autor o, en su caso, por un ejercicio de investigación que este habría llevado a cabo a partir de fuentes directas y fiables. Por ello, Ercilla se presenta desde el prólogo como un mero transmisor de los hechos sucedidos durante la conquista de Chile, siguiendo en ello una pauta que María José Vega ha señalado como característica de la épica española en el siglo XVI:

Los autores de épica política insisten en presentar el poema heroico como obra *verdadera*, y, por ello mismo, como una forma de historia, si no como la más ejemplar. Aristóteles había proclamado la superioridad de la poesía sobre la historia, porque esta narra lo que efectivamente ha sucedido, mientras que la poesía no está atada a las minucias de los hechos acontecidos, sino que representa el deber ser, o lo que es posible y necesario de acuerdo con la verosimilitud y la imitación. La teoría épica hispánica se sustenta, en cambio, sobre la superioridad moral y ontológica de lo verdadero sobre lo fingido y se funda en una idea humanista de la historia, que no sólo la concibe como un relato de hechos verdaderos, o

el proyecto de investigación *Vida y escritura II* y en el CIPHCN.

como *memoria gestarum*, sino como fuente de experiencia y moralidad, como compendio de sabiduría política².

Fue esa una de las bazas fundamentales que literariamente jugó Ercilla en *La Araucana*: su presunta y no discutible historicidad, avalada por una imparcialidad de la que hace gala ante el Felipe II, al que presenta siempre como su primer interlocutor:

Hasta aquí lo que en suma he referido
yo no estuve, señor, presente a ello,
y así, de sospechoso, no he querido
de parciales intérpretes sabello.
De ambas las mismas partes lo he aprendido,
y pongo justamente solo aquello
en que todos concuerdan y confieren
y en lo que en general menos difieren (XII, 545-552).

Es precisamente en ese momento, el canto XII de la primera parte, cuando el propio Ercilla se incorpora a la narración y añade a su papel de poeta-historiador el de personaje y testigo directo de los hechos. Al hacerlo, hace converger de una manera hasta entonces inédita dos mecanismos literarios diversos, como eran la épica y la autobiografía, al tiempo que se multiplican las protestas de veracidad histórica: “...prosiguiendo adelante, yo me obligo / que irá la historia más autorizada; / podré ya discurrir como testigo, / que fui presente a toda la jornada” (XII, 555-558). Pero lo cierto es que ese discurso solo es válido para la primera parte del poema, cuya composición se inició todavía en territorio americano y no lejos en el tiempo de las acciones que refiere. El texto completo de *La Araucana*, tal como nos ha llegado, se compuso, repensó y revisó a lo largo de más de treinta años, en los que el autor tuvo tiempo de sobra para replantearse su proyecto inicial.

De hecho, el episodio amoroso de Lautaro y Guacolda en el canto XIII de la primera parte, por más que esté inserto en la acción bélica, marca ya un punto de inflexión en la construcción del poema. Y es ya de manera

2 María José Vega, “La idea de la épica en la España del Quinientos”, en *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2010, pp. 103-136 (p. 109).

expresa en el canto XV y último de esa primera parte cuando el poeta subraya ante sus lectores las carencias que iba detectando en el plan de trabajo que había trazado al comenzar su obra:

No se puede llamar materia llena
la que de amor no tiene el fundamento. [...]
Pues yo, de amor desnudo y ornamento,
con un inculto ingenio y rudo estilo,
¿cómo he tenido tanto atrevimiento,
que me ponga al rigor del crudo filo? (XV, 5-20).

De inmediato, se presenta a sí mismo decidido a abandonar su tarea, aun cuando apunta una posible solución para el problema en la multiplicación y variación de los discursos, con vistas a alejarse del registro estrictamente épico:

Quíselo aquí dejar, considerado
ser escritura larga y trabajosa
por ir a la verdad tan arrimado
y haber de tratar siempre de una cosa,
que no hay tan dulce estilo y delicado,
ni pluma tan cortada y sonora
que en un largo discurso no se estrague,
ni gusto que un manjar no le empalague.

Que si a mi discreción dado me fuera
salir al campo y escoger las flores,
quizá el cansado gusto removiera
la usada variedad de los sabores,
pues, como otros han hecho, yo pudiera
entretejer mil fábulas y amores;
mas, ya que tan adentro estoy metido,
habré de proseguir lo prometido (XV, 25-40).

Ercilla alude a un tópico clásico sobre el que volverá varias veces en el poema, el de la imitación compuesta o *contaminatio*, presentada bajo la metáfora de la abeja que liba de diversas flores para elaborar su propia

miel³. De hecho, el dilema narrativo que se plantea en estos últimos versos de la primera parte —posiblemente escritos ya en España, adonde había regresado a mediados de 1563— se viene a retomar diez años después en el prólogo “Al lector” de la segunda:

Por haber prometido de proseguir esta historia, no con poca dificultad y pesadumbre la he continuado y, aunque esta segunda parte de *La Araucana* no muestre el trabajo que me cuesta, todavía quien la leyere podrá considerar el [trabajo] que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa; y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, pareceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así, temeroso de esto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes, pero acordé de no mudar estilo (II, Prólogo).

Ercilla cedería finalmente a la tentación para terminar mudando estilo. El hastío que en el lector pudiera causar la monotonía de su obra y el agotamiento de la materia araucana le llevaron a introducir, cuando avanzaba la segunda parte y ya definitivamente en la tercera, episodios ajenos a esa trama central que da título al poema. También es verdad que solo lo hizo cuando revisó lo escrito desde Europa, lejos del primer campo de acción y en otro contexto personal y literario que le hizo replantearse la disposición del texto⁴.

3 Sobre este tópico con referentes clásicos en Lucrecio, *De rerum natura*, III, 11-12; Horacio, *Odas*, IV, 2, 27-32; o Séneca *Epístolas*, 84, véase el trabajo ya clásico de Fernando Lázaro Carreter, “Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*”, en *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista*, ed. Víctor García de la Concha, Salamanca Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-224. Véase asimismo el ensayo de Jesús Ponce Cárdenas, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.

4 En esta reprogramación del plan inicial y los problemas de unidad que conllevaba se han detenido Ramona Lagos, “El incumplimiento de la programación épica en *La Araucana*”, *Cuadernos Americanos*, 238, 5 (1981), pp. 157-191; Bernal Herrera Montero, “*La Araucana*: conflicto y unidad”, *Criticón*, 53 (1991), pp. 57-69; Juana Quiñones Goergen, “Retrato del colonizado: Explorando las formas de la diversidad cultural en la épica temprana de América Latina”, *Calíope*, 4, 1-2 (1998), pp. 260-261; o Cedomil Goic, *Letras del Reino de Chile*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 115-120.

1. NUEVOS MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Los nuevos materiales con que Ercilla quiso dar variedad a *La Araucana* eran de dos naturalezas bien diferenciadas, aunque siempre se introducen en la acción por medio del eje autobiográfico y acudiendo todavía a la persona del poeta como fiador de lo narrado. A partir de 1578, los lectores de Ercilla se encontraron que, en torno a las acciones protagonizadas por españoles y mapuches, se suman, en primer lugar, una serie de sucesos de carácter histórico-político cuyo campo de acción se traslada de Chile a Europa, y, por otro, varias ficciones novelescas de materia esencialmente amorosa y protagonizadas por mujeres.

En esos nuevos episodios militares, por más que tengan un sesgo épico, predomina el interés político para la corona hispánica. Al fin y al cabo, se trata de tres lances cruciales en el reinado de Felipe II, como fueron la toma de San Quintín, la batalla naval de Lepanto y la anexión de Portugal. Todos tienen lugar en la geografía europea y en la propia contemporaneidad histórica, y convergen en la exaltación de la política imperial⁵. Pero lo más llamativo es que, a pesar de su carácter histórico, el narrador se ve obligado a darles entrada en su edificio narrativo por medio de mecanismos paradójicamente ficcionales y aun a costa del alarde de historicidad que se había esgrimido como principio. Para empezar, la toma de San Quintín se introduce en la trama por medio una visión onírica, durante la cual la diosa Belona le ofrece al poeta la posibilidad de contemplar la batalla. Pero la cosa es que lo hace apelando a argumentos literarios, como son la inclinación del personaje a la escritura —“viéndote a escribir aficionado”— y la necesidad de variación que percibe en su obra. No deja de ser curioso que la diosa de la guerra acuda a la misma metáfora floral que los lectores recordarían de la primera parte:

5 Como apuntó en su momento Marcos A. Morínigo, “Introducción biográfica y crítica”, en Alonso de Ercilla, *La Araucana*, eds. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1979, I, p. 51, Ercilla se propuso “dar cabida a algo de [lo] que el poema carecía y que, dadas las circunstancias del tiempo, era una falta notable en una obra histórico-poética sobre hechos coetáneos: la glorificación de su pueblo y la de su monarca como factor eficiente de los triunfos de la nación”.

Es campo fértil, lleno de mil flores,
en el cual hallarás materia llena
de guerras más famosas y mayores,
donde podrás alimentar la vena;
y, si quieres de damas y de amores
en verso celebrar la dulce pena,
tendrás mayor sujeto y hermosura
que en la pasada edad y en la futura (XVII, 321-336).

Aun cuando el poeta se dice “deseoso luego de ocuparme/en obras y canciones amorosas/y mudar el estilo y no curarme/de las ásperas guerras sanguinosas” (XVIII, 570-573), la acción le lleva hacia la cueva del mago Fitón, gracias a cuyos poderes mágicos puede asistir a la futura batalla de Lepanto⁶. La visión vuelve a contradecir el anunciado apego a la verdad histórica, por más que Fitón —como antes Belona— apele a razones estrictamente retóricas, pues, tras apelar a las “aparencias generosas” del poeta, que le inclinan a “escribir los actos de la guerra”, le hace ver que su poema, centrado únicamente en Arauco, resulta literariamente incompleto y precisa de nuevos argumentos. Es esa la principal razón que esgrime el hechicero para brindar tan extraordinaria oportunidad a su invitado: “...solo te falta una naval batalla/ con que será tu historia autorizada/ y escribirás las cosas de la guerra/ así de mar también como de tierra” (XXIII, 581-584). Al tiempo que resuelve a cuestión de la *variatio* épica, Fitón le permite —desde el prodigio— continuar con su labor historiográfica y convertirse en “testigo y verdadero coronista” de la batalla naval de Lepanto (XXIII, 600). Y con tanto empeño lo hizo Ercilla que, una vez acabada la batalla, reconoce ante sus lectores lo extenso del episodio: “en larga digresión me he divertido” (XXIII, 782). Con el tercer episodio político, que corresponde al proceso de anexión de Portugal tras la muerte del rey don Sebastián en la batalla de Alcazarquivir, se cierra la

6 Con especial acierto, señala Carlos Albarracín Sarmiento, “Arquitectura del narrador en *La Araucana*”, en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1974, II, pp. 7-19 (p. 17), respecto a estos dos episodios que la posición de Ercilla, raptado en sueños por Belona y premiado por Fitón con una visión mágica, “representa al autor como ubicuo y omnisciente; él puede abarcar y confundir el tiempo-espacio de la narración y el de lo narrado, el destino de los personajes y el destino de su canto”.

tercera parte de *La Araucana*, impresa en 1589. La nueva acción ahora se introduce sin necesidad de acudir a ningún suceso extraordinario; es el propio narrador quien da un giro a los sucesos de su historia, trasladando el punto de atención hacia una materia que considera superior política y literariamente. Frente a las guerras y los territorios de Arauco, ahora lejanos en el tiempo y en el espacio, el poema se vuelve a un aquí y un ahora que terminan desplazando por completo a la materia original, pues no en vano es con este conflicto lusitano con el que se cierra:

¿Qué hago, en qué me ocupo, fatigando
la trabajada mente y los sentidos,
por las regiones últimas buscando
guerras de ignotos indios escondidos;
y voy aquí en las armas tropezando,
sintiendo retumbar en los oídos
un áspero rumor y son de guerra
y abrasarse en furor toda la tierra? (XXXVI, 345-352).

Sin embargo, estos tres episodios, por más que trasladen el eje de la acción hacia Europa, no dejan de ser materia bélica que continúa y multiplica las luchas araucanas. De hecho, al comienzo del canto vigésimo, tras haber referido la toma de San Quintín, el narrador vuelve a quejarse de la promesa que hizo al comenzar su obra:

De mí sabré decir cuán trabajada
me tiene la memoria y, con cuidado,
la palabra que di, bien excusada,
de acabar este libro comenzado;
que la seca materia desgustada
tan desierta y estéril que he tomado
me promete hasta el fin trabajo sumo
y es malo de sacar de un terrón zumo (XX, 17-24).

Y, volviendo a lo planteado en el prólogo de la segunda parte, se pregunta retóricamente a sí mismo:

¿Quién me metió entre abrojos y por cuestras
tras las roncadas trompetas y atambores,
pudiendo ir por jardines y florestas
cogiendo varias y olorosas flores,
mezclando en las empresas y recuestas
cuentos, ficciones, fábulas y amores,
donde correr sin límite pudiera
y, dando gusto, yo lo recibiera? (XX, 25-32)

En efecto, a pesar de haber anunciado que Venus no formaba parte de su plan de trabajo, Ercilla encontró ocasión para introducir una serie de episodios novelescos que se alejan por completo de la verdad histórica y dan cabida a la materia amorosa⁷. El primero de esos seis casos, protagonizados siempre por mujeres, es la historia de Guacolda, la amada de Lautaro, que asiste a la muerte del héroe araucano y le avisa del peligro que le acecha. Precisamente por ello y por su presencia en el canto XIII de la primera parte, cabe entender que, aun tratándose de un interludio amoroso, formaba parte del diseño épico. De hecho, Bryce Maxey ha apuntado un paralelo de Lautaro y Guacolda con Héctor y Andrómaca como parangón con la épica antigua⁸. Ercilla no percibió como ajena a su relato heroico la figura de Guacolda; por ello hay que entender que la primera digresión de carácter amoroso es la historia de Tegalda, que se narra entre los cantos XX y XXI, donde el propio Ercilla, haciendo guardia nocturna, descubre a esta mujer que busca en el campo de batalla a su amado Crepino, con el que se había casado días antes. Conmovido por su relato, el poeta le ayuda a

7 Cfr. Carmen S. Alverio, “La metaficción en *La Araucana* de Alonso de Ercilla”, *Revista Interamericana*, 19, 3-4 (1989), pp. 10-18.

8 *Vid.* Bryce Maxey, “The Design of Part One of *La Araucana*: Doña Mencía and the Fall of Concepción”, *Hispania*, 101, 3 (2018), pp. 433-445 (p. 443). A la importancia de ese momento narrativo en el cambio de diseño estructural del poema se refiere Mercedes Blanco, “Fábulas de amores en la épica de guerra. De *La Araucana* al *Arauco domado*”, *Bulletin Hispanique*, 121, 1 (2019), pp. 17-54 (p. 34). Subrayan la importancia de esta materia amorosa, no solo la misma Blanco, sino Aden W. Hayes, “Fiton’s Aleph, Ercilla’s World”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 15, 3 (1981), pp. 356-357, y Marcelo Coddou, “Nuevas consideraciones sobre el tema del amor en la obra de Ercilla”, en *Homenaje a Ercilla*, Concepción, Universidad de Concepción, 1969, pp. 111-130.

encontrar el cuerpo de su esposo y a trasladarlo a su tierra. Para dar visos de veracidad a su peripecia, el poeta señala la presencia en la misma guardia de don Simón Pereira, que haría así las veces de garante y testigo, aun cuando —no se olvide— fue uno de sus más cercanos amigos en el contingente español que llegó a Chile con don García Hurtado de Mendoza, pues no en vano ambos habían sido pajes del príncipe Felipe⁹.

Frente a lo que había sucedido en el canto XIII con Guacolda, Ercilla muestra aquí una conciencia clara de que estos casos amorosos le alejan del plan inicialmente trazado. Por ello, el XXII se abre con una apelación al amor que le incita a abandonar la vena heroica: “¿Tanto, traidor, te va en que yo no siga / el duro estilo del sangriento Marte / que así de tal manera me fatiga / tu importuna memoria en cada parte?” (XXII, 9-12). A la postre, el compromiso adquirido y las limitaciones retóricas le obligan a seguir con la materia épica: “Pero a término breve reducido, / por la más corta senda, sin rodeo, / pienso seguir el comenzado oficio, / desnudo de ornamento y artificio” (XXII, 37-40)¹⁰, pero lo cierto es que, a partir de

9 En torno a Simón Pereira, véase José Toribio Medina, *La Araucana. Ilustraciones II*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1918, pp. 246-247 y Raúl Marrero-Fente “Épica, fantasma y lamento: la retórica del duelo en *La Araucana* de Alonso de Ercilla”, en *Poesía épica colonial del siglo XVI: historia, teoría y práctica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2017, pp. 95-132.

10 Sostiene Marcos Morínigo, *op. cit.*, p. 49, que fueron los amores del poeta con doña María de Bazán los que le llevaron a introducir elementos amorosos en el texto épico, aunque parece más razonable atenerse a razones literarias y de composición poética. David Quint, “Epics of the Defeated: The Other Tradition of Lucan, Ercilla, and D’Aubigné”, en *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 178-185; James R. Nicolopolulos, *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in “La Araucana” and “Os Lusíadas”*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 31-34; o Jorge Checa, “La ubicación de la voz en *La Araucana*”, en *Nictimene... sacrílega. Estudios coloniales en homenaje a Georgina Sabat-Rivers*, eds. Mabel Moraña y Yolanda Martínez San Miguel, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2003, pp. 37-52 (pp. 37-38), apuntan a los *romanzi* italianos y, en concreto, a Ariosto como pauta que siguió Ercilla para urdir esta mezcla de asuntos. Véase además el trabajo de Imogen Choi sobre el poeta portugués, “*Os Lusíadas* and *Armas Antárticas*: Eros and Eris at the Frontiers of Empire”, en *The Rise of Spanish American Poetry 1500-1700. Literary and Cultural Transmission in the New World*, eds. Rodrigo Cacho e Imogen Choi, Oxford, Lengenda, 2019, pp. 222-238.

aquí los episodios amorios se van alternando con los bélicos. Así, en el canto XXVIII, aparece Glaura en busca de su marido Cariolán, que ha sido apresado por los españoles, habiendo luego quedado al servicio del poeta. Tras el reencuentro entre los enamorados, es este el que les concede la libertad, con un gesto hacia los amantes enemigos que puede entenderse como heredero del que Rodrigo Narváez hace con Abindarráez y Jarifa en un texto que sin duda Ercilla conoció, como fue el *Abencerraje*. Ya en el canto XXXII de la tercera parte, el poeta se encuentra con la malherida Lauca, que ansía morir para reunirse con su marido muerto en combate, siendo el propio Ercilla quien se encarga de curarla y de hacer que la conduzcan con los suyos. De hecho, el noble comportamiento de la muchacha da ocasión a su comparación con Dido, reina de Cartago y a un pequeño debate sobre sus virtudes, que el poeta resuelve contando su historia a los soldados a lo largo de los cantos XXXII y XXXIII. Se trata de una extensa digresión, que se incluye en el poema para marcar distancia con la acción bélica: “Yo, pensando también con divertirme / que la cuerda el trabajo algo aflojase, / los quise complacer y también quiero / daros aquí razón de mí primero” (XXXII, 373-376). A la hora de insertar esta historia en la acción, Ercilla se sirvió de un mecanismo tradicional como era el *alivio de caminantes*:

Y pues de aquí al presidio yo no hallo
cosa que sea de gusto ni contento,
sin dejar de picar siempre al caballo,
ni del tiempo perder solo un momento,
no pudiendo eximirme ni excusallo,
por ser historia y agradable el cuento,
quiero gastar en él, si no os enfada,
este rato y sazón desocupada (XXXII, 385-392).

Si bien se mira, el tiempo ficticio y el real convergen en la justificación que ofrece el poeta, pues esta se dirige no solo a los soldados que le acompañan en su jornada, sino también a los lectores que vienen siguiendo su poema desde el comienzo. Es a ellos a quien parece enderezar los siguientes versos:

Que el áspero sujeto desabrado,
tan seco, tan estéril y desierto,
y el estrecho camino que he seguido,
a puros brazos del trabajo abierto,
a término me tienen reducido;
que busco anchura y campo descubierto
donde con libertad, sin fatigarme,
os pueda recrear y recrearme.

Viendo que os tiene sordo y atronado
el rumor de las armas inquieto,
siempre en un mismo ser continuado,
sin mudar son ni variar sujeto,
por espaciar el ánimo cansado
y ser el tiempo cómodo y quieto,
hago esta digresión, que a caso vino
cortada a la medida del camino (XXXII, 393-408).

El último de estos episodios, también ubicado en el canto XXXIII, encaja, como ocurría con la historia de Gualda, en el diseño épico, pues en este caso es Fresia, mujer de Caupolicán, la que, cuando ve a su marido preso y sometido, da muestras de su fortaleza ante la adversidad. El episodio, además, tiene visos de ser histórico, pues también lo recogió Jerónimo de Vivar en su *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*, un texto manuscrito del que a buen seguro Ercilla se sirvió como fuente de información para una parte de su obra¹¹.

A excepción de los sucesos protagonizados por Fresia y Guacolda, Ercilla aparece siempre como testigo o partícipe de estos episodios, aun cuando se alejen del propósito primero del poema. El poeta se sirvió de su propio personaje narrativo para introducir estas digresiones, cuyo fin —en lo que corresponde a la disposición del poema— era contrarrestar la monotonía. Se trataba de una solución de compromiso para multiplicar los registros de su discurso poético atendiendo a los gustos de un público más amplio y aprovechando materiales que acaso pudieran haber sido escritos con otra intención. Sin embargo, entran en contradicción con la verdad histórica que

11 Cfr. *La Araucana* XXXIII.577-656 y Jerónimo de Vivar, *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*, ed. Irving A. Leonard, Santiago de Chile, Fondo José Toribio Medina, 1966, p. 207.

Ercilla se había impuesto como norma narrativa¹², pues al fin y al cabo dan cabida a lo maravilloso y lo novelesco y rompen con la unidad del poema.

2. UNA CENSURA EN VERSO

Resulta especialmente ilustrativa —respecto a ese conflicto en la construcción narrativa de *La Araucana*— la crítica vertida en un soneto satírico que hubo de componerse poco después de 1589, cuando se publicó la tercera parte del poema. El soneto nos ha llegado manuscrito en el código Mss/3985, f. 161v de la Biblioteca Nacional de España y con el título “Del condestable de Castilla a la *Tercera parte de la Araucana*”, donde viene seguido de otros dos sonetos que se presentan como “Respuesta de don Alonso de Ercilla” y “Del mismo [Ercilla] contra el jurado de Córdoba”. José Toribio Medina dio la noticia de que en el último folio de un ejemplar de la *Tercera parte de La Araucana* impresa por Pedro Madrigal en 1589 y conservado en la biblioteca del general Mitre en Buenos Aires algún lector copió el mismo soneto con el título “Soneto que hizo el condestable”¹³. Pero no solo eso, pues en el folio ¶1v de otro ejemplar de la misma edición, conservado en la Biblioteca Provincial de Córdoba con la signatura 36/45 (2), se encuentra otra copia del soneto, hasta hoy inédita, que recoge variantes textuales y curiosas anotaciones. Pero vayamos al soneto:

DEL CONDESTABLE DE CASTILLA A LA TERCERA PARTE DE LA ARAUCANA

Parió tercera vez la vieja Arzilla
y hurtaron el oficio a la partera
dos damas, un marqués, Porras, Mosquera,
los más altos ingenios de Castilla.
Hizo y no sin razón gran maravilla

-
- 12 Escribe María José Vega Ramos, *op. cit.*, p. 113, en referencia a la épica española del Quinientos: “La conciliación del rigor y de la verdad superior de la historia con lo que se percibe como requisitos propios de la poesía (ya sea la invención, la ficción, la imitación, la fábula) no está exenta de contradicciones. En general, los autores de épica prefieren atenerse a la historia y sólo conceder, a regañadientes, a la poesía”.
- 13 José Toribio Medina, *Biblioteca hispano-chilena* (1523-1817), Santiago de Chile, En casa del autor, 1897, p. 37.

ver que parió esta dama una quimera:
Fenisa Lusitana, india más fiera
que los horrendos monstruos de Padilla.

Hallose al parto Marte furibundo
y el libídino amor que injustamente
impuso a doña Dido el Mantüano;

Espantó tanto el caso a todo el mundo
que a España inficionó súbitamente
peyéndose de miedo un araucano¹⁴.

El poema tiene su aquel, en primer lugar, por lo que corresponde a la historia literaria, pues resulta que ese “condestable de Castilla” no puede ser otro que Juan Fernández de Velasco, el mismísimo prete Jacopín que escribió las *Observaciones* contra Fernando de Herrera. Y no debe olvidarse que Ercilla se había servido de la *Relación sobre la guerra de Cipre*

14 Las variantes de la copia cordobesa son las que siguen: “esta dueña” por “esta dama” (v. 6), “horrendos monstruos” por “monstruos horrendos” (v. 8), “injustamente” por “falsamente” y “Espantó” por “Espabiló” (v. 12). Respecto a la copia bonaerense, José Toribio Medina, *op. cit.*, p. 37, también anota “Espantó” por “Espabiló” en el v. 12, aunque años más tarde dio otra variante para el mismo verso: “Tembló tanto del caso todo el mundo” (*La Araucana. Vida de Ercilla*, Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1916, p. 156). Por su parte, son tres las anotaciones de esta copia cordobesa, siempre en el margen izquierdo del folio. En el v. 9 se subraya la voz *furibundo* y se anota “79. /t, 31”, en alusión a la página 379 del canto XXXI, donde se lee: “del furibundo Marte la figura”, que también fue subrayado en el ejemplar; en el v. 10 se subraya la palabra *libidino* y se anota “91./32.”, para referirse al verso “que del amor libídino encendida”, que aparece subrayado en la página 391 del canto XXXII del ejemplar cordobés; y, por último, se subraya el gerundio *peyéndose* y se anota “13./33.”, remitiendo a la página 413 del canto XXXIII, donde aparece subrayado el verso “olió súbito mal de puro miedo”, en cuyo margen el mismo lector apuntó: “*Id est, cagarse*”. Y aun se añade una última línea al final del soneto, en diagonal y con una letra endiablada, que parece decir: “Peñafiero y Leonor más libremente”, en alusión al marqués de Peñafiel y a doña Leonor de Ycis, que aportaron composiciones encomiásticas al libro. Agradezco el socorro a mi sapientísimo amigo Francisco Javier Sánchez-Cid Gori. El soneto ha sido transcrito, siempre a partir de la copia de la Biblioteca Nacional de España, por Z. Bélaygue, “Deux sonnets inédits d’Ercilla”, *Bulletin Hispanique*, II, 2 (1900), pp. 80-84; José Toribio Medina, *La Araucana. Vida de Ercilla*, p. 156; y Rafael Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, jurado de Córdoba. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Hijos de Reus, 1912, pp. 293-294.

que Herrera había publicado en 1572 para narrar la batalla de Lepanto, que compartían la amistad de Cristóbal Mosquera de Figueroa, autor del elogio que abrió la primera impresión de la *Tercera parte de La Araucana*, y que fue Ercilla en persona quien firmó la aprobación de las *Anotaciones* a Garcilaso en 1580 y, dos años más tarde, la de *Algunas obras de Fernando de Herrera*. El soneto es, además, un extraordinario indicio de la recepción inmediata que tuvo el poema entre sus lectores contemporáneos, cuyo juicio —que es el que aquí nos interesa— condena precisamente el batiburrillo hacia el que la obra había ido derivando. El condestable describe esa *Tercera parte de La Araucana* como un engendro literario, cuya monstruosidad reside en estar compuesto por elementos que nada tenían que ver entre sí, como eran la conquista de Chile, la historia de Dido y la anexión de Portugal. Si bien se mira, la pulla coincide con la que el contemporáneo académico Balordo, en una embestida contra Diego Maldonado desde la academia de Villamanta, lanza sobre el difícil encaje de Dido en la historia araucana: “Esta desculpa i la defensa que hizo a la honrra de Dido el señor don Alonso de Ercilla, son bien frías i sin propósito. Porque don Diego se passará sin esta i la otra media copla antecedente, i Dido llevará antes en paciencia ser bagassa de Eneas en las obras de Virgilio que muger de bien en la *Araucana*”¹⁵.

Pero volvamos al condestable, a quien todavía le quedó munición para fustigar en el último terceto los gestos de humor que aquí y allá Ercilla va dejando en su escritura, apuntado en concreto a la penúltima estrofa del canto XXXIII, donde los indios se ciscan literalmente en presencia de Caupolicán:

pero luego delante de él llevados,
con medroso temblor se retrataban,
y alguno que mostrar quiso desnudo
olió súbito mal de puro miedo (XXXIII, 677-680)¹⁶.

15 *Los humildes contra Maldonado*, en Lucas de Torre, “De la Academia a los Humildes de Villamanta”, *Boletín de la Real Academia Española*, II (1915), p. 216.

16 Sobre los vaivenes editoriales de estos versos y las revisiones que de ellos hizo Ercilla, véase Luis Gómez Canseco “Adiáforas y variantes de autor en *La Araucana* (1589-1590)”, *Janus*, 8 (2019), pp. 20-41 (pp. 31-33).

Por muy retorcido que fuera, no le faltaban razones, pues Ercilla, que había prometido en la primera parte atenerse a la guerra contra los araucanos, terminó por embutir en la historia materiales que nada tenían que ver con esa trama. Es más que probable, además, que algunos de esos elementos hubieran sido compuestos inicialmente con otra intención y luego insertos en *La Araucana* para dar cuerpo al poema. No hay que descartar incluso que el plan inicial de Ercilla, como quería Durand, hubiera sido cerrar el poema con la ejecución del jefe araucano¹⁷. El problema es que, de ser así, el volumen de la tercera parte hubiera resultado raquítico y acaso por ello se decidió a aumentar el número de estrofas con materiales que parecen ajenos al diseño original. Los más señalados son, sin duda, la historia de Dido, inserta en la trama con el calzador del alivio de caminantes, y la digresión final sobre la anexión de Portugal, respecto a la que ha escrito certeramente Miguel Martínez: “The 35th and last *canto* in 1589 and 1590 deals with Philip II’s rights to the kingdom of Portugal, which he ended up conquering in 1580, and has nothing to do whatsoever with the content of the rest of the poem”¹⁸. Gracias al testimonio de Mosquera de Figueroa, sabemos que Ercilla se planteó en algún momento escribir un poema sobre la cuestión lusitana¹⁹. El problema es que esos materiales intercalados terminaron por generar un doble conflicto literario. Por un

17 Cfr. José Durand, “*La Araucana* en sus 35 cantos originales”, *Anuario de Letras*, 16 (1978), pp. 291-294.

18 Miguel Martínez, “Writing on the Edge: the Poet, the Printer, and the Colonial Frontier in Ercilla’s *La Araucana* (1569-1590)”, *Colonial Latin American Review*, 26 (2017), pp. 132-153 (p. 149).

19 En *El conde Trivulcio, caballero mayor de la emperatriz*, un opúsculo que salió en Lisboa el año de 1585, Mosquera apunta respecto a la batalla de la isla Terceira que “don Alonso de Ercilla, en esta última parte de la *Araucana*, escribe estas victorias en verso numeroso”, añadiéndose a continuación el romance “A veintidós de julio” (s.l., s.n., 1586, f. 9v), que el propio Ercilla había escrito para celebrar el suceso. No obstante, Mosquera reescribió el texto en 1591 y lo dio a la imprenta en 1596 con un cambio significativo respecto a esta noticia: “No trataremos largamente en este elogio de estas últimas jornadas, porque don Alonso de Ercilla ha comenzado a escribir estas vitorias en verso numeroso y, procediendo con la felicidad que de su ingenio se espera” (*Comentario en breve*, Madrid, Luis Sánchez, 1596, ff. 174v-175r). Sobre el romance de Ercilla, véase Arthur F. Askins, “El romance de Ercilla ‘A los veintidós de Julio’”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera, Madrid, Gredos, 1988, pp. 57-66.

lado, el apego a la historia que se anunció en los primeros cantos viene a ser sustituido por el despliegue ficcional que tiene lugar en la segunda y la tercera parte; por otro, la unidad temática y retórica urdida en torno a la conquista de Chile se ve gravemente dispersa con la inserción de episodios por completo ajenos a ese motivo central.

3. LECCIONES DE COMPOSICIÓN

La vuelta a España en 1563 significó para Ercilla un alejamiento físico, personal y literario de las circunstancias en las que ideó y, en parte, compuso los cantos iniciales de la primera parte de *La Araucana*. La continuación del poema desde Europa, a la luz de otros referentes literarios, explica y justifica un cambio progresivo en su disposición, al igual que su deriva hacia un predominio de lo ficticio sobre lo estrictamente histórico²⁰. El relato se libera de la unidad narrativa para dar cabida a la inserción de materiales heterogéneos, lo verosímil se abre hacia lo maravilloso y el poeta acabó por otorgarse a sí mismo una libertad de la que carecía en el plan trazado para aquellos primeros cantos. El planteamiento, desarrollo y resolución de esta cuestión dejó su huella no solo en la propia construcción de *La Araucana*, sino también —como hemos visto— en el continuado ejercicio metaliterario que se sigue en torno a los modelos de construcción de un texto narrativo extenso. Porque en la obra de Ercilla, al tiempo que se despliega una acción épica trufada de episodios diversos, se hace un ejercicio de autorreflexión sobre la propia escritura. Como una suerte de trama paralela, se exponen las razones que, a lo largo de más de treinta años, habían llevado al poeta a multiplicar sus opciones retóricas por medio de la hibridación de asuntos y estilos.

De ese modo —y por más que estuviera escrita en verso—, *La Araucana* se convirtió en un modelo con el que armar historias extensas para la narrativa española del siglo XVI. Y es que para los lectores de la época una historia era una historia, por más que unas veces les llegase escrita en prosa y otras en octava rima. Solo así se entiende el permanente intercambio que hubo entre ambos cauces de escritura. De ahí la influencia que

20 Cfr. Carlos Albarracín Sarmiento, *op. cit.*, p. 14.

los textos caballerescos en prosa tuvieron sobre los poemas de Boiardo y Ariosto; de ahí que Juan de Mena, partiendo de un modelo latino, no dudase en verter la *Iliada* en prosa o que Martín Laso de Oropesa hiciese lo propio con la *Farsalia* de Lucano; de ahí también la presencia decisiva que el *Orlando furioso* tuvo en la construcción y la escritura del *Quijote*²¹. Y otro tanto puede afirmarse de *La Araucana*, a la luz de la sentencia que Cervantes dictó por boca del canónigo de Toledo: “La épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso”²². Y es que, si bien se mira, la construcción narrativa de la primera parte de *Quijote*, con su intercalación de episodios y novelas, no dista mucho de la solución a la que llegó Ercilla al cabo de los años. Baste recordar cómo, en el capítulo XXVIII de la primera parte, Cervantes se muestra todavía orgulloso “no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia”²³. Diez años después, sin embargo, hizo que Cide Hamete se lamentase de su tarea al comienzo del capítulo XLIV de la segunda parte:

21 No se olvide que el *Furioso* fue también vertido en prosa: *Orlando Furioso. Nuevamente traducido en prosa Castellana por Diego Vázquez de Contreras*, Madrid, Francisco Sánchez, 1585.

22 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015, p. 602. Sobre la conexión del *Quijote* con la épica del XVI, véase Luis A. Murillo, “*Don Quixote as Renaissance Epic*”, en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael D. McGaha, Easton, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 51-70.

23 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, p. 347. Sobre las relaciones literarias de Ercilla y Cervantes, véase José T. Medina, “El Lauso de *Galatea* de Cervantes es Ercilla”, *Romanic Review*, 10, 1 (1919), pp. 16-25; Gloria D. Calhoun, “Ercilla, ¿posible fuente literaria de Cervantes?”, *Ábside*, 35, 3 (1971), pp. 315-334; Juan M. Corominas, “Cervantes y Ercilla”, en *Cervantes and the Renaissance*, ed. Michael D. McGaha, Newark, University of Delaware, 1980, pp. 11-22; Evelio Echevarría, “Influencias de Ercilla en *La Numancia*, de Cervantes”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430 (1986), pp. 97-99; Isaías Lerner, “Entre Cervantes y Ercilla: *Quijote*, I, 8-9”, en *El comentario de textos*, eds. Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza, Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 207-220; Fernando Operé, “De Cervantes a Ercilla: Entre tradición y rupturas”, *Exégesis*, 18.53 (2005), pp. 13-19; Cedomil Goic, *op. cit.*, pp. 165-178; Eva M^a Valero Juan, “De *La Araucana* a *El Quijote*, o el ocaso de la Edad Dorada”, en *Diálogos para el Bicentenario. Concepción-Alicante*, eds. M.^a Nieves Alonso y Carmen Alemany, Concepción, Universidad de Concepción, 2011, pp. 121-143; y de la misma autora *Ercilla y “La Araucana” en dos tiempos*, Sevilla, Renacimiento, 2016, pp. 50-77.

... fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo insoportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del Curioso impertinente y la del Capitán cautivo, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse²⁴.

Merece la pena volver ahora sobre la queja de sí mismo que Ercilla había plasmado en el prólogo de 1578, pues no parece sino que Cervantes la hubiera tenido delante a la hora de cuestionar la solución de hibridación narrativa a la que había acudido en su primera parte:

Por haber prometido de proseguir esta historia, no con poca dificultad y pesadumbre la he continuado y, aunque esta segunda parte de *La Araucana* no muestre el trabajo que me cuesta, todavía quien la leyere podrá considerar el [trabajo] que se habrá pasado en escribir dos libros de materia tan áspera y de poca variedad, pues desde el principio hasta el fin no contiene sino una misma cosa; y haber de caminar siempre por el rigor de una verdad y camino tan desierto y estéril, pareceme que no habrá gusto que no se canse de seguirme. Así, temeroso de esto, quisiera mil veces mezclar algunas cosas diferentes (II, Prólogo).

No hay duda de que, para construir la primera parte del *Quijote*, Cervantes había tenido muy en cuenta la pauta que Mateo Alemán marcó con el *Guzmán de Afarache*; pero ni mucho menos hay que descartar que también se acordara de los ensayos prácticos y de las reflexiones que al respecto Ercilla había ido deslizando en *La Araucana*.

24 Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, pp. 1069-1070.

“A discreción del viento”: La *odisea* de Periandro (*Persiles*, II, x-xx)

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ

Universidad de Jaén

Título: “A discreción del viento”: La *odisea* de Periandro (*Persiles*, II, x-xx)

Title: “A discreción del viento”: The *Odyssey* of Periandro (*Persiles*, II, x-xx)

Resumen: El presente trabajo tiene por objeto analizar en profundidad el relato de Periandro, que se extiende a lo largo de un significativo número de capítulos (del X al XX) del libro II de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Miguel de Cervantes. El trabajo se estructura en dos partes claramente diferenciadas: por un lado, el estudio del relato de Periandro propiamente dicho, desde la función que desempeña en el texto, la situación interlocutiva en que se produce, la recepción de que es objeto por parte del variopinto auditorio que lo escucha, hasta la modulación de su contenido. Por el otro, el establecimiento de sus principales referentes intertextuales, con especial atención a la analepsis completa de Calasiris, en la *Historia etiópica*, de Heliodoro, los *Relatos verídicos* o la *Historia verdadera*, de Luciano de Samósata, y, sobre todo, la narración de Odiseo, en la *Odisea*, de Homero.

Abstract: The purpose of this paper is to carry out an in-depth analysis of the story of Periandro narrated during the chapters X to XX of book II of *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, by Miguel de Cervantes. This work is structured in two clearly differentiated parts. Firstly, the study focuses on the story of Periandro itself, its function within the text, the interlocutive situation in which it occurs, as well as the reception it receives from its varied intratextual audience and, finally, the modulation of its content. Secondly, the study focusses on the story's main intertextual references, with special attention paid to the complete analepsis of Calasiris, in the *Ethiopian Story of Theagenes and Charicleia*, by Heliodorus, *A True Story*, by Lucian of Samosata, and, above all, the narration of Odysseus, in the *Odyssey*, by Homer.

Palabras clave: Periandro, Odiseo, relato autodiegético, aventuras, épica.

Key words: Periandro, Odysseus, Autodiegetic Story, Adventures, Epic.

Fecha de recepción: 9/6/2020.

Date of Receipt: 9/6/2020.

Fecha de aceptación: 27/6/2020.

Date of Approval: 27/6/2020.

Escrita en plena madurez literaria y en paralelo con *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, con la que exhibe numerosas concomitancias, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *historia septentrional* es la composición más ambiciosa del *corpus* novelístico de Cervantes y la que lleva al

cenit su estilo¹. Ello se advierte señaladamente en la flexibilidad estructural y en la portentosa riqueza de elementos metanarrativos que atesora el libro II. Constructiva y morfológicamente es el más complejo de la novela, por cuanto Cervantes simultanea concatenadamente dos narraciones. Por un lado la que prosigue linealmente la acción en tiempo presente de la novela, que gira en derredor de la estancia de la comitiva de personajes que encabezan Periandro y Auristela en la isla del rey Policarpo; de su huida, propiciada por los depravados apetitos seniles del rey y los inicuos avisos de la morisca española Cenotia, su consejera; de la reanudación del viaje marino, su arribada a la última isla del Atlántico Norte, la de las ermitas, en que ha lugar la historia de Renato y Eusebia, y la disgregación del personaje colectivo principal en dos grupos de viaje contrapuestos.

Por otro lado, la extensa relación de Periandro sobre sus peripecias marinas, que sirve para recuperar parte de la prehistoria de la trama. La primera recae sobre un narrador de carácter extra y heterodiegético, el mismo que gobierna todo el entramado de la novela en su acción en presente, aunque evoluciona considerablemente de un libro a otro, y que es quien permite tanto la entrada de los relatos adventicios como de las distintas analepsis completivas. La segunda recae sobre un personaje, Periandro, en funciones de narrador intra y homodiegético puro, que cuenta a una varia concurrencia tanto sus propias aventuras como las de otros personajes con los que se topa en su deambular por los húmedos y fríos caminos de los mares septentrionales. Los dos planos narrativos, sin embargo, están inspirados en las dos modalidades de la épica antigua, conforme a la teoría renacentista, la heroica y en verso y su derivación, la amorosa y en prosa.

Nunca antes los dos componentes esenciales de la novela helenística y sus continuaciones, el amor y las aventuras, se habían dividido en secuencias narrativas diferenciadas y simultaneadas en cadena; de tal forma que a una, la narración en tiempo presente, le correspondiese el tema del amor, en tanto que la otra, el relato autodiegético, se centrase en las aventuras. Lógicamente, cada asunto precisa de un espacio específico en que desarrollarse,

1 Estos párrafos iniciales remiten, con sensibles modificaciones, a varias secciones de Juan Ramón Muñoz Sánchez, "El mejor de los libros de entretenimiento". Reflexiones sobre "Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional", de Miguel de Cervantes, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2018.

y qué mejor que el ambiente cortesano, con sus obligados galanteos y sus usos amorosos, para propiciar el escudriñamiento de la pasión erótica, y el mar para que, con sus muchos peligros, surja la peripecia. Y de un tempo narrativo diferente: el estático y contemplativo para el amor, de modo que el interés redunde en la introspección psicológica; el dinámico y vertiginoso para la aventura, en el que se reflejen las virtudes heroicas del protagonista.

Frente a la maraña de intrigas amorosas de la corte, que precisan, para su exposición, de la técnica del entrelazamiento, se sitúa la sucesión, a modos de episodios en sarta, pero diestramente hilvanados, de las aventuras. Frente al realismo psicológico, las fantasías del viajero. Si bien, es importante subrayar que no solo acontece una oposición contrastiva, sino que entre los dos planos narrativos se establece una relación orgánica de interdependencia estructural —pues el segundo de ellos deriva tanto como es propiciado por el primero— y temática, habida cuenta de que los temas de uno se reflejan en el otro, en especial lo que concierne a los asuntos sentimentales, que versan sobre el respeto de las inclinaciones amorosas, acechadas desde diversos frentes, la autognosis como guía para resolver los conflictos y el control racional de las pasiones.

En lo que sigue no nos proponemos sino realizar un análisis en profundidad del relato de Periandro en toda su magnitud, esto es, tanto de la función que desempeña en el texto, la situación interlocutiva en que se produce, la recepción de que es objeto por parte del variopinto auditorio que lo escucha y de la modulación de su contenido, como asimismo del establecimiento de sus principales referentes intertextuales, con especial atención a la analepsis completiva de Calasiris, en la *Historia etiópica*, de Heliodoro, los *Relatos verídicos* o la *Historia verdadera*, de Luciano de Samósata, y, sobre todo, la narración de Odiseo, en la *Odisea*, de Homero.

1. EL RELATO DE PERIANDRO

Periandro profiere sus aventuras a petición de Sinforosa, que holgaría “les contase algunos sucesos de su vida”², en especial aquellos que ocurrieron

2 Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004, libro II, capítulo IX, p. 339 (citamos siempre por esta edición, por libro, capítulo y página).

antes de su primera llegada a la isla, cuando participó en los juegos en honor de la elección de su padre como rey y que el capitán del barco había referido al grupo encabezado por Auristela sus airados celos y el posterior naufragio de la embarcación (I, xxii-xxiii). Pero Periandro, tanto por voluntad propia como obligado por las circunstancias, decide comenzar el relato de su historia, no por el principio, "porque éste —dice el narrador— no lo podía decir ni descubrir a nadie, hasta verse en Roma con Auristela, su hermana" (II, ix, 339), sino desde el momento en que arribaron a la isla de los pescadores, donde acaece el rapto de Auristela y, por consiguiente, la primera separación de los amantes, hasta su reencontro en la isla Bárbara, después de una afanosa e infructuosa búsqueda por los mares septentrionales, que enlaza su narración con el comienzo de la novela.

Periandro adopta, pues, deliberadamente el mismo recurso retórico, el artificio griego del *ordo artificialis*, que el narrador principal. De hecho, su relato metadieético o de segundo grado espeja, en menor, el relato diegético o de primer grado en que se inserta, al que enjuicia irónica y metanarrativamente³, por medio de los comentarios que suscita en sus oyentes, en cuestiones tan significativas como la proliferación de episodios interpolados, la narración laberíntica, el poder de persuasión y la capacidad de fabulación del narrador para hacer pasar una *mentira* como *verdad* o la amalgama del épos heroico con los relatos de viajes y las biografías de militares.

Su narración constituye la cuarta analepsis completiva del *Persiles*, luego de las de Taurisa (I, ii), el príncipe Arnaldo (I, xvi) y el capitán corsario enviado por Sinforosa en su búsqueda (I, xxii), dispuestas en los puntos culminantes —el principio, el medio y el final— del libro I. Al igual que ellas, desempeña la función estructural de paliar parte del discurso narrativo anterior al comienzo *in medias res* de la trama. Pero, aun siendo la más extensa (II, x-xx) y la más importante de cuantas acontecen en el texto, no completa el argumento del *Persiles*, de tal forma que se man-

3 Sobre esta cuestión, véase Stanislav Zimic, *Cuentos y episodio del "Persiles"*. De la isla bárbara a la apoteosis del amor humano, Pontevedra, Mirabel, 2005, pp. 91-106. También, Ruth El Saffar, "Periandro: Exemplary Character-Exemplary Narrator", *Hispanófila*, LXIX (1980), pp. 9-16, y Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 235-238.

tiene candente el secreto que rodea a su figura y la de Auristela, que solo desvelará, en los compases finales, su ayo Seráfido al italiano Rutilio (IV, XII-XIII), ligando, en perfecta simetría, el principio y el fin del eje narrativo principal de la novela.

En cualquier caso, representa el ejemplo paradigmático de las convenciones del género. En efecto, la narración primopersonal de Periandro no viene a ser, en último término, sino una exigencia estética típica de la épica, tanto en su vertiente heroica —como ocurre en la *Odisea* (cantos IX-XII), cuando Odiseo, como veremos con mayor detenimiento más adelante, relata, en una situación narrativa similar, parte de su biografía, a solicitud del rey Alcínoo, en la isla de Esqueria, e igualmente en la *Eneida* (libros II-III), donde Eneas hace lo propio en la de Dido, a petición de la reina de Cartago—, como en la amorosa en prosa —así lo hacen, por ejemplo, Clitofonte, en el *Leucipa*, de Aquiles Tacio, y Calasiris, primero a Cnemón y después a un receptor múltiple, en la *Historia etiópica* (libros II-V), de Heliodoro—, la cual persiste en las derivaciones españolas del género anteriores al *Persiles* —Isea, en el *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso, y Celio y Finea, en *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, hacen lo mismo—.

Como señalara Antonio Prieto⁴, en el paso de la epopeya heroica a la amorosa en la literatura griega se produce un descenso apreciable en lo tocante a las cualidades del héroe, tanto porque comparte protagonismo con la heroína, quien en no pocas ocasiones se erige en la auténtica protagonista del relato, al punto de que el personaje masculino principal puede quedar reducido a un mero acompañante o su complemento necesario, cuanto porque se despoja casi por completo de su talante épico-heroico en beneficio exclusivamente del amoroso. Lo que redundará en la pérdida de su iniciativa personal, su voluntad de acción y la energía de imprimir a cada contexto su sello, su fuerza y su inteligencia, a favor de la pasividad y el dinamismo del azar. Cervantes, sin embargo, quería recuperar para su protagonista, aun estando en perfecta equidad de prevalencia narrativa con la heroína, todo ese brillo y esplendor del héroe clásico, que aunara en su figura la valentía con la fidelidad amorosa, la sabiduría con la libera-

4 Antonio Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 193-216. Véase ahora el estupendo ensayo de Carlos García Gual, *La deriva de los héroes en la literatura griega*, Madrid, Siruela, 2020.

lidad, la cortesía con la discreción, la belleza con la gallardía, la temeridad con la generosidad, la rebeldía con la defensa de valores ético-cívicos. Y para ello provoca que se convierta, no sin ambigüedad moral, en un "corsario justiciero", una suerte de don Quijote de los mares que enmienda entuertos, deshace agravios, protege doncellas, escombra navíos de piratas, roba lo hurtado y se erige en modelo de sus marineros.

Mas no solo, puesto que, como advirtiera Alban K. Forcione⁵, Periandro es también y por encima de todo un magnífico contador de historias, que, cual Odiseo, profiere el cuento de sus viajes y padecimientos con una transparente conciencia estético-literaria, con un perfecto dominio de las artes poética y retórica. De modo que, si como relator de sus aventuras cuenta con la fiabilidad de su palabra, la única capaz de recordarlas con la precisión de lo vivido, como poeta tiene la licencia de engalanarlas, estilizarlas, exagerarlas y aun inventarlas.

Su discurso, perfectamente trabado, se compone de un episodio inicial: el de las dobles bodas de los pescadores, el rapto de Auristela, Cloelia, Selviana y Leoncia y la conversión de los pescadores en piratas liderados por Periandro (II, x y XII). De cinco aventuras o hazañas: el frustrado intento de suicidio de un marinero en alta mar (II, XIII), los encuentros marítimos con el rey Leopoldio de Danea (II, XIII) y con Sulpicia y su séquito de amazonas (II, XIV), el ataque y la éfrasis del pez *naúfrago* (II, XV) y el sueño de la isla paradisíaca (II, XV). De un episodio final: la llegada al mar glacial de la nave empujada por una *vorágine* o corriente de viento, su encallamiento en el mar helado, el encuentro con las huestes del rey Cratilo de Bituania, la agnición con Sulpicia y la domesticación del caballo salvaje del rey (II, XVI, XVIII y XX). Y de un epílogo en que, tras su separación de los pescadores-marineros, Periandro, solo, naufraga en la isla Bárbara (II, XX).

Los temas fundamentales que lo vertebran y sobre los que se subordinan otros son: la belleza divina de Auristela y su inmaculada castidad; la autodeterminación del individuo, forjador único de su destino; el sentido de la justicia, la magnanimidad y la liberalidad de Periandro, así como la demostración efectiva del absoluto dominio de sus pasiones.

Como queda dicho, el relato no se desarrolla de corrido, sino de forma fragmentaria o por entregas en varias sesiones o impulsos narrativos acae-

5 Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, Princeton, Princeton University Press, 1970, pp. 187-195.

cidos en los capítulos x, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII y XX, casi siempre a la caída de la tarde, ora en la estancia del palacio real asignada a Antonio el hijo (II, x, XII, XIII, XIV, XV y XVI), ora, tras la huida, en la isla de las ermitas (II, XVIII y XX). Dos lugares, por cierto, que sirven para estructurar el relato externamente en dos partes y con los que guarda una estrecha vinculación temática, basada, respectivamente, en el amor, enfocado desde diversas perspectivas, y en el control racional de las pasiones, ejemplificado en el caso de Renato y Eusebia y simbolizado en el salto del caballo de Cratilo.

Desde una perspectiva interna, el contenido se modula intencionadamente en torno asimismo a dos partes, delimitadas por un hiato temporal: los “dos meses” que menciona Periandro que estuvieron “por el mar sin que [los] sucediese cosa de consideración alguna”, pese a que desembarazaron el océano de hasta sesenta navíos de corsarios que esquilmaron como nuevos “Robin Hood”, pues “no eran ladrones sino de ladrones, ni robaban sino lo robado” (II, XVI, 387), que separan el episodio inicial y las cinco aventuras del episodio final y el epílogo.

Las continuas suspensiones del relato obedecen a diversos factores, algunos atañidos a cuestiones de la narración principal, otros a detenciones del relator o a interrupciones del público presente —conformado por “Policarpo y sus dos hijas, Arnaldo [...] y Auristela, Mauricio, Ladislao y Transila y Rutilio” (II, IX, 166), así como el español Antonio, Ricla, Constanza y Antonio el hijo— para comentar lo contado. Ello es que a diferencia del amable, cortés y crédulo auditorio con que han contado otros personajes narradores del *Persiles* —piénsese, pongamos, en Antonio y Rutilio, en cuyos relatos aparecen licántropos y viajes en alfombras voladoras de Siena a Noruega⁶—, el que atiende a la historia de Periandro

6 También frente a la tradición: nadie osa, por ejemplo, poner en duda la palabra de Odiseo —como veremos luego— o la de Eneas durante o tras el relato de sus aventuras. Con relación a ello, Isabel Lozano-Renieblas, en *Cervantes y los retos del “Persiles”*, Salamanca, Seminario y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, p. 115, ha destacado la modernidad que rezuma el personaje del *Persiles*: “Es precisamente la opinión ajena la que destruye la ley de la identidad que caracteriza la heroificación épica. En la heroificación épica la valoración ajena es coincidente con la imagen del propio héroe, por eso la duda no tiene lugar. Periandro, en cambio, está lejos de ser un héroe ejemplar precisamente por las dudas que despierta su palabra. La valoración de sus compañeros, diferente de la suya propia, lo define como héroe novelístico. Se pone a prueba no solamente su voluntad, su castidad, sino también su palabra”.

es notablemente más complejo, puesto que manifiesta una notable variedad de actitudes receptoras, que responde lo mismo a su horizonte de expectativas que a su competencia literaria.

Una diversidad que oscila desde la aquiescencia más entusiasta de las damas, sobre todo de la enamorada Sinforosa y de Transila, hasta la impaciencia del príncipe Arnaldo y el rechazo incrédulo y racionalista tanto de Ladislao como, singularmente, de Mauricio, representante de la crítica neoaristotélica —como lo es el Canónigo de Toledo en la primera parte del *Quijote*—, pues no digiere con gusto que la variedad quebrante la unidad del discurso y que la verosimilitud no se adecue siempre a las leyes de la necesidad y la probabilidad. Empero, el comentario más agudo, como ha destacado Georges Güntert⁷, en su análisis de las reacciones del receptor intradieético del relato, lo constituye “el del italiano Rutilio”, al ponderar los rodeos y eslabones con que Periandro engarza su peregrina historia, ya que “siendo poeta, está dotado de la sensibilidad necesaria para experimentar emociones estéticas”.

A ellos se suma desde fuera de la diégesis el narrador externo, cuyos juicios desautorizan irónicamente la voz de Periandro en tanto que narrador de su propia historia, en una actitud de distancia que recuerda a la de Cide Hamete respecto del relato de don Quijote sobre su descenso a la Cueva de Montesinos. Se dramatiza, en fin, el enfrentamiento, en el seno de un marco interlocutivo, del autor con su público en lo concerniente al hecho literario y a la verdad de la ficción, como asimismo acaece en el *Quijote* y en el entramado novelesco de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*.

Periandro principia su narración exhortando a su público —y al lector— para que lo contemple junto a su hermana Auristela y Cloelia a bordo de un navío que más semeja bajel corsario que barco de mercader. Fatigada Auristela de la navegación, al arribar cerca de la ribera de una isla, solicita permiso al capitán para solazarse en tierra firme. Durante el trayecto, el único marinero de la embarcación que los acompaña les advierte del peligro que se cierne sobre ellos si no huyen, puesto que el capitán, seducido por la hermosura de Auristela, “quería deshonorar a mi hermana y darme a mí la muerte” (II, x, 341). La lascivia, por consiguien-

7 Georges Güntert, *De Garcilaso a Gracián. Treinta estudios sobre la literatura del Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, p. 224.

te, amenaza el amor de la pareja y, como en otras ocasiones a lo largo del texto, es indicio de cambios significativos en la trama. Pero ese destino inexorable, ese fatalismo, es el que les tiene reservado su portentosa belleza física, que va rindiendo voluntades por donde pasa, en especial la femenina en cuanto solio de la Belleza visible. Y precisamente de eso, de la belleza sobrehumana de la protagonista y de la tensión que se genera entre la belleza externa y la interna, la que es un deseo de hermosura frente a la que se percibe con los ojos del entendimiento, base del debate amoroso del neoplatonismo, es de lo que trata este episodio inicial, el de las dobles bodas de los pescadores. El cual, cimentado sobre algunos de los lugares comunes más característicos del género de la novela helenística —la presencia de piratas, el rapto, la pérdida de la libertad, la separación de los amantes⁸—, tiene como función principal marcar la transición de la *peripecia* de la épica amorosa a la *aventura* y las *hazañas* de la épica heroica y los libros de viajes.

En efecto, a poco de adentrarse en la espesura, Periandro, Auristela, Cloelia y el marinero irrumpen en un poblado en mitad de una doble ceremonia nupcial, interrumpida por sus mismos protagonistas —una pareja de malencarados y otra de agraciada apostura—, al socaire de su llegada y de la belleza divina de Auristela, a la que consideran una especie de deidad. Uno de los novios, Carino, aprovecha la interrupción para descubrirle a solas a Periandro que los deseos de los cuatro están trocados, él ama a la fea Leoncia y Solercio a la bella Selviana, quienes asimismo les corresponden. Sus inclinaciones amorosas no han sido, sin embargo, respetadas por sus progenitores, que son los que han optado, en su nombre, por casar al guapo con la guapa y al feo con la fea; y por ello confía en que los recién llegados resuelvan el desaguisado. Dicho y hecho, gracias a la discreción de Auristela, que osa reemplazar el lugar del sacerdote en el rito, y a su portentosa belleza, que sojuzga todas las voluntades, se soluciona el conflicto según el gusto de los hijos⁹.

8 Sobre estos y otros tópicos de la novela griega y sus derivaciones, véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 101-154, y, desde el enfoque de los estudios de género, Sophie Lalanne, *Une éducation grecque: Rites de passage et construction des genres dans le roman grec ancien*, París, La Découverte, 2006, en especial pp. 99-180.

9 Michael Armstrong-Roche, en *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream*

Durante los festejos de los esponsales que siguen a la carrera de las barcas, el poblado sufre un rrazia de los corsarios, "los cuales —dice Periandro—, como hambrientos lobos, arremetieron al rebaño de las simples ovejas y se llevaron, si no en la boca, en los brazos, a mi hermana Auristela, a Cloelia, su ama, y a Selviana y Leoncia" (II, XII, 358), con el propósito de venderlas como esclavas. Ante la pasividad y el desconcierto de los pescadores por la afrenta del hurto y ante su incapacidad de actuación, Periandro asume el rol de héroe y se erige en su líder y capitán. En su discurso, los anima y exhorta a que muden la quietud de la redes por el desasosiego de la guerra, con el objetivo de ir tras los piratas y recuperar a sus amadas, por cuanto

la baja fortuna jamás se enmendó con la ociosidad ni con la pereza;
en los ánimo encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha; nosotros
mismos nos fabricamos nuestra ventura, y no hay alma que no sea
capaz de levantarse a su asiento (II, XII, 360).

Es así, convencidos por sus excelentes dotes oratorias, como Periandro y los pescadores se convierten en corsarios, pero "no codiciosos, como lo son los demás, sino justicieros, como los seremos nosotros" (II, XII, 361); esto es: como caballeros andantes de los mares que, por voluntad propia, abandonan la familia y el hogar y parten en busca de aventuras que acrecienten su reputación, su fama y su honra, con el buen propósito de enmendar desafueros, teniendo como referente los sufridos por sus amadas y Cloelia.

A partir de aquí el relato de segundo grado de Periandro, que hace las veces de fábula, y el de tercer grado de la isla de los pescadores, que oficia de episodio interpolado, se imbrican perfectamente en una sola línea de acción hasta el final de la narración, a la altura del capítulo XX, cuando,

Life of Heroes in "Persiles", Toronto, Toronto University Press, 2009, pp. 245-249, interpreta el papel que desempeña Auristela como el de una soberana que no solo ejerce ejemplarmente la justicia, sino que además sabe, merced a su perspicacia y entendimiento, dilucidar los gustos de los demás. Para más información sobre el episodio y su posible relación con la *novella* II, 8 de *Gli Ecatommiti* de Giraldi Cinzio, remitimos a Juan Ramón Muñoz Sánchez, "Cervantes, lector de Giraldi Cinzio y Gaitán de Vozmediano: de *Gli Ecatommiti* y la *Primera parte de las cien novelas a Los trabajos de Persiles y Sigismunda*", *Anales Cervantinos*, LI (2019), pp. 197-229 (pp. 213 y ss).

después de la aventura en el reino de Cratilo en Bituania, Carino y Leoncio le piden licencia para abandonar la vida de piratas aventureros y regresar a sus casas y a sus redes, dejándole solo en la búsqueda de Auristela.

Fray Antonio de Guevara, sermoneando contra la navegación en su *Arte de marear*, decía a propósito del marino o mareante:

¿Por ventura, no es viento tu vida? Pues en la galera, su principal oficio es hablar del viento, mirar el viento, desear el viento, esperar el viento, huir el viento o navegar con el viento. ¿Por ventura no es viento tu vida, en que si es contrario no puedes navegar, si es largo y recio has de amainar, si es escaso has de remar, si es travesía has de huir, si es de tierra no le has de creer? De manera que no será levantar falso testimonio decir a uno: "andad para viento, pues vivís con el viento"¹⁰.

Pues bien, ya desde el momento en que Periandro y los pescadores intentan aproximarse, en una barca, al segundo navío corsario para negociar el rescate de sus amadas, el viento, que se lo impide, se convierte en el protagonista central de la acción y lo será en todo lo que resta de relato. Es, ciertamente, el agente que comanda a su antojo el itinerario a seguir, el que los porta de un lugar a otro, de una aventura a otra, de un encuentro a otro, al tiempo que representa uno de los lazos de unión más significativos con el relato de Odiseo.

El primer suceso al que tiene que hacer frente Periandro lo constituye el intento de suicidio de uno de sus pescadores-marineros, mientras "ligeramente volaba la nave por donde el viento quería llevarla" (II, XIII, 366). El motivo que esgrime el desdichado no es otro que la pobreza en que deja a su familia con su marcha, que el héroe ataja asegurándole que pronto regresarán no menos contentos que ricos. Se trata de un tema de índole social que Cervantes vuelve a abordar con toda crudeza, en el libro III, con la llegada de los peregrinos al mesón de Perpiñán, donde un hombre vende su libertad al rey para bogar en galeras a cambio de veinte escudos con los que alimentar a su mujer y a sus "cinco o seis criaturas de edad de cuatro a siete años" (III, XIII, 566). Lo más sorprendente del caso de

10 Fray Antonio de Guevara, *Arte de marear*, en *Prosa escogida*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Luis Miracle, 1943, III, p. 112.

desesperación es que Periandro, en la admonición que profiere a sus marineros, no echa mano de preceptos religiosos ni de retórica moralista; solo ahonda en uno de los temas medulares de su relato, ya explicitado en la exhortación para que suplieran las redes por la piratería, cual es que la autodeterminación del individuo reside, como asevera Leoncio en la *Tragedia de Numancia*, “en el ánimo esforzado”¹¹:

La mayor cobardía —dice Periandro— del mundo era el matarse, porque el homicida de sí mismo es señal que le falta el ánimo para sufrir los males que teme. Y ¿qué mayor mal puede venir a un hombre que la muerte? Y, siendo esto así, no es locura el dilatarla: con la vida se enmiendan y mejoran las malas suertes, y con la muerte desesperada no solo no se acaban y se mejoran, pero se empeoran y comienzan de nuevo (II, XIII, 366).

Con todo, y como ha explicado Luis Avilés¹², con el intento de suicidio se pone de relieve que “convertirse en pirata y dejar a la familia y el hogar se muestra tan difícil como sería el caso de un soldado que va a la guerra y abandona a su familia en la penuria”.

Ocurren seguidamente los encuentros marinos con el rey Leopoldio de Danea y con Sulpicia y su séquito de amazonas. Al primero Periandro lo ilumina a propósito del respeto a las inclinaciones amorosas, así como acerca de la magnanimidad con que debería obrar todo soberano, pues “la grandeza del rey algún tanto resplandece más en ser misericordiosos que justicieros” (II, XIII, 371). Conforme a lo cual le demanda que exculpe a sus dos ofensores, una dama de su extinta mujer de la que está enamorado y un criado amante de ella, a los que lleva “puestos en un cepo de hierro por la garganta, desviados uno de otro casi dos varas” (II, XIII, 367). Sucede que el rey Leopoldio se casó en su juventud con una mujer de su misma categoría social, que se murió al poco tiempo dejándole solo y sin descendencia. Durante un tiempo se mantuvo incólume en su viudez, pero se terminó enamorando de una hermosa doncella de su esposa; la cual,

11 Miguel de Cervantes, *Tragedia de Numancia*, en *Comedias y tragedias*, ed. Alfredo Baras Escolá, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2015, jornada II, v. 918, p. 1044.

12 Luis Avilés, “‘Piratas justicieros’: una paradoja cervantina en el *Persiles y Sigismunda*”, *eHumanista/Cervantes*, V (2016), pp. 51-68, p. 59.

en vez de corresponder su amor y coronarse como reina consorte, bebió los vientos por "los rizos de un criado" (II, XIII, 369) de su misma edad y condición social. Ella, sin embargo, no se conformó solo con eso, sino que, intentando aprovecharse del amor de su soberano, maquinó, con su amante, matarlo y usurparle el reino. Leopoldio se dio cuenta a tiempo y descubrió el embuste, aunque no pudo impedir, por unas horas, la huida de los que ahora lleva presos en su barco. Por eso salió precipitadamente de su reino, movido por la cólera, el deseo de venganza y, posiblemente, los celos, sin importarle un ardite su legítima condición de rey. A los diez días los capturó en "una isla que llaman del Fuego" (II, XIII, 369-370) y, en este instante, camina con ellos de regreso a su reino, "para darles, por justicia y procesos fulminados, la debida pena de su delito" (II, XIII, 370).

Como señalaron Joaquín Casaldueiro¹³ y Ruth El Saffar¹⁴, el caso de amor del viudo monarca, que se opone al del sabio astrólogo Mauricio, refleja el del rey Policarpo, asimismo viudo, que pierde la virtud, la rectitud y la dignidad que lo condujeron a su elección por la pasión desviada que siente por la joven Auristela. De hecho, lo que justamente precede a esta sesión del relato de Periandro sobre el encuentro con Leopoldio no es sino una conversación entre el rey Policarpo y su consejera Cenotia acerca del estado en que su encuentran los amores con su "querida Auristela" (II, XIII, 365). Aún hay más, porque, frente al consejo que Periandro brinda al rey de Danea, Cenotia propone a Policarpo, en cambio, que castigue a Antonio el hijo por la muerte accidental del maldiciente Clodio:

Rey eres y, de los reyes, las injusticias y rigores son bautizadas con nombre de severidad. Si prendes a este mozo, darás lugar a la justicia y, soltándole, a la misericordia y, en lo uno y en lo otro, confirmarás el nombre que tienes de bueno (II, XIII, 365).

Y no se puede descartar la eventualidad de que las hijas del rey, Policarpa y Sinforosa, que forman parte del auditorio, proyecten la traición a su padre que permite la huida de Auristela y sus acompañantes, luego de es-

13 Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Madrid, Gredos, 1975, p. 117.

14 Ruth El Saffar, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 147.

cuchar la narración del caso el rey de Danae. El encuentro con Leopoldio sirve también para que Periandro brinde una lección de liberalidad y de control a sus hombres —otro de los temas mayores de su relato—, al no aceptar la rica promesa de mil monedas de oro del rescate que le ofrece el rey, que se dejará notar con creces en el encuentro con Sulpicia.

En él Cervantes rinde homenaje a la *Historia etiópica* de Heliodoro, cuyo espléndido inicio emula: lo mismo en la caracterización de Sulpicia —como guerrera que defiende a ultranza su integridad— que en ese banquete deletéreo en que liquida a los asesinos de Lampidio, su esposo, acuciosos de su cuerpo. También al describir la escena desde el punto de vista o la focalización interna de un personaje que la contempla estupefacto: los vaqueros, en la novela del escritor de Émesa; Periandro y sus pescadores corsarios en el *Persiles*. Y sin dejar de tener en mente en la caracterización de Sulpicia, entre otras heroínas de armas tomar, a la Camila virgiliana, las Bradamante y Marfisa del *Orlando furioso*, la Felismena de *La Diana* de Montemayor, su pastora Gelasia, libre de amor, de *La Galatea*, y su Transila, del *Persiles y Sigismunda*, con la que se hermana por la briosa salvaguardia de su castidad¹⁵:

Llegando más cerca [del navío], vi en él uno de los más estraños espectáculos del mundo: vi que, pendientes de las entenas y de las jarcias, venían más de cuarenta hombres ahorcados. Admirome el caso y, abordando con el navío, saltaron mis soldados en él, sin que nadie se lo defendiese. Hallaron la cubierta llena de sangre y de

15 Como ha señalado Sophie Lalanne, *Une éducation grecque*, pp. 122-125, "le modèle d'initiation féminine qui apparaît le plus fréquemment [en la novela griega] est celui du rapt de la vierge ou de la poursuite érotique [...]. L'errance des héroïnes ainsi que la nécessité pour elles d'échapper aux innombrables assauts lancés contre leur intégrité corporelle rappellent assez la course éperdue des vierges de la mythologie. Il se trouve que, dans le roman grec, les références mythologiques évoquant le thème de l'esquive érotique sont extrêmement nombreuses [...]. Le second registre est celui du sacrifice des vierges". Sucede que "dans le roman grec, le rite de passage dans sa version féminine est donc inspiré de trois modèles mythologiques: la poursuite érotique, le sacrifice de la vierge, la course virile". A esta tradición de la que deriva en última instancia la defensa a ultranza de la integridad de Sulpicia y su séquito de viriles Amazonas, se podría unir igualmente las leyendas de algunas mártires cristianas, como Tecla, Águeda, Úrsula, Lucía, Inés, Marta, Saula, Britula, Saturaia, Rabacia, etc.

cuerpos de hombres semivivos: unos, con las cabezas partidas, y otros, con las manos cortadas; tal, vomitando sangre, y, tal, vomitando el alma; este, gimiendo dolorosamente y, aquel, gritando sin paciencia alguna. Esta mortandad y fracaso daba señales de haber sucedido sobremesa, porque los manjares nadaban entre la sangre y los vasos mezclados con ella guardaban el olor del vino. En fin, pisando muertos y hollando heridos, pasaron los míos adelante y, en el castillo de popa, hallaron puestas en escuadrón hasta doce hermosísimas mujeres y, delante dellas, una que mostraba ser su capitana, armada de un coselete blanco y tan terso y limpio que pudiera servir de espejo, a quererse mirar en él; traía puesta la gola, pero no las escarcelas ni los brazaletes; el morrión sí, que era de hechura de una enroscada sierpe, a quien adornaban infinitas y diversas piedras de colores varios. Tenía un venablo en las manos, tachonado de arriba abajo con clavos de oro, con una gran cuchilla, de agudo y luciente acero forjada, con que se mostraba tan briosa y tan gallarda que bastó a detener su vista la furia de mis soldados, que con admirada atención se pusieron a mirarla (II, xiv, 373-374).

Periandro, fascinado por la amazona, que se declara sobrina del rey Cratilo de Bituania, y la sanguinolenta venganza que ha ejecutado, que anticipa la que pretenderá la bella viuda Ruperta en una situación inicial no muy desemejante para con Croriano, hace gala de su "general condición", al demandar a sus hombres que despojen los árboles de tan mal fruto, limpien la cubierta y entreguen "a esas señoras, junto con la libertad, la voluntad de servir las" (II, xiv, 376). Lo que ellos hacen de buena gana y con la eficacia que la experiencia proporciona, puesto que ya habían desembarazado de cadáveres y adentado el navío corsario en que viajan tras el enfrentamiento que mantuvo con la otra nave pirata que se hizo con Auristela, Cloelia, Selviana y Leoncia ("lo primero que mandé fue desembarazar el navío de los muertos que habían sido en la pasada refriega y limpiarle de la sangre de que estaba lleno" [II, xii, 362]). Es más, son los pescadores ahora quienes, aventajados discentes de la genuina civilidad, muestran su altruismo, deferencia y dominio de su codicia para con Sulpicia y su séquito:

Quisiéramos, ¡oh buen capitán!, que no nos hubieras prevenido con el consejo que no has dado, por que vieras que de nuestra voluntad correspondemos a la tuya. Vuélvele el collar a Sulpicia; la fama que

nos prometes no hay collar que la ciña ni límite que la contenga (II, XIV, 377).

Y, efectivamente, el tiempo les dará la razón: quien siembra liberalidad recoge no solo respeto y buena reputación, sino también la generosidad de los demás. Antes de partir, Periandro le cede doce hombres, para que le sirviesen de guarda y de marineros.

El viento opera de forma dispar en las despedidas de los dos encuentros, mientras que una recia ráfaga aparta los dos navíos en el primero:

Ordené que luego nos volviésemos a nuestro navío con la pólvora y bastimentos que el rey [Leopoldio] partió con nosotros y, queriendo pasar a los dos prisioneros, ya sueltos y libres del pesado cepo, no dio lugar un recio viento que de improviso se levantó de modo que apartó a los dos navíos, sin dejar que otra vez se juntasen (II, XIII, 371).

Otro "próspero" impulsa tanto la nave de Sulpicia en su viaje como en el deambular sin rumbo o "determinado paradero" de la de los justicieros corsarios (II, XIV, 377-378).

La cuarta aventura es el ataque que padecen del pez *náufrago*, un monstruo marino que, expulsando agua a borbotones por sus orificios frontales en su arremetida, inunda la nave, se yergue sobre ella y arrebató a uno de los marineros. Como ha explicado convincentemente Isabel Lozano-Renieblas¹⁶, se trata de un engendro híbrido conformado a partir del fisiter y la serpiente noruega, que describe Olao Magno en el bestiario de su *Historia de las gentes septentrionales*, el texto fuente más importante en la ambientación espacial de los primeros libros del *Persiles*, y que previamente habían aparecido ilustrados en su *Carta marina* de 1539. La denominación responde a la técnica medieval de la interpretación etimológica, que, en tal caso, consiste "en nombrar el pez por los efectos que produce sobre las naves"¹⁷. La descripción de animales fabulosos, como es bien sabido, era un componente esencial de los libros de viajes reales

16 Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998, pp. 148-152.

17 *Ibidem*, p. 152.

e imaginarios, tanto por Oriente como por Occidente, desde la Antigüedad clásica; de los *mirabilia* medievales y renacentistas desarrollados a partir de las distintas versiones latinas de la *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, de Pseudo Calístenes, así como de los atlas de geografía. En el caso del *Persiles*, remite en última instancia, pese al esfuerzo de Cervantes por vincularlo orgánicamente con la mitología septentrional, a la aventura de Escila y Caribdis del relato de Odiseo, que, como tendremos ocasión de ver, constituye el principal referente intertextual del relato de Periandro.

Después del incidente con el pez *náufrago*, Periandro da cuenta de otro suceso de rancio abolengo literario: la llegada a una isla paradisíaca, enfrente de cuyas riberas, tras tantas fatigas, se entregan, aún en el navío, blanda y suavemente al sueño. Periandro, en su narración, pone de manifiesto sus extraordinarias dotes de fabulador, no tanto, que también, por la altisonante descripción del paisaje edénico que se abre a su paso y de la procesión de figuras alegóricas que presencian, cuanto por la pericia narrativa con que manipula lo contado. Pues no revela hasta el final que se trata, no de una experiencia vivencial real narrada sin solución de continuidad desde el reposo, sino de una visión onírica en la nave, que tantas reacciones y controversias suscita en su auditorio. Que no sea más que un simple sueño significa, de acuerdo con Lozano-Renieblas¹⁸, que "Cervantes rinde un homenaje pero, al mismo tiempo, se ríe de los relatos fabulosos en busca de lo inencontrable. Sitúa la isla no en la luna o en una geografía pseudofantástica, como las novelas renacentistas, sino en la fantasía de Periandro", del mismo modo que la cueva de Montesinos, como subrayara Edward C. Riley¹⁹, solo está intramuros de la mente

18 *Ibidem*, p. 156.

19 Edward C. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. Mari Carmen Llerena, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 89-105 (p. 105). Véase también, desde diversos enfoques y aproximaciones, Alban K. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the "Persiles"*, pp. 229-242, y *Cervantes' Christian Romance: A Study of "Persiles y Sigismunda"*, Princeton, Princeton University Press, 1972, pp. 81-84; Diana de Armas Wilson, *Allegories of Love. Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 66-77; Jorge Chen Sham, "Modalidades del sueño ficcional en el *Persiles*", en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2004, pp. 269-280; Michael

de don Quijote. Tanto un aspecto como el otro, sin dejar de recrear un motivo tópico de la novela griega de amor y aventuras, liga la trama de Periandro y sus marineros con la visita al paraíso y a la isla de los sueños del narrador de los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata. Al mismo tiempo que remite a la *Nekyia* de Odiseo, en el libro XI de la *Odisea*, de Homero, y a la *Katábasis* de Eneas, en el libro VI de la *Eneida*, de Virgilio; o sea, al descenso al reino de los muertos, cuyo precedente último y más prestigioso no lo constituye sino la gran epopeya sumeria el *Poema de Gilgamesh*. Normalmente, se trata de un viaje iniciático, que le permite al héroe perfeccionarse y completar su conocimiento propio y del mundo, aunque también pueda ir no más que a por la adquisición de un objeto, una persona o un logro.

Con todo, el sueño de Periandro mantiene el carácter profético o premonitorio del recurso del género, por lo que en la visión le es revelado que él y su hermana arribarán felizmente a la alma ciudad de Roma, al mismo tiempo que se reiteran las cualidades que los definen esencialmente: la fidelidad amorosa y la castidad, que es lo que con más ahínco se les pone a prueba y de la que siempre salen victoriosos, gracias a su fortaleza y su constancia. Normal, pues, que la figura alegórica de la Sensualidad le recrimine a Periandro “el ser mi enemigo” (II, xv, 384) y que la de la Castidad adopte como forma la “figura de tu querida hermana Auristela” (II, xv, 385).

Huelga decir que la narración del sueño de Periandro acontece en el palacio de Policarpo, o sea, la corte de amor del *Persiles*, en donde la integridad de los dos héroes es escrutada de continuo, y acaece a continuación de la formidable exhibición de Sulpicia a propósito de su entereza. Pero, sobre todo, se cuenta después de que los dos amantes hayan limado sus asperezas sentimentales y, de nuevo, en plena armonía, se hayan reconfirmado en el cumplimiento de su voto, por lo que puede ser entendida como una declaración de amor en que Periandro le ratifica a Auristela, en clave alegórica y simbólica, su fidelidad e incondicionalidad y su pre-

Armstrong-Roche, *Cervantes' Epic Novel*, pp. 167-204; Aldo Ruffinatto, *Dedicado a Cervantes*, Madrid, Sial/Prosa Barroca, 2014, pp. 104-116; y Julia D'Onofrio, “Un escuadrón al parecer de hermosísimas doncellas”: Periandro narrador y la manipulación del espectáculo barroco”, en *Cervantes en el Septentrión*, eds. Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas, Nueva York, IDEA, 2019, pp. 103-119.

tensiones maritales para con ella. Una declaración expresada delante del príncipe Arnaldo, quien, obcecado en su propósito de encontrar datos precisos en la historia que le permitan descubrir la relación real que une a Periandro y Auristela, luego de que le hubiera inoculado el veneno de la duda y la sospecha el maledicente Clodio de que quizás no fuesen hermanos, es incapaz de leer entre líneas, de penetrar y ahondar en sus palabras, quedándose no más que en la superficie de ellas:

Prosigue, Periandro, tu cuento, sin repetir sueños —le dice—, porque los ánimos trabajados siempre los engendran muchos y confusos, y porque la sin par Sinforosa está esperando que llegues a decir de dónde venías la primera vez que a esta isla llegaste (II, xv, 386).

Y aún menos de comprender la ironía de su respuesta, entreverada con un aserto de poética entre el desvío y la sujeción a la norma aristotélica (*Poética*, 1455b 10-15, 1459b 20-30) sobre lo uno en lo vario: “El gusto de lo que soñé [...] me hizo no advertir de cuán poco fruto son las digresiones en cualquiera narración, cuando ha de ser sucinta y no dilatada” (II, xv, 386).

El episodio final del relato de Periandro, el del reino de Bituania, que se desarrolla dos meses después de los sucesos anteriores, se conforma de tres partes nítidamente diferenciadas, cada una acaecida en un impulso o sesión —y en un capítulo (xvi, xviii y xx)— diferente. La primera, la *vorágine* o corriente marina que arrastra la embarcación hasta las inmediaciones del mar glacial:

Sucedió, pues, que un porfiado viento nos salteó una noche, que, sin dar lugar a que amainásemos algún tanto o templásemos las velas, en aquel término que las halló, las tendió y acosó de modo que, como he dicho, más de un mes navegamos por una misma derrota (II, xvi, 387-388).

Su posterior encallamiento en el hielo:

Volvió el piloto a tomar la altura y vio que estaba debajo del Norte, en el paraje de Noruega, y, con voz grande y mayor tristeza, dijo: “Desdichados de nosotros, que, si el viento no nos concede a dar la

vuelta para seguir otro camino, en este se acabará el de nuestra vida, porque estamos en el mar glacial (digo, en el mar helado) y, si aquí nos saltea el hielo, quedaremos empedrados en estas aguas”. Apenas hubo dicho esto, cuando sentimos que el navío tocaba por los lados y por la quilla como en movibles peñas, por donde se conoció que ya el mar se comenzaba a helar, cuyos montes de hielo, que por dentro se formaban, impedían el movimiento del navío. Amainamos de golpe, porque, topando en ellos, no se abriese, y en todo aquel día y aquella noche se congelaron las aguas tan duramente y se apretaron de modo que, cogiéndonos en medio, dejaron al navío engastado en ellas, como lo suele estar la piedra en el anillo (II, xvi, 388).

Y el encuentro con el navío de los corsarios que habían robado a Auristela, Cloelia, Selviana y Leoncia. El cual provoca, cuando el príncipe Arnaldo corrobora la información que le brindan los del barco a Periandro sobre su venta, la admiración de Rutilio a propósito de la sutil construcción del relato: “Válame Dios —dijo Rutilio en esto—, y por qué rodeos y con qué eslabones se viene a engarzar la peregrina historia tuya, ¡oh Periandro!” (II, xvi, 391). La segunda parte se cifra en la llegada al mar helado del escuadrón de esquiadores o patinadores, que, tras acordar un pago por el rescate, los portan hasta la presencia del rey Cratilo, en donde tiene lugar la anagnórisis de Periandro y sus marineros con Sulpicia y aquellos que la escoltaron. Le sigue su posterior agasajo, confirmándose así lo fructuoso de prodigar la munificencia:

Sulpicia dijo a Cratilo: “Este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía y su albergue la misma liberalidad y, aunque yo tengo hecha esta experiencia, quiero que tu discreción la acredite, sacando por su gallarda presencia —en esto bien se ve que hablaba como agradecida, y aun como engañada— en limpio esta verdad que te digo. Este fue el que me dio libertad después de la muerte de mi marido; este, el que no despreció mis tesoros, sino el que no los quiso; este fue el que, después de recibidas mis dádivas, me las volvió mejoradas, con el deseo de dárme las mayores, si pudiera; este fue, en fin, el que, acomodándose (o por mejor decir, haciendo acomodarse a su gusto el de sus soldados), dándome doce que me acompañasen, me tiene ahora en tu presencia” (II, xviii, 402-403).

La tercera, la doma del caballo del rey por Periandro, que simboliza metafóricamente, conforme a una tradición filosófico-literaria que se remonta al mito de la biga alada del *Fedro* (246a-254e), de Platón, y en el marco más adecuado para ello, una elocuente demostración de autodominio y control de las pasiones. Sucede que la primera parte del episodio, la de la *vorágine*, todavía se cuenta en el palacio del rey Policarpo, como preludeo de la turbamulta final y la presta huida; pero las otras dos no tienen ya como escenario sino la isla de las ermitas, en que moran Renato y Eusebia, "los vírgenes esposos del *Persiles*", receptores de excepción del salto del caballo.

Isabel Lozano-Renieblas²⁰ ha puesto de relieve la novedad que comportaba, en el tiempo de redacción y publicación de la novela, este episodio, sobre todo la primera parte, habida cuenta de que podría estar inspirado en las tres expediciones por el Atlántico Oriental que realizó Willem Barents en 1594, 1595 y 1596-1597, que se difundieron por la publicación de los diarios de a bordo de Jan Huygen van Linschoten, que lo acompañó en los dos primeros, y de Gerrit de Veer, que ofició de carpintero en los dos últimos; los cuales alcanzaron un fulgurante éxito en toda Europa. Ha analizado la controvertida descripción de la forma de desplazarse por el mar helado del ejército de Cratilo que realiza Periandro, para llegar a la conclusión de que, como era acostumbrado en los libros de viajes y los *mirabilia*, se está refiriendo a humanos deformes, en concreto a los imantópodos u hombres de un solo pie de que hablaba Adán de Bremen en su *Historia natural*. Y ha comentado la vorágine que arrastra a la embarcación en relación con el motivo de la montaña imantada, que Mercator había situado en el Polo Norte, y de la que hay ejemplos conspicuos en los viajes tercero y séptimo de las aventuras de Simbad el marino, en *Las mil y una noches*, y en la famosa *Navegación de San Brendán*.

Conviene, no obstante, matizar que Periandro nunca menciona que las huestes del rey Cratilo tengan un solo pie como los imantópodos, sino que se deslizan por el mar helado con un solo pie, mientras que con el otro se impulsan:

20 Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del "Persiles"*, pp. 156-161, y *Cervantes y los retos del "Persiles"*, pp. 147-169.

Descubrimos que sobre los hielos caminaba un escuadrón de armada gente, de más de cuatro mil personas formado. Dejonos más helados que el mismo mar vista semejante, aprestando las armas, más por muestra de ser hombres, que con pensamiento de defenderse. Caminaban sobre solo un pie, dándose con el derecho sobre el calcaño izquierdo, con que se impelían y resbalaban sobre el mar grandísimo trecho, y luego, volviendo a reiterar el golpe, tornaban a resbalar otra gran pieza de camino y, desta suerte, en un instante fueron con nosotros y nos rodearon por todas partes (II, XVIII, 398-399).

Y no se olvide que una corriente de aire es la que impulsa, al trasbordar el cabo Malea, tanto a las embarcaciones del rubio Menelao como a las del prudente Odiseo, en la epopeya de Homero, arrastrando al primero a Egipto ("Él, con las otras cinco [naves], aportó a Egipto, / donde la mar y el viento le llevaron"), y al segundo a un mar Mediterráneo ignoto, fuera de las rutas comerciales y los mapas, un más allá poblado de islas, monstruos, brujas y seres fabulosos originarios de cuentos populares que se pierden en la noche de los tiempos: "Mas la grande corriente de las olas / y el viento Cierzo recio que corría, / teniendo rodeada ya a Malea, me alcanzaron muy lejos de Citera", cuenta Odiseo en el palacio de Alcínoo a su séquito, y prosigue: "Nueve días enteros me llevaron / los vientos muy contrarios y dañosos / por el profundo mar"²¹.

Tres son los meses que pasan Periandro y los suyos en Bituania, antes de reiniciar la búsqueda de sus amadas con el punto de mira puesto en Dinamarca, donde esperaban hallarlas. Allí, no obstante, fueron informados de que habían sido robadas por otros corsarios en una playa. Lo que comporta que Carino y Leoncio le pidan licencia para abandonar la vida de piratas aventureros y regresar a sus redes. Antes, sin embargo, acontece la parada en la isla del rey Policarpo, en la que Periandro se impone en todas las pruebas de los juegos celebrados en honor de su coronación y que fue el motivo por el cual Sinforosa le había pedido que contara su

21 *La Ulixeya de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez*, ed. Juan Ramón Muñoz Sánchez, 2 vols., Málaga, Universidad de Málaga (Anejos de *Analecta Malacitana*, XCIX), 2015, libro IV, vv. 586-587, p. 232, y libro IX, vv. 159-165, p. 424.

historia. Después, con solo seis marineros, Periandro se dirige a la isla Bárbara, en la que naufraga, es hecho prisionero en una mazmorra y liberado, cuando era sacado para ser sacrificado conforme a los preceptos de la profecía de la isla, por una borrasca —siempre el viento— que, “de improviso, se levantó” (I, I, 131), anudando así el epílogo de su relato con el inicio de la novela.

2. LOS PRINCIPALES REFERENTES INTERTEXTUALES DEL RELATO DE PERIANDRO

La narración de Periandro ha sido puesta en relación con un sinfín de libros de viajes antiguos, medievales, renacentistas y coetáneos, historias de costumbres, crónicas, tratados de geografía, colecciones cartográficas, y un largo etcétera; a lo que cabría añadir biografías de militares del tipo del *Victorial* de Díaz Gámez y de la *Vida de este capitán* de Alonso de Contreras, pero también a la manera cervantina del capitán Rui Pérez de Viedma y del Ricaredo de *La española inglesa*. Ello no obstante, a nuestro entender y como hemos ido —en parte— desgranando ya, tres son sus intertextos fundamentales, a saber: la analepsis completiva de Calasiris, en el *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro, la *Historia verdadera* o los *Relatos verídicos*, de Luciano de Samósata y, sobre todo, la narración de Odiseo, en la *Odisea*, de Homero.

2.1. La *Historia etiópica* de Heliodoro

La extensa relación de Calasiris (libros II-V) es de una efectividad poética sin precedentes —aun cuando sea deudora de las de Odiseo y Eneas—, no tanto porque se desarrolle en varias secciones entrecortadas por lo que les sucede a Teágenes y Cariclea y por la anagnórisis del viejo sacerdote con la heroína en casa de Nausicles cuanto porque alberga en su seno, en calidad de relatos de tercer grado y en desorden cronológico, la narración oral de Caricles sobre la adquisición de Cariclea (libro II) y la narración escrita en caracteres etíopes por Persina en la cinta, en donde revela el prodigioso nacimiento de la heroína —blanca de padres negros por haber sido concebida en presencia de una pintura de Andrómeda—, la cual le

lega, junto con otros objetos identificadores, para que pueda ser reconocida (libro IV). Y, sobre todo, por la relación que se genera entre el emisor y el receptor, primero entre Calasiris y Cnemón, después entre el protector de la pareja y un auditorio más amplio, que permite la programación de las reacciones del lector externo, a la par que consigna una considerable versatilidad de reacciones.

Resulta que Cnemón no obra como un interlocutor pasivo que se limita a escuchar el cuento del sabio sacerdote, como los felices feacios o los púnicos de la corte cartaginés de Dido, antes bien la interrumpe constantemente para comentarla y para marcar la pauta al propio narrador, al modo en que lo hace, pero desde otros presupuestos poéticos e ideológicos, Cipión con Berganza, en *El coloquio de los perros*, y el receptor múltiple con Periandro en el libro II del *Persiles*. De tal forma que se alterna la narración con el diálogo, el cuento de lo que ha ocurrido con el poso de reflexión que conlleva. Se trata, pues, de un ejercicio constante de narratividad y de metanarratividad, de poesía y de crítica, que describe el hecho literario al completo.

La narración de Calasiris, por otro lado, presenta una novedad respecto de los relatos analépticos de Odiseo, Eneas y Clitofonte, cual es que él refiere al mismo tiempo su historia particular y la de Teágenes y Cariclea, por lo que asume entrelazadas las funciones de narrador autodiegético e intradiegético-homodiegético testigo. Calasiris, acostumbrado a interpretar la realidad y los signos con que los dioses advierten del futuro a los hombres, construye, además, un discurso de naturaleza híbrida, en el que la narración alterna con digresiones de tipo reflexivo, que comentan las diversas situaciones de la acción contada desde su perspectiva ideológica y su sabia presunción.

Cervantes leyó probablemente la *Historia etiópica* en cualquiera de las dos traducciones al castellano que se imprimieron en su época, la de "un secreto amigo de la patria", que se publicó en Amberes en 1554 y que se reeditó en Toledo en 1563 y en Salamanca en 1581, y la de Fernando de Mena, estampada en Alcalá de Henares en 1587 y reeditada en Barcelona en 1614, en Madrid en 1615 y en París en 1616. Pudo adoptar del relato de Calasiris la idea de concatenar el relato primario con el secundario, la inserción de episodios de tercer grado que desvían el curso de la trama y harto especialmente la situación narrativa en que

se genera, la relación compleja, dialéctica y polémica entre el emisor y el receptor²².

2.2. Los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata

Luciano de Samósata escribe los *Relatos verídicos* con la intención declarada de entretener al lector con “muy varias mentiras”²³ contadas con persuasión y verosimilitud y, al mismo tiempo, de criticar, satirizar y pa-

-
- 22 Sobre la *Historia etiópica*, de Heliodoro, y el lugar que ocupa en la novela griega de amor y aventuras, véase Mijail Bajtín, *La novela como género literario*, pp. 289-310; Albin Lesky, *Historia de la literatura griega*, trads. José M^a Díaz Regañón y Beatriz Romero, Madrid, Gredos, 1983, II, pp. 889-903; Carlos Miralles, *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1964; Ben Edwin Perry, *The Ancient Romances, a Literary-historical Account of their Origins*, Berkeley, University of California Press, 1967; Tomas Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances*, Estocolmo, 1971, y *The Novel in Antiquity*, Oxford, University Press, 1983; Bryan P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J. C.*, París, Les Belles Lettres, 1971, en especial pp. 309-405, y *The Form of Greek Romance*, Princeton, Princeton University Press, 1992; Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, Madrid, 1972, “Idea de la novela entre los griegos y los romanos”, *Estudios Clásicos*, LXXIV-LXXVI (1975), pp. 111-144, y *La deriva de los héroes en la literatura griega*, pp. 161-181; E. L. Bowie, “El romance griego”, *La letteratura greca della Cambridge University, II. De Erodoto all’epilogo*, trad. it. Ezio Savino, Milán, Mondadori, 2001, pp. 471-502; Consuelo Ruiz Montero, *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, y *La novela griega*, Madrid, Síntesis, 2006; Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venecia, Marsilio Editore, 1989; Luciano Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 685-690; Juan Ramón Muñoz Sánchez, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 328-358. Sobre la presencia de la *Historia etiópica* en la *Historia septentrional*, véase Carlos García Gual, “Sobre las novelas antiguas y las de nuestro Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, XXIV (2005), pp. 93-105; Mercedes Blanco, “Heliodoro en Cervantes: artificios griegos y parejas divinas entre dos mundos”, en *Ficciones entre mundos: nuevas lecturas de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Miguel de Cervantes”*, eds. Jörg Dünne y Hanno Ehrlicher, Kassel, Reichenberger, 2017, 19-44; Juan Ramón Muñoz Sánchez, “El mejor de los libros de entretenimiento”. *Reflexiones sobre ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda’*, pp. 37-55.
- 23 *Historia verdadera de Luciano, traducida de griego en lengua castellana* [por Francisco de Enzinas], Argentina [Estrasburgo], en casa de Sebastián Frisio, 1551, prólogo de “Luciano a los ociosos lectores”, sin foliar (modernizamos la grafía, la puntuación y la acentuación conforme a las pautas actuales).

rodiar la forma de escribir los relatos de viajes, de las novelas de aventuras y, en general, de la denominada "literatura de evasión" helena, pródigos en lo fabuloso, lo extraordinario y lo inverosímil. En una prosa repleta de exageraciones, humor y fantasía, condena a todos los "escritores antiguos, así poetas como historiadores y filósofos"²⁴, que escribieron relatos fantásticos, llenos de paradojas y absurdos sobre países y pueblos que nunca llegaron a conocer, empezando por la *Odisea*, de Homero, por cuanto,

si no me engaño, la origen y fuente donde manó este mar de mentiras es aquel Odiseo homérico, el cual cuenta de la servidumbre que con Alcínoo padece los vientos, de cierto género de hombres que tiene solo un ojo en medio de la frente, a los cuales llama cíclopes, de otros que comen las carnes crudas y de otras gentes silvestres y brutas. También finge no sé qué animales de muchas cabezas y de las transformaciones que con los bebedizos de las ramerías padecieron sus compañeros, y otras muchas cosas monstruosas y fuera de crédito que falsamente persuadió aquel bien Odiseo al rudo pueblo de los feacios²⁵.

La obra está tradicionalmente dividida en dos libros. El primero, formado por cuarenta y dos capítulos de extensión variable, narra las aventuras del propio Luciano y sus compañeros que salen a navegar por el Océano de Occidente; pronto el barco abandona el mar y, navegando

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*. Sobre la dimensión paródico-burlesca de los *Relatos verídicos*, véanse, entre otros estudios, Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, pp. 76-96, "Acercas de los *Relatos verídicos* de Luciano de Samósata como un antecedente de las novelas de ciencia ficción", *Revista de Bachillerato*, XV (1980), pp. 11-15, e "Introducción" a Luciano, *Relatos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 9-27; Andrés Espinosa Alarcón, "Nota introductoria" a los *Relatos verídicos*, en Luciano de Samósata, *Obras I*, introd. José Alsina Clota, trad. Andrés Espinosa Alarcón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 176-179; María del Carmen Cabrero, *Elogio de la mentira. Sobre las "Narrativas verdaderas" de Luciano de Samósata*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2006; Javier Gómez Espelosín, "Luciano y el viaje: una estrategia discursiva", en *Lucian of Samosata, Greek Writer and Roman Citizen*, eds. Francesca Mestre Roca y Pilar Gómez Cardó, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006, pp. 169-182; Francesca Mestre Roca y Pilar Gómez Cardó, "Introducción" a los *Relatos verídicos*, en Luciano, *Obras IV*, trads. Francesca Mestre Roca y Pilar Gómez Cardó, Madrid, CISC, 2007, pp. 1-8.

por los aires, llega a la luna; después de una larga estancia entre sus habitantes, los selenitas, la nave vuelve otra vez al mar donde es tragada por una enorme ballena; el libro se cierra con la narración de la vida de Luciano y de sus compañeros en el interior del cetáceo. El segundo libro, de cuarenta y siete capítulos, se inicia con la muerte de la ballena y la liberación de la nave y de su tripulación. Después de una tempestad y una peligrosa navegación por un mar de hielo, en el que encallan²⁶, por un mar de leche y de nuevo por un mar azul de aguas saladas, en el que se topan con los corchópodos, humanos con pies de corcho que se deslizan por las superficies acuáticas²⁷, el barco inicia un viaje, subterráneo, que, esta vez, lo lleva al Hades y a la Isla de los Bienaventurados. Allí Luciano, después de conversar con todos los grandes poetas, filósofos, héroes y generales, zarpa de nuevo hacia la Isla de los Impíos y la de los Sueños, para llegar, a continuación, a la isla homérica de Ogigia, en atención a entregar una epístola de Odiseo a Calipso. Finalmente, la nave aventurera naufraga y Luciano y sus compañeros salen, no sin dificultad, a un nuevo continente. El segundo libro se cierra con la promesa —incumplida— de contar, en el futuro, todo lo que les sucedió en este nuevo continente.

Los *Relatos verídicos* fueron, parcial o completamente, traducidos al castellano en tres ocasiones durante los siglos XVI y XVII. En 1551 se publicó, en Estrasburgo, anónimamente y con falso pie de imprenta, la versión del libro I del humanista protestante Francisco de Enzinas, titulada *Historia verdadera de Luciano*. A comienzos del siglo XVII, probable-

26 "Durante algunos días —cuenta Luciano— navegamos con brisa moderada, pero después se levantó un bóreas impetuoso e hizo mucho frío, por cuya causa se heló todo el mar, no solo en superficie, sino también en profundidad, hasta seis brazas, de suerte que podíamos descender de la nave y correr por el hielo" (Luciano de Samósata, *Relatos verídicos*, en *Obras I*, ed. Andrés Espinosa, Madrid, Gredos, 1996, p. 204).

27 "Al octavo día, cuando ya no navegábamos a través de la leche, sino en aguas de nuevo saladas y azules, avistamos muchos hombres que corrían sobre el mar, en todo semejantes a nosotros, tanto en forma como en talla, con la sola excepción de sus pies, que los tenían de corcho, por cuyo motivo eran sin duda llamados 'corchópodos'. Nos admiramos al comprobar que no se hundían, sino que se mantenían en pie sobre las olas y avanzaban sin temor" (Luciano de Samósata, *Relatos verídicos*, en *Obras I*, p. 205).

mente en el mismo año de publicación del *Persiles*, culmina su traducción el toledano, natural de Escalona, Juan Aguilar de Villaquirán, con los títulos *Libro primero de la Verdadera Historia* y *Libro segundo de la Verdadera Historia*. A mediados del XVII se publica la tercera traducción, obra del vallisoletano Francisco Gómez de la Reguera y Serna, bajo el título *Las Historias Verdaderas de Luciano*, a las que añade una tercera parte de su propio genio, *El libro tercero de las Historias Verdaderas de Luciano*, llevando así a la práctica la promesa del escritor sirio de prolongar su obra²⁸. Aparte de estas traducciones al castellano, los *Relatos verídicos* circularon parcial o fragmentariamente en latín durante el siglo XVI, en las transliteraciones realizadas en la centuria anterior por Lilio Castellano y por Poggio Bracciolini. Fue la del canciller florentino la que formó parte de la célebre *Opera Omnia* del samosatense preparada por Jacob Mycillus en 1538. Conoció también una traducción italiana, intitulada *Delle Veri Narrationi libri doi*, acometida por Niccolò da Lonigo (1428-1524), que fue incluida en su antología sobre la obra del escritor sirio, *I Dilettevoli Dialogi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho*, que vio la luz póstumamente en Venecia, en 1525, y alcanzó cuatro ediciones más a lo largo del siglo.

Cervantes, pues, pudo conocer los *Relatos Verídicos*, bien en la versión del libro I de Enzinas, bien en la italiana completa de Lonigo, bien en la latina fragmentaria de Bracciolini, bien en las tres. De ellos pudo tomar, principalmente, la enardecida defensa de la ficción en cuanto tal, el tratamiento irónico y aun paródico del conjunto y la desmitificación, así como la concepción de algunos los episodios, como el del barco encallado en el mar de hielo, los corchópodos u hombres surfistas, la visita al más allá y a la isla de los Sueños²⁹.

28 Sobre la recepción de Luciano en España en el Siglo de Oro, remitimos a la extraordinaria tesis doctoral inédita de Teodora Grigoriadu, “*La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente*”. *Manuscrito 55 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo: edición y estudio*, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 78-110.

29 Sobre la relación de Cervantes con Luciano en general, véase Steve Hutchinson, “Luciano, precursor de Cervantes”, en *Cervantes y su mundo III*, eds. A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2005, pp. 241-262.

2.3. El relato de Odiseo (Odisea, IX-XII)

Según Aristóteles³⁰,

el argumento de la *Odisea* no es largo: un hombre anda lejos de su país muchos años, vigilado de cerca por Poseidón y solitario; mientras tanto, la situación en su casa es tal que sus bienes son consumidos por pretendientes y su hijo es objeto de asechanzas. Pero llega él tras mil fatigas, y, después de haberse hecho reconocer él mismo por algunos, lanzándose al ataque, se salva él y destruye a sus enemigos.

Sin embargo, la estructura, en virtud de la distorsión cronológica, la existencia de dos líneas de acción —la de Odiseo y la de Telémaco— y la ponderada mixtura genérica —el *epos* heroico de los *nóstoi*, el folclore y los cuentos de hadas y el realismo costumbrista de Ítaca— es sumamente compleja. El relato de Odiseo, más conocido como los *apologoi*, constituye el recurso formal por el cual el poeta palia el comienzo *in medias res* de la trama, a la par que le permite ceder hábilmente la responsabilidad de la parte más inverosímil de su poema al héroe. Aquella mediante la cual el

30 Aristóteles, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1455b 15-20, p. 190. La bibliografía sobre Homero y la *Odisea* es, como nadie ignora, infinita; véase, no obstante, G. S. Kirk, *Los poemas de Homero*, trad. Eduardo J. Prieto, Buenos Aires, Paidós, 1968; Moses I. Finley, *El mundo de Odiseo*, trad. Mateo Hernández, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1984; Pierre Vidal-Naquet, *El mundo de Homero*, trad. Daniel Zadunaisky, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003; Carlos García Gual, "Introducción" a Homero, *Odisea*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Alianza, 2004, pp. 7-36, y *La deriva de los héroes en la literatura griega*, pp. 23-57; Alfred Heubeck y Stephanie West, "Introducción general" a Omero, *Odisea, I (Libri I-IV)*, ed. del texto griego y comentarios de Stephanie West, trad. it. Giuseppe Aurelio Privitera, Milán, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2007, pp. IX-LVIII; Jasper Griffin, *Homero*, trad. Antonio Guzmán, Madrid, Alianza, 2008; Manuel Fernández-Galiano, "Introducción" a Homero, *Odisea*, trad. José M^a Pabón, Madrid, Gredos, 2008, pp. 7-95; Andrew Dalby, *La reinención de Homero. El misterio de los orígenes de la épica*, trad. Ana Escartín, Madrid, Gredos, 2008; Pietro Citati, *Odiseo y la «Odisea»*. *El pensamiento iridiscente*, trad. José Luis Gil, Epílogo de Marcel Detienne, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008; Suzanne Saïd, *Homère et l'Odysée*, Paris, Belin, 2010; William B. Stanford, *El tema de Odiseo*, ed. Alfonso Silván, trad. B. Afton Beattie y Alfonso Silván, Madrid, Dykinson, 2013; Cecil M. Bowra, *Homero*, trad. Marc Jiménez, Madrid, Gredos, 2013.

mundo fantástico e imaginario del cuento legendario se inserta en el orbe de la épica heroica y a través de la cual el personaje-narrador evidencia sus dotes verbales, su admirable capacidad de fabulación, de contador y manipulador de historias.

Odiseo relata su accidentado viaje desde la salida de Troya hasta su arribada, arrastrado por las corrientes, encima de unas tablas, a la isla de Calipso —antes ya le ha referido a la reina Arete su trayecto desde allí a la marina de Esqueria, donde ha llegado solo y desnudo y donde se ha topado, en un encuentro indeleble, con Nausícaa—, durante la celebración del banquete de despedida en su honor que le brindan los soberanos de Feacia, a petición del propio rey Alcínoo.

Sucede que Odiseo, tras escuchar el epilio de Demódoco sobre el adulterio de Ares y Afrodita, le pide al aedo que cante algo acerca del final de la guerra de Troya. Mientras Demódoco satisface su demanda, el héroe, embargado por la emoción y los recuerdos, llora desconsoladamente, cual una mujer sobre el cadáver de su esposo, que ha perecido en una batalla defendiendo su ciudad de una incursión. Impresionado por la aflicción de su huésped, del que todo ignora y al que hasta ahora no se ha atrevido a preguntar nada por no contravenir la ley de la hospitalidad, Alcínoo le ruega que le diga “el nombre que tus padres te pusieron”, “dó es tu ciudad, tu tierra y pueblo”, “¿por qué parte has andado? ¿A qué lugares / llegaste y a qué gentes y ciudades?”, “¿por qué llorabas tan de veras? / ¿Por qué te deshacías en tu pecho / cuando oíste cantar el hado y suerte / de los antiguos griegos y troyanos?”, “¿murió delante de Ilio algún tu deudo [...]? / ¿O acaso murió allí algún grande amigo / o compañero tuyo?”³¹.

El relato de Odiseo, que comprende —como queda dicho— los libros IX-XII de la *Odisea*, se desarrolla en dos golpes o impulsos narrativos a lo largo de la noche del banquete, seguidos el uno del otro, luego de una interrupción propia en mitad de la exposición de su descenso al Hades, a fin de no cansar a un auditorio que, no obstante, le reclama que prosiga. Una interrupción, por cierto, que, aparte de una llamada de atención del poeta a su receptor (o su lector) para que no pierda la perspectiva, constituye una estupenda reflexión sobre la naturaleza de la ficción. En ella se enco-

31 *La Ulixeya de Homero*, VIII, vv. 1029, 1036, 1067-1068, 1073-1076, 1081-1086, pp. 414, 415 y 416.

mia por parte de los comensales el dominio de Odiseo en las artes poética y retórica, en la *dispositio* y en la *elocutio*, hasta el punto de ser equiparado con los rapsodas profesionales, al tiempo que, frente a estos —y a diferencia de lo que le sucede a Periandro—, se ensalza su veracidad:

Ulixes —dice Alcínoo—, los que aquí te estamos viendo,
no te tenemos, cierto, en mala estima,
ni por embaydor ni mentiroso,
como andan por el mundo muchos hombres
contando mil mentiras cuando saben
que nadie las ha visto y que se pueden
alargar y pintarlas a su modo.

En ti es muy al revés, que bien se vee
tu plática ser tal cual es el alma,
y no hay ningún poeta que pudiera
contar con más prudencia y buen estilo
las penas y trabajos que has pasado
y las que los argivos padecieron.

Mas una cosa quiero preguntarte

[...]

que, pues la noche es larga y aun no es hora
de dormir, yo te pido y ruego mucho
que lleves adelante el cuento dulce
destas hazañas grandes, nunca oídas.

Que yo de buena gana me estaría
hasta que amaneciese, si quisieses
hablar en tus trabajos y fortunas³².

Es decir, se analiza la relación emisor-receptor, la capacidad de persuasión y de movimiento de los afectos que el primero puede ejercer sobre el segundo, así como la credibilidad y efectividad de su narración.

El relato de Odiseo se conforma de un breve prólogo, en que se presenta, y de diez aventuras, tres por cada libro o canto, salvo la *Nekyia* que comprende uno entero. Ellas son: las de los cícones, los lotófagos y el cíclope Polifemo, en el libro IX; las de Eolo, los lestrigones y Circe, en el X; el descenso a los umbrales del Hades, en el XI;

32 *La Ulixea de Homero*, XI, vv. 627-651, pp. 506-507.

y las de las sirenas, Escila y Caribdis y las vacas y ovejas sagradas de Helios Hiperión, en el XII. Los libros IX, X y XII exhiben, además, la misma disposición estructural: dos aventuras breves (los cícones y los lotófagos; Eolo y los lestrigones; las sirenas y Escila y Caribdis), seguidas de una extensa (Polifemo; Circe; las vacas y ovejas sagradas de Helios Hiperión).

Las aventuras breves, por lo regular, son de índole colectiva; las extensas, por el contrario, están protagonizadas por el héroe. Si bien, en el libro XII, la de las sirenas le corresponde a Odiseo, mientras que la de las vacas sagradas la desempeñan los combatientes de la flota que aún le acompañan; y antes de que se desarrollen, la acción transcurre en la isla de Eea, en donde Circe le da instrucciones a Odiseo de cómo afrontarlas, además de reconfortarlo a él y a sus hombres del viaje al reino de las sombras. Ello demuestra no solo una cuidada construcción narrativa, sino que las aventuras, merced a su trabazón, no son intercambiables, tanto más si tenemos en consideración que el viaje por ese *Mare Nostrum* legendario tiene por designio que Odiseo arribe solo a la isla de Calipso, que vaya perdiendo paulatinamente a sus hombres.

La breve aventura de los cícones cumple la principal función de servir de puente —como el episodio de las dobles bodas de los pescadores en el relato de Periandro— entre el *epos* heroico de la destrucción de Troya y el mundo fantástico y fabuloso que domina tras la vuelta del cabo Malea, así como la de allanar el camino en el cumplimiento del destino prefijado por Zeus para Odiseo y sus hombres, que en parte se consume por su loco y desobediente proceder. No en vano, la toma de la ciudad de Ismaro, que, como los cícones, se menciona en la *Iliada* (II, vv. 846-847), es ejecutada ni más ni menos que por el destructor de ciudades que ha ocasionado la devastación de Troya, aunque se trate más de una acción de pillaje que de alcanzar honor y renombre. Odiseo, en efecto, puede aún blandir su espada y dirigir a sus combatientes como en la llanura de Ilión. Por otro lado, el vino que le regala Marón a Odiseo no solo tendrá una función capital en la aventura del cíclope Polifemo, sino que representa a los últimos hombres (y por ello cultivadores de vides) antes de adentrarse en un mundo poblado por seres infra o suprahumanos.

La aventura de los lotófagos, de los hombres comedores de la flor de loto, la primera de corte fantástico, introduce uno de los temas mayores

que vertebraba el relato de Odiseo, el olvido, la desmemoria, como obstáculo del añorado regreso a casa. Los lotófagos, de hecho, son, de algún modo, la negación del ser humano, dado que no comen pan sino flores y no tienen memoria de sí. Su aventura, como sea, se concierta con la de Circe y con la de las sirenas, aunque ellas encantan con su voz.

La llegada de Odiseo y su flota a la isla de los cíclopes, en que se habrá de enfrentar a Polifemo, persiste en la negación de lo humano y de la civilización, por cuanto los gigantes de un solo ojo no respetan las normas de la hospitalidad, cuyo cumplimiento vigila Zeus, y en tal sentido son la antítesis de los felices feacios, anfitriones de Odiseo; no cultivan la tierra y son seres sin sociedad, sin política y sin religión:

Y fuimos a la tierra donde moran
los cíclopes, estraños en grandeza,
injustos y sin ley, que, confiados
en los eternos dioses, no se curan
de plantar ningún árbol con sus manos,
ni de labrar los campos, ni sembrarlos;
sin arar ni sembrar nacen los frutos
de suyo, y sin industria alguna humana
los trigos, las cebadas y las vides
producen de sí vino muy süave
de fértiles racimos, que se aumentan
con agua que del cielo les deciente.
Entrellos no hay consejos ni conciones,
ni hay leyes ni ordenanzas generales;
habitan esparcidos por las cumbres
de los más altos montes, en las cuevas
más hondas, y allí ordena cada uno
sus leyes a sus hijos y mujeres,
sin tener entre sí ningún cuidado
los unos con los otros, ni otro trato³³.

Es por ello que, en este mundo primitivo, la ética aristocrática del *epos* heroico que encarna la figura de Odiseo es de todo punto inoperante. De manera que, en su enfrentamiento con Polifemo, se ve obligado a valerse

33 *La Ulixea*, IX, vv. 202-221, pp. 425-426.

de otras armas, como la astucia, que lo conduce incluso a despojarse de su personalidad y convertirse en "Nadie" o "Ninguno"; el trabajo en equipo; y, al final del todo, también la prudencia, cuando, envanecido por haber escapado de la cueva del cíclope, después de haberlo embriagado con el exquisito vino de Marón y de haberlo cegado, le dice, ya embarcado con sus hombres, quién es y Polifemo, hijo de Poseidón y de la ninfa Toosa, lo maldice, ganándose la animadversión del dios de los océanos y los mares, quien a partir de entonces lo perseguirá infatigablemente.

La aventura en la isla flotante del dios de los vientos no sirve sino para constatar que, en efecto, Odiseo y sus hombres son y están malditos, pues han sido maldecidos por Zeus, a causa de la destrucción de Troya, y ahora también por Poseidón, como así se lo recrimina Eolo tras su vuelta:

¡Ve presto, sal de la isla, sal, malvado
más que cuantos hoy viven en la tierra!
Que no es razón ni justo que encamine
ni envíe con buen viento yo un tal hombre
a quien los dioses todos aborrecen.
¡Ve, ve, que si no fueras tan odioso
a ellos no volvieras como has vuelto!³⁴.

En otro orden de ideas, la actitud de sus hombres al desatar, por desconfianza, el odre de cuero de los vientos mientras él duerme, que los impulsa a retornar a Eolia justo cuando avistaban Ítaca, constituye una prolepsis de lo que acaecerá en la isla donde moran las vacas y ovejas sagradas de Helios Hiperión.

La aventura de los carnívoros lestrigones, cuya isla se sitúa en un lugar de Oriente caracterizado por una luminosidad estacionaria, aparte de ahondar en el contacto con pueblos incívicos e impíos, tiene la función de dejar reducida la flota de Odiseo, que ha ido perdiendo hombres en, prácticamente, cada una de las aventuras, a solo su nave.

Con ella arriban a Eea, donde habita la diosa Circe de trenzados cabellos y terrible voz humana, en donde les acaece una de las aventuras más prodigiosas, representativas y significativas, que Odiseo puede arrostrar gracias a la planta de raíz negra y flor de leche, que en la lengua de los

34 *La Ulixea de Homero*, X, vv. 133-139, p. 457.

dioses se denomina “moly”, así como a las instrucciones que le proporciona, en la esfera de acción del donante o del proveedor, Hermes. El olvido, como hemos mencionado, constituye un ingrediente de primer orden en la odisea de Odiseo y los suyos. Casi siempre se vincula con algún tipo de droga, las cuales desempeñan un relevante papel en la economía global del poema: así, la opiácea flor del loto que cultivan los lotófagos, o el brebaje mágico de Circe que convierte a los hombres en animales; pero recuérdese también el opio que Helena suministra a Menelao, Telémaco y Pisítrato para aplacar el tormento de las penas, en el canto IV. Empero, es la propia Circe, incluso más que el canto de las sirenas, la que encarna mayormente la fuerza de la desmemoria, amparada en la pócima del éros y la opulencia del banquete, que le brinda en agasajo al héroe al verificar que es inmune a su nigromancia y hechicería y al recordar, como Polifemo, que su visita le había sido vaticinada. En ningún otro momento Odiseo perderá el horizonte del regreso a casa, del que solo le rescata la amonestación de sus expedicionarios tras llevar un año gozando del banquete y los placeres del lecho: “¡Ulixes valeroso! ¿No te acuerdas / de tu muy cara tierra? Pues ya es tiempo / si habemos de salvarnos y algún día / habemos de llegar a ver tu casa / y nuestra dulce patria deseada”³⁵.

En cualquier caso, Circe, como Calipso y, en menor medida, Nausícaa representan, en su cometido inicial de resistencia restrictiva y opositora, el nacimiento del amor como obstáculo y prueba que ha de sortear el héroe en el cumplimiento de sus objetivos. Después de la *Odisea*, será un ingrediente básico en la épica y en las narraciones de aventuras. El ejemplo más célebre de la Antigüedad no lo constituye sino el episodio de Dido, en la *Eneida*, de Virgilio. Por otro lado, importa destacar que Odiseo es el primer héroe donjuán que sabe sacar gran rentabilidad de su éxito con las mujeres. No en vano, la ayuda que ellas le prestan termina por ser fundamental en el desempeño de sus propósitos.

Por lo pronto, Circe le proporciona la información que precisa para llegar al reino de los cimerios —que habitan, en oposición a los lestrigones, en un lugar del Occidente en que impera una noche perpetua—, adentrarse hasta el comienzo del Hades y entrevistarse con la sombra del adivino Tiresias, quien le augurará su futuro. El descenso al inframun-

35 *La Ulixea de Homero*, X, vv. 826-830, p. 476.

do, como hemos señalado al comentar el sueño de la isla paradisíaca de Periandro, forma parte de un motivo relevante en la tradición literaria antigua, que tendrá hondas resonancias en la posteridad, comenzado por el viaje de Dante por el supramundo cristiano guiado por Virgilio, en la *Commedia*. Esta aventura, que es con mucho la más extensa —recuérdese que acapara un canto completo— e igualmente la más extrema de todas, ostenta una espléndida disposición narrativa. Se estructura en dos partes simétricas en derredor de la suspensión del relato de Odiseo y los comentarios que suscita entre los feacios, que quedan circunscritos por la aprehensión del héroe (XI, vv. 77 y 1109).

Cada parte se compone de tres entrevistas con una sombra del Hades (Elpéor, Tiresias y su madre Anticlea; Agamenón, Aquiles y Heracles) y de un listado de personajes legendarios (heroínas y héroes). Pues, efectivamente, la *Odisea*, aunque en menor medida que la *Iliada* y su esplendoroso Olimpo, constituyó la base de la mitología griega y se erigió en el modelo, igualmente en alianza con su antecesora (“Catálogo de los barcos”, “Revista desde la muralla”) de los listados de célebres personalidades, que inundarán los textos literarios tanto en la Antigüedad, empezando por la *Teogonía* y el *Catálogo de mujeres* de Hesíodo, como asimismo en otras épocas posteriores.

A la vuelta del Hades, Odiseo y sus hombres se detienen otra vez en la isla de Circe, quien no solo les reanima de tan arduo viaje, sino que de nuevo anuncia al héroe lo que le aguarda, entre otras cosas tener que sacrificar a seis de sus compañeros al atravesar las peñas Cianeas, en el camino a casa. El canto de las sirenas pretende seducir a Odiseo, en mitad del mundo de la fábula y los cuentos maravillosos, con su prístino *ethos* heroico, del cual están al tanto, por el contrario de Polifemo, que ignoraba todo lo relativo a la guerra de Troya y otras expediciones heroicas. Como bien se sabe, Odiseo resiste el tentador canto atado al mástil de su navío y con sus hombres ensordecidos con taponos de cera.

La aventura de los monstruos Escila y Caribdis, que Odiseo sorteja permitiendo que la primera devore a seis de sus soldados antes que perecer todos engullidos por las aguas de la segunda, es la que precede, como paso obligado, a la última, la de las vacas y ovejas sagradas de Helios Hiperión, las cuales no pueden ser sacrificadas sin recibir el máximo castigo divino; y eso, en efecto, es lo que acaece. Los dioses han querido

que los compañeros de Odiseo no regresaran a Ítaca, pues solo él había de hacerlo: les han enviado una tormenta de vientos contrarios de un mes de duración que les ha impedido reanudar la marcha desde la isla de Helios Hiperión y han provocado el sueño de Odiseo con el propósito de que no pudiera impedir la matanza de las vacas sagradas a causa del hambre canina que padecen. El destino, pues, ha sido implacable en su cumplimiento.

No obstante, los hombres de Odiseo han colaborado estrechamente al vulnerar los mandatos divinos, al incumplir los juramentos, al transgredir el ritual de los sacrificios y al manifestar su impiedad. Porque, ciertamente, no solo les había advertido Odiseo de la profecía de Tiresias y de los consejos de Circe, sino que ellos, al cabo, han elegido libremente ante la disyuntiva de morir de hambre o la veneración a los dioses. De manera que, como se proclama en el proemio, "por su poco seso perecieron, / por comer sin respeto aquellas vacas / que el soberano Sol tanto preciaba, / y así el día de su vuelta nunca vino"³⁶. En todo caso, la aventura siciliana de las vacas del Sol constituye un magnífico ejemplo, anterior a la tragedia griega, del conflicto entre la libertad y el destino.

Odiseo concluye su narración testimoniando su agónico arribo, solo y desamparado, luego de haber perdido todo con lo que partió de Troya: gloria, honor, tesoros, hombres y naves, a la isla de Ogigia, "donde tiene el reino / Calipso, diosa grande y poderosa, / la cual me amó y honró en extremo grado"³⁷. De igual modo arribará siete años más tarde a la marina de Esqueria, en la que se topará, siendo "Nadie" o "Ninguno", con Nausícaa y donde comenzará a recuperar parte del esplendor perdido, por lo menos su nombre y el reconocimiento de los feacios: "Ulixes soy, el hijo de Laertes, / que, por mi astucia y mañas, tienen cuenta / conmigo los mortales, y mi fama / allá a los altos cielos ha llegado. / Vivo en la isla de Ítaca famosa, / que hacia el medio día está asentada"³⁸.

Del relato de Odiseo, del poema de Homero, que probablemente conoció a través de la traducción castellana de Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II y padre natural de Alonso Pérez, publicada en dos impulsos, en

36 *La Ulixea de Homero*, I, vv. 11-14, p. 142.

37 *La Ulixea de Homero*, XII, vv. 801-803, p. 549.

38 *La Ulixea de Homero*, IX, vv. 34-39, p. 420.

1550, los trece primeros libros, y en 1556, la traducción plenaria³⁹, Cervantes tuvo en consideración todo, desde la situación narrativa —Odiseo y Periandro cuentan sus aventuras marinas en el palacio real de una isla utópica ante un receptor múltiple—, hasta el papel de agente del viento, responsable último del itinerario por un mar semilegendario pródigo de islas fantásticas, incidentes varios, encuentros inesperados, lances con peligrosos monstruos, etc.

Pasando por la estructura, conformada por la alternancia de episodios breves y extensos, por la cohesión interna de las aventuras que impide su translocación, por la expansión paulatina de los temas —el poder de la belleza y la defensa a ultranza de la castidad, el sentido de la justicia, la magnanimidad y la liberalidad, el autodomínio y la forja del destino, en el relato de Periandro; el olvido y la desmemoria, la astucia y el ingenio, el anhelo del hogar, la libertad frente al destino, la impiedad, en el de Odiseo— y por la semejanza externa del viaje de los protagonistas narradores.

En efecto, Odiseo y Periandro lideran embarcaciones; peroran y exhortan a sus hombres a la acción, a lo que van progresivamente perdiendo, por distintos motivos; ejercitan con cálculo y prudencia la mentira; solos, concluyen su periplo y su cuento, como náufragos en islas desconocidas donde serán retenidos, justo en el trance más problemático de su trayectoria, y así, a uno sollozando en la marina de la isla de Calipso frente al mar estéril y al otro saliendo de lo hondo de una mazmorra clamando al cielo su muerte, nos son presentados por los narradores de sus historias. Uno diría, en fin, que sobre la falsilla del relato de Odiseo Cervantes perfeccionó la *odisea* de Periandro.

39 Sobre la recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento y sobre la compleja historia editorial de la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez, véase Juan Ramón Muñoz Sánchez, "Introducción" a *La Ulixeya de Homero*, pp. 15-124, y *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín, Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), 2018, pp. 33-83, y la bibliografía allí citada.

Juan Enríquez de Zúñiga y los límites de la prosa de ficción¹

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Universidad de Jaén

Título: Juan Enríquez de Zúñiga y los límites de la prosa de ficción.

Title: Juan Enríquez de Zúñiga and the Limits of Fictional Prose.

Resumen: Juan Enríquez de Zúñiga fue un escritor que nunca olvidó su faceta de jurista y un jurista que recurrió a la escritura como medio de difusión de sus ideas desde una perspectiva cristiana. Queda claro en los *Consejos políticos y morales*, pero ya se empieza a advertir en sus dos primeros textos (*Amor con vista* e *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*) que no son solo “historias fingidas”, sino libros de entretenimiento que perseguían la utilidad.

Abstract: Juan Enríquez de Zúñiga was a writer who never forgot his work as a jurist and he was a jurist who used the writing as a means for disseminating his ideas from a Christian perspective. It is clear in *Consejos políticos o morales*, but it is already beginning to be noticed in his first two texts (*Amor con vista* and *Historia las fortunas de Semprilis y Genorodano*), which are not just “historias fingidas”, but entertainment books that were pursuing the usefulness.

Palabras clave: Juan Enríquez de Zúñiga, prosa de ficción, *Amor con vista*, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, *Consejos políticos y morales*.

Key words: Juan Enríquez de Zúñiga, Prose of Fiction, *Amor con vista*, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, *Consejos políticos y morales*.

Fecha de recepción: 9/6/2020.

Date of Receipt: 9/6/2020.

Fecha de aceptación: 30/7/2020.

Date of Approval: 30/7/2020.

1. UN LETRADO CON TODAS SUS LETRAS

No son pocas las lagunas existentes en la vida de Juan Enríquez de Zúñiga, pero al menos los datos que él mismo va desgranando en sus textos nos permiten perfilar a un erudito que se movió con soltura en ámbitos políticos y que conoció determinados círculos literarios. Posible descendiente

1 Este trabajo se enmarca en el Proyecto I+D+i del MINECO *La novela corta del siglo XVII: estudio y edición (y III)* (FFI2017-85417-P).

de Alonso de Ercilla², nació en Guadalajara a finales del siglo XVI³ y sirvió a la famosa casa de los Duques del Infantado. Nada sabemos de su formación universitaria, aunque su origen alcarreño hace pensar que pudo ser en la vecina Alcalá de Henares donde consiguió el título de Doctor en Derecho civil y eclesiástico, grado que le permitió ser nombrado Consultor del Santo Oficio y ocupar varios cargos en las Administraciones de Felipe IV y de Mariana de Austria. Ejerció como alcalde mayor de Ávila, Cuenca y León, y como corregidor en Alcalá de Henares, Ciudad Real y Córdoba⁴, y se interesó de manera especial por la escritura, dejándonos una interesante obra que apunta a la ficción, a la historia, a la política y a la moral.

En el desempeño de sus funciones estuvo muy cercano al poder. Se ha dicho que fue protegido del conde-duque de Olivares, con quien compartió protagonismo en el famoso proceso inquisitorial contra Jerónimo de Liébana. Este pícaro y estafador, mientras sufría condena en la cárcel de Cuenca en el año 1631, solicitó hablar con Enríquez de Zúñiga —a la sazón alcalde de la ciudad—. Pretendía conseguir la libertad a cambio de desvelar el plan orquestado por el marqués de Valenzuela para desposeer al valido de sus privilegios. Según su relato, este se había servido de un hechizo realizado con varios objetos que quedaron enterrados en la playa malagueña de La Caleta.

-
- 2 Él mismo lo refiere en su obra *Historia del primer César*: “Don Alonso de Ercilla y Zúñiga, [...] a cuyas alabanzas no quiero dar principio porque la sangre de Zúñiga, que dél tengo, no me haga mostrar apasionado de modo que venga una verdad tan recibida de todos, como esta, a perder sus quilates” (Madrid, viuda de Juan González, 1633, f. 106r).
 - 3 No concretan la fecha ni Juan Dijes Antón y Manuel Sagredo y Martín, *Biografías de hijos ilustres de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, Tipografía y encuadernación provincial, 1889, pp. 66-68, ni Juan Catalina García, *Biblioteca de los escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*, Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Ribadeneyra”, 1899, pp. 102-109. Sin embargo, Agustín González de Amezúa, “Un escritor olvidado. El Dr. D. Juan Enríquez de Zúñiga”, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1951, I, pp. 197-201 (p. 190), conjetura que pudo ser entre 1580 y 1590. Si bien es cierto, este intervalo ofrece dudas, pues si tenemos en cuenta que aún vivía en 1673, año en que publica el opúsculo *El árbitro entre las dos opiniones* (Madrid, Domingo Morras), habría gozado de una inusitada longevidad para la época.
 - 4 Así lo hace constar Francisco de la Torre en el manuscrito de su *Historia de la muy nobilísima ciudad de Guadalajara*, 1647, f. 367.

Cuando el conde-duque se enteró, guiado por el miedo, ordenó conducirlo hasta Málaga para evitar que aquel acto mágico, previsto para 1632, se hiciese efectivo. Una vez allí, la búsqueda se tornó infructuosa, poniendo en evidencia el nuevo engaño. Jerónimo de Liébana fue condenado a cuatrocientos azotes y a la muerte por emparedamiento, pero en el camino había conseguido burlar al alcalde, al valido e incluso al rey⁵.

Esta comisión, junto a la que le llevó a investigar el quebrantamiento del convento de Carmelitas de la Encarnación de Ávila, fue de las más importantes que Enríquez de Zúñiga dirigió, según él mismo subraya en la relación de méritos que dirigió al monarca con la intención de conseguir un mejor puesto en la administración; no sabemos si en busca de prestigio, por solventar problemas económicos o por ambas cosas⁶.

Como especialista en leyes, tomó partido en algunos aspectos relevantes de la política local. De hecho, sin que se lo hubiesen pedido, decidió redactar una respuesta al memorial escrito por los coroneles e ingenieros Carlos y Fernando Grunembergh para hacer navegable el Manzanares⁷. Era esta una obra de ingeniería hidráulica sobre la que se venía debatiendo desde el siglo XV y que los citados hermanos habían empezado a estudiar por encargo de Felipe IV. Fallecido el rey, presentaron la propuesta a Mariana de Austria en 1668, que decidió nombrar una Junta para que la estudiase⁸. La resolución fue negativa: “si Dios hubiera deseado que ambos ríos fuesen navegables, con solo un *fiat* lo hubiese realizado y sería atentatorio a los derechos de la Providencia mejorar lo que ella por motivos inescrutables había querido que quedase imperfecto”⁹.

5 Este singular episodio lo recogen, entre otros, Gregorio Marañón, *El Conde-duque de Olivares. La pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936; Agustín González de Amezáua, *op. cit.*, pp. 197-201; y Eva Lara Alberola, “El conde-duque de Olivares: magia y política en la corte de Felipe IV”, *Studia Aurea*, 9 (2005), pp. 565-594.

6 Agustín González de Amezáua, *op. cit.*, p. 194, transcribió este documento, conservado en la BNE.

7 *A la Reina nuestra Señora, don Juan Enríquez de Zúñiga, doctor en ambos derechos, consultor del santo oficio, respondiendo a un Memorial dado a Su Majestad en que se ofrece hacer navegable a Manzanares y se presentan grandes utilidades que se supone han de resultar desta obra*. Texto fechado en 1670.

8 Dolores Romero Muñoz, *La navegación del Manzanares. El proyecto Grunenbergh*, Madrid, Fundación Juanelo Turriano, 2015, p. 101.

9 En referencia a la canalización del Tajo y del Manzanares. La cita la recoge Francis-

Con todo, el proyecto siguió dando que hablar y Enríquez de Zúñiga optó por analizarlo punto por punto para llegar a conclusiones similares: “Y sin duda es atrevimiento ilícito poner la mano en las cosas dispuestas por naturaleza, que es gobernada por el mismo Dios, como dijo Pausanias”¹⁰. No hay que olvidar que la crisis económica del país favoreció la proliferación de arbitrios y memoriales en los que se proponían soluciones de todo tipo, algunas de las cuales fueron blanco de escritores. El propio Enríquez de Zúñiga se burla de los arbitristas en la descripción del mundo a vista de pájaro que hace el personaje Dionisio en su novela *Amor con vista*.

Pero el jurista alcarreño no solo estuvo relacionado con ciertos círculos de poder, sino que también debió de moverse con soltura en ambientes literarios. Lo suponemos cercano al entorno de Lope, a quien alaba abiertamente en su primera novela, equiparándole con Ovidio y criticando el lenguaje cultista¹¹. Del Fénix recibió, asimismo, elogios en su *Laurel de Apolo* (silva IV, vv. 441-458). Tal vez conoció las actividades de las academias literarias, como da a entender a través del personaje de Dionisio, aunque de su participación en ellas no hay constancia¹². Eso sí, compuso varios poemas —posibles ocios de juventud— para la citada *Amor con vista*, única de sus obras con interludios líricos.

En su quehacer como escritor, hay que reseñar una década de intensa actividad literaria (1625-1634) que se prolonga gracias a la reedición y reescritura de algunos de sus títulos. A partir de esa fecha, su faceta de

co Silvela en el “Bosquejo histórico” que precede a las *Cartas de la venerable madre sor María de Ágreda y del rey don Felipe IV*, Madrid, Est. Tipográfico “Sucesores de Rivadeneyra”, 1885, tomo I, p. 81.

10 Juan Enríquez de Zúñiga, *A la Reina nuestra señora*, f. 4r. De esta manera aprovecha el autor para criticar la soberbia de emperadores y reyes que acometieron empresas de estas características tan solo por hacer ostentación de su poder, como fue el caso de Julio César, del que habla citando un fragmento de la biografía que sobre él escribió en una práctica de autorreferencialidad que va a ser habitual en su obra.

11 Cristina Castillo Martínez, “*Amor con vista* de Juan Enríquez de Zúñiga: libro de pastores, novela corta, compendio de saber”, *eHumanista* (2018), pp. 484-503 (pp. 498-500).

12 Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del BRAE, 1963, pp. 150-151, tan solo refiere el caso de este personaje sin dar más información al respecto.

escritor —que debió de continuar hasta su muerte— parece centrarse de manera más clara en el ámbito didáctico y jurídico, pues los textos que se conservan son de carácter legal.

De esta década datan las únicas ficciones que escribió, que fueron, además, sus primeras publicaciones: *Amor con vista* (Madrid, Juan Delgado, 1625), un claro ejemplo de hibridación genérica en la medida en que asume el esquema de los libros de pastores para mezclarse con la novela corta y la miscelánea erudita¹³; y la *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* (Madrid, Juan Delgado, 1629), una novela bizantina, no exenta de singularidades, que se ha relacionado con *El Persiles*¹⁴. A estas dos hay que sumar un texto de carácter historiográfico, *Historia de la vida del primer César* (Madrid, viuda de Juan González, 1633), y unos *Consejos políticos y morales* (Cuenca, Julián de la Iglesia, 1634), que fueron muy bien acogidos.

Nos consta, según sus palabras, que tenía preparadas para la imprenta una *Historia de la ciudad de Guadalajara* y un libro de Derecho titulado *Officina Iuris*, que no llegaron a ver la luz o, si lo hicieron, no tenemos más noticia de ello¹⁵. El resto de su producción lo componen textos de diversa índole relacionados, en su mayoría, con su labor de especialista en leyes o con sus intereses políticos. La lista es larga, por lo que solo doy una breve semblanza de cada una de ellas: un *Discurso apologético por la nobleza de Alcalá de Henares en satisfacción a las injustas quejas que contra ella ha dado el Estado general* (1646), escrito siendo corregidor en Alcalá; un texto laudatorio para los *Logros de la monarquía en aciertos de un valido* (Madrid, Julián de Paredes, 1669), que Pedro de Navarra y de la Cueva, marqués de Cábrega y mayordomo de Mariana de Austria, dedicó a un jovencísimo Carlos II con la idea de encauzar el oficio de valido en una época en la que tal figura había quedado más que deslucida; un *Papel [...] respondiendo a un memorial dado a S.M. en que se ofrece hacer navegable al*

13 Cristina Castillo Martínez, *op. cit.*, pp. 484-503.

14 Véase Javier González Rovira, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 293-310; y Antonio Cruz Casado, “Secuelas del *Persiles*”, en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (21-26 de agosto de 1995)*, ed. Jules Whicker, Birmingham, The University of Birmingham, 1998, II, pp. 145-156.

15 Lo declara Enríquez de Zúñiga en la citada relación de sus méritos (Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, p. 196).

Manzanares y se presentan grandes utilidades que se supone han de resultar de esta obra (1670), ya referido; un particular opúsculo con el encabezamiento de *Don Juan Enríquez de Zúñiga, doctor en ambos Derechos, consultor del Santo Oficio, a Lelio, su amigo, satisfaciendo a haberle condenado el sentimiento que ha hecho por la muerte de una perrica* (1671), al que luego aludiré; un documento en el que se convierte en juez en un asunto relacionado con la pobreza y la mendicidad, *El árbitro entre las dos opiniones: una, que se funden en esta corte dos hospicios (uno para hombres y otro para mujeres) en que se recojan los pobres mendicantes legítimos; otra, que se opone a esta* (1673)¹⁶; y un manuscrito titulado *Genealogía verdadera de los ilustres de España con su origen, sucesión, hechos y hazañas por Pedro Jerónimo de Aponte; copiado y adicionado por Juan Enríquez de Zúñiga*, en el que hace gala de su erudición completando datos de este texto (también conocido como *Lucero de la nobleza o Lucero de España*)¹⁷, considerado uno de los principales nobiliarios de aquella centuria, que, aunque nunca se imprimió, llegó a convertirse en modelo de los de épocas posteriores. Los comentarios de Enríquez de Zúñiga van situados al margen y, por la dedicatoria dirigida “Al muy alto y poderoso don Carlos, príncipe de España, segundo de este nombre”, se podría deducir que lo redactó entre 1661 y 1675, antes de que este asumiera el reinado.

Aparentemente son textos muy diferentes entre sí, pero tienen un nexo común; y es que en todos se evidencia, además de una clara exposición de su saber, un afán didáctico sustentado en la filosofía moral cristiana. Es precisamente este hilo conductor entre obras tan dispares el que quiero seguir para mostrar que estamos ante un escritor que concibe la narrativa en términos que están por encima del puro entretenimiento. Dicha intencionalidad se percibe, de manera más sorprendente —por el carácter ficcional—, en sus dos únicas novelas, pues nos sacan continuamente de la peripecia a través de digresiones puestas en boca del narrador o de los propios personajes. Con todo, más que el modo de inserción de estos paréntesis, lo que me interesa son los temas que trata, convertidos en una

16 Véase Juan Catalina García, *op. cit.*, p. 108, y Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, p. 207.

17 Pedro Blas Valverde Ogallar, *Manuscritos y heráldica en el tránsito a la modernidad: “El libro de armería” de Diego Hernández de Mendoza*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, p. 346 (tesis doctoral).

constante que va asomando de modo intermitente en sus primeras obras, pero que se manifiesta sin el disfraz de la ficción en la última de ellas, los *Consejos políticos y morales*, fundamental para Enríquez de Zúñiga y por la que me gustaría comenzar.

2. “NINGÚN LIBRO SINO ESTE [...] HABÍA LLENADO MI VANIDAD”

En la dedicatoria a don Rodrigo Díaz de Vivar, duque del Infantado, en los *Consejos políticos y morales*, señala con orgullo “que ningún libro sino este, entre los demás que tengo sacados a la luz, había llenado mi vanidad”. Y eso que el resto debió de darle varias satisfacciones (de *Amor con vista*, por ejemplo, se atrevió a publicar una versión aumentada). Pero estos consejos parecían responder a sus inquietudes. Con ellos podía mostrar no solo su erudición, sino también su pensamiento político cristiano, aplicado a un fin didáctico; algo que consideraría necesario en una sociedad en crisis para la que se precisaba formar al ciudadano y, sobre todo, aleccionar a quien correspondía impartir justicia, labor que conocía desde dentro. De ahí que la obra se divida en dos partes: una referida a la política en general (pública y privada, pues supone tan importante el gobierno de la república como el de la casa), y otra centrada en el gobierno de un juez.

Se publicó por primera vez en 1634 (Cuenca, Julián de la Iglesia) y contiene un total de cien consejos planteados como recomendaciones de un padre a su heredero al enterarse, después de muchos años sin comunicación, que está casado, tiene dos hijos y se dedica a administrar un gobierno (sin más concreción). Este motivo, habitual en la tratadística desde antiguo, se antojaba idóneo para atraer al lector y lograr que la lectura resultara más agradable. En los cincuenta primeros consejos aborda temas como la pobreza, la envidia, el tiempo, el secreto, la templanza en el comer y en el hablar, la murmuración, la amistad, la educación de los hijos o el trato a la mujer y a los criados. Y en los cincuenta últimos se centra en el comportamiento de un juez, cuyo cargo equipara al de rey en la medida en que es mandatario. Por eso señala que no ceda a la vanagloria; ha de saber escuchar, cumplir la palabra, dejarse gobernar por otros, tener amigos, no favorecerlos, huir de la música —pues ofende lo grave y

lo heroico—, evitar reír y hacer burlas, no sentarse en mesa ajena, invitar a la suya a pocos, obrar mandando, no buscar el enriquecimiento o cuidar el vestir, entre otras muchas claves, para concluir cómo debe comportarse cuando llegue la muerte. Todos ellos van acompañados de ejemplos procedentes, casi siempre, de textos o relatos de la Antigüedad clásica.

Se trata de un libro construido sobre el modelo de *Las Morales* de Plutarco, probablemente las traducidas al castellano por Diego Gracián (Alcalá, 1548; ampliadas por él mismo en 1571), que tanta repercusión tuvieron durante el Siglo de Oro. Y habría que inscribirlo en la tradición de los *specula*, consolidada en su línea escolástica con *De regimine principum*, de Egidio Romano (h. 1270), que

presentaba al príncipe en su triple faceta de individuo, cabeza de familia y gobernante, pauta que fue muy repetida en épocas posteriores. [...] Los temas más frecuentados por la tratadística humanista en estas materias eran los deberes del individuo hacia la familia, la ciudad y el Estado, y sobre ellos escribieron autores de la talla de Francesco Barbaro, Leonardo Bruni y Leon Battista Alberti. En esta línea, distinguir y, a la vez, relacionar estos tres ámbitos escalonados devino un recurso habitual en la reflexión moral y política. Pedro de Ribadeneyra, por ejemplo, afirmó en su *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe christiano* (1595) que la filosofía moral enseña al hombre a gobernarse a sí mismo, a su familia y a la sociedad¹⁸.

Esto es precisamente lo que plantea Enríquez de Zúñiga. No importa que los *specula* estuvieran pensados para la educación de reyes y príncipes, pues, con el tiempo, se aplicaron también a consejeros, mandatarios o autoridades municipales¹⁹, y convivieron con colecciones de máximas, discursos morales y tratados políticos, los cuales tanto proliferaron en la España del Barroco, especialmente aquellos que condenaban la razón de estado maquiavélica y se negaban a que la moral se supeditara a la política²⁰.

18 Xavier Gil Pujol, “Ciudadanía, patria y humanismo cívico en el Aragón foral: Juan Costa”, *Manuscripts*, 19 (2001), pp. 81-101 (pp. 87-88).

19 *Ibidem*, p. 84.

20 María Elena Cantarino Suñer, *De la razón de Estado a la razón de estado del individuo. Tratados político-morales de Baltasar Gracián (1637-1647)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1996 (tesis doctoral).

De ahí que combine moral, política, enseñanza y erudición. Con los *Consejos morales y políticos*, Enríquez de Zúñiga debió de obtener un considerable éxito²¹, pues, ocho años después, en 1642, los reimprimió en la imprenta cordobesa de Salvador de Cesa Tesa; y, en 1663, optó por publicar cien nuevos consejos con la misma división temática (Madrid, Andrés García de la Iglesia), pero algo más extensos y sin la justificación epistolar entre padre e hijo. En este segundo volumen subraya aún más su perspectiva cristiana en las palabras que dirige al lector:

los Consejos Políticos acredité con ejemplos de humanidad solamente para dar a entender que las buenas letras son prueba de conceptos morales como de políticos. Y ahora en este segundo tomo te ofrezco otros ciento apoyados con todo género de letras, especialmente con ejemplos de las Sagradas, para que se conozca que ellas son prueba de pensamientos políticos como de morales.

Comienza, pues, retomando el tema de la muerte, con el que había cerrado el primer volumen, y haciendo referencia a Dios para desarrollar después sus advertencias con la misma organización planteada entonces: una primera parte centrada en la vida política en general (la muerte, la inclinación de las mujeres a hablar, la obediencia de los hijos a los padres, cómo ha de comportarse el señor con los esclavos, la soberbia, la curiosidad, la riqueza, la hospitalidad o la ociosidad); y una segunda parte relativa al gobierno de un juez (la justicia como albergue de todas las demás virtudes, la misericordia, el buen ejemplo o las cualidades de un buen magistrado).

No podemos pasar por alto que esta segunda centena la publica en 1663, aunque la tenía ya preparada en agosto de 1662, fecha en la que se le concede la aprobación eclesiástica. Acababa de nacer el príncipe Carlos (1661), único hijo varón de Felipe IV, y el monarca moriría en 1665, dejando como regente, durante la minoría de edad del joven príncipe, a su esposa Mariana de Austria. Son, por tanto, años convulsos en los que

21 Un ejemplar formó parte de la biblioteca del pintor y escultor granadino Alonso Cano como consta en el inventario de sus bienes. Véase Salvador Salort Pons, M.^a José López Azorín y Benito Navarrete Prieto, “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, *Archivo español del arte*, 296 (2001), pp. 393-424 (p. 394).

una adecuada gestión política volvía a hacerse necesaria.

La obra la dedica a un ilustre personaje de la política del momento, don García de Haro y Avellaneda, presidente del Consejo de Castilla, emparentado con el conde-duque de Olivares, a quien reitera el orgullo que siente por sus consejos:

Y en verdad, señor, si en este caso es lícita la vanidad —que casos hay en que la vanidad es lícita—, que yo he hecho tanto aprecio del trabajo y estudio que me ha costado este libro —pues ninguna autoridad cito que no haya visto y sacado de sus fuentes— que no quedara satisfecho con dueño en quien no concurrieran todas las cualidades referidas.

Tanto el primer volumen como el segundo fueron para Enríquez de Zúñiga un material sobre el que sustentar su pensamiento. Por eso, menudearon en aquellos textos de carácter legal o político que fue redactando a lo largo de su vida. Al revisar varios pleitos en su *Discurso apologético por la nobleza de Alcalá de Henares*, por ejemplo, subraya la importancia de que el juez escuche por igual a todas las partes (consejo I-61)²². Justifica su decisión de escribir el *Papel... respondiendo a un Memorial dado a S.M. en que se ofrece hacer navegable al Manzanares* sin que nadie se lo hubiese encargado, señalando que es tan solo un consejo, “pues —como dijimos en otra parte— su oficio no es obligar necesariamente a que se ejecute sino dar más en que escoger a quien le oye”²³. Considera que la discusión sobre la fundación de hospicios en *El árbitro entre las dos opiniones* puede generar problemas en los matrimonios, asunto que aborda en el número II-17.

Recorre también a ellos en textos donde no los esperaríamos por la temática que plantean o por la finalidad con la que los escribe, verbigracia la carta encomiástica incluida en los preliminares de los *Logros de la monarquía en aciertos de una valido* de Pedro de Navarra y de la Cueva, donde cita el número II-92 para desengañar a quienes se sienten atraídos por el oficio de la administración de justicia olvidando el trabajo que conlleva; o del opúsculo *Don Juan Enríquez de Zúñiga [...] a Lelio su*

22 En adelante citaré el número del consejo con indicación previa en romanos del volumen en que se registra.

23 Introducción a los *Consejos políticos*, f. 8v.

*amigo*²⁴, en el que, viéndose criticado por haber llorado la muerte de su perra, realiza un repaso por la historia sagrada y profana, demostrando que estos animales han sido compañeros leales hasta la muerte, rematando, como explica en el consejo I-78, que no todo es trabajo y por eso se hace necesario el descanso y el divertimento, siempre dentro de los límites de la razón²⁵.

En definitiva, escribió los *Consejos políticos y morales* como un manual de referencia para quienes quisieran comportarse con corrección, pero, sobre todo, para quienes habían de impartir justicia. De hecho, en la dedicatoria “Al lector” del segundo tomo reza: “Y aunque a todos suplico que honren este trabajo, especialmente a los profesores de nuestra jurisprudencia” (“Al lector”). No obstante, lo que me interesa en estas páginas es ver cómo algunas de las ideas que concreta en forma de consejo las había ido plasmando desde sus primeras obras, ya como digresiones, ya a través del comportamiento de los personajes.

3. AMOR CON VISTA

Juan Enríquez de Zúñiga se estrenó en la república de las letras con *Amor con vista* (Madrid, Juan Delgado, 1625)²⁶. Se trata de una narración que

24 Mientras reviso estas páginas, me llega la noticia de la edición de este texto a cargo de Luis Gómez Canseco, *Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita*, Huelva, Universidad, 2020.

25 La costumbre de cantar a los perros se remonta a la Antigüedad clásica —como demuestran algunos de los epigramas sepulcrales incluidos en la *Antología griega*— y fue ampliamente seguida en el Siglo de Oro por poetas como Quevedo o Góngora. Véanse los trabajos de Lía Schwartz, “Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo”, *La Perinola*, 3 (1999), pp. 293-324, y Giulia Poggi, “Entre eros y botánica (la décima “Yace aquí Flor, un perillo”)", en *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, eds. Jesús Ponce Cárdenas y Juan Matas Caballero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 189-205. Para el ámbito italiano, remito a Cristiano Spila (ed.), *Cani de pietra. L'epicedio canino nella poesia del Rinascimento*, Roma, Quiritta, 2002.

26 Novela que volvió a editar, con algunos añadidos, nueve años después en las prensas conquenses de Julián de la Iglesia (1634). Que ambas ediciones aparecieran en la década de prohibición de novelas y comedias podría justificarse por haber conseguido las licencias de la primera en 1624 y por haberse acogido a ellas para la publicación de la segunda, aunque su desempeño como consultor del Santo Oficio

comienza como novela pastoril y que, poco a poco, va sumando elementos más propios de la cortesana, así como excursos eruditos, deliberaciones de carácter didáctico-moral e incluso un extenso relato sobre el vuelo onírico de Dionisio que bien podría considerarse un compendio de astronomía.

La historia transcurre en una aldea innominada cercana a las riberas del Henares. Allí confluyen pastores, algún estudiante, damas y caballeros aquejados por el amor. La vía de acceso a este mundo ficcional, siguiendo las pautas de la pastoril, son las quejas de Albano porque Faustina se ha enamorado de Eusebio, quien solo tiene ojos para una forastera que se hace llamar Silvia, cuando en realidad es una dama, doña Potenciana de Meneses, así disfrazada para averiguar mejor el paradero de su prometido don Bernardo. Junto a ellos está Eusebio, “dado a todo género de letras”, y también el bachiller Dionisio, “un estudiante de lindo humor”²⁷ que, con sus historias y su conocimiento, quiebra el encorsetado mundo bucólico: “Quién duda, [...] dirá quien viere esto que es historia de libros y que nosotros dimos asumpto a la *Diana, Pastor de Filida, Galatea, Arcadia* y los demás que andan impresos”²⁸. A ellos se suman nuevos personajes, como don Félix, que, en su viaje para rescatar a su querida Jacinta del matrimonio concertado por sus padres, da con sus huesos en la cárcel, acusado de agredir a un hombre a quien, por el contrario, acababa de ayudar. Este último consigue que el juez le permita salir temporalmente para evitar la boda, empeñando su vida en caso de que no regresara. Don Félix logra su objetivo en un viaje repleto de nuevos infortunios, pero consigue personarse ante el magistrado que, por haber cumplido su palabra, le concede la libertad. Con esta última historia, fundamentada en el conocido relato de Da-

pudo facilitarle las cosas. Véase a este respecto Cristina Castillo Martínez, *op. cit.*, pp. 485-487. En realidad, las cuatro obras las publicó en este período, pero el control no afectó a los *Consejos* por su carácter político-moral, ni a la *Historia del primer César*, por estar inspirada en los textos de Plutarco, autor predilecto del humanismo cristiano; mucho menos al *Semprilis*, en su condición de novela bizantina, subgénero que resultó amable a los censores. En adelante, me referiré, salvo indicación en contra, a la edición de *Amor con vista* de 1634, por tomarla como la versión más cercana a la voluntad del autor.

27 Juan Enríquez de Zúñiga, *Amor con vista*, f. 9v.

28 *Ibidem*, f. 10v.

món y Fintias (así lo refiere Enríquez de Zúñiga, citando como fuentes a Firmiano Lactancio, Valerio Máximo y Cicerón), revaloriza la figura del juez magnánimo y también la del protagonista honrado y valiente, asuntos que le interesaban sobremanera.

La temática, por tanto, resulta variada, aunque se presente como un libro de pastores, y la finalidad no solo se endereza al recreo, en la medida en que se insertan discusiones y diálogos sobre cuestiones filosóficas que apuntan a una ideología determinada. A este respecto, resultan ilustrativas las palabras del doctor Paulo de Zamora, encargado de firmar la aprobación eclesiástica de la primera edición: “en este libro, debajo de estilo pastoril y apacible, se enseñan cosas y ciencias grandes con estilo propio, elocuencia suave y moral”²⁹.

Lo primero que se explica es un concepto muy concreto del amor, tema que da nombre a la obra (por cierto, homónima de las de Lope de Vega y Antonio Enríquez Gómez) y con el que se quiebra la creencia en el amor ciego y desenfrenado, capaz de secuestrar la voluntad de quien lo experimenta y de conducirlo a la enajenación. Lejos quedan las palabras que dirigió la sabia Felicia a Sireno en el libro IV de *La Diana*, recreando la conversación entre Sofía y Filón en los *Diálogos de amor* de León Hebreo: “pues por la mayor parte los que bien aman se vienen a desamar a sí mismos, que es contra razón y derecho de naturaleza. Y esta es la razón porque le pintan ciego y falto de toda razón”³⁰. El amor, para Enríquez de Zúñiga, es un sentimiento que arrebató, pero que no anula, y sobre el que el amante se puede imponer para no perderse; aunque pierda la dicha de ser correspondido, pues, por encima de todo, está el libre albedrío³¹. Por eso, a quienes se animan a leer sus historias, les dice en el prólogo:

29 Juan Enríquez de Zúñiga, *Amor con vista*, Madrid, Juan Delgado, 1625, f. ¶2v.

30 Jorge de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*, eds. Francisco López Estrada y M.^a Teresa López García-Berdoy, Madrid, Espasa-Calpe, 1997, p. 280.

31 Sobre las teorías del amor que han funcionado en la narrativa pastoril, véase Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, p. 127; Amadeu Solé-Lerís, “The Theory of Love in the two *Dianas*: a Contrast”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), pp. 65-79; y Aurora Egido, “La invención del amor en la *Diana* de Gaspar Gil Polo”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 383-397.

No ofrezco en esta obra, lector discreto, locos amantes, que con ciega afición pongan sus pensamientos en tan alto lugar que, viéndose despreciados, se den muerte con desesperación, como hizo Ifis; no quien, usando mal de la reciprocación, muera a manos de su mismo engaño, como Píramo y Tisbe; no, quien con rabiosos celos haga experiencias que le cuesten la vida, como Procri; no quien, en venganza de su no admitida voluntad, trunque en ira el amor y solicite la muerte a quien primero quiso más que a su vida, como Fedra. Amantes ofrezco que, con no haberlo sido menos que los pasados, nunca dieron lugar a que la voluntad tiranizase el suyo al entendimiento, que como rey de las potencias ningún accidente ha de haber que ofusque su natural dominio.

Entre las potencias del alma, Enríquez de Zúñiga da primacía al entendimiento. Sobre tal premisa, construye su particular historia pastoril. El *locus amoenus* no falta (aunque sea para contrastar la vida de la aldea y la de la corte), y tampoco los pastores, pero su discurso y la manera en la que viven y hablan del amor han cambiado. El género pastoril le ofrece muchas posibilidades narrativas y muchos espacios donde descansar de la ficción, dando paso a reflexiones sobre temas diversos, pero, para ello, tiene que prescindir de lo que atenta a la razón, pues rompería la lógica del pensamiento moral de un jurista cristiano. Los añadidos que incorpora a la edición de 1634 parecen ir, precisamente, en esta dirección, al subrayar aspectos que anclan la ficción a la realidad, en lugar de elevarla hacia el idealismo de la primera novela pastoril. Además, podrían estar condicionados por la escritura y ulterior estampa de los *Consejos políticos y morales* en 1634. No parece casualidad que vieran la luz en el mismo período y en la misma imprenta.

Buena parte de las adiciones del *Amor con vista* o bien son composiciones poéticas nuevas, o bien incorporación de diálogos que entablan los personajes sobre temas como la felicidad, los celos o el amor; de tal manera que la trama deriva hacia la conversación filosófica o filográfica, otorgando mayor verosimilitud al relato sin dejar de estar inscrita en una horma como la pastoril, proclive al diálogo³². Una de

32 Francisco López Estrada, “El diálogo pastoril en los Siglos de Oro”, *Anales de Literatura Española*, VI (1988), pp. 335-356.

tales adiciones la protagoniza la pastora Potenciana, que define el amor en términos muy distintos a los que la novela pastoril nos tenía acostumbrados:

sin duda erraron los que pintaron sin vista al amor, pues si en esto quisieron significar que es efecto suyo cerrar al que se le rinde los ojos de la consideración, con que fácilmente atropella los embarazos y dificultades que pueden estorbar su intento, sacaremos de lo que me has referido que no es estar el amor ciego, sino tener vendados los ojos. Y ansí, un enamorado, por más que lo esté, puede quitarse esta venda con que quedará el amor con vista, libre —digo— el entendimiento, no sujeto, pues es rey de las potencias, a la voluntad. De manera que será culpa del que no quisiere hacer esto y no del amor³³.

Estas ideas que sostiene el jurista sobre el amor, y que ejemplifica a través de las historias de los peculiares pastores de *Amor con vista*, las recoge en el número I-34 de los *Consejos políticos y morales* con una interesante alusión a su novela:

El amor es una pasión que mucho sujeta una alma. Ciega el entendimiento, turba la razón, ofusca los sentidos, hace titubear el albedrío que, aunque es tan libre que ninguna cosa tiene sobre él jurisdicción, solo el amor se atreve a ponerlo en duda [...]. En algunas partes de nuestro *Amor con vista* explicamos en qué se verifica esta que llamamos ceguedad; y ahora, añadiendo alguna cosa, decimos que por la mayor parte consiste en creerse un hombre correspondido de la mujer a quien ama. Si la mujer se dejó ver, se permitió hablar, no fue mucho exceso el presumirse el amante correspondido, pues poco le queda por conquistar al que halló dos puertas abiertas a su deseo cuando tuvo por bastante entrada el menor resquicio. Lo ponderable y la ceguedad es que no solamente las acciones neutrales, pero aun los mismos desprecios hace favores [...]. Tú, pues, si te vieres tocado desta pasión, quítate la venda de los ojos, que al amor no le pintaron sin ellos, sino con una venda que se los cubre. Dando con esto a entender que está en

33 Juan Enríquez de Zúñiga, *Amor con vista*, f. 36v.

manos de cada uno el podérsela quitar, el usar, digo, con libertad del entendimiento³⁴.

Además del amor, recorren la obra otros temas de interés para el alcarreño, entre los que destaca el de la murmuración, vicio que critica a través de varios personajes. Así dice Albania, contraponiendo la vida del campo a la de la ciudad, que “la murmuración, aunque en lugares cortos es mayor que en los grandes, no nos ofende, que ese efecto viene a obrar la continuación de una cosa, pues si es buena, conocida por la perseverancia en ella, se hace loable y si es mala, como cesa la novedad, igualmente cesa la murmuración”³⁵. Y en ese sentido, señala con admiración Potenciana: “Por acá, señoras, como no reina tanto la malicia, podéis con libertad en estos campos gozar la dulce comunicación de vuestros amantes”³⁶. Desde la visión privilegiada que le concede su viaje aéreo, exclama el irónico Dionisio: “¡Oh, cuánto dieran [...] por verse en mi puesto los que tienen por oficio en el mundo escudriñar vidas y inquirir secretos”³⁷. Y hasta el narrador condena este hábito, “que la vida de la aldea en tanto es agradable y gustosa en cuanto con llaneza se juntan todos y en sitios de amenidad y deleite se entretienen libres de la inevitable murmuración de los pueblos grandes”³⁸.

Es el mismo planteamiento que expone Enríquez de Zúñiga en varios de sus consejos. En el número I-27 considera que es el más dañino de todos los vicios, y en el II-47 trata del desprecio hacia el que lo cultiva. No es un tema nuevo; de él ya hablaron, advirtiendo de sus peligros, autores de la antigüedad como Plutarco y tratadistas y escritores del Siglo de Oro. Recordemos tan solo cómo, en el *Coloquio de los perros*, Cipión enseña a Berganza “que no es buena la murmuración, aunque haga reír a muchos, si mata a uno”³⁹.

34 *Ibidem*, ff. 77v-78r.

35 *Ibidem*, f. 36r.

36 *Ibidem*, f. 16r.

37 *Ibidem*, f. 46r.

38 *Ibidem*, f. 10r.

39 Miguel de Cervantes, *Coloquio de los perros*, en *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1985, p. 251.

4. LA *HISTORIA DE LAS FORTUNAS DE SEMPRILIS Y GENORODANO*⁴⁰

En 1629, Juan Enríquez de Zúñiga da a las prensas la *Historia de Semprilis y Genorodano*, aunque ya estaba escrita en 1627, fecha del privilegio y de la aprobación. Se inicia *in medias res*, de manera muy similar a *Amor con vista*, pues lo primero que “escuchamos” los lectores son unos lamentos, aunque en este caso de una dama atada a un árbol (Semprilis) que pronto es rescatada por Leoncio (Genorodano), un misterioso habitante de la isla. Ambos se enamoran y se prometen matrimonio, pero una sucesión de adversidades les obligará a separarse hasta que finalmente consiguen unirse como esposos después de las necesarias anagnórisis. Las historias que viven por separado la llevan a ella a ser deseada por la mayor parte de quienes encuentra a su paso (Xarife Muley, Casimiro, rey de Polonia, o Gavino, rey ilegítimo de la isla bárbara) y a él —ignorante en todo momento de su verdadera identidad— a sufrir naufragios, cárcel o la condena a la horca.

Resulta difícil dar veracidad al trayecto de estos aventureros que, primero por mar y luego por tierra, viajan desde lugares innominados a

40 Existe una traducción al portugués realizada en el siglo XVIII por Manuel Moreira de Carvalho, *História das fortunas de Sempriles e Genorodano, pelo Doutor João Henriques de Zuniga. Traduzida por Manoel Moreira de Carvalho. Obra muito curiosa e discreta. Em que se contém vários successos e trabalhos, que estes dous Principes passarão, sendo sempre constantes no seu amor, e no da fé, e como forão livres delles, e chegarão a possuir cõ grande gosto o Ceptro, e Coroa do seu Reyno*, Lisboa Occidental, Na officina de Antonio de Sousa da Sylva, 1735. Juan Catalina García, *op. cit.*, p. 105, nº 264, que supo de esta versión por Salvá, pensó que podría haber un error de transcripción en la fecha: “¿No será el año el de 1635, y, por tanto, podía autorizar esta edición al autor a decir en su relación de méritos que sus obras aparecían en otras lenguas? Yo no he visto esta edición portuguesa”. Sin embargo, aquella esperanzadora conjetura que podría haber dado sentido a las palabras del autor (Agustín González de Amezúa, *op. cit.*, p. 196) se desmorona por varias cuestiones: ya en el siglo XVIII, Diogo Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*, Lisboa, Ignacio Rodrigues, 1752, vol. III, p. 318, había señalado que el traductor de esta obra murió en 1741; además, en aquella época, había aparecido publicitada, como si de un texto más o menos reciente se tratara, en la *Gazeta de Lisboa occidental*, núm. 15 (11 de abril de 1737): “*Historia das fortunas de Sempriles e Genorodano*, em otavo; vende-se na logea de Isidoro do Valle a Sé Oriental”; pero la prueba definitiva la encontramos hoy con la localización de dos ejemplares de esta edición portuguesa (BNE 3/17606 y Biblioteca de la Fundación Universitaria Española IX/1215).

Larache (Marruecos), que desde 1610 había pasado a formar parte de la monarquía española. De ahí irán a Cracovia, después a una misteriosa isla bárbara, y cuando están a punto de llegar a Barcelona, viran hacia el reino de Loango (estado africano precolonial, que ocuparía parte de Gabón, Angola y el Congo), convertidos en prisioneros de una nave pirata. No se le escapa al lector moderno lo singular de este recorrido marítimo, sobre todo en su parada en tierras polacas, lo cual no se puede achacar a la ignorancia, pues Enríquez de Zúñiga exhibe sus conocimientos históricos y geográficos a cada paso⁴¹. ¿Cómo explicarlo, entonces? Nos asiste en esta cuestión José Luis Losada Palenzuela:

Si Polonia ocupaba un espacio mental en Europa antes de la Ilustración este podría ser, desde luego, el Norte, pero debido a sus características geográficas y políticas puede ser colocada *lato sensu* también con acceso al Mediterráneo sin una asociación septentrional automática, de manera que se justifica el cronotopo elegido por Zúñiga en su representación del espacio de la aventura⁴².

A este itinerario singular que los lectores recorreremos junto con los protagonistas habría que añadir aquel otro que no visitamos, por ser tan solo referido por algunos de los personajes secundarios, pero con el que Enríquez de Zúñiga consigue trazar una amplia cartografía, en la que hay cabida para Lima, adonde don Fadrique dice haber viajado, o a la gran Tartaria, tierra de Rosimunda. De manera que aún en la obra Europa, África, América y Asia.

Las distintas tramas que componen la narración —casi todas dependientes de la principal— se ven interrumpidas por abundantes y extensas

41 Sigue para ello una obra muy leída entonces, *Le Relazioni universali* de Giovanni Botero (publicada por primera vez en Roma, en 1591, aunque revisada en varias ocasiones por su autor). La primera y la segunda parte fueron traducidas por Diego de Aguiar (Valladolid, herederos de Diego Fernández de Córdoba, 1603 [1599]).

42 José Luis Losada Palenzuela, “Desplazamiento de la imagen septentrional: Polonia en *La historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*”, en *Ficciones entre mundos: nuevas lecturas de “Los trabajos de Persiles y Sigismunda” de Miguel de Cervantes*, eds. Jörg Dünne y Hanno Ehrlicher, Kassel, Edition Reichenberger, 2017, pp. 253-273 (p. 262).

digresiones⁴³ de carácter didáctico que el autor intercala, ya como reflexiones con las que abordar diversos contenidos, algunos ya vistos en otras de sus obras (el libre albedrío, el miedo, la desconfianza en la mujer que se entrega con facilidad, el amor, la hermosura, la importancia de vencerse a uno mismo, el matrimonio entre iguales, los toros, cómo sobrevivir sin comer ni beber, o la pobreza, las armas y las letras); ya como relatos ejemplarizantes. Sirva de muestra la historia del león agradecido —de quien Leoncio toma el nombre—, que es considerada una recreación de la fábula esópica de Androcles y de la leyenda de san Jerónimo⁴⁴.

A diferencia de lo que sucede en *Amor con vista*, la mayoría de las digresiones corren a cargo del narrador que, muy consciente de la reacción que pueda causar en los lectores, se disculpa por ellas. Así, en el libro III, cuando van a celebrar las bodas de los reyes Laureano y Sitebusa, se sorprende gratamente de que no lo hagan con toros, “admirado de que una nación gentilica y bárbara abomine lo que las más cristianas y católicas aplauden y celebran”⁴⁵, para lo cual habla de que “el hombre es la cosa más excelente de las corporales que hizo Dios”⁴⁶, citando el Génesis, a Plinio, Ovidio, Aristóteles, san Ambrosio o san Gregorio. Marca así la superioridad con respecto a los animales, pero se disculpa, consciente de su divagación:

Mas porque no diga alguno que en tratar punto tan teólogo excedemos los límites de nuestra profesión, no atendiendo a que nuestra jurisprudencia no lo permite, [...] y que todos tenemos derecho a las ciencias, concluyamos las excelencias del hombre con lo dicho, ansí porque no arriesguemos con digresiones largas el aplauso ge-

43 “Sin lugar a dudas, el rasgo más representativo de esta novela son las digresiones didácticas, característica que nos permite situar[la] [...] no sólo en la evolución del género, sino en el desarrollo y disolución de la narrativa misma del Barroco” (Javier González Rovira, *op. cit.*, p. 308).

44 Así lo apunta Ángel Gómez Moreno en “La virtud del santo en la ficción épico-novelsca”, en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad, 2005, tomo I, pp. 77-94 (p. 82), y en *Claves hagiográficas de la literatura española (del “Cantar de mio Cid” a Cervantes)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, p. 58.

45 Juan Enríquez de Zúñiga, *Semprilis y Genorodano*, f. 62v.

46 *Ibidem*.

neral —no el de los curiosos y doctos— como porque para nuestro intento es bastante⁴⁷.

Actúa de manera semejante al referirse a la ciudad de Zaragoza al comienzo del libro VI: “si bien temo por no hacer larga la digresión, agraviarla [a la ciudad] antes con lo que dejare de decir que alabarla con lo que dijere”⁴⁸, aunque no siempre su intervención es para excusar la extensión de lo dicho, sino también para justificar la dilación de lo que va a decir, como sucede con el tema de los partos de sietemesinos: “Aunque ninguno dude que es natural el parto a los siete meses, y parezca cosa vana hacer digresión en probar lo que es tan notorio, con todo eso fío del que fuere curioso no le será molesto detenernos en esto un breve espacio, particularmente estando fundada en ello la principal parte de nuestro Poema”⁴⁹.

Pero no solo en estos excursos se evidencia el catolicismo de Enríquez de Zúñiga. También asomará en la configuración de algunos personajes y en ciertas historias. En dicho sentido, es habitual la descripción de cristianos desde una perspectiva casi heroica o de personajes que, profesando otras religiones, optan por la conversión. Lo hace la joven Daraja, hija de Xarife Muley, que reniega sorprendentemente de su fe, calificándola como “detestable ley de Mahoma”; o la hermosa Rosimunda, a quien Leoncio instó “a que profesase nuestra cristiana y católica religión limpia de las supersticiones y errores que con ella mezclan los que más la siguen en Tartaria, porque generalmente la secta mahometana es la que prevalece”⁵⁰.

No menos interesante resulta el tratamiento que hace de la tauromaquia⁵¹, afición que suscitó una larga controversia durante el Siglo de Oro

47 *Ibidem*, f. 54r.

48 *Ibidem*, f. 130v.

49 *Ibidem*, f. 145v. Por cierto que, en más de una ocasión, Enríquez de Zúñiga se refiere a este libro como “poema”, marcando la vinculación con la novela griega de aventuras, que asume como modelo, y que desde López Pinciano se asociaba al poema épico.

50 *Ibidem*, ff. 127r-v.

51 Véase sobre el particular, José Losada Palenzuela, “El toro y el héroe: variación del motivo en la narrativa de Juan Enríquez de Zúñiga”, *Edad de Oro*, XXXV (2016), pp. 239-250.

hasta el punto de implicar a monarcas y papas⁵², y en la que Enríquez de Zúñiga se sitúa del lado de los críticos, planteándola como ofensa a Dios al exponer la vida de manera gratuita y alegando cuestiones jurídicas que sitúan la responsabilidad en los gobernantes:

Y si alguno dijere que es bastante delito en quien acaba a cuernos de un toro, para haber merecido aquella muerte, haberse puesto a semejante riesgo, tiene razón; pero yo no hablo con estos ignorantes y bárbaros, que, pues el peligro a que llevan sus vidas y sus almas no les basta, ¿qué persuasiones no serán vanas y de poco provecho? Hablo con los que lo permiten, que debieran, pues les son notorios estos inconvenientes, sin los muchos que no se dicen, evitarlos con la prohibición desta fiesta; pues, como se prueba en Derecho, cuando hay presunción de que recibiendo juramento de alguna persona no ha de cumplir lo prometido por él, se ha de cuidar el recibirle por no dar lugar al perjurio. Y si no basta lo dicho para aborrecimiento y prohibición desta fiesta, baste haber sido autor della el demonio para perdición de las almas, cuyo principio fue en Roma, donde como las mujeres comiesen carne de toro y malpariesen, consultaron al Oráculo y respondió: “Corred toros a honra de los dioses

52 La licitud sobre “correr toros” se venía debatiendo desde antiguo. Una de las instituciones que más protagonismo adquirió en este debate fue la Compañía de Jesús al emprender una abierta campaña antitaurina. El padre Juan de Mariana asumió esta postura en “De Spectaculis”, incluido en el volumen *Tractatus septem* (Colonia, 1609), que él mismo tradujo con el título de *Tratado contra los juegos públicos* pero que no vería la luz en letras de molde hasta 1884 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXI). El tema había sido abordado en el Concilio de Trento y Pío V, considerado el primer Papa de la Contrarreforma, promulgó una bula prohibitoria bajo pena de excomunión. Sin embargo, Felipe II, dada la demanda de este tipo de festejos entre el pueblo, dilató su difusión hasta conseguir que el nuevo Papa, Gregorio XIII, mostrara una postura más relajada. Con todo, la polémica no se dio por concluida, pues Sixto V reinstauró la bula de Pío V que, años más tarde, Clemente VIII volvería a retirar. Véase Bernard Vincent, “La Iglesia y los toros”, en *Fiestas de toros y sociedad: Actas del Congreso Internacional (Sevilla, del 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001)*, eds. Antonio García-Baquero González y Pedro Romero de Solís, Sevilla, Universidad, 2003, pp. 337-354; Gonzalo Santonja y Valentín Moreno, “Fiesta y regocijo. Las fiestas de toros en España y su defensa en 1570”, *Dicenda* 34 (2016), pp. 339-377; y Francisco Rafael de Uhagón, *La Iglesia y los toros. Antiguos documentos religioso-taurinos*, Madrid, 1888.

infernales y no morirán”. Y así, desde entonces los corrieron, y Julio César fue el primero que los alanceó en Roma. Mas volvamos a nuestra historia⁵³.

Sucede que la figura de consejeros y mandatarios del tipo que sea adquiere especial protagonismo en esta obra. En el libro II, un religioso que acompaña al rey de Polonia, le recomienda que no se deje llevar por un bien caduco como la hermosura, echando mano de citas de autores clásicos. Y en el III nos encontraremos con Nitoformio, anciano sacerdote de Apolo, que protege, educa y aconseja a Laureano desde su nacimiento hasta que es reconocido como rey de la isla bárbara, en un proceso que muestra la fuerza del destino humano de modo semejante a como lo abordará pocos años después Calderón de la Barca en *La vida es sueño* (1635).

En cuanto a los mandatarios, si son legítimos, son benevolentes: Xarife Muley, enamorado de Semprilis, ordena dar libertad a los cristianos cautivos en sus galeras; el rey de Polonia, igualmente seducido por los encantos de la protagonista, deja sus ocupaciones para acompañarla; y Laureano, monarca legítimo de la isla bárbara, agasaja a los forasteros y les permite regresar a España. Distinta es la consideración de los alcaldes, oficio que bien conocía Enríquez de Zúñiga por haberlo desempeñado en varias ocasiones. Sobre esa experiencia parece fundamentar la crítica a aquel que sentencia a la horca a Leoncio sin investigar los hechos por los que es acusado injustamente de haber matado a un hombre:

Inexorable determinación es la de un ignorante poderoso y rigor terrible ver tan absoluto poder como la de una vara de justicia en manos de un rústico, que apenas sabe gobernar con ellas un arado. Y no fuera grande inconveniente si ellos procedieran como deben, mas hay alcalde destos, que con el conocimiento que tiene de los letrados de su contorno, cuando quiere acertar en su sentencia, sabe a quién ha de ir y cuándo hacer una trampa, cuál ha de escoger; por lo cual no son los letrados, sino ellos los que hacen y deshacen en los pleitos de que son jueces. Y así nuestro alcalde escogió por su asesor a un letrado mozo que le parecía que haber firmado sentencia de muerte era méritos para una garnacha y que no estaba el Consejo pensando en otra cosa sino en lo que él hacía para premiarlo; y huyó

53 *Ibidem*, ff. 64v-65r.

de los que con maduro consejo dieran al pobre reo término competente para justificar su confesión, pues por ella resultaba tan libre, en que lo dejaremos, refiriendo lo que sucedió a los compañeros⁵⁴.

La presencia de datos reales, vinculados con la vida del autor, son especialmente relevantes. Cómo no identificar al anciano Ricaredo con el propio Enríquez de Zúñiga al relatar que estudió en la facultad de Cánones y leyes y que se marchó a la corte para buscar mejor posición, sorteando las dificultades del oficio de letrado, “que no hay cosa más calamitosa y triste que un letrado pobre, pues hasta acreditarse ha de pasar por más infortunios y tormentas que la nave Vitoria”⁵⁵. Y cómo obviar la intercesión del también alcarreño don Fadrique ante el señor de la villa de Archilla, don Fernando Dávalos y Sotomayor, perteneciente a uno de los linajes más importantes de Guadalajara y caballero de la orden de san Juan⁵⁶, para evitar que ahorcasen a Leoncio.

La *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano* es una novela amable que ofrecía y ofrece al lector todos los entretenimientos esperables en la bizantina: viajes por tierra y por mar, tormentas y naufragios, secuestros y ajusticiamientos, amor, separación y reencuentro⁵⁷. Pero es, además, una obra en la que el escritor no ha olvidado su historia personal, ni su faceta de jurista, ni ha pasado por alto las posibilidades de desarrollar algunos de los temas que venían preocupándole desde el principio.

Corría el año 1629 cuando publicó esta novela, siendo teniente de corregidor en Ávila. Para entonces ya tenía escrita su siguiente obra, *Historia de la vida del primer César*, aunque no saldría de las prensas hasta 1633, momento en que ejercía como alcalde de la ciudad de Cuenca. Esta vez se alejaba de la ficción para poner sus miras en la figura del general romano, modelo de hombre de Estado que supo armonizar las armas y las letras y,

54 *Ibidem*, ff. 111r-v.

55 *Ibidem*, f. 133v.

56 Félix Salgado Olmeda, “La evolución de un linaje: los Dávalos Sotomayor, letrados, hidalgos, regidores, señores de vasallos. Siglos XVI-XVIII”, *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara*, 31-32 (2004-2005), pp. 31-44.

57 Elementos todos ellos muy eficaces desde el punto de vista narrativo, como ha estudiado Daniel Fernández Rodríguez, *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, Universidad de Barcelona, 2016, tesis doctoral, pp. 241-244.

por tanto, ejemplo de la importancia de la educación letrada en los gobernantes, cuestión capital para Enríquez de Zúñiga⁵⁸. Repasando la vida de este personaje histórico podía aquilatar su pensamiento de una manera más clara e inscribirse en aquel grupo de escritores que cultivaban las biografías políticas que tanto proliferaron en la España de Felipe IV⁵⁹. Su escritura, a partir de entonces, abandonaría la creación ficcional para centrarse primero en la histórica y después en la político-moral, pero, puesto que en las anteriores obras ya había aprovechado para aleccionar con suavidad sobre determinadas cuestiones, no nos extrañará que aluda a ellas en la *Historia de la vida del primer César*. Viene al caso cuando defiende que la jactancia es positiva si procede de lo conseguido con esfuerzo y no de lo heredado, lo que se conjuga con el cultivo de las ciencias y las armas, explicación que concluye así: “Lo demás deste lugar se verá en el libro 4 de nuestras *Fortunas de Semprilis y Genorodano*, donde tratamos de la igualdad que tienen entre sí las armas y las letras”⁶⁰; y efectivamente, es lo que cuenta el *Semprilis*⁶¹, una muestra más de ese diálogo que establece con sus textos, sean ficción o no. También anticipa ideas que concretará, a partir del año siguiente, en los *Consejos políticos y morales*, como la ya citada necesidad de que un juez escuche por igual a todos los implicados en un proceso, acerca de la autoridad que ha de ejercer Julio César ante el

58 Se considera, además, la primera biografía extensa sobre Julio César escrita en castellano. Véase Jacobo Sanz Hermida, “Una biografía política barroca, la *Historia de la Vida del Primer César* de Juan Enríquez de Zúñiga”, en *Vies d’écrivains, vies d’artistes: Espagne, France, Italie, XVIe-XVIIIe siècles*, eds. Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet et Marie-Madeleine Fragonard, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 173-185 (p. 180).

59 “La biografía de César escrita en 1628 por Juan Enríquez de Zúñiga —a juzgar por su aprobación—, pero publicada en 1633, representa, estilística y técnicamente, una transición entre las obras de este género, llanas, sencillas, construidas según la sucesión cronológica de los hechos a base de las edades biográficas del sujeto historiado, y entre aquellas otras biografías sentenciosas que, a través de un ejemplo antropológico, venían sosteniendo tesis políticas audaces. A tal respecto la defendida por Enríquez de Zúñiga en su diseño de César gravita en la estimación del Imperio romano como el más universal de cuantos en la historia han existido” (Ángel Ferrari, *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, p. 44).

60 Juan Enríquez de Zúñiga, *Historia de la vida del primer César*, ff. 21v-22r.

61 Juan Enríquez de Zúñiga, *Semprilis*, f. 97r.

motín de su ejército (consejo I-61), o como la amistad cuando habla de Pompeyo y Favonio⁶², clave en la que profundizará el consejo II-45, por citar tan solo un par de ejemplos de otros muchos que se pudieran aducir y que se insertan en las abundantes digresiones. De ellas, por cierto, vuelve a justificarse, sabedor de que pueden resultar tediosas al lector.

5. ÚLTIMAS CONSIDERACIONES

A tenor de todo lo visto, se podría concluir que Juan Enríquez de Zúñiga fue un letrado en todos los sentidos; un escritor que nunca olvidó su faceta de jurista y un jurista que recurrió a la escritura como medio de difusión de sus ideas. Sus dos primeros textos no son solo historias fingidas, sino libros de entretenimiento que perseguían la utilidad. Parece que sus intentos de medrar en la administración fueron infructuosos; no sabemos si su deseo de ser reconocido entre la caterva de escritores de aquella centuria alcanzó las cotas por él esperadas, aunque todo apunta a que fue leído y sus libros considerablemente difundidos. Él mismo se preocupó de hacerlo. En el prólogo “Al lector” del último volumen de los *Consejos políticos y morales* (1663), hace una recapitulación de su trayectoria, insistiendo en su éxito:

Entretúvete, lector discreto, en mis primeros años con el *Amor con vista*, luego con las *Fortunas de Semprilis y Genorodano*. Y aunque el asunto destes dos libros es amoroso, no están tan desnudos de letras que no muestren que aun en aquella edad las profesaba su autor. Después, queriendo cantar cosas poco mayores, como dijo a las musas de Sicilia Virgilio, hice la *Historia de la vida del primer César*. Y últimamente los *Consejos políticos y morales*, suponiendo un padre que los da a un hijo. Y si todos cuatro libros han sido de gusto y de utilidad, díganlo las impresiones que dellos se han hecho⁶³.

62 *Ibidem*, ff. 79r-v.

63 Juan Enríquez de Zúñiga, *Consejos políticos y morales*, 1663, §5. “Musas Sicéldes, cosas un poco mayores cantemos. / No a todos causan placer las florestas y bajos tarayes. / Si es que a los bosques cantamos, que sean dignos de un cónsul” (Virgilio, *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996, bucólica IV, vv. 1-3).

De él dice el historiador Francisco de Torres, oriundo de Guadalajara y contemporáneo suyo, que “en los libros que ha impreso ha mostrado raro y superior ingenio. Su crédito es tan celebrado que no necesita de los elogios de mi pluma, *y así no digo más de sus muchas partes*”⁶⁴; y Lope de Vega lo recuerda en el *Laurel de Apolo* (1630) por haber sido “aquel que osó pintar de Amor la vista”, pero no se ha localizado ninguna referencia más en el siglo XVII. Eso sí, da que pensar que el impresor y mercader de libros Pedro Joseph Alonso y Padilla incluyera *Amor con vista*, el *Semprilis* y la *Historia del César* en aquel catálogo que pretendía reunir las obras que habían gozado de más aceptación durante el Barroco⁶⁵. En cualquier caso, quedara o no anclado su éxito en este puñado de referencias, su escritura a los dos lados de la ficción resulta interesante por su condición de polígrafo cristiano, convencido como estaba de que el conocimiento era primordial no solo para el gobierno de uno mismo, sino también para el de los demás.

64 Francisco de Torres, *op. cit.*, f. 361v.

65 Begoña Ripoll y Fernando Rodríguez de la Flor, “Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla”, *Criticón*, 51 (1991), pp. 75-97 (pp. 84 y 90).

Miscelánea

Un posible eco del epílogo de la *Arcadia* de Sannazaro en el prólogo de *La Galatea* de Cervantes

JUAN MONTERO

Grupo P.A.S.O. - Universidad de Sevilla

Título: Un posible eco del epílogo de la *Arcadia* de Sannazaro en el prólogo de *La Galatea* de Cervantes.

Title: A Possible Echo from Sannazaro's *Arcadia* in the Prologue of Cervantes' *La Galatea*.

Resumen: El objetivo de esta nota es apuntar como posible que Cervantes, al redactar su prólogo a los lectores de *La Galatea*, especialmente su parte final, haya tenido en cuenta un pasaje del *congedo* ("A la sampogna") de la *Arcadia* de Sannazaro. Para defender esta hipótesis se apuntan ciertas similitudes de argumentación, no exentas de ecos verbales amortiguados, entre uno y otro texto. La posibilidad de que el influjo sea directo se ve reforzada por el hecho de que Luis Gálvez de Montalvo, amigo de Cervantes, también se hiciese eco del mismo texto en un soneto paratextual del *Pastor de Filida*. La relación con Sannazaro proporciona una referencia valiosa para entender el concepto de lo pastoril en Cervantes y su manera de encarar la edición impresa de *La Galatea*.

Abstract: The aim of this note is to point out how Cervantes, when writing his prologue to the readers of *La Galatea*—and especially the ending—, may have taken into account a passage from the *congedo* ("A la sampogna") of Sannazaro's *Arcadia*. In order to defend this hypothesis, certain similarities of argument, not free of muffled verbal echoes, are noted between the two texts. The possibility of a direct influence is supported by echoes of the same text in a paratextual sonnet included in the *Pastor de Filida* by Luis Gálvez de Montalvo, a friend of Cervantes. This connection with Sannazaro provides a valuable benchmark for understanding the concept of the pastoral in Cervantes, as well as his approach to the printed edition of *La Galatea*.

Palabras clave: Cervantes, Sannazaro, Gálvez de Montalvo, Modalidad pastoril, Imprenta.

Key words: Cervantes, Sannazaro, Gálvez de Montalvo, Pastoral Literature, Printing press.

Fecha de recepción: 6/11/2020.

Date of Receipt: 6/11/2020.

Fecha de aceptación: 23/11/2020.

Date of Approval: 23/11/2020.

Como tantos otros asuntos concernientes al estudio de la obra cervantina, el de sus fuentes y modelos italianos resulta inagotable. Si nos ceñimos a *La Galatea*, dos recientes monografías de Valerio Nardoni han dado nueva actualidad al tema: una de carácter más general, *Sulle fonti italiane*

de “*La Galatea*” de Cervantes¹, y otra circunscrita a la relación de la novela cervantina con la *Arcadia* de Sannazaro: “*La Galatea*” de Cervantes y el modelo lingüístico y literario de la “*Arcadia*” de Sannazaro². En esta segunda empieza el estudioso por ofrecer, a modo de “Prólogo”, un repaso en el que identifica aquellos trabajos más relevantes para la cuestión³ y aquellos episodios de la *Arcadia* que, según el consenso crítico, más huella han dejado en *La Galatea*; a saber, las prosas V y XI (homenaje fúnebre a Androgeo y Massilia, respectivamente) en las honras fúnebres a Meliso del libro VI cervantino, de un lado, y de otro, la égloga V (“Ergasto sovra la sepultura”) en la canción de Lisandro (libro I de *La Galatea*). Partiendo, pues, de los estudios precedentes, así como de la lectura crítica actualizada de la tradición pastoril y, en concreto, de la *Arcadia*, Nardoni propone luego una atenta consideración de las relaciones entre ambas obras, con la mira puesta en integrar los ecos microtextuales, ya identificados o aportados ahora por él, en una consideración más amplia del trabajo compositivo desarrollado por Cervantes, mostrando tanto las similitudes como las diferencias con el modelo. Surgen así análisis atinados de pasajes como el arranque narrativo de *La Galatea*, la fiesta y juegos aldeanos de la historia de Teolinda y Artidoro (libro I), la citada canción de Lisandro o el personaje de Carino dentro de la misma historia de Lisandro, por citar los más destacados. Todo ello le sirve a Nardoni para afirmar que Cervantes tenía un profundo conocimiento de la *Arcadia*, hasta el punto de que “sin necesidad de que se dé una imitación directa de pasajes concretos, es posible que la mente del escritor retuviera la huella de un texto tan trascendente, o que lo utilizara como pauta de referencia”⁴.

1 Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016 (Bibliotheca Iberica, 2). El estudio se centra en dos tradiciones literarias de reconocida influencia en Cervantes, los diálogos filigráficos y la novela corta.

2 Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2018 (Biblioteca Ensayo, 5).

3 De ellos, Nardoni señala como el más específico el de M. Z. Wellington, “*La Arcadia* de Sannazaro y la *Galatea* de Cervantes”, *Hispanófila*, III (1959), pp. 7-18. La autora reconoce la influencia directa o indirecta del italiano “...en los muchos lugares comunes, en las situaciones pastoriles, en las figuras descriptivas pintorescas y en el verso imitativo en forma y en contenido” (p. 17). Y concluye: “...por toda la *Galatea* hay contactos directos con varias partes de la *Arcadia*. Un análisis cuidadoso revela que la Prosa XI ejerce una influencia más fuerte que la de ninguna otra parte” (*ibidem*).

4 “*La Galatea*” de Cervantes, p. 42.

Siguiendo la estela de Nardoni, nos proponemos aquí señalar un posible eco de la *Arcadia* en *La Galatea* que, hasta donde se nos alcanza, no ha sido mencionado hasta ahora y que tiene interés, creemos, para calibrar mejor la idea de la tradición pastoril que tenía Cervantes al escribir su novela.

El pasaje sannazariano que nos interesa se encuentra en la parte final del *congedo* o epílogo de la *Arcadia* (“A la sampogna”). Tras recomendarle que permanezca en las selvas consagrada a lamentarse perpetuamente, la voz autorial advierte al instrumento (o sea, a la propia obra) sobre las críticas que podría recibir:

Né ti curare se alcuno, usato forse di udire più exquisiti suoni, con ischifo gusto schernisse la tua bassezza o ti chiamasse rozza; ché veramente (se ben pensi) questa è la tua propria e principalissima lode, pur che da boschi e da luoghi a te convenienti non ti diparta. Ove ancora so che non mancheran di quegli, che con acuto giudicio esaminando le tue parole dicano te in qualche luogo non bene aver servate le leggi de' pastori, né convenirsi ad alcuno passar più avanti che a lui si appartiene. A questi (confessando ingenuamente la tua colpa) voglio che rispondi, niuno aratore trovarsi mai sì esperto nel far de' solchi che sempre prometter si possa, senza deviare, di menarli tutti dritti. Benché a te non picciola scusa fia lo essere in questo secolo stata prima a risvegliare le adormentate selve, et a mostrare a' pastori di cantare le già dimenticate canzoni. Tanto più che colui il quale ti compose di queste canne, quando in Arcadia venne, non come rustico pastore ma come coltissimo giovine, benché sconosciuto e peregrino di amore, vi si condusse. Senza che in altri tempi sono già stati pastori sì audaci che insino a le orecchie de' romani consuli han sospinto il loro stile; sotto l'ombra de' quali potrai tu, sampogna mia, molto ben copirti e difendere animosamente la tua ragione⁵.

Mientras algunos, hechos a escuchar sonos más refinados, criticarán la obra por baja y tosca (*rozza*) en su estilo —viene a decir el pasaje—, siendo así que ese es su propio y principal elogio, otros, que la examinarán con juicio más agudo, le echarán en cara haber infringido las leyes del

5 Iacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013, pp. 328-329.

decoro pastoril⁶. Para responder a estos últimos, la voz autorial propone varios argumentos, de los que nos interesa destacar los dos finales: que quien compuso la obra (o sea, Sincero / Sannazaro) vino a la Arcadia, no como pastor sino como joven culto y enamorado; y que no faltan precedentes en la tradición pastoril antigua de semejante ruptura del decoro. La afirmación se refiere sin duda a la Bucólica IV de Virgilio y de manera más específica, como anota el editor, a su archiconocido v. 3: “si canimus silvas, silvae sint consule dignae”⁷.

Cervantes maneja, por su parte, argumentos similares a estos dos últimos en unas líneas del párrafo final de su prólogo a los lectores:

Bien sé lo que suele condenarse exceder nadie en la materia del estilo que debe guardarse en ella, pues el príncipe de la poesía latina fue calumniado en alguna de sus églogas por haberse levantado más que en las otras; y así, no temeré mucho que alguno condene haber mezclado razones de filosofía entre algunas amorosas de pastores, que pocas veces se levantan a más que a tratar cosas del campo, y esto con su acostumbrada llaneza. Mas, advirtiendo, como en el discurso de la obra alguna vez se hace, que muchos de los disfrazados pastores della lo eran sólo en el hábito, queda llana esta objeción⁸.

Como se ve, son los mismos dos argumentos que hemos destacado en el napolitano, pero invirtiendo su orden: 1) si *La Galatea* ha podido traspasar los límites convencionales del decoro pastoril, eso mismo ya lo hizo Virgilio; y 2) hay personajes en el libro que no son sino *disfrazados pastores*, lo que justifica que puedan expresar razones de “más que de pastoril

6 Como aclara el editor en su nota: “...criticheranno nell’*Arcadia* l’inosservanza delle regole del genere bucolico, e anzi il superamento dei suoi confini, con la contaminazione di altri generi” (*Arcadia*, ed. cit., p. 328).

7 Y en nota (p. 329) añade todavía esta referencia de Calpurnio, Ecl. IV, 77-78: “hos calamos sectare, canales / exprime, qui dignas cecinerunt consule silvas”.

8 *La Galatea*, ed. Juan Montero, con la colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, RAE, 2014, p. 16. Sobre la conocida presencia en la obra como *disfrazados pastores* de poetas amigos del autor o incluso él mismo, remitimos en particular a Geoffrey Stagg, “A Matter of Masks: *La Galatea*”, en *Hispanic Studies in Honor of Joseph Manson*, eds. Dorothy Atkinson y Anthony Clarke, Oxford, Dolphin, 1972, pp. 255-67.

ingenio”⁹. Aunque no estamos —es obvio— ante una apropiación literal o ni tan siquiera mediante paráfrasis del texto sannazariano¹⁰, el aire de familia entre uno y otro pasaje es innegable. Diríase incluso que no faltan algunos ecos verbales, ciertamente amortiguados, entre uno y otro texto. Así, la frase “...te [la obra] in qualche luogo non bene *aver servate* le leggi de’ pastori, né convenirsi ad alcuno [de los pastores de la obra] *passar più avanti* che a lui si appartiene” parece resonar en la cervantina “*exceder* nadie en la materia del estilo que *debe guardarse* en ella”¹¹. La ausencia,

9 *La Galatea*, ed. cit., p. 197. Ya Jorge de Montemayor hace decir a Felicia, a propósito de una pregunta de Fileno sobre la naturaleza pasional del amor, que “es más que de pastor” (*La Diana*, ed. Juan Montero, estudio preliminar Juan Bautista de Avall-arce, Barcelona, Crítica, 1996, p. 208). Y Herrera, en nota a Garcilaso, égl. II, vv. 904-906, apunta: “Para más que pastor es este elogio” (Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 857).

10 Algo que sí ocurre, por el contrario, en otros pasajes de *La Galatea* con respecto a sus fuentes italianas. El caso más conocido, aunque no único, es el de los discursos filigráficos de Tirsi y Lenio en el libro IV, con respecto a ciertos pasajes de *Gli Asolani* de Bembo y del *Libro de natura de amore* de Mario Equicola; véase Francisco López Estrada, *La Galatea de Cervantes. Estudio crítico*, La Laguna de Tenerife, 1948, pp. 89-95; Geoffrey Stagg, “Plagiarism in *La Galatea*”, *Filologia romanza*, VI (1959), pp. 255-276; Juan Montero, “Algunas enmiendas al texto de *La Galatea* (libro IV), a la luz de las fuentes filigráficas italianas”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, IX (2006), pp. 9-23. Para otras imitaciones, remitimos ahora a los trabajos de V. Nardoni ya citados. Con un añadido que proporcionan los editores recientes de *La Galatea*: que el elogio del Tajo y sus riberas que Cervantes pone en boca de Elicio al principio del libro VI (ed. cit., pp. 344-346) es en buena parte la traslación del que hace Jacopo Bonfadio del lago de Garda y su entorno, en carta a Plinio Tomacelli de agosto o septiembre de 1541 (ed. cit., pp. 673-675). La pista la daba ya Mónica Luengo Añón, “El jardín barroco o la *terza natura*. Jardines barrocos privados en España”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*, coords. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza-Huesca, Institución Fernando el Católico - Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 89-112 [90].

11 En la entrada correspondiente del aparato crítico, apuntan los editores a propósito de *la materia*: “Tal como figura en el texto, creemos que la frase no redondea el sentido. Ya que todo el prólogo —y en particular este pasaje— se ocupa de la poesía pastoril, se echa en falta aquí un adjetivo relativo a las églogas, bien *pastoril* o *pastoral*, ambos usados por Cervantes” (*La Galatea*, ed. cit., p. 567). Pues bien, el cotejo con el texto de Sannazaro confirma la sospecha, pues en él se especifica “le leggi de’ pastori”, en clara alusión al decoro propio de la poesía bucólica.

en cualquier caso, de paralelismos verbales más precisos obliga a aceptar como posibles dos hipótesis: 1) que Cervantes haya tenido en cuenta, efectivamente, el texto de Sannazaro, quizá apuntado en su memoria; o 2) que la influencia haya sido indirecta y haya que buscar un texto intermedio entre el de napolitano y *La Galatea*. Por nuestra parte, consideramos atendible la primera de esas hipótesis.

Una razón para ello es el precedente inmediato de Gálvez de Montalvo y su *Pastor de Filida* (Madrid, 1582), obra de marcada impronta sannazariana¹² y que Cervantes debió de leer con avidez, máxime teniendo en cuenta las estrechas relaciones de ambos ingenios por aquellas fechas¹³. Entre los elementos del libro que cabe relacionar con la *Arcadia* se encuentran dos poemas de función paratextual, el rotulado “El autor a su libro”, que cierra los preliminares, y sobre todo el soneto “Al libro, de su autor”, que cierra la obra, ya que ambos, especialmente el segundo, presentan reminiscencias del *congedo* de aquella¹⁴. Toda una indicación o sugerencia para

12 Quien aporta más detalles de esa relación es Joseph G. Fucilla, “Sobre la *Arcadia* de Sannazaro y *El Pastor de Filida* de Montalvo” [1942], en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, C.S.I.C., 1953, pp. 71-76; pero no se ocupa de los dos poemas paratextuales que aquí nos interesan. Sobre la función mediadora de Montalvo entre la *Arcadia* y *La Galatea* llama la atención Valerio Nardoni, “*La Galatea*” de Cervantes, pp. 55-63.

13 Recuérdese, por ejemplo, que ambos autores se sitúan por entonces en el entorno de Ascanio Colonna y que Montalvo es autor de uno de los sonetos preliminares de *La Galatea*; a su vez, Cervantes elogia al amigo en el *Canto de Caliope*, vv. 209-216. Sobre Montalvo como criado cortesano y su relación, en particular, con A. Colonna, véase Patricia Marín Cepeda, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Madrid, Polifemo, 2015, pp. 183-224.

14 Dice así el soneto: “Por más que el viejo segador usado / la hoz extiende por la mies amiga, / no puede tanto que de alguna espiga / no se quede el rastrojo acompañado. / Aunque el corvo arador con más cuidado / los bueyes rija y el arado siga, / no le hace tan diestro su fatiga, / que no vaya algún sulco desviado. / Y tú, pastor, que con tan pobre apero / de los humildes campos te retiras, / lleno de faltas, sin enmienda alguna, / si te llamaren rústico y grosero / tendrás paciencia, pues si bien lo miras, / aquesta es mi disculpa y tu fortuna” (Luis Gálvez de Montalvo, *El pastor de Filida*, ed. Miguel Á. Martínez San Juan, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, p. 480; cursivas nuestras). El soneto evoca, particularmente, estos pasajes del fragmento ya citado de “A la sampogna”: “*Né ti curare se alcuno, usato forse di udire più exquisiti suoni, con ischifo gusto schernisse la tua basezza o ti chiamasse rozza; ché veramente (se ben pensi) questa è la tua propria e principalissima lode, pur che da boschi e da luoghi a te convenienti non ti diparta. Ove ancora so che non mancheran di quegli, che*

Cervantes de la vigencia de ese texto del napolitano a la hora de abordar el momento crítico de presentar una obra pastoril ante el público.

Como se recordará, el prólogo de *La Galatea*, en su conjunto, plantea como central la cuestión de cómo justificar la publicación impresa del libro¹⁵. Pues bien, ese asunto no está ausente del *congedo* de la *Arcadia*, aunque en términos bastante diferentes. Justamente al final del texto, la voz autorial, tras recomendar al instrumento / libro que sufra con paciencia y humildad las críticas de sus detractores, se corrige a sí misma para afirmar:

Benché mi pare esser certo che tal fatica a te non fia necessaria, se tu tra le selve (sì come io ti impongo) secretamente e senza pompe star ti vorrai. Con ciò sia cosa che chi non sale non teme di cadere, e chi cade nel piano (il che rare volte adiviene) con picciolo agiuto de la propria mano senza danno si rileva. Onde per cosa vera et indubitata tener ti puoi, che chi più di nascoso e più lontano da la moltitudine vive, miglior vive. E colui tra' mortali si può con più verità chiamar beato, che, senza invidia de le altrui grandezze, con modesto animo de la sua fortuna si contenta¹⁶.

Mediante el recurso al elogio de la vida retirada lo que nos dice aquí Sannazaro acerca de la difusión impresa de la obra es la de que la asume como una operación ajena a su verdadera voluntad. Recuérdesse a este respecto que el *congedo* figura por vez primera en la edición napolitana de 1504,

con acuto giudizio esaminando le tue parole dicano te in qualche luogo non bene aver servate le leggi de' pastori, né convenirsi ad alcuno passar più avanti che a lui si appartiene. A questi (confessando ingenuamente la tua colpa) voglio che rispondi, *niuno aratore trovarsi mai sì esperto nel far d'èsolchi, che sempre prometter si possa, senza deviare, di menarli tutti dritti*" (*Arcadia*, ed. cit., p. 328; cursivas nuestras). En el caso del poema preliminar de *El pastor de Filida*, el autor se despide de su libro aconsejándole cómo debe comportarse en la corte y qué debe esperar de ella.

15 Sobre el prólogo de *La Galatea*, remitimos a las referencias señaladas en ed. cit., p. 610, n. 14.42 y ss.

16 *Arcadia*, ed. cit., p. 330, con útil información en la nota sobre fuentes antiguas y lugares paralelos coetáneos, particularmente en lo relativo a la máxima *Late vivens* difundida por Erasmo en sus *Adagia*. No menos interés reviste este comentario del editor: "Nel finale dell'*Arcadia* (cioè, di un'opera nata nel cuore della civiltà delle corti, e per certi aspetti libro della 'forma' cortigiana in Italia e in Europa per i secoli successivi) si avverte il momento di crisi del sistema cortigiano..." (*ibidem*).

publicada por Sigismondo Mayr, al cuidado de Pietro Summonte, amigo de Sannazaro, quien se encontraba por entonces exiliado en Francia. Esa impresión, que es la primera en llevar el título de *Arcadia*, surgió con el pie forzado de que poco antes había aparecido, sobre la base de un manuscrito de una redacción primitiva y sin permiso del autor, *Il libro pastorale nominato Arcadio* (Venecia, Bernardino Vercellese, 1502, también impreso en Nápoles por Mayr a principios de 1503)¹⁷. Más allá de la coyuntura personal, se desprende del episodio editorial que Sannazaro concebía que el destino de la *Arcadia* era una difusión restringida entre los círculos literarios y humanísticos de Nápoles, principalmente el de la Accademia pontaniana, y los círculos cortesanos¹⁸. Forzado por las circunstancias, asumió la difusión impresa de la obra, pero aprovechó el *congedo* para reivindicar el silencio recoleto como el destino propio del poema bucólico, revistiendo así su aceptación de la imprenta con el velo de un distanciamiento elitista y estetizante que, al tiempo, dejaba transparentarse su frustración por las circunstancias personales y políticas que vivía.

La circunstancia de *La Galatea* ya es muy distinta, y en esa misma medida Cervantes reconoce la difusión impresa como cauce imprescindible para la forja de una carrera autorial¹⁹. Por eso en el prólogo a los lectores asume la posición del escritor primerizo que aún debe justificar el paso de

17 Sobre la historia editorial de la *Arcadia*, véase la síntesis que ofrece la *ed. cit.*, pp. 43-47. Ahí leemos que, tras regresar a Nápoles en 1505, es verosímil que Sannazaro se implicase personalmente en preparar una impresión revisada que salió *sine notis*, pero que probablemente estampó el mismo Mayr en 1507, coincidiendo con la estancia de Fernando el Católico en la ciudad.

18 Afirmación que, según Carlo Vecce, sería válida incluso para la edición que se sospecha revisada por el propio Sannazaro: “Una data probabile è il 1507, nel periodo di permanenza del sovrano [Fernando el Católico] a Napoli (1° noviembre 1506-4 giugno 1507), e l’edizione potrebbe essere stata destinata, più che a un generico mercato librario, alla circolazione specifica nella corte del Cattolico” (*Arcadia, ed. cit.*, p. 45).

19 Sobre *La Galatea* como arranque de la carrera literaria cervantina, véase Frederick A. de Armas, “Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career”, en *European Literary Careers: the Author from Antiquity to the Renaissance*, eds. Patrick Cheney, Frederick A. De Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2002, pp. 268-285 [271-274]; y Javier Blasco, *Miguel de Cervantes Saavedra. Regocijo de las musas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005, pp. 95-103.

poner en letra de molde sus escritos, sí, pero como trámite para esgrimir poderosos argumentos, tanto personales como incluso nacionales, a favor de hacerlo así:

Mas son tan ordinarias y tan diferentes las humanas dificultades, y tan varios los fines y las acciones, que unos, con deseo de gloria, se aventuran; otros, con temor de infamia, no se atreven a publicar lo que, una vez descubierto, ha de sufrir el juicio del vulgo, peligroso y casi siempre engañado. Yo, no porque tenga razón para ser confiado, he dado muestras de atrevido en la publicación deste libro, sino porque no sabría determinarme destos dos inconvenientes cuál sea el mayor: o el de quien con ligereza, deseando comunicar el talento que del cielo ha recibido, temprano se aventura a ofrecer los frutos de su ingenio a su patria y amigos, o el que, de puro escrupuloso, perezoso y tardío, jamás acabando de contentarse de lo que hace y entiende, tiniendo sólo por acertado lo que no alcanza, nunca se determina a descubrir y comunicar sus escritos. De manera que, así como la osadía y confianza del uno podría condenarse por la licencia demasiada, que con seguridad se concede, asimesmo el recelo y la tardanza del otro es vicioso, pues tarde o nunca aprovecha con el fruto de su ingenio y estudio a los que esperan y desean ayudas y ejemplos semejantes para pasar adelante en sus ejercicios. Huyendo destos dos inconvenientes, no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento²⁰.

Lo más seguro es que Cervantes no tuviese noticias acerca de la composición durante años y de la accidentada difusión impresa de la *Arcadia*, pero más allá de eso, resulta obvio que su argumentación sobre la posición del poeta bucólico —“escribir églogas” se dice en el prólogo de *La Galatea*— ante la imprenta parte del punto en que la dejó Sannazaro, pero para dar la respuesta contraria a la del napolitano. Era un posicionamiento inevitable, no solo tras el éxito editorial de Garcilaso y de las *Dianas*, sino especialmente en el marco del incipiente proceso de profesionalización del escritor. Retrotraerse y encararse en ese punto decisivo —como en

20 *La Galatea*, ed. cit., pp. 15-16. Es justamente el fragmento que precede al que hemos citado más arriba.

otros— con el texto fundacional, en este caso *La Arcadia*, era un gesto de madurez y autoexigencia por parte del novel autor, que ya apuntaba maneras de *historiador de la literatura*, según la feliz formulación del añorado Alberto Blecua²¹.

21 Alberto Blecua, “Cervantes historiador de la literatura”, en *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, eds. Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, pp. 87-98.

“Hoy es el sacro y venturoso día”: un centón epitalámico de Vera Tassis¹

DANIEL MATEO BENITO

Universidad Complutense de Madrid

Título: “Hoy es el sacro y venturoso día”: un centón epitalámico de Vera Tassis.	Title: “Hoy es el sacro y venturoso día”: a Epitalamic Centon of Vera Tassis.
Resumen: Este artículo estudia la hibridación entre el epitalamio y la técnica centonaria apreciable en un poema laudatorio de Diego Juan de Vera Tassis dedicado a las nupcias de Carlos II y María Luisa de Borbón (1679).	Abstract: This article examines the hybridization of the centonary technique and the epithalamic genre made by Diego Juan de Vera Tassis in an encomiastic composition dedicated to the wedding of Carlos II of Spain and María Luisa of Borbón in 1679.
Palabras clave: Centón, Epitalamio, Poesía laudatoria, Vera Tassis, Góngora.	Key words: Centon, Epitalamium, Laudatory Poetry, Vera Tassis, Góngora.
Fecha de recepción: 2/9/2020.	Date of Receipt: 2/9/2020.
Fecha de aceptación: 15/9/2020.	Date of Approval: 15/9/2020.

A lo largo de los últimos años, el creciente interés por la poesía laudatoria ha dado lugar a valiosas aportaciones. Entre los diversos géneros de elogio que han sido objeto de análisis ocupa un lugar destacado la lírica nupcial, a la que ha consagrado un libro modélico Antonio Serrano Cueto, así como una importante serie de artículos, centrados en la literatura neolatina². En marcado contraste, los epitalamios vernáculos no han recibido

- 1 Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA) PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).
- 2 *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Lisboa-Alcañiz, Centro de Estudios Clásicos-Instituto de Estudios Humanísticos,

aún la atención debida, ya que son muy numerosos los textos que integran dicho corpus y, además, la mayor parte de tales piezas no ha sido objeto de examen detenido. La tesis doctoral de Thomas George Deveny —defendida hace cinco décadas— supuso un primer intento de acotar los parámetros creativos de este tipo de escritura epidíctica, si bien adolece de numerosas imprecisiones y no responde a los criterios comparatistas requeridos para un estudio en profundidad del género³. Por fortuna, en fechas recientes, un conjunto de asedios críticos ha empezado a iluminar aspectos centrales de la tradición nupcial en autores como Góngora, Salcedo Coronel, Gabriel de Corral, Salazar y Torres, así como en varios ingenios menores del siglo XVII (como Pérez de Montoro)⁴.

2019; “La novia remisa y el novio ardiente en el epitalamio latino: una imagen que pervive en el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, XXIII, 1 (2003), pp. 153-170; “El epitalamio latino (1560) de Diego de Guevara en honor de Felipe II e Isabel de Valois”, *Calamus Renascens*, 9 (2008), pp. 245-292; “Las lágrimas de la “*nova nupta*” en la tradición del epitalamio latino”, *Minerva*, 24 (2011), pp. 137-155; “Isabel de Valois como esperanza de paz contra la herejía. Motivos del epitalamio en la *Oratio christiana* (1560) de Pedro del Frago”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, XXXI, 2 (2011), pp. 311-331; “Hacia un repertorio de la poesía nupcial latina de los siglos XV y XVI”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Juan Gil*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-CSIC, 2015, pp. 1485-1528.

3 Thomas George Deveny, *The Epithalamium in the Spanish Renaissance*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1978.

4 Mercedes Blanco, “El toro nupcial de la *Soledad primera*. Paradigmas y creación simbólica”, en *Góngora o la invención de una lengua*, ed. Mercedes Blanco, León, Universidad de León, 2012, pp. 315-340. Jesús Ponce Cárdenas, “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la *narratio* mítica”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, coords. Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 83-94; “Sobre la praxis poética: consideraciones para una breve historia del epitalamio desde los orígenes hasta el siglo XVII”, “De algunas hibridaciones del género epitalámico”, “Avatares de la sensualidad clásica: entre la poesía didáctica y el centón nupcial”, “*Ludunt laeti in amore pares*: de milicia amorosa y entorno nupcial en la lírica neolatina”, varios capítulos de su monografía *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 63-86, 87-116, 205-226, 227-248; “La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios”, *Analecta Malacitana*, XXXI, 1 (2008), pp. 31-59; “Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea”, *eHumanista*,

El propósito de este artículo es analizar una olvidada composición barroca: el *Epitalamio real a las bodas de Carlos II* de Juan de Vera Tassis y Villarroel. Esta pieza encomiástica reviste un rasgo que la hace especialmente notable, ya que se adscribe a la tradición nupcial cortesana y, al mismo tiempo, al género del centón. Para valorar en profundidad todos sus aspectos, el artículo se organizará en torno a cinco apartados: en el primero se traza una sucinta historia del centón y las peculiaridades de este tipo de composiciones desde sus orígenes; la figura y la obra de Vera Tassis constituyen el objeto de reflexión de la sección segunda; el apartado tercero se centra en el análisis minucioso del centón-epitalamio consagrado al último rey de la Casa de Austria, atendiendo a las peculiaridades técnicas y temáticas del mismo; seguidamente, se ofrece la edición de este curioso poema; por último se plantea una breve conclusión sobre la pieza.

1. APUNTES PARA UNA BREVE HISTORIA DEL CENTÓN

La voz griega κέντρον y el término equivalente latino *cento* designaban un “vestido hecho con muchas pieles” o confeccionado con “retales”, de

15 (2010), pp. 176-208. Inmaculada Osuna, “Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo xvii”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 93-117. Madoka Tanabe, “Tradición e innovación en el epitalamio de la *Primera Soledad*”, *Analecta Malacitana Electrónica*, 30 (2011), pp. 59-89. Nieves Baranda, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, CXIII, 1 (2011), pp. 269-296. María Dolores Martos, “Panegíricos nupciales a las bodas del IX y X duque de Medina Sidonia: mecenazgo, propaganda y renovación estética”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 289-298. Alain Bègue, “*Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo*: el epitalamio en las postrimerías del siglo xvii”, en *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes*, ed. Alain Bègue, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 111-165. Encarnación Sánchez García, “Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el *Epitalamio* de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada”, en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, ed. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironte Editore, 2013, pp. 241-272.

acuerdo con una primera acepción material relativamente común en el mundo antiguo. Del léxico de la costura y el ámbito de la confección de tejidos, el vocablo se desplazó al campo de la terminología literaria, designando por analogía un tipo de poema compuesto a partir de fragmentos extraídos de textos, citados literalmente⁵. Merced a dicho procedimiento de ensamblaje (o zurcido si desea mantenerse la imagen), aún hoy se entiende por centón la “transposición de los fragmentos originales” de una composición célebre a “un nuevo poema” que ostenta un significado “radicalmente opuesto” al del original.

Al contemplar la literatura grecolatina desde una perspectiva amplia, la producción centonaria parece haber conocido especial fortuna durante dos etapas⁶: la primera de ellas se sitúa hacia finales del siglo II d. C.; la segunda, ya en época tardo-antigua, se despliega a lo largo del siglo IV, cuando entró en juego un nuevo tipo de poesía, de materia cristiana⁷. En

5 Óscar Prieto Domínguez, “Teoría y estética griegas sobre el centón literario”, *Rivista di cultura classica e medioevale*, L, 1 (2008), pp. 111-138 (pp. 111 y 113). Sobre la originalidad de este tipo de poemas, frente a la mera idea de plagio o copia, véase Ana Luisa Coviello, “El centón: *opusculum... de alieno nostrum*”, *Emerita*, LXX, 2 (2002), pp. 321-333.

6 La primera muestra de la técnica centonaria parecería remontarse hasta la comedia ática, a Aristófanes y los versos 1285-1295 de *Ranas*, pasaje compuesto por fragmentos de varias tragedias antiguas —entre ellas de Esquilo—, versos hartamente reconocibles que, al ser descontextualizados, dotan de humor a la nueva obra. Sobre las etapas en ámbito grecolatino, sigo el panorama trazado por Óscar Prieto Domínguez, “Historia del centón griego”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 19 (2009), pp. 217-232 (p. 224). Para los textos más tardíos, véase asimismo José Luis Vidal, “Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano”, *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, VII, 2 (1973), pp. 53-64 (p. 53).

7 Sobre el carácter jocosos que a menudo asumen algunas de estas composiciones, apuntaba el rétor Ausonio: “*Centonem uocant, qui primi hac concinnatione luserunt. Solae memoriae negotium sparsa colligere et integrare lacerata: quod ridere magis quam laudare possis*” (“Centón le llamaron los primeros que se divertieron con esta clase de composición. Es únicamente cuestión de memoria: se recogen fragmentos sueltos de versos y a estos trozos inconexos se les integra de nuevo en un todo, cosa más digna de risa que de elogio”). Sigo la edición bilingüe latino-francesa Ausone, *Oeuvres complètes*, ed. Bernard Condeaud, Bordeaux, Mollat, 2010, p. 342. La traducción castellana se localiza en Ausonio, *Centón nupcial*, introd., trad., y notas de Enrique Monterio Cartelle, Madrid, Gredos, 1990, pp. 231-234. Este mismo volumen se

el mundo helénico, los hexámetros de Homero dominaron este tipo de composiciones, tal como evidencian algunas piezas breves de Luciano de Samósata (125-181 d. C.), el filósofo Diógenes Laercio (siglo III d. C.) y el gramático Heliodoro (siglo VII d. C.)⁸. Tan destacable fue el impacto de los versos homéricos en este tipo de creación erudita que, durante el siglo IV, Flavio Eutolmio Taciano compuso una secuela, hoy perdida, de la *Iliada* a partir de versos extraídos de la obra del propio Homero⁹.

En la tradición latina, los hexámetros de Virgilio sirvieron para el ejercicio de un virtuosismo propio de la composición de centones, ocupando así el mismo lugar simbólico que el autor de la *Odisea* en la literatura griega. En una fecha tan temprana como el siglo I, Hosidio Geta compuso la tragedia *Medea* (donde refiere los amores de la princesa y hechicera con Jasón) mediante la reelaboración de una serie de fragmentos extraídos de la epopeya virgiliana (en especial, aquellos que trataban sobre la gesta de Niso y Eurialo, junto a la desdichada historia de Dido y Eneas)¹⁰.

recoge las traducciones de los *Priapeos*, *Grafitos amatorios pompeyanos*, *La velada de la fiesta de Venus*, así como *El concúbito de Marte y Venus* de Reposiano.

- 8 Óscar Prieto Domínguez desarrolla la presencia de las obras homéricas en estos autores: de Luciano de Samósata se pueden identificar versos homéricos de la *Iliada* y la *Odisea* en *Caronte*, 14 y 22; *Fugitivos*, 30; *Zeus trágico*, 1 y 6. En las *Vidas de los filósofos* (IV 9, 64) de Diógenes Laercio se introduce un centón de cuatro versos: los dos primeros de la *Odisea* (IV, 384 y II, 268), con pequeñas modificaciones, el cuarto de la *Iliada* (II, 52) y el tercero podría ser una reelaboración del verso 203 de la *Antígona* de Sófocles. El centón de Heliodoro, *Arte gramatical* (I, 3), está formado por seis versos y está editado, traducido y ampliamente comentado en Óscar Prieto Domínguez, "De alieno nostrum": *el centón profano en el mundo griego*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pp. 111-119.
- 9 Algunos testimonios de centón griego se desvían a la vertiente religiosa, entre ellos los epigramas de Ario, poeta del Egipto de principios del siglo II d. C., autor de poemas epigráficos-centonarios, un epitafio fúnebre anónimo dedicado a un rey armenio —con los versos 616 del *Hipólito* y el 2 del *Orestes* de Eurípides—; los *Papiros Mágicos Griegos* —con versos de las dos epopeyas homéricas—, cuya finalidad era predecir el futuro; y una composición de la que solo se conservan los nueve versos finales —siete de la *Iliada* y uno de la *Odisea*—. De época bizantina se conservan tres centones homéricos de contenido erótico dentro del *Appendix Barberino-Vaticana*, ABV7, y de la *Anthologia Palatina*.
- 10 Cabe destacar que este centón contiene un fragmento de temática epitalámica a partir del verso 106, asunto tratado por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior, "Medea

Transcurridas varias centurias, el burdigalense Ausonio compuso el famoso *Cento nuptialis*, sazonzando esta curiosa obra con algunos toques lascivos. Desde los renglones de una carta preliminar en prosa, dirigida a su amigo Axio Paulo, el poeta galorromano teorizaba sobre la técnica del centón a la luz de los variados precedentes y configuraba, al mismo tiempo, una suerte de preceptiva para acometer ese tipo de divertimento erudito¹¹. Además de la audaz composición de asunto epitalámico, entre los centones latinos más importantes cabe destacar el titulado *Hippodamia*, otro centón de materiales virgilianos, considerado anónimo, en el que se refiere el intento de secuestro de la beldad argiva durante los festejos de su boda con Pirítoo, rey de los lápitas. El conocido mito protagonizado por los centauros ebrios no aparecía en la obra de Virgilio, mas el ignoto autor del *patchwork* poético logró ensamblar una serie de versos extraídos de las *Geórgicas*, las *Bucólicas* y, sobre todo, de la *Eneida*, para dar forma a un vívido relato¹².

Carthaginiis - El centón de Hosidio Geta", *Revista de Estudios Clásicos*, 41 (2014), pp. 111-126 (pp. 118-119). El verso 71 del libro 5 de la *Eneida* sustituye el primer verso del fragmento epitalámico de Geta, ya que se toma la anunciación de Eneas sobre el funeral de Anquises para enunciar el canto nupcial de Creúsa con Jasón cuando este abandona a Medea. Los versos virgilianos 248-249 del libro 2 de la *Eneida*, donde se describe el saqueo de los griegos a la ciudad de Troya, son utilizados para describir el estado de la ciudad después de la celebración de las bodas. Los versos 109-111 de Virgilio sobre los antiguos vates son empleados por Geta para avisar a Creonte, a modo de amenaza, de que no se celebrarán unas bodas sino unas exequias (vv. 120-121).

- 11 Se reserva la valoración del centón de Ausonio para el apartado sobre la retórica de este género y la aplicación de la misma en el poema de Vera Tassis.
- 12 Léase el apartado dedicado a la técnica compositiva de Paola Paolucci, "Introduzione", en *Il centone virgiliano "Hippodamia" dell' "Anthologia latina"*, ed. Paola Paolucci, Hildesheim, Georg Olms, 2006, pp. LXI-XCIX. Se explica los procedimientos de los que se vale el autor anónimo para la composición de la obra: división de un verso virgiliano en dos versos del centón [LXVIII-LXIX], combinación de dos versos virgilianos enlazados por palabras presentes en ambos versos [LXXII-LXXIV] o manipulación del caso declinatorio para la concordancia entre versos [LXXX-LXXXII], las variaciones sintácticas, de tipología oracional, y otras motivadas por la transitividad verbal o por la polisemia y otros fenómenos semánticos [LXXXIX-XCIX]. Sobre los problemas de traducción y adaptación de los versos, léase Marcos Carmignani, "El centón de Hippodamia: apuntes de traducción", *Stylos*, 25 (2016), pp. 23-33.

Antes del siglo IV, los autores cristianos dedicaron sus mejores esfuerzos a adaptar los logros formales de la tradición poética pagana a la expresión de nuevos contenidos y valores espirituales. Los modelos de Virgilio, Horacio y Ovidio se aplicaron a partir de entonces a una materia nueva, a una espiritualidad diversa. En ese contexto, los vates cristianos no solo practicaron la *imitatio multiplex*, sino que cultivaron con destreza la técnica centonaria. Al igual que ocurriera en las centurias precedentes, el poeta favorito para la extracción de teselas con las que componer el nuevo mosaico sacro fue Virgilio¹³. Planteando una suerte de teoría sobre el género y un encendido ataque contra la herejía, Ireneo (fl. 170-180 d. C.), obispo de Lyon, compuso la pieza titulada *Adversus haereses* (I 9, 4), donde acusaba a los gnósticos del mal uso de la técnica centonaria para malinterpretar las Sagradas Escrituras. Por otro lado, desde la vertiente helénica, entre las paráfrasis de los Evangelios y los Salmos destacan los versos homéricos de Apolinar de Laodicea¹⁴.

Entre los centones virgilianos de materia cristiana, cabe destacar un conjunto de piezas, como el poema de Petronia Proba titulado escuetamente *Cento Vergilianus Probae*¹⁵. A su lado, merece figurar el *De ecclesia* —erróneamente atribuido a Mavortio—, el *De Verbi incarnatione* —adjudicado sin mucho fundamento a Sedulio— y el *Tityrus* o *Versus ad gratiam Domini*, —una de las primeras églogas religiosas, atribuida a Pomponio—¹⁶. Ya en el siglo V, el obispo Patricio compuso un *homero-*

13 Sobre la adaptación de las letras clásicas al mundo cristiano remito a Roger P. H. Green, "Proba's Cento: Its Date, Purpose, and Reception", *The Classical Quarterly*, XLV, 2 (1995), pp. 551-563 (p. 556).

14 Texto editado, traducido y comentado en Óscar Prieto Domínguez, "De alieno nostrum", pp. 98-111.

15 Como analiza A. L. Coviello, *op. cit.*, p. 325, la translación de los versos de Virgilio a la composición de Proba adopta los símbolos paganos a la temática bíblica. Los *sacram efigiem* (*Aen.* II 167) y *ramis* (*Aen.* XI 5) de los vv. 614-7 no son referencias a Palas ni al entierro de Menelao, sino que ahora se entienden como una referencia a la cruz por medio de la metonimia del tronco y la rama. Para la comprensión del centón de Petronia Proba es fundamental el artículo de José Luis Vidal, "Observaciones sobre centones virgilianos de tema cristiano", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, VII, 2 (1973), pp. 53-64 (p. 54-56).

16 José Luis Vidal, *op. cit.*, pp. 57-59. La composición de Pomponio puede datarse antes del siglo VII, debido a la proximidad con el centón de Proba. Cuenta, además, con claras referencias a la *Égloga I* del mantuano en el nombre de los protagonistas,

centón, en el cual recreaba la historia del nacimiento y la vida de Cristo. La esposa del emperador Teodosio II, Eudocia, corrigió posteriormente el centón de Patricio y elaboró algunos otros¹⁷.

Durante la Edad Media, la doctrina cristiana trató de mantener en una decorosa penumbra el contenido pagano de los grandes dechados clásicos, purgándolos de sus aspectos más problemáticos. Con el correr de los siglos, el Renacimiento supuso la vuelta a los modelos grecolatinos a través de la *imitatio* y, con ella, la recuperación de los centones virgilianos. Lelio Capilupi compuso entonces dos centones: *In foeminas* y *Cento ex Virgilio Gallus*, este último de contenido cristiano, considerado uno de los más excelsos representantes de la historia de este género¹⁸. Posteriormente, se produjo el auge y defensa de las lenguas vernáculas, promoviendo así a lo largo del Quinientos un cambio de paradigma que, inevitablemente, también afectó a la práctica de los centones. Dada la

aunque la mayor parte de versos citados corresponda a la Eneida (143).

- 17 Óscar Prieto Domínguez, "Teoría y estética", pp. 120-121, ha escrito sobre la dualidad semántica de algunos conceptos, concretamente del verso 10. Esta reasignación léxica supone uno de los puntos más censurados del centón dentro de la doctrina cristiana dada la trasposición de los mitos y referencias paganos y la interpretación errónea de la palabra divina. Sin embargo, el doble sentido es, precisamente, una característica semiótica que permite la creación de centones religiosos. Sobre los problemas editoriales y las diferencias de la composición, véase Mark David Usher, "Prolegomenon to the Homeric Centos", *The American Journal of Philology*, CXVIII, 2 (1997), pp. 305-321, donde se contrastan la *editio princeps* de Aldo Manucio (Venecia, 1502), la de Henricus Stephanus (1578), edición revisada de la veneciana, y un manuscrito del monasterio del monte Athos de Grecia, posiblemente conocido por Manucio.
- 18 Sobre la historia y contenido de esta composición, véase Luis Parra García, "Pervivencia del centón en el Renacimiento: *Cento ex Virgilio Gallus* de Lelio Capilupi", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 16 (1999), pp. 363-412. Según estima el profesor Parra, Capilupi aplica las pautas marcadas por Ausonio —así como su tono erótico, aunque menos elevado—: no repite varios versos del modelo seguidos, sino que lleva a cabo procesos complejos, como la combinación de varios versos, fragmentos —de un verso de Virgilio en dos hemistiquios— o la combinación del mismo verso en diferentes partes. Entre los versos virgilianos se localizan 50 referencias a las *Églogas*, 65 a las *Geórgicas* y 326 a la *Eneida*, así como una asimilación estructural y de contenido de algunos pasajes de las obras virgilianas (*art. cit.*, p. 399). Puede leerse el texto completo y su traducción en el citado estudio, pp. 376-393.

influencia y prestigio de sus versos, la obra lírica de Petrarca transpuso los límites del *Canzoniere* y se erigió por derecho propio en el gran modelo de los centones compuestos en lengua italiana¹⁹. De hecho, desde el plano estético y cultural, la concepción de la realidad amorosa promovida por el neoplatonismo petrarquista hacía que este tipo de versos resultara especialmente adecuado para depurar o limar los excesos y servidumbres del amor terrenal, reconduciendo la lectura de los mismos hacia el amor celestial o divino, como muestran las composiciones de Girolamo Malipiero con su *Petrarca spirituale* (1536), Giulio Bidelli y sus *Centoni del Petrarca* (1544) y *Dugento stanze con dui capitoli tutte de versi del Petrarca* (1551) e ingenios anónimos como los autores de los centones *Nelle lodi della Vergine* o *In dispregio delle cose terrene*, publicados entre las *Rime spirituali di diversi autori* (1576). Dentro del conjunto de centones de inspiración "petrarquista", Lelio Capilupi compuso algunas pieza breve, como el soneto "Donne che ragionando ite per via"²⁰.

A tenor de los testimonios conservados, la introducción en España de la práctica centonaria en lengua vernácula debió de producirse ya entrado el siglo XVII, si bien dicha aclimatación no supuso el abandono definitivo de la escritura de centones en latín²¹. Como cabía esperar, el ejemplo

-
- 19 Señala Francesco Erspamer que otros autores a los que atendieron los centonistas italianos del Quinientos fueron Ariosto, como demuestra el *Discorso sopra il principio di tutti i canti d'Orlando Furioso* (Venecia, 1551) de Laura Terracina, y, poco avanzado el siglo siguiente, Sannazaro, en *Il giudizio di Paris* (Nápoles, 1602) de Donato Porfirio Bruno, quien también refiere versos de Ariosto y Petrarca. Remito a "Centoni e Petrarchismo nel Cinquecento", en *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, eds. Giancarlo Mazzacurati y Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 463-495 (p. 476).
- 20 Sobre los versos *in volgare* de Capilupi, véase Floriana Calitti, "Fatica o ingegno. Lelio Capilupi e la pratica del Centone", en *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, eds. Giancarlo Mazzacurati y Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 497-507 (pp. 500-505).
- 21 Destacan el *Principi Emmanveli advenienti ab astris deo nacenti in stabulo homini. Ex uariis P. Virgilio Maronis. Contextum Epos* de José de la Barrera, que transgrede algunas normas de Ausonio (se permite la secuencia original de dos, tres y hasta siete versos de Virgilio, así como la adaptación de género, número, caso, tiempo o persona de algunos versos para su concordancia dentro del centón). El curioso texto fue comentado, traducido y editado ejemplarmente por Joaquín Pascual Barea, "Un centón virgiliano de José de la Barrera poeta latino y castellano de la Sevilla

elegido para procurar en bloque los materiales con los que llevar a cabo la labor de taracea y recomposición lírica fue el príncipe de los poetas españoles del Renacimiento, Garcilaso de la Vega, muchas de cuyas composiciones fueron transformadas *a lo divino* merced a la fácil extrapolación de la temática amorosa²². El opúsculo de inspiración garcilasiana más notable vio la luz en la villa y corte bajo la extensa rúbrica *Christo nuestro Señor en la Cruz, hallado en los versos del Príncipe de nuestros poetas, Garcilasso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones* (Madrid, por la Viuda de Luis Sánchez, 1628). El ingenio —menor y hoy no muy conocido— que se aplicó a esta curiosa estrategia compositiva fue Juan de Andosilla y Larramendi²³.

del Seiscientos", *Anales de la Universidad de Cádiz*, VII-VIII, 2 (1990-1991), pp. 455-471. Puede también recordarse en el ámbito europeo los *Acta Domini N.J.C. et primum martyrum Virgilio Centonibus conscripta* (París, Taupinart, 1618) del canónigo parisino Esteban de Pleure, el *Cento Christianus* (1644), sobre versos de Ovidio, de Raul Ferrier, el centón de G. Bellenden sobre la institución monárquica a partir de la prosa de Cicerón (1608) y el *De Bello Siciliae* (1677) del médico modenés Bernardino Ramazzini en elogio a Luis XIV y los triunfos de su ejército. Tales referencias proceden de la contribución del profesor Pascual, *ibidem*, pp. 458-459.

- 22 Para Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta "a lo divino" en la España del Siglo de Oro. Tomo III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético "a lo divino" de Juan de Andosilla*, Alicante, F. J. Sánchez editor, 1994, p. 396, la influencia de la *Égloga I* de Garcilaso en el centón de Andosilla es comparable con la *Elegía a la Madre de Dios en el Viernes Sacro* de Sebastián de Córdoba en temática y, sobre todo, en estructura. Como indica este estudio, el poeta de Úbeda no fue el único en componer *contrafacta* a partir de los poemas de Garcilaso. Aparte del autor ya citado, en esta monografía se resalta como Juan Timoneda y Juan López de Úbeda reescribieron el soneto "Pasando el mar Leandro el animoso", e incluso se pueden observar reminiscencias del pasaje epitalámico de la *Égloga II* de Garcilaso en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, a lo que cabe recordar que se trata de una paráfrasis del *Cantar de los Cantares*, tres textos que en mayor o menor medida se pueden integrar en de la temática nupcial (pp. 120-125, 139-140). A parte de este volumen, véase también otra contribución de Francisco Javier Sánchez Martínez, "Imitación e intertextualidad centónica en la lírica religiosa barroca. Mutaciones métricas, sintagmático-semánticas y pragmáticas en el centón garcilasiano de Juan de Andosilla", en *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Murcia, Universidad de Murcia-CAM, 1998, pp. 457-475.
- 23 Carlos Mata Induráin, "El Divino Garcilaso, *A lo divino*: el centón de Miguel de

A partir de la tercera década del siglo xvii, Garcilaso dejaría de ostentar en solitario el cetro de la monarquía lírica, ya que según la estimativa de numerosos autores jóvenes Luis de Góngora encarnaba a la perfección el nuevo estilo culto que pedían los tiempos. La *imitatio* gongorina de escritores de la talla de Soto de Rojas, Villamediana, Paravicino, Pantaleón de Ribera, Domínguez Camargo, Sor Juana Inés de la Cruz y tantos otros corrió parejas con la práctica centonaria sustentada en los versos gongorinos a lo largo del Barroco. Entre los ingenios que acometieron esta empresa musivaria puede recordarse ahora al lojeño Martín de Angulo y Pulgar, a cuya pluma se debe la *Égloga fúnebre a don Luis de Góngora* (Sevilla, Simón Fajardo, 1638), así como los *Epitafios, oda-centón anagrama para las exequias a la Serenísima Reina de las Españas doña Isabel de Borbón* (Madrid: Imprenta del Reyno, 1645)²⁴. Como indican sendos títulos, ambas piezas se inscriben en un contexto celebrativo luctuoso, de carácter sacro-funerario.

Otro escritor que se valió de la práctica centonaria fue el novohispano (de adopción) Agustín de Salazar y Torres, refinado poeta de signo cultis-

Andosilla y Larramendi (1628)", *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, 24 (2003), pp. 50-56 (pp. 50-53). Se destaca en esta aportación entre los más famosos contrafactistas de Garcilaso a Sebastián de Córdoba, quien traslada los sonetos "Cuando me paro a contemplar mi estado" y "Escrito está en mi alma vuestro gesto" hacia la temática religiosa con la modificación de algunos términos de los veros originales (editados en las páginas indicadas). Ha de consignarse aquí una curiosa vacilación que afecta al nombre de pila del poeta. Frente a publicaciones anteriores en las que el antropónimo empleado es Juan, el investigador navarro se refiere siempre al escritor como Miguel de Andosilla y Larramendi.

- 24 Francisco J. Escobar Borrego, "Égloga fúnebre a D. Luis de Góngora, de Angulo y Pulgar: caracterización genérica, contexto sociocultural y paratextos", en *Cancionero del Siglo de Oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera, Pavia, Ibis, 2019, pp. 275-313. Sobre el profundo conocimiento de la obra gongorina que tuvo Martín de Angulo y Pulgar, el estudioso sevillano apunta que aquel fue el autor de un curioso manuscrito (*Varias poesías y casi todas las que compuso aquel ingeniosísimo, erudito y doctísimo varón Don Luis de Góngora*) y de una obra en defensa del genio cordobés, las *Epístolas satisfactorias* (Granada, Blas Martínez, 1635) (pp. 280-282). Además, estaba vinculado al gran grupo de gongoristas encabezado por Pellicer, Salcedo Coronel, Uztarroz, Vázquez Siruela y Salazar Mardones. Para profundizar en la figura del escritor de Loja, véase Juan Manuel Daza, *Contribución al estudio de la polémica gongorina: las Epístolas satisfactorias (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

ta. En el volumen de la *Cythara de Apolo* (Madrid, Francisco Sanz, 1681), veía la luz un poema de llamativo título: *Describe la visión del capítulo doce del Apocalipsis, con solos versos mayores de don Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades*²⁵. Algunas décadas después, el erudito mexicano Carlos Sigüenza y Góngora cuidó la relación titulada *Triunpho Parthénico* (México, Juan de Ribera, 1683), donde se recogían algunas composiciones poéticas de los certámenes literarios celebrados en Nueva España entre 1681 y 1683. Entre aquellos versos figuran dos centones gongorinos: la canción que comienza "Poniendo ley al mar robusto pino" de Francisco de Ayerra Santa María y la canción "Con naval pompa de inquieto lino" de Alonso Ramírez de Vargas, ambos ganadores de los respectivos certámenes. Otros tres centones forman parte del certamen recogido en el tomo titulado *Empresa métrica* (México, Viuda de Bernardo Calderón, 1665): "Si arrebatado merecí algún día" de Juan de Guevara, "Cuantos me dictó versos dulce musa" de nuevo de Alonso Ramírez de Vargas y "Templado pula tu divina mano" de Félix López Muñiz²⁶.

La tradición centonaria sustentada en teselas gongorinas llegó a prolongarse hasta las postrimerías del siglo, ya que un anónimo poeta portugués compuso en 1697 cuatro sonetos con versos extraídos de la obra del vate cordobés para eternizar otro acontecimiento luctuoso, el óbito

25 Al estudiar el origen de los materiales gongorinos empleados por Salazar y Torres en esta composición, Jesús Ponce Cárdenas indicaba que, entre los denominados *poemas mayores*, las *Soledades* ocupan un tercio de los versos (27/80), seis versos se extraen del *Panegírico al duque de Lerma* y otros seis de las octavas *Al favor que San Ildefonso recibió de Nuestra Señora*, en tanto que tan solo dos versos proceden del *Polifemo*. Del resto de fragmentos seleccionados, un gran número se localiza entre los sonetos amorosos de juventud. Además, Salazar y Torres insertó en el centón trece versos de autoría propia. Véase su artículo "El oro del otoño: glosas a la poesía de Agustín de Salazar y Torres", *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 131-152 (pp. 143-149).

26 Los dos centones del *Triunpho Parthénico* pueden leerse en Irving A. Leonard, "Some Góngora Centones in Mexico", *Hispania*, XII, 6 (1929), pp. 563-572 (pp. 568-571). Junto a estos, Martha Lilia Tenorio, "Centones gongorinos en Nueva España", *(An)Ecdótica*, III, 2 (2019), pp. 11-46 (pp. 21-43), edita el centón de Salazar y Torres y los centones de la *Empresa métrica*. Además, apunta la dificultad añadida que se impuso en ambos certámenes: cada verso de la nueva composición debía estar formado por la fusión de varios versos de Góngora.

del predicador Antonio Vieira²⁷. A tenor de los hallazgos que se han ido produciendo, no puede descartarse que en años venideros se localicen otros centones gongorinos, custodiados en manuscritos o impresos como sueltas.

2. VIDA Y OBRA DE UN INGENIO MENOR: DIEGO JUAN DE VERA TASSIS

Desafortunadamente, los datos que se conocen hoy sobre la vida y andanzas de Diego Juan de Vera Tassis y Villarroel (Soria, hacia 1634-1640-¿Madrid, 1701?) resultan escasos²⁸. Su infancia debió de transcurrir en Castilla, en su ciudad natal, que fue objeto de diversas alabanzas en sus escritos²⁹. En un momento no bien definido debió de fijar su residencia en Madrid, donde llegó a establecer profundos vínculos de amistad con varias figuras literarias bien asentadas en la corte, como Pedro Calderón de la Barca y Agustín de Salazar y Torres.

La dedicación de Vera Tassis a la literatura comprendió diversas facetas. Generalmente, suele ponderarse más su labor como dramaturgo

27 Víctor Infantes, “Poesía sobre poesía: España y Portugal entre nuevos centones gongorinos”, *Claro-Escuro. Revista de Estudios Barrocos*, 4-5 (1990), pp. 115-124. Agradezco a la profesora Ana Martínez Pereira que me facilitara una copia de este importante estudio. En el artículo, Víctor Infantes edita: “Renace a nuevo Sol ya en nuevo oriente”, “Esta que admiras —con razón doliente”, “Está en forma elegante, oh peregrino” y “Aquel inmortalmente generoso” (pp. 118-119). Cito los dos últimos sonetos a partir de Augusto Mendes Simões de Castro, *Catálogo de manuscritos (Códices nºs 556 a 630)*, Coimbra, Boletim da Biblioteca da Universidade, 1935, pp. 892-93.

28 Véase Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, imprenta de M. Rivadeneyra, 1860, pp. 472-473. Junto a lo apuntado en este ensayo clásico, resultan asimismo de obligada consulta dos trabajos: Don William Cruickshank, “Don Juan de Vera Tassis y Villarroel”, en *Aureum Saeculum Hispanicum*, eds. Karl Hermann Körner y Dietrich Briesemeister, Wiesbaden, F. Steiner, 1980, pp. 43-57; Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa Calpe, 2005, p. 736. Finalmente cabe remitir al catálogo digital de la Biblioteca Nacional de España.

29 Por espigar una muestra, se refiere a la ciudad como “tronco feliz de tantas gloriosas ramas, en letras, en armas y en nobleza” en Agustín de Salazar y Torres, *Cythara de Apolo*, Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1681.

que sus desvelos como poeta. A su pluma se deben más de una decena de obras dramáticas, que no han tenido excesiva fortuna crítica³⁰. Este ingenio menor del Barroco tardío cuenta también en su haber con varias obras en prosa: una biografía de Calderón (la *Fama, vida y escritos de don Pedro Calderón de la Barca*)³¹, un elogio funeral de la reina (las *Noticias historiales de la enfermedad, muerte, y exequias de la esclarecida Reyna de las Españas Doña María Luisa de Orleans*, Madrid: por Francisco Sanz, 1690) y dos relatos sobre la patrona de Madrid³². Desde otro ámbito relacionado con las letras, puede mencionarse asimismo la rúbrica de Vera Tassis en la licencia de tres obras dramáticas de finales de siglo xvii³³.

A pesar del interés de su obra, la crítica se ha centrado más en su labor como editor que como creador literario. Tras el óbito de Calderón

30 En la *Parte 46 de Comedias nuevas escogidas* (Madrid, a costa de Francisco Sanz impressor, 1679) se publicaron *Quanto cabe en hora y media* (h. 23-41r), *El Patrón de Salamanca, San Juan de Sahagún, con Monroyes y Manzanos* (h. 61-83v), *La corona en tres hermanos* (h. 149v-174v) y *Más merece, quien más ama* (h. 197v-213v; obra escrita junto a Antonio de Mendoza); de la misma imprenta, *La corona en tres hermanos* (Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1679) y *Más triunfa el amor rendido* (Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1684; acompañada de una loa y del baile *El agrado y la esquivéz*); y varios manuscritos del siglo xvii localizados en la Biblioteca Nacional de España, *Bailete florentín*, el sainete *El oído y la vista, El triunfo de Judith, y muerte de Olofernes* (también conocida como *La valerosa Judith y cerco de Betulia por el soberbio Holofernes*, de la cual se conservan dos manuscritos y un impreso de Valencia, por la Viuda de J. de Orga, 1770), *Felipe V en Italia* (manuscrito del siglo xviii, obra también conocida como *Felipe quinto en Campaña*) y *El triunfo de Castro* (también conocida como *Francisco de Castro*; desconozco datos editoriales o del manuscrito).

31 Esta obra se conserva en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España titulado *Poesías varias de diferentes autores* (MSS/3930) de 1722 (h. IV-XI).

32 A saber, por Cayetano Alberto de la Barrera, *op. cit.*, p. 473, *Historia del origen, invención y milagros de la sagrada imagen de Nuestra Señora del Almudena* (Madrid, por D. Francisco Sanz, 1692) y *El triunfo verdadero y la verdad defendida en la historia del origen, invención y milagros de Nuestra Señora la Real del Almudena* (Salamanca, por Isidro de León, 1701), en defensa de la obra anterior impugnada por el padre Cano y Olmedilla.

33 *Los títulos de las comedias* (1690) y *Las posadas de Madrid* (1692), bailes manuscritos de Margarita Ruano, y el entremés *La regañona y fiesta de toros* (manuscrito del siglo xvii) de Jerónimo de Cáncer y Velasco, testimonios con ejemplares en la Biblioteca Nacional de España.

en 1680, Vera Tassis tomó las riendas de la publicación de las piezas del genial dramaturgo, cuidando así la impresión de la *Quinta parte de las Comedias* (1682), a la que seguirían las partes *Sexta* y *Séptima* en 1683, y la *Octava* en 1684. Entre 1685 y 1688, reeditó las cuatro partes deslegitimadas, ahora autorizadas merced a una revisión detenida. Vera llegaría a anunciar la publicación de una décima parte de comedias, aunque finalmente su trabajo concluyó con la impresión de la *Novena* en 1691³⁴.

La relación de Vera Tassis y Calderón de la Barca explicaría muchas de las enmiendas que el dramaturgo pudo llevar a cabo siguiendo acaso la recomendación de su amigo; así como el acceso a fuentes manuscritas o cercanas al autor, o manuscritos de compañías teatrales que habrían sido revisados por el mismo Calderón. Durante los siglos xvii y xviii, las partes de Vera Tassis fueron consideradas el mayor acierto editorial de la obra del dramaturgo madrileño. Sin embargo, a partir del siglo xix y en el siglo xx cambiaron las tornas: gran número de críticos ha cuestionado la labor de Vera Tassis debido a los dudosos procedimientos empleados a la hora de editar las obras. Pese a ello, se antoja indudable que la tarea editorial de Vera Tassis (más o menos acertada según los casos) continúa siendo imprescindible en los estudios calderonianos³⁵.

34 Fernando Rodríguez-Gallego, "La labor editorial de Vera Tassis", *Revista de Literatura*, LXXV, 50 (2013), pp. 463-493 (pp.464-465). El estudioso ofrece un brillante panorama de las conclusiones actuales sobre la edición de Calderón realizada por Vera Tassis. Como indica Cayetano Alberto de la Barrera, *op. cit.*, p. 472, de "las trece comedias [de Calderón] que [Vera Tassis] ofrecía para el tomo X, hoy desconocemos diez, entre ellas el *Don Quijote de la Mancha*, también conocido como *El Quijote perdido de Calderón*".

35 Para una lectura detallada de las "acusaciones" de Hartzenbusch, James Lyman Hitmney, Milton Buchanan, Cotarelo, Astrana Marín, Everett Hesse y Oppenheim, y las observaciones favorables de otros críticos, véase Fernando Rodríguez-Gallego, *op. cit.*, pp. 467-484. Para evitar prolijidad, se ofrece a continuación una gavilla de estudios centrados en la relación entre el dramaturgo y el editor, Norman D. Shergold, "Calderón and Vera Tassis", *Hispanic Review*, XXIII, 2 (1955), pp. 212-218. Sobre las partes de comedias, Everett W. Hesse, *Vera Tassis' text of Calderón's plays (Parts I-IV)*, New York: New York University, 1941; Alejandra Ulla Lorenzo, "La labor editorial de Vera Tassis en la *Segunda parte* de Calderón: el ejemplo de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, coord. M.^a C. Trujillo Maza, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008, pp. 539-546; Germán Vega García-Luengos, "Consideraciones

En cuanto a la relación de camaradería literaria y amistad que mantuvo con Agustín de Salazar y Torres, cabe apuntar cómo ambos ingenios compusieron a dos manos la comedia *Más triunfa el amor rendido* (1674)³⁶. La inopinada muerte de Salazar y Torres antes de concluir otra obra (*El encanto es la hermosura*, Sevilla, Joseph de Hermosilla, [1725-1738]) explica un curioso caso. En efecto, el final de esta pieza dramática pudo leerse en dos versiones distintas, continuadas por ingenios próximos al difunto: una de Vera Tassis y otra de sor Juana Inés de la Cruz³⁷. El papel que jugó el escritor soriano como albacea de los escritos de su amigo es capital, ya que solo gracias a sus desvelos los versos de Salazar y Torres consiguieron ver la luz. En efecto, Vera Tassis cuidó de la elaboración de la edición póstuma de la *Cythara de Apolo* (Madrid, a costa de Francisco Sanz, 1681), en la que incluyó además una biografía de su amigo y una elogiosa *Canción fúnebre* en su honor³⁸.

sobre la configuración del legado de comedias de Calderón”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 249-271; y José María Viña Liste, “La intervención de Vera Tassis en la *Sexta parte de comedias de Calderón* (1683) y su valor testimonial”, *Criticón*, 108 (2010), pp. 115-132. Sobre otras ediciones, destacan los artículos de Erik Coenen, “Juan de Vera Tassis, editor de Calderón: el caso de *Amar después de la muerte*”, *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 2 (2006), pp. 245-257, “Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón”, *Criticón*, 102 (2008), pp. 195-209 y “Las atribuciones de Vera Tassis”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 0 (2009), pp. 111-133; véase asimismo Adrián J. Sáez, “Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*”, en *Variante et variété. Actes du VIe Dies Romanicus Turicensis (Zurich, 24-25 juin 2011)*, ed. Cristina Albizu *et alii*, Pisa, ETS, 2013, pp. 251-265.

- 36 Vera Tassis se ocupó de redactar la segunda jornada. Tomo la fecha de redacción de Javier Huerta Calvo *et alii*, *op. cit.*, p. 736. Además, el catálogo digital de la Biblioteca Nacional de España ofrece los siguientes datos editoriales: Sevilla, en la imprenta Castellana y Latina de los herederos de Tomàs Lopez de Haro, en calle Genova, [1696-1722].
- 37 Estos datos proceden del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España. Esta obra también es conocida como *El Hechizo sin hechizo* y *La segunda Celestina*.
- 38 De la Barrera, *op. cit.*, p. 473. En relación a la obra de Vera Tassis que se va a analizar, cabe destacar que entre las obras de Salazar y Torres que editó se localizan dos epitalamios, “¡No ignoraba yo, señor...!”, al hijo del Almirante de Catilla Luis Enríquez de Cabrera, y “¿Dónde apresuras la dorada pluma?”, al duque de Veragua. Ambas composiciones se ligan a la tradición gongorina del epitalamio, igualmente cultivada por Vera Tassis. Téngase además presente cómo Vera Tassis dedicó la

Por lo que concierne a la producción poética personal, Vera Tassis escribió unos *Consejos políticos, teológicos y morales* (s.l., s. n., s. a.); aunque las obras que aquí interesan especialmente son dos poemas de asunto nupcial: el *Fescennino plausible en el feliz consorcio de los Señores D. Iuan de Muxica Cañete y Paz... y Doña Francisca de Chavarri y Garço* (s.l., s.n.) y, especialmente, el centón titulado *Epitalamio real a las prósperas, augustas, sacras bodas de las Cathólicas Magestades de don Carlos II de Austria, Rey de las Españas, y doña María Luisa de Borbon Stuart y Austria* (Madrid: por Francisco Sanz, 1680)³⁹.

La labor editorial y la producción para las tablas de Vera Tassis permite, pues, apreciar cómo este ingenio menor tuvo una relación bastante estrecha con tres destacados autores de su tiempo: Calderón de la Barca, Agustín de Salazar y Torres y Sor Juana Inés de la Cruz. No estará de más recalcar cómo las tres personalidades citadas comparten una afinidad estilística indudable, ya que todos ellos se dedicaron con ahínco a la *imitatio* y *aemulatio* de la obra gongorina. En ese contexto creativo no parece casual que se inscriba el curioso *Centón* dedicado a las reales bodas, construido todo él con versos de Góngora.

3. TEMAS Y PROBLEMAS DE UNA COMPOSICIÓN HÍBRIDA

El doble interés que presenta el encomio regio de Vera Tassis radica en los senderos que confluyen y se integran dentro de una misma composición. De un lado, la técnica centonaria, que obliga al autor a llevar a cabo un

edición póstuma de la *Cýthara de Apolo* a la reina Mariana de Austria, esposa de Carlos II, con motivo de sus bodas.

39 Este género lírico corresponde a composiciones de contenido erótico cuyo origen se remonta a la Antigua Grecia con composiciones de Safo de Lesbos y, en el mundo latino, los *Versos fesceninos en honor de Honorio y María* de Claudiano, como ejemplos más relevantes. Sobre la evolución, tópicos y principales autores de ambos subgéneros nupciales desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, puede leerse la monografía de Jesús Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado*, 2006. Por otro lado, las dos composiciones de Vera Tassis aparecerán descritas detalladamente en el catálogo de epitalamios del Siglo de Oro español como una parte de mi tesis doctoral, actualmente en curso.

auténtico *tour de force*, seleccionando y ensamblando con virtuosismo un caudal de versos gongorinos extraídos de numerosos poemas; del otro, la adscripción al género nupcial, lo que conlleva el desarrollo de una serie de motivos y el uso de una serie de tópicos cristalizados, que debe abordar con materiales líricos preexistentes, lo que añade mayor dificultad (si cabe) al ejercicio creativo.

3.1. *El arte de recortar y ensamblar: la norma ausoniana*

Para comprender cómo funcionaba la técnica del centón desde la época grecolatina hasta el siglo XVII hispánico, conviene ante todo recordar la influyente reflexión de Ausonio sobre un tipo de creación no exenta de ocasionales ribetes lúdicos. El autorizado poeta y rétor burdigalense, desde las líneas de la carta prologal que abría el *Cento nuptialis*, dictaba algunas advertencias para la correcta elaboración de tales *patchwork* poéticos:

*Variis de locis sensibusque diuersis quaedam carminis structura solidatur, in unum ut uersus coeant aut caesi duo aut unus et sesque cum medio. Nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae*⁴⁰.

Dicta así que la sucesión de versos ha de cuidar que no se dispongan varios versos seguidos en el orden de la obra original. La mayoría de los autores, y el propio Ausonio, no cumplen esta norma, siendo Vera Tassis otro ejemplo de poeta centonario que reproduce secuencias de dos versos en su composición⁴¹:

40 'Con pasajes de variada procedencia y sentido se construye un poema, de modo que o bien se juntan dos hemistiquios diferentes para formar un solo verso o bien un verso y (la mitad del) siguiente con la mitad de otro, pues poner juntos dos versos seguidos es una torpeza y una serie de tres es pura tontería'. Cito el texto latino cuidado por Bernard Combeaud: Ausone, *op. cit.*, p. 344. Para la traducción castellana, remito a Ausonio, *op. cit.*, p. 233.

41 Obsérvese entre los versos del centón 5-6, 15-16, 24-25, 33-34, 41-42, 52-53, 54-55, 65-66, 70-71, 79-80, 82-83, 86-87, 92-93, 98-99, 114-115, 125-126, 129-130, 138-139, 143-144, 147-148, 175-176, 184-185, 201-202, 209-210,

- | | | |
|---|--|--|
| 5 | sobre este fuego, que vencido envía
su humo al ámbar y su llama al oro, | Son. her. 5 [a], v. 7, fol. 27r
Son. her. 5 [a], v. 8, [fol. 27r] |
|---|--|--|

Sin embargo, en muchos casos emprende una serie de tácticas para no cometer dicho error.

1. Una práctica habitual para salvar la sentencia de Ausonio consiste en alterar el orden de la secuencia disponiendo el primero de ellos en segundo lugar y el segundo en primer lugar⁴²:

- | | | |
|----|---|--|
| 12 | Un dulce y otro cántico sagrado
al Júpiter dirige verdadero, | Son. fún. [b], v. 14, [fol. 30r]
Son. fún. [b], v. 13, fol. 30r |
|----|---|--|

2. Otro fenómeno es la secuencia de cuatro versos de la misma obra con uno o varios versos de otra obra intercalado tras el primer par⁴³:

- | | | |
|-----|---|--|
| 161 | de cuya monarquía
el sol, que cada día,
tan vecino a su cielo
nace en las ondas y en las ondas muere,
saber todos los términos no quiere. | <i>Soled. I</i> , v. 435, [fol. 160r]
<i>Soled. I</i> , v. 436, [fol. 160r]
<i>Soled. II</i> , v. 822, [fol. 178v]
<i>Soled. I</i> , v. 437, [fol. 160r]
<i>Soled. I</i> , v. 438, [fol. 160r] |
|-----|---|--|

3. También puede identificarse una combinación de dos versos en que se reproducen el primero y el tercero de una secuencia de tres versos del modelo, omitiéndose el segundo y así no cayendo en la falta⁴⁴:

232-233, 241-242, 253- 254, 276-277, 296-297, 299-300, 304-305, 309-310, 323-324, 329-330, 341-342, 346-347, 366-367, 368-369, 387-388, 395-396, 413-414, 418-419, 420-421, 422-423, 469-470, 472-473, 498-499, 506-507, 514-515, 517-518, 519-520, 523-524, 527-528, 529-530, 536-537, 538-539, 542-543, 544-545, 569-570, 618-619, 631-632, 637-638, 645-646, 648-649, 654-655, 657-658 y 669-670.

42 Sucede entre los versos 12-13, 223-224, 312-313, 474-475 y 495-496 del centón.

43 Véanse los versos 161-162 y 164-165, 247-248 y 251-252, 281-282 y 284-284, 288-289 y 291-292, 301-302 y 307-308, 357-358 y 360-361, 370-371 y 373-374, 571-572 y 575-576, 659-660 y 663-664.

44 Se produce entre los versos 182-183, 206-207, 249-250, 260-261, 347-348, 408-409, 426-427, 456-457 y 642-643 del centón.

182 cuantos árboles sudan del Orontes, Oct. her., v. 171, fol. 156v
conculcando sus piélagos de montes, Oct. her., v. 173, [fol. 156v]

4. En otro caso, se produce la secuencia de versos cercanos en la obra original, siendo el siguiente ejemplo uno de los más reconocibles entre el corpus gongorino:

339 goza mano, cabello, labio y frente Son. am. 10, v. 9, fol. 10v
oro, lilio, clavel, marfil luciente, Son. am. 10, v. 12, [fol. 10v]

Hay seis casos en los que las anteriores técnicas se combinan entre sí.

- Tres versos de una secuencia de cuatro (2) donde se omite el segundo verso (3):

227 en lo que alumbra el sol, la noche ciega. Canc. sac. [1], v. 69, [fol. 50r]
Para quien no tan solo España ara, Canc. sac. 1, v. 71, fol. 50r
y siembra Francia mas Sicilia siega Canc. sac. 1, v. 72, [fol. 50v]

- El primer verso del fragmento es el cuarto (1) de una secuencia en la que se omite el tercero (3):

351 de la alta fatal rueca al uso breve *Soled. I*, v. 937, [fol. 166r]
venza no solo en su candor la nieve, *Soled. I*, v. 934, [fol. 166r]
mas plata en su esplendor sea cardada, *Soled. I*, v. 935, [fol. 166r]

- De una secuencia de tres versos se omite el segundo (3) y los dos que se mantienen alternan el orden (1):

278 Himeneo, añudando *Soled. I*, v. 800, [fol. 164r]
el lazo de ambos cuellos, *Soled. I*, v. 798, [fol. 164r]

- En una secuencia de cinco versos, se omite el tercero y se sustituye por otro del corpus gongorino (2), alternando el orden de los dos últimos (1):

- | | | |
|-----|--------------------------------------|--|
| 402 | cuantas del uno ya y el otro cuello | <i>Soled. I</i> , v. 826, [fol. 164v] |
| | cadena la Concordia engarza rosas; | <i>Soled. I</i> , v. 827, [fol. 164v] |
| | del galán novio, de la esposa bella, | <i>Soled. I</i> , v. 1015, [fol. 168v] |
| | purpúreo son trofeo | <i>Soled. I</i> , v. 829, [fol. 164v] |
| | de sus mejillas siempre vergonzosas: | <i>Soled. I</i> , v. 828, [fol. 164v] |

- Una secuencia de dos versos se separa por otro verso (2), que además es el quinto respecto del primero (3):

- | | | |
|-----|--|-------------------------------|
| 402 | Primero en quien más puros, | Oct. her., v. 75, fol. 143v |
| | con tan alto ejemplo, | Oct. her., v. 79, [fol. 143v] |
| | viven los fuegos de este sacro templo, | Oct. her., v. 76, [fol. 143v] |

- De una secuencia de cuatro versos, se mantienen el primero y el cuarto (3) alternando su disposición (1):

- | | | |
|-----|--|---------------------------------|
| 584 | el Tiempo lo vincule en bronces duros, | Son. [her] 16, v. 14, fol. 4v |
| | y a los siglos envidia sea futuros. | Son. [her] 16, v. 11, [fol. 4v] |

Como bien indica Ausonio, otra posibilidad es aprovechar "todas las cesuras que admite el verso heroico" y con ello combinar las mitades de dos versos⁴⁵:

- | | | |
|----|--|---|
| 26 | al galán novio, * al príncipe excelente, | <i>Soled. I</i> , v. 758, [fol. 163v] y |
| | | Oct. her., v. 109, fol. 144r |

Un caso peculiar es el verso 268 en el que se combinan dos versos de la misma composición:

- | | | |
|-----|---------------------------------|--|
| 268 | a la tea nupcial * esclarecida, | <i>Panegférico</i> , v. 283, [fol. 184v] |
| | | [y v. 433, fol. 186r] |

Por otro lado, como dicta el antiguo rétor latino, hay que "evitar que se noten las incoherencias, que los pasajes traídos a colación no acusen violencia, que, condensados en exceso, se apelonon o, desunidos, dejen

45 Se indica en la edición dividiendo el verso con un asterisco (*) para separar las dos fuentes. Se produce en los versos 26, 34, 78, 84, 155, 214, 218, 268, 303, 382, 475, 478, 480, 557, 561, 580, 595 y 665.

ver hiatos"⁴⁶. Es decir, que la combinación de los distintos versos de un autor sea medida y encaje a la perfección, de tal forma que, si lo leyera un aficionado a la lectura que no conozca estos versos, podría pensar que se trata de una composición cuyas palabras y versos son originales de la pluma del poeta centonario.

3.2. *Un canon gongorino sui generis: en torno a la selección de Vera Tassis*

Dado que el impreso identifica en los ladillos el origen de cada uno de los versos extraídos de la obra gongorina con bastante pormenor, resulta posible perfilar cuál fue la edición que manejó Vera Tassis. Para aclarar este particular tan relevante se han consultado las diferentes ediciones del poeta cordobés impresas en el siglo XVII. El examen atento de dicho corpus, la identificación de cada epígrafe (con especificación de forma métrica y tema) así como la localización en el folio respectivo, permiten concluir que Vera Tassis había consultado un ejemplar de la edición de *Todas las Obras de Góngora*, cuidada por Gonzalo de Hoces⁴⁷. Otro asunto más espinoso es individuar sin margen de error cuál pudo ser la impresión concreta de *Todas las Obras de Góngora*, ya que este volumen tuvo una

46 Ausonio, *ibidem*, p. 234.

47 Otra pista más sutil para la identificación de ediciones es explicada en Antonio Pérez Lasheras, "La distribución poética de los manuscritos y ediciones de la Edad de Oro y la poesía gongorina: un caso de condicionamiento paratextual", en Antonio Pérez Lasheras, *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009, pp. 17-44 (p. 18): "En el siglo XVII, la tendencia de copistas de manuscritos y editores era la creación de unos epígrafes rígidos en los que el primer criterio clasificador correspondía a la métrica [...] y, dentro de cada uno de estos apartados, se operaba según una latente jerarquización de las composiciones por temas". Dicha clasificación es complicada en algunos casos —sobre todo entre las composiciones burlescas, como bien indica Pérez Lasheras—, pues algunas composiciones son mezcla de varias temáticas y cada editor pondera con un criterio distinto cuál predomina en esos versos. Para la identificación de la edición empleada en la elaboración de un centón, estos "epígrafes" pueden ayudar a descartar ediciones hasta encontrar la acertada. Se trata de otro análisis empleado para confirmar que Vera Tassis consultó alguna de las ediciones de Hoces.

fortuna editorial notable en el siglo xvii: dos emisiones de la edición de Madrid de 1633, otra edición madrileña salida de las prensas el siguiente año, una edición localizada en Sevilla en 1648 y, finalmente, dos emisiones de una edición de Madrid de 1654. Dirimir cuál de estas pudo utilizar el escritor soriano no resulta en verdad tarea fácil, ya que (excepto una) reproducen el texto gongorino a plana y renglón. En efecto, tan solo la edición de 1634 presenta diferencias respecto a las demás en cuanto a la distribución de los versos en sus páginas, lo que permite descartarla como posible candidata.

Como se acaba de apuntar, las restantes impresiones coinciden exactamente en la distribución de las páginas y solo se diferencian en la disposición de los preliminares, así como la falta de algunos elementos paratextuales en ciertos casos. Por mera conjetura, acaso podría descartarse el empleo de la edición sevillana, ya que *a priori* resultaría más fácil para un poeta asentado en la corte acceder a un texto editado en las imprentas de la capital.

Antes de entrar a valorar la selección de los *fragmenta* gongorinos, conviene apuntar otro detalle de cierto calado. Entre las composiciones que cita Vera Tassis a partir de la edición de Hoces, figuran dos poemas que hoy no se adjudican al genio de Córdoba. Se trata de dos piezas consideradas como simplemente atribuidas: el texto polimétrico "En buen hora, oh gran Felipe" y la octava exenta "El pelícano rompe el duro pecho". La curiosa composición en la que se alternan los octosílabos y los versos de arte mayor, etiquetada como *canción heroica* según Hoces, resulta asimismo conocida como *Congratulatoria* y se trata de una composición dialogada en la que intervienen la Religión y la Justicia.

El poema está integrado por 460 versos y se considera una pieza menor de dudosa autoría desde que Angulo y Pulgar, en la conocida epístola a Francisco de Cascales, así lo estimara. Conviene además recalcar que Vera Tassis tan solo extrajo materiales del pasaje comprendido entre los versos 121-376, compuesto en endecasílabos, tanto por razones métricas como por la materia nupcial que se despliega entre los versos 345-360. No deja de resultar curioso que, a pesar de tratarse de una oscura obra atribuida, resulte en la labor de taracea una de las composiciones más empleadas por

Vera Tassis. Sobre el otro poemita que se atribuye a Góngora en la edición de Hoces, la octava epigramática, puede destacarse cómo desde una fecha relativamente temprana también se excluyó del *corpus* del vate cordobés, merced al texto del *Escrutinio*⁴⁸.

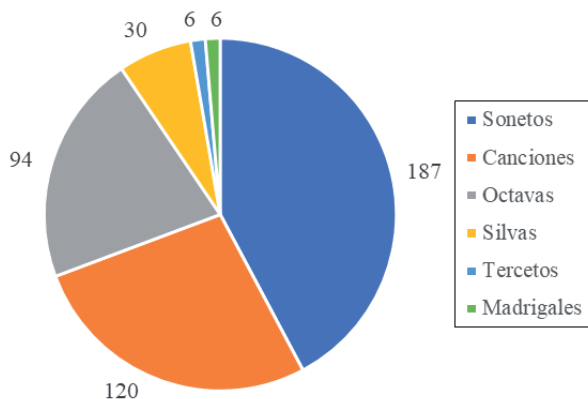
Debido a la *metri necessitas*, el centón veratassiano excluye, con indicación en el título de la composición, las obras de arte menor del poeta cordobés (a saber: décimas, romances, quintillas, letrillas y redondillas). Pese a ello, en esta composición encontramos versos heptasílabos procedentes, en muchos casos, de la *Soledad primera*, ya que allí se localiza el pasaje nupcial más perfecto de toda la literatura española.

En cuanto a las obras de arte mayor, se engastan 443 versos. Los sonetos lideran la clasificación de composiciones más citadas y de mayor variedad, siendo 187 los versos seleccionados, procedentes de un total de setenta y nueve sonetos⁴⁹. Seguidamente se ofrece una tabla de formas métricas empleadas, con una valoración porcentual de la relevancia de los fragmentos seleccionados, así como una gráfica en la que puede contemplarse en un golpe de vista el papel jugado, respectivamente, por los sonetos, canciones, octavas, silvas, tercetos y madrigales en la configuración del centón epitalámico.

48 Sobre la atribución de la primera composición véanse los apuntes de Antonio Carreira en su edición de los *Romances* de Góngora, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, v. 4, pp. 35-62 y Dámaso Alonso, "Temas gongorinos", *Revista de Filología Española*, XIV (1927), pp. 329-404 (pp. 377-380). Sobre la segunda, Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990, pp. 295-296.

49 Aunque Hoces no diferencia entre canciones, madrigales y silvas y los incluye bajo el primer término, en las siguientes tablas aparecen diferenciados.

Hoces	Nº. Comp.	N.º versos citados	% versos	Hoces	Nº. Comp.	N.º versos citados	% versos
Sonetos	79	187	42,21%	Silvas	3	30	6,77%
Canciones	12	120	27,08%	Tercetos	2	6	1,35%
Octavas	5 ⁵⁰	94	21,21%	Madrigales	1	6	1,35%



En cuanto al número de poemas citados, de las 102 composiciones “no extensas” o *menores* de Góngora citadas en el centón, el 77,45 % corresponde a los sonetos (79/102).

Atendiendo a un análisis estadístico más detallado en el que se examinan las composiciones sub-clasificadas por temática, entre las canciones predominan las de temática heroica, tanto en número de composiciones como de versos citados; entre las octavas, solo de las sacras se cita más de una obra, mientras que es la composición heroica atribuida la más citada en todo el centón; entre los sonetos, los de temática amorosa y los heroicos son los más consultados, superando los amorosos en número de citas por una docena; y entre los tercetos, tan solo uno es heroico y se cita en una mano de versos⁵¹:

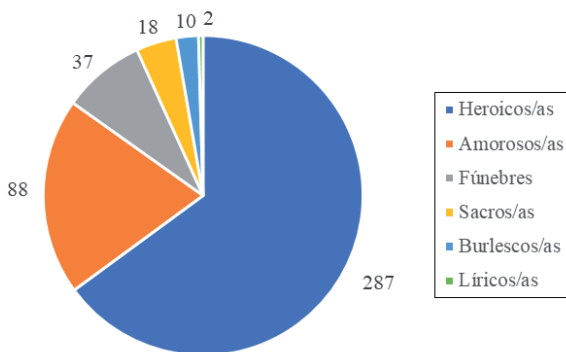
50 Se han incluido en esta contabilización las dos composiciones atribuidas falsamente por Hoces siguiendo la intención de Vera Tassis.

51 Dado que se trata de una tabla que atiende a la terminología de Hoces, no se diferencia entre canciones, madrigales y silvas.

<i>Hoces</i>	N.º Comp.	N.º versos citados	<i>Hoces</i>	N.º Comp.	N.º versos citados
Canc. heroicas	6	134	Sonetos amorosos	29	81
Canc. fúnebres	4	12	Sonetos heroicos	29	69
Canc. amorosas	4	8	Sonetos fúnebres	13	24
Canc. sacras	1	1	Sonetos burlescos	6	9
Canc. líricas	1	1	Sonetos sacros	1	3
Octavas heroicas	1	79	Sonetos líricos	1	1
Octavas sacras	3	14	Tercetos heroicos	1	5
Octavas fúnebres	1	1	Tercetos burlescos	1	1

Si atendemos a la temática de las composiciones, independientemente de las estrofas, nos encontraríamos con que las composiciones heroicas predominan como fuente del centón de Vera Tassis, tanto en número de composiciones citadas como por versos citados:

<i>Hoces</i>	N.º Comp.	N.º versos citados	% versos	<i>Hoces</i>	N.º Comp.	N.º versos citados	% versos
Heroicos/as	37	287	64,93%	Sacros/as	5	18	4,07%
Amorosos/as	33	88	19,90%	Burlescos/as	7	10	2,26%
Fúnebres	18	37	8,37%	Líricos/as	2	2	0,45%

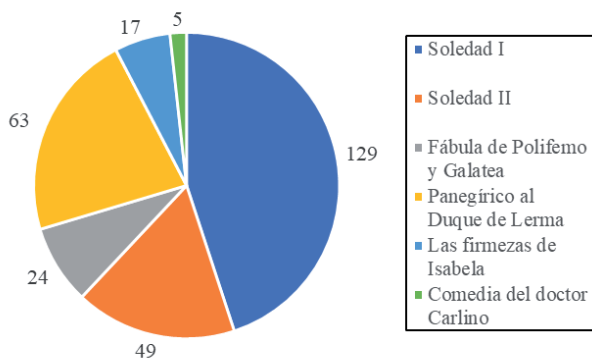


De las composiciones citadas, el 64,93% son de temática heroica (287/442), seguidas por un 19,90% de composiciones amorosas (88/442)

y un 8,37% fúnebres (37/442). La abundancia de composiciones de asunto heroico se justifica por la intención encomiástica del centón. Al tratarse de un epitalamio cortesano encaminado a ensalzar las nupcias del monarca, el primer fin del mismo es alabar a los reales contrayentes, para lo que estos versos resultan los más adecuados, ya que, aunque se desvirtúe en ocasiones el significado estricto de los versos, persiste la naturaleza heroica y el estilo elevado de los mismos.

En cuanto a los poemas mayores y obras dramáticas de Góngora, se observa (como ya se había avanzado) una clara preferencia por las *Soledades*, concretamente por la primera:

Hoces	N.º versos citados	% versos	Hoces	N.º versos citados	% versos	Hoces	N.º versos citados	% versos
<i>Soled. I</i>	129	44,94%	<i>Soled. II</i>	49	17,07%	<i>Firmezas</i>	17	5,92%
<i>Panegírico</i>	63	21,95%	<i>Polifemo</i>	24	8,71%	<i>Carlino</i>	5	1,74%

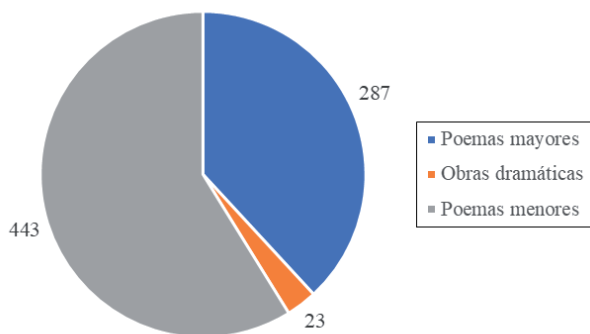


Es interesante observar que, de las 129 citas de la *Soledad primera*, sesenta y siete versos (con seis repeticiones) se acotan entre los versos 705-1091, el conocido pasaje epitalámico de la composición gongorina. Debido a ello, resultan más fáciles de encajar en el centón, tanto por la temática como por la presencia de los tópicos propios de los *carmina nuptialia*.

La adscripción del *Panegírico al duque de Lerma* al *basilikòs lógos* —cima de los antiguos géneros del encomio— justifica que esta

composición inconclusa sea bastante más citada que la *Fábula de Polifemo y Galatea*. En efecto, el epilio no se erigió en una cantera muy rica para extraer materiales susceptibles de ser engastados en el centón.

<i>Hoces</i>	N.º Comp.	N.º versos citados	% versos
Poemas menores	102	443	58,83%
Poemas mayores	4	287	38,11%
Obras dramáticas	2	23	3,05%



La diversa frecuencia de uso existente entre los poemas mayores (38%) y las composiciones breves o menores (58 %) podría servir de indicador para valorar la incidencia de cada género o tema en el nuevo texto epidíctico.

Ahora bien, respecto a la totalidad de la obra gongorina, incluyendo las obras que Vera Tassis no incluye, las octavas, las canciones y la *Soledad Primera* son las composiciones cuyos versos tienen mayor presencia en el centón:

Hoces	Nº. Comp.	N.º versos citados	N.º versos de la obra gongorina	% ⁵²
Sonetos ⁵³	79	187	2.968	6,30%
Canciones ⁵⁴	16	156	908	17,18%
<i>Soledad I</i>	-	129	1.091	11,82%
Octavas ⁵⁵	5	94	144 ⁵⁶	65,27%
<i>Panegírico</i>	-	63	632	9,96%
<i>Soledad II</i>	-	49	979	5%
<i>Polifemo</i>	-	24	504	4,74%
<i>Firmez</i>	-	17	3.553	0,47%
Tercetos ⁵⁷	2	6	160	3,75%
<i>Carlino</i>	-	5	2.016	0,24%
	Total	730	12.955	5,61%

52 La sumatoria de los porcentajes es superior a cien, ya que el número de versos citados es superior al número de versos totales de la composición debido a los versos compuestos por la fusión de dos versos.

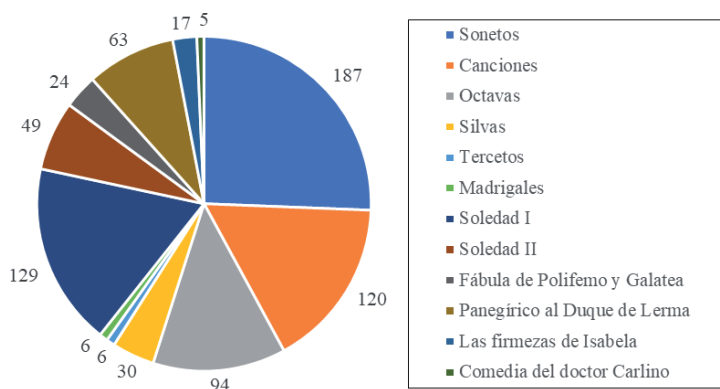
53 Siguiendo la edición de Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, Vera Tassis no cita los sonetos 1, 3, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 23, 26, 28, 34, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 74, 77, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 103, 1014, 106, 107, 109, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 176, 182, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211 y 212.

54 La edición de Hoces agrupa dentro de la designación *Canciones* las composiciones de dicha categoría métrica, así como los madrigales y las silvas, de los cuales don Luis compuso, 5 y 3, respectivamente. Siguiendo la edición de José María Micó, *op. cit.*, 1990, Vera Tassis ha excluido de su selección las canciones I, VII, IX, XII, XVI, XVII y XVIII, y los madrigales, I, III, IV y V, incluyendo versos de las tres silvas de don Luis.

55 Siguiendo la edición de José María Micó, *ibidem*, 1990, Vera Tassis excluye la octava III.

56 En este cómputo se han excluido las octavas atribuidas, ya que no tiene sentido incluirlas en el resultado comparativo con las obras originales de don Luis.

57 Vera Tassis cita versos de los dos únicos tercetos compuestos por Góngora.



A la luz de los análisis porcentuales que se han llevado a cabo, puede concluirse que las teselas de poemas gongorinos más abundantes en el mosaico nupcial de Vera Tassis proceden de las composiciones escritas en sonetos, seguidas por las canciones (heroicas) y la *Soledad Primera*.

3.3. Los códigos del epitalamio: la tradición poético-oratoria

En la literatura castellana, la revalorización de los modelos grecolatinos que tuvo lugar durante el Quinientos motivó también la recuperación de la escritura epitalámica, cuya primera manifestación —con reminiscencias del estilo catuliano, combinadas con ecos de Pontano o Bernardo Tasso— se puede localizar en un fragmento de la *Égloga II* de Garcilaso de la Vega (vv. 1401-1418)⁵⁸. Quizá no sea arriesgado afirmar que originariamente el dechado del veronés fue el que tuvo mayor arraigo en la tradición epitalámica de los siglos XVI e inicios del XVII. Sería a comienzos del Barroco cuando el género fue cobrando una importancia paulatina, impulsado también por la *imitatio* de otros modelos latinos (Estacio, Claudiano), como prueba el ejemplar epitalamio que Góngora insertó en la *Soledad primera*, así como las composiciones nupciales de autores tan diversos como Gabriel de Corral,

58 Roland Béhar, “Garcilaso de la Vega y la cuestión epitalámica: reflexiones sobre la *Égloga segunda*, vv. 1401-1418”, *Bulletin Hispanique*, 122, 2 (2020), pp. 16-17.

García de Salcedo Coronel, Agustín de Salazar y Torres, Gabriel Bocángel, Fernando Manojó de la Corte o Francisco de Trillo y Figueroa, por espigar algunos nombres bien conocidos en la corriente culta de la poesía secentista.

Dentro de la clasificación que Antonio Serrano Cueto propuso, atendiendo a la categoría de los destinatarios, el centón-epitalamio de Vera Tassis se integra entre las composiciones nupciales cortesanas o de alabanza al monarca⁵⁹. Como anuncia el propio título, el poema está consagrado a las bodas del último soberano de la Casa de Austria, Carlos II, y su primera esposa, María Luisa de Borbón, cuya unión se celebró el 31 de agosto de 1679. La importancia de la renovada alianza dinástica entre los Austrias y los Borbones fue, lógicamente, muy celebrada entre los ingenios de la corte. Con motivo de los esponsales se llevó a cabo la *Academia que se celebró en esta corte en... demostración de los desposorios de sus Majestades... el Rey... Carlos Segundo con... Doña María Luisa de Borbón, el mes de Noviembre de mil seiscientos y setenta y nueve* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, [1679]), entre cuyas composiciones figuran los versos epitalámicos de Tinacracio Fontano, Sigismundo de Astrea, Fitonio Rodano, Leoneldo Pantasio, Leopoldo Senado y un anónimo⁶⁰. Al margen de la literatura de academias, también se conserva

59 Como apunta Antonio Serrano Cueto, "Las lágrimas de la *nova nupta* en la tradición del epitalamio latino", *Minerva: Revista de filología clásica*, 24 (2011), pp. 137-155 (p. 144), los epitalamios pueden dividirse en tres grupos: literarios —ejercicios poéticos que no corresponden con una boda real—, familiares —destinados a miembros de la familia del poeta— y cortesanos —destinados a la aristocracia y la realeza—. Así, tres de los grandes epitalamios del Siglo de Oro son composiciones dedicadas a unas bodas ficticias: el epitalamio de Garcilaso parece ligarse y dedicarse entre enigmas a don Fernando Álvarez de Toledo, III duque de Alba, y doña María Enríquez; el epitalamio de Gaspar Gil Polo de la *Diana enamorada* recrea unas bodas ficticias en un entorno bucólico y el epitalamio gongorino entre las celebraciones de unión de dos pastores en la *Soledad primera*.

60 *Un soneto acróstico con el nombre de Don Carlos Austria* (asunto I), *Un soneto acróstico con el nombre de la Reyna nuestra señora Doña María Luisa* (asunto IV), *En seis estancias de canción real alegórica se mostrará la eloquencia, falta de voces para dar el parabién a la fortuna de este casamiento* (asunto VI), *Cuatro octavas acrósticas, que digan al Rey nuestro Señor Don Carlos Segundo* (asunto VII) —quizá también de Fitonio Rodano—, *Un romance heroyco en diez y seis coplas, celebrando el feliz acierto deste casamiento* (asunto IX), *En nueve liras se explicará el contento que recibieron los términos de España al ver a su Reyna y Señora* (asunto XI) y *Un soneto dos veces acróstico, al principio que diga Don Carlos Austria, y en medio Doña María de Borbón* (asunto XIII).

una composición de Juan Vélez de León⁶¹. Por otro lado, no estará de más recordar cómo a las segundas nupcias de Carlos II con Mariana de Neoburgo se compusieron asimismo diversos poemas nupciales⁶².

Haciendo algo de memoria sobre la configuración de la alabanza nupcial desde el orbe grecolatino, cabe destacar la importancia que este tipo de escritura encomiástica asumió en los manuales de ejercitación oratoria durante el Helenismo. En los *Tratados de retórica epidíctica*, Menandro de Laodicea ofrecía ya valiosas orientaciones sobre algunas de las características principales del género. Entre ellas recalca la posibilidad que tiene el sujeto de la enunciación para presentarse en el texto como invitado de las nupcias o la intención de componer alabanzas para satisfacer los deberes de amistad para con alguno de los contrayentes. Los elogios nupciales han de ostentar un ornato mayor en su modalidad lírica que aquellos escritos en prosa y pueden valerse además de relatos mitológicos a modo de paralelismo⁶³.

Más avanzada la composición, el *laudator* no debe olvidar la invocación del dios mismo del matrimonio, Himeneo, numen esencial en todos los *nuptialia*, así como el elogio de las familias. Tanto por su grandeza como por su linaje, entonará las alabanzas de los desposados, centrándose en su belleza y virtudes —prudencia en el caso de la novia y fortaleza en el novio; pudor y timidez en una, arrojo en el otro; marcando así una serie

61 *Motivos que tiene el excelentísimo señor marqués del Carpio para celebrar con tan continuas y cristianas demostraciones el casamiento del católico monarca don Carlos II, nuestro señor, y la serenísima princesa doña María Luisa de Francia, ya hoy nuestra reina y señora* (en *Poesías varias*, f. 88r, BNE MSS/2100).

62 Cabría destacar varias composiciones de Francisco Bueno y de Alonso Antonio Sedeño, y otras de Martín Dávila y Palomares y un autor anónimo. Podrán encontrarse referencias detalladas a estas composiciones y las anteriormente citadas en un catálogo extenso que estoy preparando como parte de mi tesis doctoral.

63 Dos ejemplos de epitalamio en prosa son el *Alma de la gloria de España, eternidad, magestad, felicidad y esperanza suya en las reales bodas* y el *Epitalamio en las bodas de... Don Gaspar Juan Alfonso Perez de Guzman el Bueno, y Doña Antonia de Haro, Condes de Niebla. Deducido de los antiguos griegos y latinos* de José Pellicer de Ossau y Tovar, composiciones que desarrollan una larga genealogía de los contrayentes, Felipe IV y Mariana de Austria y Gaspar Juan Alfonso Pérez de Guzmán y Antonia de Haro, respectivamente. También compondría el epitalamio en verso *A las Católicas Majestades de Felipe 4º y Mariana de Austria*.

de rasgos contrapuestos, que definen una visión tópica de lo femenino y lo viril—.

Finalmente, se tratará la materia relativa al tálamo, para concluir que de esa unión dichosa provenga una larga descendencia destinada a perpetuar la fama y grandeza de la estirpe⁶⁴. Algunos rasgos que Menandro atribuye al discurso del lecho nupcial, el *kateunastikòs lógos*, se integran habitualmente en el epitalamio, como la incitación a retirarse al tálamo, la alabanza de la belleza y su poder cautivador, así como el fin último de la unión amorosa de los recién casados, el futuro nacimiento de una progenie legítima.

Con el auge de los modelos clásicos y la recuperación del legado grecolatino que advino con el Humanismo, Giulio Cesare Scaligero dedicó en 1561 el décimo capítulo del libro X de los *Poetices libri septem* a una reflexión en torno al epitalamio. Los vates neolatinos elaboraron también nuevas piezas para ensalzar las bodas. Entre el erotismo, el encomio de las familias, el aparato mitológico y el estribillo —elementos clásicos—, los vates que se dedicaron a la escritura nupcial en latín humanístico incluyeron otros elementos en sus poemas, como la naturaleza apacible propia de las églogas —tomando como modelo las *Bucólicas* de Virgilio—, la narración del viaje de la novia —que se inspira en Estacio y Claudiano, ocupando una parte destacada en los epitalamios de Elisio Calenzio, Matteo Canale, Gabriele Altilio y Manuel da Costa—, las profecías de la Edad de Oro, la écfrasis de elementos ornamentales o de mobiliario con referencias o metáforas de los desposados y lo que reviste mayor interés desde el punto de vista cultural, en algunos casos, la inclusión de elementos cristianos —tal como se aprecia ya en composiciones medievales de John de Garland y Alán de Lille—⁶⁵.

64 Puede leerse el texto en *Menander Rhetor*, ed. y trad. D. A. Russell y N. G. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 1981, pp. 134-150. Existe traducción al español: Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, introd. Fernando Gascó, trad. y notas de Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996, pp. 194-213.

65 Para una revisión exhaustiva sobre la evolución del epitalamio, sus tópicos y su remodelación en la poesía neolatina, véase Antonio Serrano Cueto, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos xv y xvi)*, Alcañiz-Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos, 2019. En la misma línea, sobre la temática erótica y su evolución, se publicó unos años antes la monografía de Jesús Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego belado: género*, 2006.

3.4. En el texto de un centón epitalámico: la estructura de una alabanza regia

Atendiendo a la tradición milenaria que define este género laudatorio, Vera Tassis desarrolló en el centón cortesano algunos motivos tradicionales que guardan significativa semejanza con los desarrollados en la *Soledad Primera*. Entre los mismos, destaca la alabanza de la unión, el canto amebeo y los deseos de una próspera fortuna para los recién desposados. Tal como se ha puesto de manifiesto, la composición gongorina y, por ende, la veratassiana siguen la tradición catuliana del empleo de coros alternos, a modo de *altercatio*, repitiendo un esquema que ya había empleado con éxito Ariosto en el elogio neolatino consagrado a las bodas de Lucrezia Borgia y el heredero de la Casa d'Este⁶⁶.

A la hora de identificar la estructura del centón-epitalamio, puede proponerse una organización en cuatro partes bien diferenciadas: introducción a las nupcias; alabanzas puestas en boca del *laudator*; intervención de los coros alternos; deseo de glorias venideras. El esquema siguiente permitirá ver con claridad cómo se suceden los motivos:

1. Introducción (v. 1-78):
 - 1.1. Exaltación de la boda: vv. 1-11.
 - 1.2. Cantos de las Musas y presencia de divinidades: vv. 12-20.
 - 1.3. Preparación y adornos para la celebración: vv. 21-45.
 - 1.4. Alcance mundial de la celebración: vv. 46-78.
2. Primeros elogios (vv. 79-285):
 - 2.1. *Laudatio* de los contrayentes:
 - 2.1.1. Alabanzas a la reina María Luisa: vv. 79-83.
 - 2.1.2. Alabanzas al rey Carlos: vv. 84-108.
 - 2.1.3. Nuevas alabanzas a la reina María Luisa: vv. 109-121.
 - 2.2. Unión de los desposados como una primavera copiosa: vv. 122-152.

66 Mercedes Blanco, "Góngora y la poética del epitalamio", *Bulletin Hispanique*, 122, 2 (2020), pp. 479-516. Sobre Pontano, Ariosto y la materia nupcial, puede verse Jesús Ponce Cárdenas, "En torno a la *Lepidina* de Pontano: traducción y comentario de la *Pompa I*", en *Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso*, ed. Eugenia Fosalba, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 49-72. Para la proyección del modelo nupcial pontaniano en las *Soledades*, cabe remitir asimismo a Jesús Ponce Cárdenas, "Pontano y Góngora: ecos de la *Lepidina* en la *Soledad primera*", *Bulletin Hispanique*, 122, 2 (2020), pp. 517-542.

- 2.3. Divinización de los desposados:
 - 2.3.1. Origen divino-mitológico de la reina: vv. 153-158.
 - 2.3.2. Origen divino-mitológico del rey: vv. 159-202.
 - 2.3.2.1. Admiración de las divinidades al rey Carlos: vv. 166-202.
- 2.4. Virtudes de la novia por su linaje: vv. 203-215.
- 2.5. Belleza de la novia en la que se fija el novio: vv. 216-227.
- 2.6. Posesiones territoriales de los novios: vv. 228-257.
 - 2.6.1. Conquistas de Carlos: vv. 243-257.
- 2.7. Unión y cesión de la novia al novio: vv. 258-278.
- 2.8. Llegada de Himeneo junto a los coros: vv. 279-285.
3. Canto amebéo (vv. 286-522):
 - 3.1. Coro I de ninfas (vv. 286-325):
 - 3.1.1. Estribillo: v. 286.
 - 3.1.2. Bendición de Amores-Cupidillos: vv. 287-297.
 - 3.1.3. Guía de los Amores-Cupidillos, que conducen a la novia hasta el novio: vv. 298-324.
 - 3.1.4. Estribillo: v. 325.
 - 3.2. Coro I de jóvenes (vv. 326-356):
 - 3.2.1. Estribillo: v. 326.
 - 3.2.2. Invocación a Himeneo: vv. 327-331.
 - 3.2.3. Grandeza del novio: vv. 332-347.
 - 3.2.4. Esperanza de buen futuro: vv. 348-355.
 - 3.2.5. Estribillo: v. 356.
 - 3.3. Coro II de ninfas (vv. 357-466):
 - 3.3.1. Estribillo: v. 357.
 - 3.3.2. Alabanza de la belleza-virtudes de la novia: vv. 358-369.
 - 3.3.3. Estribillo: v. 466.
 - 3.4. Coro II de jóvenes (vv. 467-522):
 - 3.4.1. Estribillo: v. 467.
 - 3.4.2. Deseo de unión en el lecho y de descendencia: vv. 467-521.
 - 3.4.3. Estribillo: v. 522.
4. Cierre-tópicos de deseos del futuro (vv. 523-670):
 - 4.1. Deseo de larga unión: vv. 523-532.
 - 4.2. Eternidad en los cielos: vv. 533-539.
 - 4.3. Alabanza de la belleza de la novia (los ojos): vv. 540-559.
 - 4.4. Genealogía del novio y virtudes heredadas: vv. 560-611.
 - 4.5. Intervención de divinidades:
 - 4.5.1. Mercurio como mensajero: vv. 612-617.
 - 4.5.2. Cloto como hilandera del destino: vv. 618-620.
 - 4.6. Grandeza del novio en todo el Orbe y en el Cielo: vv. 621-656.
 - 4.7. Gloria que traerá la unión: vv. 657-670.

Acerca de los coros cabe destacar alguna cuestión ulterior. Estos cumplen su función dentro del rito nupcial, en el que se reserva un momento para entonar los cantos festivos. Esa suerte de canción coral aparece frecuentemente escandida por fórmulas (de tipo invocatorio) que imprimen un ritmo característico a la composición. El estribillo "Himeneo, Himen / oh, Himen, oh, Himeneo" del *Carmen* 61 o "Himen, oh Himeneo. Ven, Himen. Oh, Himeneo" del *Carmen* 62 estaba llamado a tener gran influjo en la evolución secular del género, hasta convertirse en un elemento casi ineludible. La rescritura gongorina del mismo ("Ven, Himeneo, ven, ven, Himeneo") se consolidó como la fórmula propia de las letras castellanas durante el Barroco, lo que explica su presencia en el centón-epitalamio de Vera Tassis, así como en gran número de composiciones nupciales⁶⁷.

3.5. Una red tópica en el centón-epitalamio

Aparte de los coros, otros muchos elementos proceden del conjunto de tópicos asociados al universo epitalámico. Por un lado, elementos como la tea nupcial (v. 268) y la presencia de flores, empleadas con diversos significados, que van desde la belleza de la novia (vv. 216-227, 358-369 y 540-

67 Entre los epitalamios del siglo XVII que repiten este estribillo destacan las *Canciones en las bodas de los Excelentísimos Señores Don Bernardino de Velasco, Condestable de Castilla, y Doña María Enríquez de Ribera Sarmiento y Mendoza* de José García de Salcedo Coronel, el *Epitalamio a las bodas de D. Rodrigo Ponce de León y Herrera, y Doña Ana Alfónsa de Berlanga, Señores de la Villa de Puerto-Lope* de Francisco de Trillo y Figueroa, el *Epitalamio del Excelentísimo Señor don Gómez Suárez de Figueroa y Cordona, mi señor, Duque de Feria, Marqués de Villalva, con la Señora Doña Ana Fernández de Córdoba, mi señora, hija del Excelentísimo Señor D. Alonso Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego y de Montalbán* de Sebastián Francisco de Medrano, el *Epitalamio en las bodas de las católicas majestades de Felipe IV, el Grande, y la muy alta y poderosa señora doña Mariana de Austria, reyes de las Españas* de Juan de Matos Frago, el dedicado *A las bodas del excelentísimo señor duque de Veragua, Almirante y Adelantado Mayor de las Indias, duque de la Vega y conde de Gelves, con la excelentísima señora doña Teresa Marina de Ayala Fonseca y Fajardo, hija de los excelentísimos señores condes de Ayala* de Agustín de Salazar y Torres y el *Tálamo y túmulo o Epitalamio i nenia. A la Marquesa de Molina D. Ana de Ribera, hija de los Duques de Alcalá* de Manuel de Faria e Sousa, entre otros.

559) hasta la grandeza del novio (vv. 332-347). Sobre la hermosura de la joven reina, se ofrece —a modo de *descriptio puellae*— una sucesión de elementos dotados de innegable encanto, que sirven para ponderar detalladamente sus atributos físicos: ojos (vv. 370-388); frente (vv. 389-394); cabello (vv. 395-399); rostro, cuello y mejillas (vv. 400-421); cuerpo (vv. 422-447); pies (vv. 448-453); cuerpo (vv. 454-465). La doble alusión al cuerpo va a permitir al encomiasta jugar con algunos conceptos referidos a la virginidad de la novia, ya que dicha prenda ha de serle entregada al esposo y se asocia a lo sacro merced a la comparación con un templo, lo que sugiere la proximidad con los versos del soneto “De pura honestidad templo sagrado”, una pieza dilecta para Vera Tassis, ya que la cita hasta en seis ocasiones a lo largo del pasaje descriptivo.

En este tipo de composiciones suele abundar, justificadamente, el aparato mitológico. En el plantel de númenes, Himeneo o Talasio —sinónimo de *nuptialia* desde la Antigüedad— se erige en la divinidad por excelencia, seguido por otras deidades, como Héspero o Véspero (que anuncia la llegada del feliz momento) y la Aurora, tradicionalmente ligada a los epitalamios con referencias al amanecer del día fausto de la celebración o de la mañana posterior, tras el encuentro conyugal en el lecho, propio del *kateunastikòs lógos*. Como solía ser común en las composiciones de la Antigüedad, la referencia a las Musas y Apolo en tanto fuente de inspiración aparece también en las composiciones nupciales, como por ejemplo en los primeros versos del *Epitalamio de Estela y Violentilla* de Estacio o el *Fescenino I* de Claudiano. Es frecuente citar divinidades menores a modo de séquito, tal y como es el ejemplo de los cupidillos y las ninfas, a las cuales se les da un papel mayor en este epitalamio, sátiros, sirenas u otras criaturas⁶⁸.

Vera Tassis menciona otro tipo de númenes en relación con la tópica nupcial. Por ejemplo, la comparación de la novia con Venus (basada en la hermosura) y con Diana (inspirada por la condición virginal de su llegada al tálamo). Ambas deidades también resultan protectoras del matrimonio (como alianza de amor correspondido) y esperanza de una unión fértil

68 En algunos casos, los epitalamios que narran la despedida comparten rasgos temáticos con el *propemptikon*, poesía dedicada a las partidas, como la presencia de tritones, sirenas, hipocampos o grandes divinidades como Nereo o Tritón.

(ya que Diana se asocia a Lucina, protectora de los partos). El parangón con los dioses también recurre en la caracterización del novio, al que se pinta como un nuevo y belicoso Marte, a menudo citado en compañía de la latina Belona.

Por cuanto atañe a los logros militares y políticos del soberano, se presenta la figura de una divinidad (o *fictio personae*) como la Fama, ligada con frecuencia a los segmentos de la alabanza genealógica de los contrayentes. Estos se remontan habitualmente hasta la figura de los padres y abuelos, aunque el centón nupcial de Vera Tassis, concretamente, vaya muy hacia atrás en la línea dinástica y llegue hasta el tatarabuelo del enfermizo soberano, el César Carlos.

Sobre la elaboración de la alabanza en sí, cumple el encomiasta con las líneas habituales. La novia se caracteriza por su belleza y honestidad, y para ella la alianza dinástica representa una unión beneficiosa desde múltiples planos. Además de extenderse en el canto de las virtudes de la joven reina (belleza, honestidad, pudor), el escritor cortesano entona las *laudes* del novio (absolutamente ficticias), al que presentará coronado por la sabiduría, luciendo una buena forma física y actuando en todo con justicia, entre sus múltiples virtudes. Dentro de la composición de Vera Tassis, la grandeza de Carlos II es tal que Mercurio, el propio heraldo de los dioses, es quien proclama su magnificencia. En el colmo de la adulación, para destacar los atributos físicos del novio se le compara en fuerza y prestancia a Hércules.

En la articulación de redes tópicas dentro del centón, cabe destacar finalmente la prolija enumeración de deseos y los auspicios favorables de la venidera fortuna de los contrayentes. Al igual que los antepasados les han dado en herencia belleza y virtud, de esta unión dinástica cabe esperar la llegada de una hermosa progenie que sea el calco de sus venturosos padres. En ese marco van a concurrir Lucina y Juno, dos divinidades de especial relevancia en el difícil trance del alumbramiento. Entre las poderosas Parcas, Cloto ya se mencionaba en el *carmen* 64 de Catulo. La misma divinidad cumple una misión afín (como encarnación del destino) entre los versos de Vera Tassis.

4. EDICIÓN DEL EPITALAMIO REAL A CARLOS II Y MARÍA LUISA DE BORBÓN

Para la presente edición ha servido de base el ejemplar VE/1559/3 de la Biblioteca Nacional de España⁶⁹. Se trata de un pliego suelto, en cuarto, compuesto por doce hojas. El opúsculo se elaboró en la imprenta de Francisco Sanz, “impresor del Reino y portero de Cámara de su Majestad” en el año 1680, un año después de las nupcias regias ensalzadas. La rúbrica de la obra es tan detallada como extensa: *Epitalamio real a las prósperas, augustas, sacras bodas de las cathólicas magestades de don Carlos II de Austria, rey de las Españas, y doña María Luisa de Borbón Stuart y Austria, meritísimas esposas suyas. Fórmale con solos los versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus Soledades, con precisión de no poner más que dos versos juntos y no añadir ni quitar sílaba. Y le dedica reverente a las sacras reales plantas de doña María de Austria, Augustísima Reina Madre, don Juan de Vera Tasis y Villarroel*. La portada se enmarca en una orla tipográfica con motivos vegetales. Desde el punto de vista del ornato, el texto aparecía encabezado por un grabado xilográfico en el que pueden contemplarse dos cupidillos que sostienen el escudo de Castilla, sobre el enunciado “Epitalamio real”. El texto se cierra con el remate “Fin”, la descripción de la imprenta como localización donde “hallárase” el impreso y otro pequeño grabado de temática floral. Se guardan en blanco el vuelto de la portada y una hoja final. El texto del poema y la indicación de la procedencia de los versos se disponen en dos columnas unidas con líneas.

En cuanto a la edición del texto, se han revisado y corregido las referencias a la foliación. Los versos del *Polifemo*, las *Soledades* y, en muchos casos, el *Panegírico* no constan de referencias al folio, las cuales se ofrecen tras el cotejo con la edición que estimamos fue la manejada por Vera Tassis. También se han añadido las indicaciones de recto y vuelto. Sobre las abreviaturas utilizadas en las referencias de las composiciones véase el *Apéndice I*.

Otros datos que no aparecen en la edición príncipe se han incluido entre corchetes ([...]), así como una numeración alfabética para diferen-

69 También se conservan otros ejemplares en la biblioteca de la Facultad de Teología del Norte de España [Burgos; BU-FT; Pt 58(4)] y en el Monasterio de San Juan de Poyo (Pontevedra; PO-PO.SJP; R.S. C-43/48).

ciar composiciones que en la edición de Hoces podrían confundirse por su etiquetado, como las octavas sacras “Era la noche, en vez del manto obscuro” y “Ciudad gloriosa cuyo excelso muro”, oct. sac. [a] y oct. sac. [b] respectivamente. En cuanto a las referencias a las obras dramáticas de Góngora, las *Firmezas de Isabela* y el *Doctor Carlino*, se reinicia la numeración de los versos con cada jornada, por ello se ha indicado con la abreviatura *jorn.* También se ha sustituido la expresión *Ibidem* por el verso al que remite para facilitar una lectura sin búsquedas atrás.

En cuanto a la edición textual, se ha procedido a la actualización de grafías y de puntuación siguiendo la norma actual, así como la eliminación de geminadas. Se mantiene, sin embargo, el uso culto de latinismos gráficos, como “obstentación”, “propios”, “fragrantes”, “lilios”, “invidia”

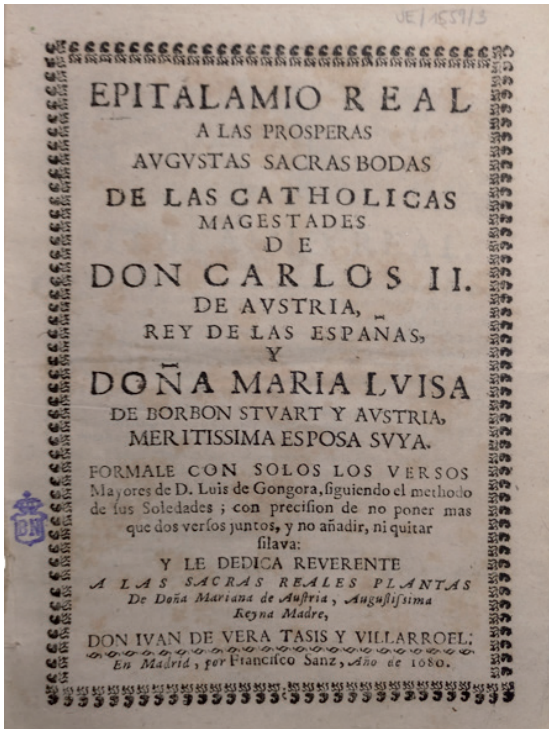


Fig. 1. Portada del *Epitalamio real a Carlos II y María Luisa de Borbón*. Biblioteca Nacional de España (Madrid)

ÉPITALAMIO REAL A LAS PRÓSPERAS, AUGUSTAS, SACRAS BODAS DE LAS CATÓLICAS MAJESTADES DE DON CARLOS II DE AUSTRIA, REY DE LAS ESPAÑAS, Y DOÑA MARÍA LUISA DE BORBÓN STUART Y AUSTRIA, MERITÍSIMA ESPOSA SUYA

- Hoy es el sacro y venturoso día
adonde luz de lumbre misteriosa
dirige al cielo España en dulce Coro.
El Templo Santo de la fe gloriosa
5 sobre este fuego, que vencido envía
su humo al ámbar y su llama al oro,
con majestad vincula, con decoro,
dosel al día y tálamo a la noche,
émulo vago del ardiente coche,
10 que iluminando el templo restituye
extenuada la luz que a su luz huye.
Un dulce y otro cántico sagrado
al Júpiter dirige verdadero,
de quien aún no estará Marte seguro,
15 a quien por tan legal, por tan entero,
sus balanzas Astrea le ha fiado;
la docta Erudición su licor puro,
para perpetuo cuerdo en lo futuro;
Febo la luz, Amor su monarquía,
20 en los prolijos términos del día.
Hoy cada corazón deja su pecho
con más puntualidad, con más decoro,
cuál en púrpura envuelto, cuál en oro,
con religiosa vanidad ha hecho
25 extraña obstentación, alta reseña,
al galán novio, * al príncipe excelente,
y su valor devotamente enseña,
bien sea natural, bien extranjero,
las libreas, bellísimos colores,
30 lisonjas luminosas,
de Príncipes, de Grandes, de Señores,
espejos claros de cristal luciente.
Y lo que por las calles espaciosas
fabrican * coronados,
35 sacros altos dorados capiteles,
de piedras, de metales,
arcos del cielo, o propios o imitados,
de jaspes varios y de bronces duros,
con modernos, angélicos pinceles,
40 milagrosas injurias del de Apeles,
obra toda de artífice elegante,
pompa todos mayor de la escultura,
émula la verán siglos futuros,
- Canc. sac. 1, v. 1, fol. 49v
Oct. her., v. 2, fol. 142v
Canc. her. [1], v. 35, fol. 39v
Oct. her., v. 4, fol. 143v
Son. her. 5 [a], v. 7, fol. 27r
Son. her. 5 [a], v. 8, [fol. 27r]
Son. fún. 4, v. 10, fol. 22v
Soled. I, v. 500v
Soled. I, v. 497v
Oct. sac. [a], v. 63, fol. 54r
Oct. sac. [a], v. 54r
Son. fún. [b], v. 14, [fol. 30r]
Son. fún. [b], v. 13, fol. 30r
Son. her. [h], v. 7, fol. 36r
Son. her. 16, v. 7, fol. 4v
Son. her. 16, v. 8, [fol. 4v]
Son. her. [c], v. 2, fol. 32r
Son. her. [c], v. 6, [fol. 32r]
Canc. her. 4, v. 20, fol. 42r
Panegírico, v. 146, fol. 183r
Canc. sac. 1, v. 21, fol. 49v
Firmezas, v. 58, [jorn. 1], fol. 190r
Canc. sac. [1], v. 22, fol. 49v
Canc. sac. [1], v. 18, [fol. 49v]
Canc. sac. [1], v. 19, fol. 49v
Soled. I, v. 758, [fol. 163v] y Oct. her., v. 109, fol. 144r
Canc. sac. 1, v. 23, fol. 49v /48r
Son. her. [d], v. 6, fol. 33r
Son. her. 1 [b], v. 7, fol. 26v
Son. fún., v. 10, fol. 24r
Son. her. 1 [b], v. 6, fol. 26v
Canc. am. [4], v. 18, fol. 45v
Soled. I, v. 755, [fol. 164v]
Soled. I, [v. 756, fol. 164v] y Oct. sac. [a], v. 19, fol. 53v
Son. her. 31, v. 1, fol. 7v
Canc. fún., v. 8, fol. 52v
Son. her. 1 [b], v. 8, fol. 26v
Oct. sac. [a], v. 68, fol. 54r
Canc. sac. 1, v. 28, fol. 49v
Canc. sac. 1, v. 20, [fol. 49v]
Oct. her., v. 59, fol. 143v
Oct. her., v. 60, fol. 143v
Son. her. 26, v. 5, fol. 6v

- y el Tiempo ignorará su contextura,
 45 pero versos los honran inmortales.
 De uno ostenta y otro metal puro,
 desatada la América sus venas;
 ambicioso el Oriente se despoja
 de blando nácar y alabastro duro,
 50 de una y otra lámina dorada,
 a no alterables siglos reservada;
 Ceilán, cuantas su esfera exhala roja
 engasta en el mejor metal centellas,
 tales que abrevia el cielo
 55 sus faroles clarísimos en ellas,
 y el Sol todos los rayos de su pelo,
 en la deidad solícito de España,
 hoy con devotas ceremonias baña,
 con pecho, con amor, con osadía,
 60 el blanco clero, el aire en armonía,
 en lenguas mil de luz, por tantas de oro,
 traslado a su capilla en más decoro
 fragrantes bocas del humor sabeo,
 con mayor ceremonia o más aseo
 65 que testimonio de su amor constantes
 son sacrificios de tu fe fragrantes.
 Hoy a estos sacros himnos, dulce canto,
 arde como en cristal el templo santo
 mientras en calma humilde, en paz süave,
 70 ayuda con silencio la nobleza,
 haciendo devoción de la riqueza,
 pues entre siglos sabe
 en su undosa campaña
 cantar en nuestra España
 75 del español Atlante,
 de la fe sacra cítara sonante,
 del pollo fénix hoy que apenas cabe
 en los inciertos * términos del día.
 De aquella hermosa flor de lis francesa,
 80 gloria mayor de la española empresa,
 sacra elección de príncipe glorioso,
 de quien será en la tierra la más grave,
 la mayor gloria de su monarquía.
 Lilio siempre real, * de aquel segundo
 85 oráculo de España verdadero,
 segundo en nombre, en el valor primero.
 El Júpiter novel de más coronas
 ceñido que sus orbes dos de zonas.
 Aquel inmortalmente generoso,
 90 agosto en forma, en fe majestuoso,
 florido en años, en prudencia cano,
 eternizado, cuando no ceñido,
- Son. burl. [b], v. 11, fol. 32v
 Son. am. [i], v. 11, fol. 32v
Panegírico, v. 310, fol. 184v
 Canc. fún., v. 34 [fol. 53r]
Panegírico, v. 480, fol. 186v
 Son. am. 22, v. 3 [fol. 13r]
Panegírico, v. 572, fol. 188r
 Oct. her., v. 66, fol. 143
Panegírico, v. 482, fol. 186
Panegírico, v. 483. [fol. 183r]
Firmezas, v. 19, [jorn. 2], fol. 189v
Firmezas, v. 20, [jorn. 2], [fol. 189v]
Soled. I, v. 4, [fol. 155r]
 Son. her. [h], v. 11, fol. 36r
 Canc. sac. [1], v. 4, fol. 49v
 Oct. sac., v. 2, fol. 55v
 Canc. sac. [1], v. 5, fol. 49v
 Son. burl. [c], v. 9, [fol. 34r]
 Oct. her., v. 174, fol. 145r
 Son. burl. [c], v. 10, fol. 34r
Firmezas, v. 43, [jorn. 1] fol. 190r
 Oct. her., v. 134, fol. 144v
 Oct. her., v. 135, [fol. 144v]
 Canc. sac. 1, v. 7, fol. 49v
 Son. am. 38, v. 3, [fol. 16r]
 Son. am. [b], v. 3, fol. 30v
 Canc. sac. 1, v. 8, fol. 49v
 Canc. sac. 1, v. 9, [fol. 49v]
 Canc. her. 3, v. 3, fol. 41r
Soled. II, v. 177, [fol. 172v]
 Canc. her. 2, v. 90, fol. 41r
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 90, fol. 43r
 Oct. her., v. 256, fol. 146r
Panegírico, v. 146, fol. 182v
Soled. I, v. 813, [fol. 164v] y v. 1019, [fol. 168r]
 Oct. her., v. 226, fol. 145v
 Oct. her., v. 227, [fol. 145v]
 Son. her. [8], v. 9, fol. 2v
Panegírico, v. 148, fol. 183r
Panegírico, v. 149, [fol. 183r]
 Son. fún. 10, v. 1, [fol. 24r] y Oct. her. fol. 143v
 Son. her. 16, v. 5, fol. 4v
 Oct. her., v. 122, fol. 144r
Panegírico, v. 246, fol. 184r
Panegírico, v. 247, [fol. 184r]
 Oct. her., v. 106, fol. 144r
 Oct. her., v. 121r, fol. 144r
 Son. her. [b], v. 1, fol. 30r
 Son. her. 2, v. 13, fol. 1v

- de iguales hojas que Filipo estrellas,
cuyo vuelo atrevido
- 95 cresco volumen vio de plumas bellas
a la que ciñe estrellas altamente
y nieve de colores mil vestida,
que a mucha fresca rosa,
beber el sudor hace de su frente
- 100 gloriosa y del suceso agradecida,
a la región asciende esclarecida,
fresca espira, marchita y siempre hermosa,
donde, no sin decoro,
entre los lazos del coturno de oro,
- 105 cuyo pie tiria púrpura colora;
de perlas siembra el monte, de esmeraldas,
tapete de su Aurora,
corona de crepúsculos el día.
A cuantos dora el sol, a cuantos baña
- 110 del Zodíaco de España,
coronados traslada de favores,
porque a sus pies les deben las guirnaldas,
tantas el blanco pie crecer hacía,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
- 115 sin concebir rocío, parir perlas.
Si tanto puede el pie, que ostenta flores,
claveles deshojó la Aurora en vano,
mientras se dejan ver a cualquier hora,
¡oh, serafín humano,
- 120 ilustre y hermosísima María!,
Febo en tus ojos y en tu frente el día.
No, pues, de otra manera
desde el sitial la reina esclarecido,
águila generosa de su esfera
- 125 asiste al que dos mundos, garzón bello,
veneran rey y yo deidad adoro,
gloria mayor del soberano coro,
y añadada a su cuello,
la vista de hermosura y el oído
- 130 de métrica armonía,
a la satisfacción se disponía,
y honestamente, al fin, correspondido
el joven apresura
hacia su hermosura
- 135 el delicado pie, el dorado pelo,
que rayos ciñe, que zafiros pisa,
luciente honor del cielo,
y con arte no poca,
las flores trasladando de su boca,
- 140 goza sus bellas plantas,
aun no impedidas de la Real Corona,
- Son. her. 2, v. 14, [fol. 1v]
Soled. II, v. 138, [fol. 172r]
Son. fún. 1, v. 3, fol. 22r
Oct. her., v. 31, fol. 143r
Soled. I, v. 664, fol. 162v
Soled. I, v. 599, [fol. 161v]
Soled. I, v. 600, [fol. 161v]
Canc. her. [1], v. 34, fol. 39v
Son. fún. [c], v. 6, fol. 38v
Son. fún. 7, v. 6 [fol. 23v]
Canc. am. 2, v. 19, fol. 44r
Canc. am. 2, v. 22, [fol. 44r]
Soled. II, v. 790, [fol. 178r]
Firmezas, v. 21, [jorn. 2], fol. 197v
Soled. I, v. 505, [fol. 160v]
Canc. fún. 1, v. 48 [fol. 48r]
Son. her. 4, v. 11, fol. 1v
Son. her. 19, v. 3, fol. 5r
Soled. II, v. 660, [fol. 176v]
Firmezas, v. 22, [jorn. 2], fol. 197v
Son. am. 18, v. 4, fol. 12r
Polifemo, oct. 44, v. 7, [fol. 151r]
Polifemo, [oct. 44], v. 8, [fol. 151r]
Son. am. [f], v. 11, fol. 33r
Son. am. [h], v. 14, fol. 35v
Son. am. 9, v. 2, fol. 10r
Oct. her., v. 202, fol. 145r
Son. burl. 15, v. 2, fol. 18v
Son. am. 9, v. 4, fol. 36v
Soled. II, v. 22, [fol. 168v]
Oct. sac. [a], v. 49, fol. 54r
Panegético, v. 207, fol. 183v
Son. her. [e], v. 5, fol. 33v
Son. her. [e], v. 6, [fol. 33v]
Soled. I, v. 847, [fol. 165r]
Canc. am. 3, v. 34, fol. 45r
Soled. I, v. 306, [fol. 158r]
Soled. I, v. 307, [fol. 158r]
Son. her. [a], v. 11, fol. 31r
Soled. II, v. 242, [fol. 171v]
Soled. I, v. 115, [fol. 156r]
Soled. II, v. 679, [fol. 176v]
Son. am. [12], v. 4, fol. 11r
Son. fún. [a], v. 7, fol. 28r
Soled. I, v. 5, [fol. 155r]
Canc. her. [6] [Silva 1], v. 44, fol. 43r
Canc. her. [6] [Silva 1], v. 45, [fol. 43r]
Canc. her. [6] [Silva 1], v. 60, [fol. 43r]
Canc. sac. 1, v. 36, fol. 50r

- de un limpio amor la más ilustre llama,
 los verdes rayos de aquel árbol solo
 que los abrazos mereció de Apolo.
- 145 Más coronas ceñidas que vio años,
 en breve espacio mucha primavera,
 sacras plantas perpetuamente vivas,
 émulas no de palmas ni de olivas,
 no de verde laurel caduca rama,
- 150 sino con verdaderos desengaños,
 del carro perezoso, honor del cielo,
 tardo, mas generoso.
 De la Peneida Virgen desdeñosa,
 que la engendró la Libia ponzoñosa,
- 155 más le debe * su nombre a las espumas,
 si ya la Antigüedad no nos engaña,
 del veneno del ciego ingenioso
 que argenta el aire con su dulce vuelo.
 De los Reyes Católicos de España,
- 160 del Fénix hoy, que reinos son plumas,
 de cuya monarquía
 el sol, que cada día,
 tan vecino a su cielo
 nace en las ondas y en las ondas muere,
- 165 saber todos los términos no quiere.
 Del mayor rey, Monarca, al fin, de cuanto
 al balcón de zafiro
 pisa el sol, lamen ambos oceanos,
 en sangre claro y en persona agosto,
- 170 hasta en nombre robusto,
 que al sol fatiga tanto
 el luminoso tiro,
 lústrale sus dos mundos en un día,
 porque es breve aun del sol la monarquía,
- 175 ¿qué mucho si el oriente es cuando vuela,
 una a la suya y otra el occidente?
 Díganlo cuantos arden hoy faroles
 en la lengua del agua ruda escuela,
 y en su dulce oriente,
- 180 cuantos humean árboles sabeos,
 que Egipto consagró a sus Ptolomeos,
 cuantos árboles sudan del Orontes,
 conculcando sus piélagos de montes,
 las claras, aunque etiopes estrellas,
- 185 y las osas dos bellas
 y en las alas del viento
 la pompa de las aves,
 del líquido elemento
 la delicia volante,
- 190 cuantas segundas bate plumas bellas,
- Son. am. 38, v. 4, fol. 16r
Panegírico, v. 190, [fol. 183v]
Panegírico, v. 191, [fol. 183v]
 Son. fún. 3, v. 11, fol. 22v
Soled. II, v. 346, [fol. 172v]
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 24, fol. 43r
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 25, [fol. 43r]
 Son. am. 38, v. 8, fol. 16r
Soled. II, v. 373, [fol. 173r]
Soled. II, v. 630, [fol. 176r]
Soled. II, v. 785, [fol. 178r]
Soled. I, v. 191, [fol. 168r]
 Son. am. 33, v. 8, fol. 15r
 Son. burl. [b], v. 1, [fol. 32r] y *Soled. II*, v. 138, [fol. 172r]
 Canc. am. 2, v. 51, fol. 44r
Soled. II, v. 643, [fol. 176r]
Firmezas, v. 24, [jorn. 2], fol. 189v
 Oct. her., v. 16, fol. 143r
 Son. her. 10, v. 12, fol. 3r
Soled. I, v. 435, [fol. 160r]
Soled. I, v. 436, [fol. 160r]
Soled. II, v. 822, [fol. 178v]
Soled. I, v. 437, [fol. 160r]
Soled. I, v. 438, [fol. 160r]
 Son. burl. [a], v. 10, fol. 31v
Soled. II, v. 604, [fol. 176r]
 Son. burl. [a], v. 11, fol. 31v
Soled. II, v. 827, [fol. 178v]
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 20, fol. 43r
 Canc. her. [Silva 3], v. 24, fol. 51v
Soled. I, v. 707, [fol. 163v]
 Canc. her. [Silva 3], v. 25, fol. 51r
 Canc. fún., v. 47, fol. 53v
 Son. her. 10, v. 13, fol. 3r
 Son. her. 10, v. 14, [fol. 3r]
 Oct. her., v. 133, fol. 144v
Soled. II, v. 58, [fol. 169r]
 Son. am. II, v. 9, fol. 9r
 Oct. her., v. 134, fol. 144v
Soled. I, v. 904, [fol. 166v]
 Oct. her., v. 171, fol. 156v
 Oct. her., v. 173, [fol. 156v]
Soled. II, v. 629, [fol. 176v]
Soled. II, v. 630, [fol. 176v]
 Canc. her. 4, v. 5, fol. 42r
 Oct. fún., v. 5, fol. 54v
Soled. II, v. 489, [fol. 174r]
Soled. II, v. 762, [fol. 178r]
 Son. her. 2, v. 11, fol. 1v

- terno de aladas cítaras süaves.
 Apolo, en vez del pájaro nevado,
 ardiente morador del Sacro Coro,
 que en Delfos algún día
 195 fue a las ondas, fue al viento,
 de liras de marfil, de plectros de oro,
 segundo de Arión dulce instrumento.
 La métrica armonía
 de cuantos ciñen líbico turbante
 200 desde el francés Pirene al moro Atlante,
 cuya siempre dichosa excelsa cumbre
 expira luz, y no vomita lumbre.
 Quién es deidad lo diga
 su bella amada esposa,
 205 que en sus brazos depuso su cuidado,
 la piedad de su pecho generosa,
 de la reina su madre el celo ardiente,
 émula de provincias gloriosa
 que nácar su color, perlas su frente,
 210 corona de crepúsculos el día.
 Mucho de lo futuro se le fía
 su Venus alemana,
 goda virtud, y gloria castellana,
 siempre gloriosa * madre esclarecida,
 215 de un blanco armiño el esplendor vestida.
 Él, pues, de rojas flores coronado,
 atento sigue aquella
 lis francesa real, * con pompa rara,
 injuria de la luz, honor del día,
 220 lisonja de los aires y alegría,
 beldad desnuda, con saber armado,
 nunca bastamente celebrado,
 aun a pesar de las tinieblas, bella,
 aun a pesar de las estrellas, clara,
 225 de beldad soberana y peregrina,
 valerosa y real sobre divina,
 en lo que alumbra el sol, la noche ciega.
 Para quien no tan solo España ara,
 y siembra Francia, mas Sicilia siega
 230 en carro, que estival trillo parece,
 Sicilia en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
 de cuyas fertilísimas espigas
 las provincias de Europa son hormigas.
 A la que España toda humilde estrado
 235 le jura muchas veces a sus plantas,
 y homenaje recíproco otras tantas,
 de joya tal quedando enriquecida,
 a tanto rey debida,
 que maravillas tantas,
- Son. fún. 5, v. 11, fol. 23r
 Son. her. 4, v. 6, fol. 1v
 Son. am. 34, v. 9, fol. 15v
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 52, fol. 43r
Soled. I, v. 12, [fol. 155r]
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 8, fol. 42v
Soled. I, v. 14, [fol. 155r]
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 51, fol. 43r
Soled. II, v. 763, [fol. 178r]
 Canc. her. 2, v. 2, [fol. 40r]
 Son. sac. 2, v. 2, fol. 25r
 Son. sac. 2, v. 3, [fol. 25r]
 Canc. her. [Silva 3], v. 69, fol. 52v
Soled. I, v. 391, [fol. 159r]
 Son. am. 1, v. 8, fol. 8v
 Oct. her., v. 137, fol. 144v
 Oct. her., v. 139, [fol. 144v]
 Canc. sac. 1, v. 67, fol. 50r
 Canc. fún. 1, v. 47, fol. 48r
 Canc. fún. [I], v. 48, fol. 48r
 Oct. sac. [b], v. 46, fol. 55v
 Son. am. 1, v. 7, fol. 8v
Firmezas, v. 36, [jorn. 3], fol. 206r
 Oct. sac. [a], v. 65, [fol. 54r] y *Panegírico*, v. 440, [fol. 186r]
 Son. am. 14, v. 9, fol. 11v
 Son. her. 20, v. 9, fol. 5r
Soled. I, v. 107, [fol. 155v]
 Oct. her., v. 226, [fol. 145v] y *Panegírico*, v. 299, [fol. 184v]
Soled. II, v. 971, [fol. 181v]
Firmezas, v. 44, [jorn. 3], fol. 206r
Carlino, v. 7, [jorn. 2] fol. 224v
 Oct. her., v. 35, fol. 143r
Soled. I, v. 109, [fol. 155v]
Soled. I, v. 108, [fol. 155v]
 Son. her. 15, v. 11, fol. 4r
 Canc. her. [Silva 3], v. 68, fol. 51v
 Canc. sac. [1], v. 69, [fol. 50r]
 Canc. sac. 1, v. 71, fol. 50r
 Canc. sac. 1, v. 72, [fol. 50v]
Polifemo, oct. 15, v. 5, [fol. 149v]
Polifemo, [oct. 15], v. 1, [fol. 149r]
Polifemo, [oct. 15], v. 7, [fol. 149v]
Polifemo, [oct. 15], v. 8, [fol. 149v]
 Son. fún. 3, v. 1, fol. 22v
Panegírico, v. 179, fol. 183r
Panegírico, v. 183, [fol. 183r]
Panegírico, v. 302, [fol. 184v]
 Terc. her., v. 6, fol. 55v
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 61, fol. 43r

- 240 en coyunda feliz, tan grande estado,
son arra de tu fe, de tu amor seña,
aquella grande, estotra no pequeña.
Entre esplendores, pues, alimentado,
al mayor ministerio proclamado,
- 245 ya de la Aurora bella,
los rayos anticipa de la estrella
de Calíope el hijo intonso, al bello
garzón agosto, que a coyundas tales,
en sus primeros años florecientes,
- 250 provincias, mares, reinos diferentes
rindió no solo, mas expuso el cuello,
abeja de los tres lilios reales,
generosos afectos de una pía
doliente afinidad, bien que amorosa,
- 255 digna la juzga esposa,
que viendo el rey tan santa compañía
a dos opuestos mundos hace un día.
Esta augusta eminente
consorte generosa del prudente
- 260 generoso mancebo,
en rosicler menos luciente Febo,
alma al tiempo dará, vida a la historia,
a los rayos de Júpiter expuesta,
no es voz de fabulosa deidad esta,
- 265 siglos ha de lograr más su memoria
que una estrella rayos.
Esta, pues, gloria nuestra, conducida
a la tea nupcial * esclarecida,
calzada abriles y vestida mayos,
- 270 generosa a su rey se hizo ofrenda,
con rayos dulces mil de sol templado,
que en sus brazos depuso su cuidado,
y el amor más despierto
bebía de una dulce y otra estrella
- 275 la misma esfera de los rayos bellos,
mientras el culto de las musas coro
sueño le alterna dulce en plectros de oro.
Himeneo, añadiendo
el lazo de ambos cuellos,
- 280 los dos miraba atentamente cuando
vírgenes bellas y jóvenes lucidos
llegaron conducidos,
coros tejiendo, voces alternando,
mientras invocan su deidad alterna
- 285 de zagalejas cándidas voz tierna.

Panegírico, v. 434, [fol. 186r]
Panegírico, v. 336, [fol. 185r]
Panegírico, v. 337, [fol. 185r]
Panegírico, v. 240, [fol. 184r]
Panegírico, v. 224, fol. 183r
Soled. I, v. 426, [fol. 159v]
Soled. I, v. 1016, [fol. 168r]
Panegírico, v. 106, fol. 182r
Panegírico, v. 107, [fol. 182v]
Terc. her., v. 11, fol. 55v
Terc. her., v. 13, [fol. 55v]
Panegírico, v. 108, fol. 182v
Panegírico, v. 109, [fol. 182v]
Soled. II, v. 645, [fol. 176v]
Soled. II, v. 646, [fol. 176v]
Soled. I, v. 769, [fol. 163v]
Oct. her., v. 87, fol. 143v
Oct. her., v. 179, [fol. 145r]
Canc. fún., v. 19, fol. 53v
Son. her. 11, v. 9, fol. 3r
Canc. her. [Silva 3], v. 1, fol. 50v
Canc. her. [Silva 3], v. 3, [fol. 50v]
Son. [her.] 15, v. 9, fol. 4r
Soled. I, v. 972, [fol. 166v]
Son. her. 5 [b], v. 9, fol. 2r
Son. her. [h], v. 13, fol. 36r
Soled. I, v. 604, [fol. 162r]
Panegírico, v. 298, fol. 184v
Panegírico, v. 283, [fol. 184v] [y v. 433, fol. 186r]
Soled. I, v. 607, [fol. 162r]
Panegírico, v. 279, fol. 184r
Son. her. 20, v. 12, fol. 5r
Son. am. 1, v. 8, [fol. 8v]
Firmezas, v. 8, [jorn. 2], fol. 189v
Son. am. [g], v. 7, fol. 35r
Soled. I, v. 797, [fol. 164r]
Panegírico, v. 454, [fol. 186v]
Panegírico, v. 455, [fol. 186v]
Soled. I, v. 800, [fol. 164r]
Soled. I, v. 798, [fol. 164r]
Oct. her., v. 176, fol. 145r
Soled. I, v. 790, [fol. 145r]
Soled. I, v. 791, [fol. 145r]
Soled. I, v. 177, [fol. 163v]
Soled. I, v. 801, [fol. 164r]
Soled. I, v. 802, [fol. 164r]

CORO I DE NINFAS

Ven, Himeneo, y plumas no vulgares

Soled. I, v. 830, [fol. 164v]

- al aire los hijuelos den alados,
 290 ardiendo enteros en faroles de oro,
 de sus carcajes estos argentados
 flechen mosquetas, nieven azahares,
 cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
 consagrando los palios a su esposa
 295 su agradable ruído,
 de las plumas que baten más süaves
 en su volante carro blancas aves.
 Este, pues, docto enjambre y dulce coro
 que azules ojos con pestañas de oro
 300 sus plumas son, conduzgan alta diosa,
 igual en pompa al pájaro que grave
 su manto azul de tantos ojos dora,
 de lirios de oro * luz resplandeciente,
 propicio albor del Héspero luciente,
 305 que ilustra dos eclípticas ahora,
 templo de amor, alcázar de nobleza,
 blanca más que las plumas de aquel ave
 que dulce muere y en las aguas mora,
 nido de Fénix de mayor belleza,
 310 que bate en nuestra edad pluma dorada
 y generosamente edificada.
 No de los rayos baja a las espumas
 la esfera de sus plumas,
 que sin moverse en plumas de oro vuela,
 315 plumas siempre gloriosas, no del ave
 que la Arabia en sus venas atesora
 para quien luego apela
 la Admiración, vestida un mármol frío.
 Esa con majestad y señorío
 320 en los inciertos de su edad segunda
 ponderador saluda afectuoso,
 o ya por generoso
 crepúsculos vincule tu coyunda
 a su ardiente deseo.
 325 Ven, Himeneo, ven, ven, Himeneo.

- Soled. I*, v. 831, [fol. 164v]
 Oct. her., v. 175, fol. 145r
Soled. I, v. 834, [fol. 164v]
Soled. I, v. 835, [fol. 164v]
Polifemo, oct. 39, v. 5, [fol. 151v]
Soled. I, v. 598, [fol. 161v]
Soled. II, v. 733, [fol. 177v]
Soled. I, v. 1123, [fol. 168v]
Soled. I, v. 1124, [fol. 168v]
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 9, fol. 42v
Soled. I, v. 845, [fol. 165r]
Soled. I, v. 846, [fol. 165r]
Polifemo, oct. 43, v. 5, [fol. 152r]
Polifemo, [oct. 43], v. 6, [fol. 152r]
 Son. fún. 9, v. 7 [fol. 24r] y Oct. her., v. 219, [fol. 145v]
Panegírico, v. 142, [fol. 182v]
Panegírico, v. 143, [fol. 182v]
 Son. am. [21], v. 6, fol. 12v
Polifemo, oct. 43, v. 3, [fol. 152r]
Polifemo, oct. 43, v. 4, [fol. 152r]
 Son. am. 21, v. 7, fol. 12v
 Son. am. 21, v. 8, [fol. 12v]
 Son. am. 21, v. 4, [fol. 12v]
Soled. I, v. 169, [fol. 157v]
Soled. I, v. 168, [fol. 157v]
 Son. fún. [a], v. 8, fol. 28r
 Son. her. 2, v. 3, fol. 1r
 Son. am. [d], v. 7, fol. 23v
 Canc. her. 6 [Silva 1], v. 42, fol. 43r
Soled. I, v. 1030, [fol. 167r]
Firmezas, v. 9, [jorn. 3], fol. 205v
Soled. I, v. 813, [fol. 164v]
Soled. II, v. 247, [fol. 171v]
 Son. her. 7, v. 2, fol. 2v
Soled. I, v. 814, [fol. 164v]
Soled. I, v. 815, [fol. 164v]
Soled. I, v. 867, [fol. 165r]

CORO I DE JÓVENES

- Ven, Himeneo, ven donde te espera
 Cupido con dos soles, que este hermoso
 de ángel tiene lo que el otro de ave,
 rey siempre glorioso,
 330 que los clarines de la Fama cabe
 de la sonante esfera.
 Su flor es pompa de la primavera,
 flores su bozo es, cuyos colores
 sombras son, rubicundos esplendores,
 335 que abreviarán el sol en una estrella

- Soled. I*, v. 805, [fol. 164r]
 Son. her. 7, v. 7, fol. 2v
 Son. her. 7, v. 8, [fol. 2v]
 Son. her. 1 [a], v. 2, fol. 1r
 Son. fún. 6, v. 6, fol. 23r
Soled. II, v. 633, [fol. 176r]
 Terc. burl., v. 70, fol. 57r
Polifemo, oct. 32, v. 7, [fol. 151r]
 Son. her. [g], v. 11, fol. 36v
Soled. I, v. 70, [fol. 163r]

las trenzas rubias y la vista bella,
 de rayo, más que flores,
 que Amor sacó del oro de sus minas,
 goza mano, cabello, labio y frente
 340 oro, lilio, clavel, marfil luciente,
 cual otro no fio Febo más robusto,
 del belicoso belga al indo adusto
 lilios la edad el tálamo perdone,
 dulce enjambre de Amores le corone,
 345 señas dando festivas del contento;
 haga, pues, tu dulcísimo instrumento
 bellos efectos, pues la causa es bella.
 Vengan las Gracias, que dichosas Parcas
 hilen estambre digno de monarcas,
 350 émulo su resplandor del firmamento,
 de la alta fatal rueca al uso breve
 venza no solo en su candor la nieve,
 mas plata en su esplendor sea cardada,
 la alta esperanza en él se vea lograda,
 355 por templarse en las ondas el deseo.
 Ven, Himeneo, ven, ven, Himeneo.

CORO SEGUNDO [DE NINFAS]

Ven, Himeneo, donde entre arreboles
 de honesto rosicler previene el día
 una ala que crepúsculos ignora,
 360 virgen tan bella que hacer podía
 tórrida la noruega con dos soles,
 cuyo candor en mejor cielo ahora
 occidental balcón fue de la Aurora,
 y en sus divinos ojos los amores
 365 coronados traslada de favores,
 Y, siervos coronados, pagan ellos
 sus libres pasos a sus ojos bellos
 ejecutoriando en la revista
 todos los privilegios de la vista.
 370 Divinos ojos, que su dulce oriente
 dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
 si Febo no me engaña,
 y espera idolatrarlos occidente,
 esto Amor solicita con su vuelo,
 375 culto debe María tan glorioso.
 En estos ojos bellos,
 si no Apolos lucientes dos de España,
 de honor, de majestad, de gallardía,
 vista al aire la púrpura del día,
 380 que el templo ilustra y a los aires vanos
 aurora de sus ojos soberanos,
 y en las alas del viento * proceloso

Son. am. 13, v. 10, fol. 11r
 Son. fún. 10, v. 4, fol. 24r
 Son. 10, v. 4. fol. 137v
 Son. am. 10, v. 9, fol. 10v
 Son. am. 10, v. 12, [fol. 10v]
Polifemo, oct. 48, v. 7, [fol. 152v]
Polifemo, [oct. 48], v. 8, [fol. 152v]
 Oct. her., v. 233, fol. 145v
 Oct. her., v. 236, [fol. 145v]
Panegirico, v. 457, fol. 186v
 Son. am. 38, v. 10, fol. 16r
 Son. am. 38, v. 11, fol. 16r
 Canc. her. 3, v. 20, fol. 41v
 Canc. her. 3, v. 22, [fol. 41v]
Panegirico, v. 461, [fol. 186v]
Soled. I, v. 937, [fol. 166r]
Soled. I, v. 934, [fol. 166r]
Soled. I, v. 935, [fol. 166r]
 Son. her. 7, v. 9, fol. 2v
Soled. I, v. 1015, [fol. 168r]
Soled. I, v. 855, [fol. 165r]

Soled. I, v. 817, [fol. 164v]
Soled. I, v. 818, [fol. 164v]
 Canc. fún. [4] [Madrig. 2], v. 6, fol. 49r
Soled. I, v. 820, [fol. 164v]
Soled. I, v. 821, [fol. 164v]
Panegirico, v. 296, fol. 184v
Panegirico, v. 530, fol. 187v
 Son. am. [c], v. 14, fol. 31r
Soled. II, v. 660, [fol. 176v]
Firmezcas, v. 23, [jorn. 2], fol. 197v
Firmezcas, v. 24, [jorn. 2], [fol. 197v]
 Oct. sac. [a], v. 47, fol. 54r
 Oct. sac. [a], v. 48, [fol. 54r]
 Son. am. 2, v. 9, fol. 9r
 Son. am. [2], v. 10, fol. 9r
 Canc. her. 2, v. 88, fol. 41r
 Son. am. 2, v. 11, fol. 9r
 Son. am. 2, v. 12, [fol. 9r]
 Oct. her., v. 54, fol. 143v
 Canc. her. 4, v. 19, fol. 42r
Panegirico, v. 115, [fol. 182v]
 Son. her. [f], v. 2, fol. 34v
 Oct. sac. [a], v. 16, fol. 53v
Soled. I, v. 685, [fol. 162v]
Soled. I, v. 819, [fol. 164v]
 Canc. her. 4, v. 5, fol. 42r y Polif., oct. 5, [v. 3], [fol. 148v]

- del último occidente,
 como se oscurecía el sol en ellos,
 385 solicitaba al trueno generoso,
 en tinieblas de oro, rayos bellos;
 admiraciones son y desenojos,
 gloria del gusto y néctar de los ojos.
 La Alba en los blancos lilios de su frente
 390 si espira suavidad, si gloria espira,
 campos ilustra del Olimpo ardiente
 al claro sol, en cuanto en torno gira,
 si Aurora no con rayos, Sol con flores
 que el suelo pinta de cien mil colores.
 395 Del casi tramontado sol aspira
 a los confusos rayos su cabello,
 mueve el viento la hebra voladora,
 solicitando en vano
 el templado color de la que adora.
 400 De su rostro la nieve y escarlata
 raya dorado sol, orna y colora,
 cuantas del uno ya y el otro cuello
 cadenas la Concordia engarza rosas;
 del galán novio, de la esposa bella,
 405 purpúreo son trofeo
 de sus mejillas siempre vergonzosas:
 del carro, pues, febeo
 la Alba entre lilios cándidos deshoja
 o púrpura nevada o nieve roja,
 410 si bien toda la púrpura de Tiro,
 cual parece al romper de la mañana
 bordadura de perlas sobre grana,
 las hojas del clavel, que había juntado
 el silencio en un labio y otro bello,
 415 padre de la que en sí bella se esconde,
 beldad parlara, gracia muda ostenta
 al docto pecho, a la suave boca,
 cual del rizado verde botón, donde
 abrevia su hermosura virgen rosa
 420 porque entre un labio y otro colorado
 Amor está de su veneno armado.
 De cuyos dulces números no poca
 conceptuosa suma
 el nieto de la espuma
 425 por brújula concede vergonzosa,
 cuyos purpúreos senos perlas netas
 hoy te ofrecen su más precioso engaste,
 si no al segundo ilustrador del día,
 cuyas minas secretas
 430 del rubí más ardiente
 solicita el que más brilla diamante,
- Soled. I*, v. 348, [fol. 158v]
Son. am. 2, v. 3, fol. 9r
Panegírico, v. 60, fol. 181v
Son. am. [g], v. 8, fol. 35r
Canc. her. 6 [Silva 1], v. 62, fol. 43v
Canc. her. 6 [Silva 1], v. 63, [fol. 43v]
Son. am. [c], v. 13, fol. 31r
Son. am. 8, v. 10, fol. 10r
Oct. her., v. 3, fol. 142v
Son. am. 22, v. 10, fol. 13r
Soled. I, v. 186, [fol. 158r]
Son. am. 17, v. 11, fol. 12r
Polifemo, oct. 32, v. 5, [fol. 151r]
Polifemo, [oct. 32], v. 6, [fol. 151r]
Son. am. 9, v. 6, fol. 10v
Soled. II, v. 147, [fol. 170r]
Soled. I, v. 783, [fol. 164r]
Son. am. 23, v. 7, fol. 13r
Son. am. 24, v. 1, fol. 13r
Soled. I, v. 826, [fol. 164v]
Soled. I, v. 827, [fol. 164v]
Soled. I, v. 1015, [fol. 168v]
Soled. I, v. 829, [fol. 164v]
Soled. I, v. 828, [fol. 164v]
Soled. I, v. 706, [fol. 163v]
Polifemo, oct. 11, v. 2, [fol. 149r]
Polifemo, [oct. 11], v. 4, [fol. 149r]
Canc. her. [Silva 3], v. 21, fol. 51r
Son. am. 26, v. 1, fol. 13v
Son. am. 26, v. 4, [fol. 13v]
Son. am. [a], v. 5, fol. 28v
Son. am. [a], v. 6, [fol. 28v]
Soled. I, v. 758, [fol. 163v]
Soled. I, v. 763, [fol. 163v]
Son. her. 32, v. 10, fol. 8r
Soled. I, v. 764, [fol. 163v]
Soled. I, v. 765, [fol. 163v]
Son. am. [e], v. 6, fol. 10v
Son. am. [e], v. 7, [fol. 10v]
Soled. II, v. 180, [fol. 172v]
Soled. II, v. 181, [fol. 172v]
Soled. II, v. 537, [fol. 175r]
Soled. II, v. 768, [fol. 163v]
Soled. I, v. 486, [fol. 160v]
Soled. I, v. 488, [fol. 160v]
Son. her. 13, v. 6, fol. 3v
Soled. I, v. 487, [fol. 160v]
Soled. II, v. 880, [fol. 179r]
Soled. I, v. 220, [fol. 159v]

- el príncipe excelente,
dulcemente impedido
su blanco pecho de un arpón dorado,
435 y cuantos suda olores,
lisonjas son * del día
que a la madre gentil de los amores,
la segunda deidad del tercer cielo,
la dulce confusión hacer podía
440 ultraje milagroso a la hermosura
con ojos y sin alas un Cupido,
y blanca la Etiopía con dos manos.
Venza la blanca nieve su blancura,
ilustre injuria, valeroso ultraje
445 del blanco cisne que en las aguas mora,
cuya vestida nieve anima un hielo
en el papel diáfano del cielo.
Claveles del abril, rubíes tempranos,
sus pies la primavera
450 abrevian, y así en ellos
tejieron dulce y generosa cuna
flores, que ilustra otra mejor Aurora,
que el pie divino de una virgen dora.
Cuyo bello cimiento y gentil muro,
455 bien nacido esplendor, firme coluna,
de pura honestidad templo sagrado,
fue por divina mano fabricado,
mármol, al fin, tan por lo Pario, puro,
que pudo bien Acteón perderse en ellos,
460 delante quien el Sol es una estrella,
por verla menos bella,
y esfera España de sus rayos bellos,
ídolo dulce, a quien humilde adoro,
alto de amor dulcísimo decoro,
465 lisonjas del deseo.
Ven, Himeneo, ven, ven Himeneo.

- Oct. her., v. 109, fol. 144r
Soled. I, v. 275, [fol. 157v]
Polifemo, oct. 28, v. 4, [fol. 150v]
Son. fún. 6, v. 13, fol. 23r
Canc. am. 1, v. 17, [fol. 43v] y Son. am. [c], v. 8, [fol. 30v]
Canc. her. 6 [Silva 1], v. 12, fol. 42v
Son. am. [g], v. 7, fol. 35r
Soled. I, v. 515, [fol. 160v]
Son. am. 27, v. 10, fol. 14r
Soled. I, v. 806, [fol. 164r]
Soled. I, v. 822, [fol. 164v]
Son. am. 9, v. 13, fol. 10v
Son. her. [c], v. 14, fol. 32r
Son. am. 1, v. 6, fol. 9r
Soled. II, v. 864, [fol. 179r]
Soled. I, v. 640, [fol. 163r]
Soled. I, v. 824, [fol. 164v]
Firmezas, v. 17, [jorn. 2], fol. 197r
Canc. her. 4, v. 21, fol. 42r
Son. am. 14, v. 2, fol. 11r
Son. fún. 7, v. 13, fol. 2v
Oct. her., v. 26, fol. 143r
Son. am. 22, v. 2, fol. 13r
Panegírico, v. 90, fol. 182r
Son. am. 22, v. 1, fol. 13r
Son. am. 22, v. 4, [fol. 13r]
Soled. II, v. 712, [fol. 177r]
Soled. I, v. 530, [fol. 161r]
Son. am. 2, v. 7, [fol. 9r]
Soled. I, v. 703, [fol. 163r]
Son. am. 2, v. 8, fol. 9r
¿Son. am. 22, v. 12, fol. 13r⁷⁰
Son. am. 22, v. 12, fol. 13r⁷¹
Canc. her. 3, v. 33, fol. 41v
Soled. I, v. 816, [fol. 164v]

CORO SEGUNDO [DE JÓVENES]

- Ven, Himeneo, y las volantes pías,
que ciento ilustras ojos celestiales,
rediman del que más, o tardo vuela,
470 o infausto gime, pájaro nocturno.
A Favonio en el tálamo de Flora

- Soled. I*, v. 806⁷², [fol. 165r]
Oct. sac. [a], v. 75, fol. 54v
Soled. I, v. 836, [fol. 164v]
Soled. I, v. 837, [fol. 164v]
Panegírico, v. 429, [fol. 186r]

70 Este verso y el siguiente se sitúan como verso 12 del mismo soneto según las ediciones. La edición de Hoces presenta el v. 468 del centón.

71 Según la edición de Hoces, este verso corresponde, erróneamente, al v. 645 de la *Soledad Primera*.

72 Corrijo la referencia al v. 845.

- fie tus nudos ella, que los días
 disuelvan tarde en senectud dichosa,
 mudos coronen otros por su turno
 475 el dulce lecho, * la dorada esfera,
 a expectación tan infalible iguales.
 Y la que Juno es hoy a nuestra esposa
 mañana * coronados,
 casta Lucina, en lunas desiguales,
 480 generosa * repita sus umbrales,
 donde la primavera,
 con plumas solícita lisonjera;
 los blancos lilios de ciento en ciento
 al primero previenen casamiento
 485 alcázares dorados,
 y el aplauso de España les previene
 concurso más solemne
 a la alta expectación de tanta pompa,
 do el pájaro real su vista afina
 490 que serán cuna y nido generoso
 a un fresco sitio, dosel umbroso,
 de sucesión real, si no divina.
 ¡Tráiganos hoy Lucina,
 sudando néctar, lambicando olores
 495 de nuestra perla fina,
 al Palacio Real, real venera,
 süave risa de perpetua Aurora,
 madre de perlas y que serlo espera
 de un sol luciente ahora,
 500 coronado de flores,
 del Héspero luciente,
 de aljófares purpúreos coronado,
 dichosa edad presente!
 ¡Oh, bienaventurado
 505 albergue a cualquier hora!
 Las Virtudes se vean
 mover el pie de sus segundos años,
 y por cebarse en dulces engaños
 felicidades sean.
 510 Corónense estos muros ya de gloria,
 del tiempo y del olvido haya victoria,
 ardan las teas nupciales obedientes,
 en idiomas canten diferentes,
 cuide real Fortuna
 515 del dulce movimiento de la cuna,
 ricos de fortaleza y de fe ricos,
 siglos ciñan los dos en desengaños,
 de más coronas, que felices años,
 unas y otras edades
 520 virtudes sean y felicidades,

- Soled. I*, v. 848, [fol. 165r]
Soled. I, v. 849, [fol. 165r]
Soled. I, v. 838, [fol. 164v]
Soled. I, [v. 837, fol. 164v] y *Son. am.* 30, v. 9, [fol. 14v]
Panegírico, v. 193, fol. 183v
Soled. I, v. 350, [fol. 165r]
Son. [her.] 11, v. 5, fol. 3r y *Son. her.* 1 [b], v. 5, fol. 26v
Soled. I, v. 851, [fol. 165r]
Son. am. [33], v. 4, [fol. 15r] y *Soled. I*, [v. 814], [fol. 165r]
Soled. I, v. 606, [fol. 162r]
Son. am. [f], v. 6, fol. 33r
Son. am. [f], v. 1, [fol. 33r]
Panegírico, v. 466, [fol. 186v]
Canc. lir. [1], v. 14, fol. 46r
Panegírico, v. 480, [fol. 186v]
Panegírico, v. 473, fol. 286, [fol. 186v]
Panegírico, v. 479, [fol. 186v]
Son. am. 30, v. 10, fol. 14v
Son. her. 15, v. 13, fol. 4r
Polifemo, oct. 36, v. 6, [fol. 151v]
Son. her. 15, v. 14, fol. 4r
Canc. her. [3], v. 13, fol. 41v
Polifemo, oct. 47, [v. 1], [fol. 152v]
Canc. her. 3, v. 15, fol. 41v
Canc. her. 3, v. 14, [fol. 41v]
Panegírico, v. 297, [fol. 184v]
Canc. her. 3, v. 16, fol. 41v
Canc. her. 3, v. 17, [fol. 41v]
Firmezas, [v. 21], [jorn. 2], fol. 194v
Panegírico, v. 141, [fol. 182v]
Panegírico, v. 211, fol. 183v
Son. am. 27, v. 7, fol. 14r
Soled. I, v. 171, [fol. 156v]
Soled. I, v. 131, [fol. 156r]
Canc. her. [3], v. 27, fol. 4, [fol. 41v]
Canc. her. [3], v. 28, [fol. 41v]
Firmezas, [v. 1035], [jorn. 1], fol. 197r
Canc. her. 3, v. 25, [fol. 41v]
Son. her. 15, v. 11, fol. 4r
Son. [her.] 3, v. 7, fol. 3v
Oct. her., v. 232, fol. 145v
Soled. II, v. 366, [fol. 173r]
Canc. her. 3, v. 23, fol. 41v
Canc. her. 3, v. 24, [fol. 41v]
Canc. her. 2, v. 43, fol. 40v
Oct. her., v. 238, fol. 145v
Oct. her., v. 239, [fol. 145v]
Canc. her. 3, v. 29, fol. 41v
Canc. her. 3, v. 30, [fol. 41v]

- que es lo que más deseo.
Ven, Himeneo, ven, ven, Himeneo.
- 525 "Vivid felices, dijo,
largo curso de edad, nunca prolijo
en números no rudos,
de Alejandro venciendo la memoria,
cuya lámina cifre desengaños,
que en letras pocas lean muchos años.
Y si prolijo, en lazos amorosos
- 530 siempre vivid esposos
en los dichosos nudos,
que a los lazos de amor os dio Himeneo.
A vuestros descendientes
no hay paso concedido a mayor gloria;
- 535 llegad al cielo vuestras sacras frentes,
por los que visten púrpura leones
en tantos hoy católicos pendones,
que, eternizados en sus luces bellas,
estampas usurpáis a las estrellas.
- 540 No cuente piedra, no, este alegre día,
ni al blanco cisne creo,
cuando más oscurecen las espumas,
nevada invidia sus nevadas plumas
que a tanta dicha su blancura es poca;
- 545 cuéntele perlas que el oriente fía,
ilustre y hermosísima María,
de la purpúrea concha de tu boca.
Corona en puntas la dorada esfera,
Que, borrándole al sol sus arboles,
- 550 a enviarte ha salido
el rojo paso de la blanca Aurora,
por las floridas señas que da el prado
y artífice tejó la primavera,
el sol relumbra en vano,
- 555 de rayos negros serafín humano,
cuando de tus dos soles,
huyendo con su * dulce compañía,
el cénic escaló, plumas vestido,
por no abrasar con tres soles el día.
- 560 Cuando el monarca de este y de aquel mundo
del Júpiter de España * sin segundo,
están ciñendo ahora,
¡oh, bienaventurado
albergue a cualquier hora!
- 565 Dije, cuando del templo cristalino,
en dos columnas del honor cristalino,
dos vi ceñidos de inmortal corona,
soberana beldad, valor divino,
- Son. burl. 26, v. 14, fol. 20v
Soled. I, v. 828, [fol. 164v]
- Soled. I*, v. 930, [fol. 166r]
Soled. I, v. 931, [fol. 166r]
Soled. II, v. 550, [fol. 175r]
Oct. her., v. 69, fol. 143v
Soled. I, v. 979, [fol. 166v]
Soled. I, v. 980, [fol. 166v]
Soled. I, v. 332, [fol. 166r]
Soled. I, v. 333, [fol. 166r]
Canc. am. [3], v. 47, fol. 45r
Canc. am., v. 48, [fol. 45r]
Soled. I, v. 964, [fol. 166v]
Son. burl. 1, v. 10, fol. 16v
Oct. her., v. 102, fol. 144r
Canc. fún. 2 [Silva 2], v. 42, fol. 48v
Canc. fún. 2 [Silva 2], v. 43, fol. 48v
Oct. her., v. 103, fol. 144r
Oct. her., v. 104, [fol. 144r]
Carlino, v. 31, [jorn. 2], fol. 225r
Soled. I, v. 880, [fol. 165v]
Soled. II, v. 263, [fol. 171r]
Soled. II, v. 264, [fol. 171r]
Carlino, v. 32, [jorn. 2], fol. 225r
Carlino, v. 33, [jorn. 2], [fol. 225r]
Son. am. 9, v. 1, fol. 10r
Carlino, v. 35, [jorn. 2], fol. 225r
Son. am. 30, v. 9, fol. 14v
Oct. her., v. 131, fol. 144v
Canc. her. [Silva 3], v. 4, fol. 50v
Son. am. 24, v. 4, fol. 13r
Son. am. 17, v. 8, fol. 12r
Polifemo, oct. 37, v. 4, [fol. 151v]
Son. am. 10, v. 2, fol. 10v
Son. her. 27, v. 8, fol. 7r
Soled. II, v. 560, [fol. 175v]
Oct. sac. [a], v. 61, [fol. 54r] y Son. 13, v. 2, fol. 3v
Soled. II, v. 137, [fol. 170r]
Polifemo, oct. 20, v. 8, [fol. 150r]
Son. her. [a], v. 12, fol. 31r
Son. her. 4, v. 14, fol. 2r y Canc. sac. [1], v. 81, [fol. 50v]
Canc. fún. 4 [Madrig. 2], v. 5, fol. 49r
Soled. I, v. 131, [fol. 156r]
Soled. I, v. 172, [fol. 156v]
Oct. her., v. 248, fol. 145v
Oct. her., v. 160, [fol. 144v]
Oct. her., v. 143, [fol. 144v]
Son. her. 11, v. 6, fol. 3r

- rayo el uno belígero de Marte,
 570 hasta el otro triunfante de Belona,
 del uno, al levantar la altiva mano,
 del otro, al revolver la heroica frente.
 En simulacros de la Fama aparte,
 jurisdicción de un cetro, de un tridente,
 575 Carlos el uno era, Marte humano,
 Filipo el otro, oráculo prudente.
 A los pies llega, al fin, del Quinto Carlos
 su nieto generoso,
 en nuestra edad famoso,
 580 segundo en tiempo, si * en honor primero.
 Primero en quien más puros,
 con tan alto ejemplo,
 viven los fuegos de este sacro templo,
 el Tiempo lo vincule en bronce duros,
 585 y a los siglos envidia sea futuros.
 Alimentado de sus rayos bellos,
 ya, joven cristianísimo, con ellos,
 vi, que el cielo, tu imperio contemplando,
 dio de su luminoso firmamento,
 590 Filipo las acciones y la vida,
 cediendo afectuoso
 las llaves todas de su reino entero,
 y vi en ti retratado honor y palma,
 Carlos darte el valor, Filipo el alma.
 595 Majestuoso * feliz tálamo honora,
 ¡oh, bienaventurado
 albergue a cualquier hora!
 En tanto que tú alcanzas
 del coro vergonzoso
 600 el príncipe glorioso
 del reino escudo y silla de tu estado,
 en quien de nuestro bien las esperanzas
 tejieron dulce y generosa cuna,
 cuna siempre real de tus abuelos,
 605 que de águilas reales,
 por más lucientes soles,
 ha sido y es zodiaco luciente;
 si quien me da su lira no me engaña,
 príncipe tendrá España;
 610 el oráculo fiel de tu fortuna
 números crece, multiplica voces.
 Mercurio, de estas nuevas diligente,
 al templarse en las ondas Himeneo,
 cristal pisando azul con pies veloces,
- Oct. her., v. 146, fol. 144v
 Oct. her., v. 147, [fol. 144v]
 Oct. her., v. 164, [fol. 144v]
 Oct. her., v. 165, [fol. 144v]
 Oct. her., v. 144, [fol. 144v]
 Son. fún. [d], v. 8, fol. 29v
 Oct. her., v. 162, fol. 145, [fol. 144v]
 Oct. her., v. 163, [fol. 144v]
 Terc. her., v. 37, fol. 56r
Panegírico, v. 43, fol. 181v
 Son. her. 1 [a], v. 6, fol. 1r
Panegírico, v. 17, [fol. 181r] y v. 609, [fol. 188v]
 Oct. her., v. 75, fol. 143v
 Oct. her., v. 79, [fol. 143v]
 Oct. her., v. 76, [fol. 143v]⁷³
 Son. [her] 16, v. 14, fol. 4v
 Son. [her] 16, v. 11, [fol. 4v]
Panegírico, v. 240, [fol. 184v] y Son. am. 2, v. 8, [fol. 9r]
 Canc. her. [Silva 3], v. 36, fol. 51r
 Oct. her., v. 180, fol. 145r
 Son. her. 14, v. 6, fol. 4r
 Terc. her., v. 2, fol. 55v
 Oct. her., v. 123, fol. 144r
 Oct. her., v. 126, [fol. 144r]
 Oct. her., v. 187, fol. 145r
 Oct. her., v. 146, [fol. 145r]
 Oct. sac. [a], v. 42, [fol. 54r] y *Panegírico*, v. 130, fol. 182v
Soled. I, v. 143, [fol. 156r]
Soled. I, v. 160, [fol. 156v]
 Canc. sac. 1, v. 16, [fol. 49v]
Soled. II, v. 243, [fol. 171v]
 Oct. her., v. 24, fol. 143r
 Son. her. 8, v. 4, fol. 2v
 Canc. sac. 1, v. 54, fol. 50r
 Son. am. 14, v. 2, fol. 11r
 Son. her. 8, v. 3, fol. 2v
 Son. fún. 8, v. 3, fol. 23v
 Son. her. 31, v. 3, [fol. 7v]
 Son. her. 26, v. 10, fol. 6v
 Son. her. 15, v. 3, fol. 4r
 Canc. her. 3, v. 35, fol. 41v
Panegírico, v. 92, fol. 182r
Soled. I, v. 108, [fol. 157v]
Soled. II, v. 662, [fol. 176v]
Soled. I, v. 1014, [fol. 168r]
Soled. II, v. 46, [fol. 169r]

73 Según la edición de Hoces se trataría del fol. 144.

- 615 volando alienta trompas de cristales,
a quien sirven los cielos de fanales,
calzándole talarés mi deseo.
Cloto el vital estambre de luz baña,
a quien Mercurio le previene cuna,
- 620 dándole Amor sus alas para ello.
Eres deidad armada, Marte humano,
asciende, en cuya poderosa mano,
que al mundo será una,
dos mundos continente son pequeño,
- 625 para oprimir sacrílega costumbre,
mira a tu blanca frente el lilio bello,
sigue con agradable mansedumbre,
los lilios de tu Aurora,
de perlas cada hora.
- 630 Belona de dos mundos
tremola en sus riberas
pacíficas banderas,
coronada la Paz verá la gente
en lo que España encierra,
- 635 multiplicarse imperios, nacer mundos,
bañados de tu luz resplandeciente,
siglos de oro arrogándose la tierra,
Copia la paz y crédito la Guerra.
Rey de ambos mundos, freno de ambos mares
- 640 lisonjeen el mar vientos segundos,
de nuestros ya, de hoy más, seguros lares.
Más sí con la importancia el tiempo mides,
arma tus hijos, vara tus galeras,
domando cuellos y ligando manos,
- 645 que a tanto leño el húmido elemento,
y a tanta vela es poco todo el viento;
y al ronco son de trompas belicosas,
sigue la gloria de abreviar dos polos,
nunca intentada de ningún Alcides,
- 650 donde armados de nieve los Triones
despliegan blando lino
a España en uno y otro alado pino,
al aire encomendado,
que ilustren tus pendones,
- 655 y sobre los castillos y leones,
que a tu cielo corrieron más apriesa.
Levanta aquel león fiero
del tribu de Judá, que honró el Madero.
Llega, que si a tu Fénix traes ornado
- 660 de aquella hermosa Flor de Lis francesa,
florida en años, en beldad florida,
matutinos del sol rayos vestida,
vuelves feliz entre estos patrios lares,
- Oct. her., v. 8, fol. 143r
Oct. her., v. 197, fol. 145r
Soled. II, v. 600, [fol. 176r]
Panegírico, v. 93, fol. 182r
Panegírico, v. 94, [fol. 182r]
Panegírico, v. 110, [fol. 182v]
Son. 22, v. 4, fol. 5v
Panegírico, v. 202, fol. 183v
Son. am. [i], v. 2, fol. 32v
Panegírico, v. 203, [fol. 183v]
Son. sac. 2, v. 9, fol. 25v
Son. am. 10, v. 4, fol. 10v
Son. am. 24, v. 3, fol. 13r
Soled. II, v. 603, [fol. 176r]
Soled. II, v. 68, [fol. 169r]
Son. fún. 9, v. 13, fol. 24r
Soled. I, v. 315, [fol. 158r]
Soled. I, v. 316, [fol. 158r]
Son. her. 11, v. 13, fol. 3v
Canc. her. 6 [Silva 1], v. 33, fol. 43r
Son. her. 11, v. 14, fol. 3v
Oct. her., v. 116, fol. 145v
Panegírico, v. 271, fol. 184v
Panegírico, v. 272, [fol. 184v]
Son. fún. [d], v. 9, fol. 29v
Son. her. 11, v. 11, fol. 3v
Son. fún. [d], v. 1, fol. 30r
Canc. her. [2], v. 75, fol. 41r
Canc. her. [2], v. 77, [fol. 41r]
Canc. her. [2], v. 57, fol. 40v
Canc. her. 2, v. 25, fol. 40v
Canc. her. 2, v. 26, fol. 40v
Canc. her. 2, v. 3, fol. 40r
Oct. her., v. 187 fol. 145r
Oct. her., v. 188, [fol. 145r]
Firmezas, [v. 1026], [jorn. 1], fol. 196v
Canc. her. 4, v. 15, fol. 42r
Canc. fún. 2 [Silva 2], v. 35 [fol. 48v]
Son. am. [a], v. 4, fol. 28v
Canc. her. [2], v. 79, fol. 41r
Canc. her. [2], v. 78, [fol. 41r]
Oct. her., v. 229, fol. 145v
Canc. 2, v. 80, fol. 41r
Canc. 2, v. 81, [fol. 41r]
Oct. her., v. 224, fol. 145v
Oct. her., v. 225, [fol. 145v]
Son. fún. [b], v. 7, fol. 30r
Soled. I, v. 896, [fol. 166v]
Oct. her., v. 222, fol. 145v

	que pagarán tus votos en altares,	Oct. her., v. 223, [fol. 145v]
665	y con ella * dos orbes ilustrando, maravillas libando,	Canc. her. 3, v. 197, [fol. 41] y Oct. her., v. 178, fol. 145v
	hallar podrás renombres inmortales, abeja de los tres lilios reales,	Canc. her. 6 [Silva 1], v. 10, fol. 42v
	que para globos de tus pies segundos,	Oct. her., v. 195, fol. 145r
670	imperios brotarán, nacerán mundos.	<i>Panegírico</i> , v. 111, v. 182v
		Oct. her., v. 198, fol. 145r
		Oct. her., v. 199, [fol. 145r]

5. UN TEXTO EPIDÍCTICO RECUPERADO: A MODO DE CONCLUSIÓN

El *Epitalamio real* de Vera Tassis constituye un valioso testimonio de la pervivencia de la técnica centonaria en la poesía barroca, combinada con la escritura nupcial de tradición cortesana. Los versos de esta composición prueban cómo —al igual que Homero en la tradición helénica, Virgilio en la latina o Petrarca en la italiana— Góngora se erigió en el príncipe de los poetas hispánicos, el inalcanzable modelo capaz de proporcionar a los escritores de la corte un caudal de versos sublimes, susceptibles de ser seleccionados y ensamblados para configurar los elogios del soberano y la alta aristocracia.

A la hora de reflexionar sobre los avatares de esta práctica bimilenaria, puede percibirse un detalle curioso: en los centones hispánicos del siglo xvii fue cobrando una importancia creciente el carácter laudatorio, frente a la tradición tardo-antigua sustentada en la cristianización de motivos paganos. Dicho factor, hasta donde llegan nuestras noticias, no llega a percibirse con la misma intensidad ni en la poesía griega, ni en la latina, excepción hecha de los epigramas centonarios de Ario. Los llamativos y novedosos *mosaicos* contruidos con teselas gongorinas se insertan así en diferentes subgéneros del elogio, como la poesía funeral (las composiciones de Angulo y Pulgar, el anónimo portugués) o los carmina *nuptialia* (Vera Tassis).

APÉNDICE I. ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- fol.: folio
- v.: verso
- Canc.: canción

- Oct.: octavas
- Son.: soneto
- Terc.: tercetos
- *Carlino*: Comedia del Doctor Carlino
- *Firmezas*: Comedia de las firmezas de Isabela
- *Panegírico*: Panegírico al duque de Lerma
- *Polifemo*: Fábula de Polifemo y Galateo
- *Soled. I*: Soledad Primera
- *Soled. II*: Soledad Segunda
- Burl.: burlesco
- Fún.: fúnebre
- Her.: heroico/a
- Lír.: lírico/a
- Sac.: sacro/a

APÉNDICE II. ÍNDICE DE COMPOSICIONES GONGORINAS CITADAS

Entre las variantes que presenta la edición de Hoces, tres afectan al primer verso de las composiciones: “Claro arroyuelo de la nieve fría” se presenta por la versión moderna como “Dulce arroyuelo de la nieve fría”; “Yacen aquí los huesos mal logrados” por la ya aceptada “Yacen aquí los huesos sepultados”; y “De la merced, señores, desterrado” se muestra por el verso confirmado como “De la Merced, señores, despedido”. Además, Hoces ofrece por duplicado la composición “Ilustre y hermosísima María”, con una variante que solo afecta al primer verso: “Hermoso dueño de la vida mía”⁷⁴.

En el siguiente índice cito las composiciones a partir de la edición secentista con la etiqueta de Hoces y mis aclaraciones:

- Canc. am. 1* “De la florida falda”
- Canc. am. 2* “Corcilla temerosa”
- Canc. am. 3* “Qué de envidiosos montes levantados”

74 El verso inicial de estas composiciones se cita a partir de las ediciones mencionadas, con alguna excepción tomada de la edición digital de la Universidad Sorbona de París, en la que se ofrece la edición (con varias actualizaciones) a cargo de Antonio Carreira de las *Obras completas* de Luis de Góngora, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. 1.

Puede consultarse en el siguiente enlace: http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica [última vez consultado el 19/08/2020]

- Canc. am.* [4] "Donde las altas ruedas"
Canc. fún. [a] "Suspenda y no sin lágrimas tu passo"
Canc. fún. 1 "Moriste en plumas, no en prudencia cano"
Canc. fún. 2 [Silva 2] "Perdona al remo, Lícidas, perdona"
Canc. fún. 4 [Madrig. 2] "Tres violas del cielo"
Canc. her. [Silva 3] "Generoso mancebo"
Canc. her. [1] "En roscas de cristal serpiente breve"
Canc. her. 2 "Levanta, España, tu famosa diestra"
Canc. her. 3 "Abra dorada llave"
Canc. her. 4 "Verde el cabello undoso"
Canc. her. 6 [Silva 1] "Por este culto bien nacido prado"
Canc. lir. [1] "A la pendiente cuna"
Canc. sac. 1 "Hoy es el sacro y venturoso día"
Carlino "Gerardo, nuestros abuelos"
Firmezas "¿De qué seno infernal, oh pensamiento"
Oct. fún. "En esta, que admiráis, de piedras graves"
Oct. her. "Yace a la parte del templado oriente"
Oct. sac. [a] "Era la noche, en vez del manto obscuro"
Oct. sac. [b] "Ciudad gloriosa cuyo excelso muro"
Oct. sac. "El pelicano rompe el duro pecho"
Panegírico "Si arrebatado merecí algún día"
Polifemo "Estas que me dictó rimas sonoras"
Soled. I "Era del año la estación florida"
Soled. II "Éntrase el mar por un arroyo breve"
Son. am. [a] "Al tronco Filis de un laurel sagrado"
Son. am. [b] "Aunque a rocas de fe ligada vea"
Son. am. [c] "Claro arroyuelo de la nieve fría"
Son. am. [d] "Hermoso dueño de la vida mía"
Son. am. [e] "La dulce boca que gustar convida"
Son. am. [f] "Los blancos lilios que de ciento en ciento"
Son. am. [g] "Peinaba al sol Belisa sus cabellos"
Son. am. [h] "Prisión del nácar era, articulado"
Son. am. [i] "Yacen aquí los huesos mal logrados"
Son. am. 1 "Clavar victorioso y fatigado"
Son. am. 2 "Al sol peinaba Clori sus cabellos"
Son. am. 8 "Oh marinero, tú que, cortesano"
Son. am. 9 "Ilustre y hermosísima María"
Son. am. 10 "Mientras por competir con tu cabello"
Son. am. [12] "Verdes hermanas del audaz mozuelo"

- Son. am.* 13 "No destrozada nave en roca dura"
Son. am. 14 "Verdes juntos del Duero a mi pastora"
Son. am. 17 "Tres veces de Aquilón el soplo airado"
Son. am. 18 "Al tramontar del sol la ninfa mía"
Son. am. 21 "Si ya la vista, de llorar cansada"
Son. am. 22 "De pura honestidad templo sagrado"
Son. am. 23 "Oh claro honor del líquido elemento"
Son. am. 24 "Raya, dorado Sol, orna y colora"
Son. am. 26 "Cual parece al romper de la mañana"
Son. am. 27 "¿Cual del Ganges marfil o cual de Paro"
Son. am. 30 "No enfrene tu gallardo pensamiento"
Son. am. [33] "Del color noble que a la piel vellosa"
Son. am. 34 "Sacra planta de Alcides, cuya rama"
Son. am. 38 "Culto jurado, si mi bella dama"
Son. burl. [a] "¿Son de Tolú o son de Puerto Rico"
Son. burl. [b] "De la merced, señores, desterrado"
Son. burl. [v]. "Hurtas mi bulto, y cuanto más le debe"
Son. burl. [f] "Lugar te da sublime el vulgo ciego"
Son. burl. 1 "Con poca luz y menos disciplina"
Son. burl. 26 "El Conde mi señor se va a Nápoles"
Son. fún. [a] "Aljófares risueños de Albiela"
Son. fún. [b] "Ave real de plumas tan desnuda"
Son. fún. [c] "Ser pudiera tu pira levantada"
Son. fún., [d] "Este funeral trono que luciente"
Son. fún. 1 "No de fino diamante o rubí ardiente"
Son. fún. 3 "A la que España toda humilde estrado"
Son. fún. 4 "Esta, que admiras, fábrica, esta prima"
Son. fún. 5 "Entre las hojas cinco generosa"
Son. fún. 6 "Esta en forma elegante, oh peregrino"
Son. fún. 7 "Pálida restituye a su elemento"
Son. fún. 8 "¡Ayer deidad humana, hoy poca tierra"
Son. fún. 9 "El cuarto Enrico yace malherido"
Son. fún. 10 "Lilio siempre real nací en Medina"
Son. her. [a] "Con razón, gloria excelsa de Velada"
Son. her. [b] "Florido en años, en prudencia cano"
Son. her. [c] "Generoso don Juan, sobre quien llueve"
Son. her. "Las que a otros negó piedras de oriente"
Son. her. "Los rayos que a tu padre son cabello"
Son. her. "¡Oh excelso muro, oh torres levantadas"

- Son. her.* "Purpúreo creced, rayo luciente"
Son. her. "Teatro espacioso su ribera"
Son. her. 1 [a] "Vive en este volumen el que yace"
Son. her. 1 [b] "La plaza un jardín fresco; los tablados"
Son. her. 2 "Segundas plumas son, oh lector, cuantas"
Son. [her.] 3 "Cantaste, Rufo, tan heroicamente"
Son. her. 4 "En vez de las Helíadas ahora"
Son. her. 5 [a] "De este más que la nieve blanco toro"
Son. her. 5 [b] "¡Oh de alto valor, de virtud rara"
Son. her. 7 "Del león que en la Silva apenas cabe"
Son. her. 8 "Llegué a este Monte fuerte coronado"
Son. her. 10 "Vencidas de los montes Marianos"
Son. her. 11 "Velero bosque de árboles poblado"
Son. her. 13 "Cisnes de Guadiana, a sus riveras"
Son. her. 14 "Clarísimo Marqués, dos veces claro"
Son. her. 15 "Alta esperanza, gloria del Estado"
Son. her. 16 "Este que en traje lo admiráis togado"
Son. her. 19 "Generoso esplendor, si no luciente"
Son. her. 20 "Poco después que su cristal dilata"
Son. her. 22 "No en bronces, que caducan, mortal mano"
Son. her. 26 "Nilo no sufre márgenes, ni muro"
Son. her. 27 "Montaña inaccesible, opuesta en vano"
Son. her. 32 "Tú, cuyo ilustre (entre una y otra almena)"
Son. lír. 10 "Ya besando unas manos cristalinas"
Son. sac. 2 "Este monte de cruces coronado"
Terc. burl. "¡Mal haya al que en señores idolatra"
Terc. her. "Escribís, oh Cabrera, del Segundo"

La romantización del Parnaso español. Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano

MERCEDES COMELLAS

Universidad de Sevilla

Título: La romantización del Parnaso español Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano.

Title: The Romanticization of the Spanish Parnassus. Fernando de Herrera, Oriental and Christian Poet.

Resumen: La narrativa histórico-literaria del Romanticismo caracterizó la tradición poética española como oriental y cristiana. El orientalismo de su sustrato árabe se quiso localizar no solamente en la poesía popular, sino que también algunos de los poetas del canon fueron elegidos para demostrar la conexión del Parnaso español con esa pretendida raíz última de nuestra identidad. El caso más significativo y en el que más se insistió fue Fernando de Herrera. Se elogió el hebraísmo de algunas de sus canciones y se hizo especial hincapié en sus supuestos rasgos orientales y en la sublimidad de su musa cristiana.

Abstract: The historical-literary narrative of Romanticism characterized the Spanish poetic tradition as oriental and Christian. The orientalism of its Arab substrate was sought not only in popular poetry, but also some of the poets of the canon were chosen to demonstrate the connection of the Spanish Parnassus with that ultimate root of our identity. The most significant case, and the one on which most emphasis was placed, was Fernando de Herrera. The Hebraism of some of his odes was praised and special emphasis was placed on their supposedly oriental features and the sublimity of their Christian muse.

Palabras clave: Fernando de Herrera, Romanticismo, orientalismo, cristianismo, sublimidad.

Key words: Fernando de Herrera, Romanticism, Orientalism, Christianity, Sublimity.

Fecha de recepción: 16/9/2020.

Date of Receipt: 16/9/2020.

Fecha de aceptación: 5/12/2020.

Date of Approval: 5/12/2020.

1. EL ORIENTALISMO DE LA TRADICIÓN LITERARIA ESPAÑOLA

El Romanticismo se quiso presentar desde sus primeros manifiestos como una nueva edad que en su dimensión literaria surgía del mismo seno de la espiritualidad cristiana. A la vez, su especificidad poética reivindicaba una tradición ajena a la predominante del clasicismo, tradición que encontró

desde finales del siglo XVIII una fuente de nuevos valores artísticos en el progresivo interés por Oriente. Entre los pioneros de este cambio de paradigma, Abrams cita, como primer autor inglés que reformuló los conceptos fundamentales de la poética, el caso de William Jones, un eminente orientalista. Su antología de traducciones e imitaciones de poesía árabe, hindú y persa contenía un *Essay on the Arts Called Imitative* (1772), donde vuelve a las ideas de Longino sobre la inspiración y defiende el origen emocional e imaginativo —no imitativo— de la poesía. Para Jones, en los poetas orientales se observan de forma significativa los caracteres de espontaneidad y primitivismo¹.

Casi contemporáneo de Jones, José Antonio Conde dio un impulso extraordinario al orientalismo español, mientras defendía el sustrato árabe de nuestra tradición literaria. Recogió sus tesis en la obra póstuma con la que culminaba décadas de estudios: su *Historia de la dominación de los árabes en España* (1820-1821) tuvo una extraordinaria difusión en Europa y sirvió para confirmar a la Península como un crisol cultural cuya principal herencia era la árabe y hebrea². Con el propósito de demostrar “la gran influencia de la poesía arábiga en la castellana”³, incluye un buen muestrario de sus traducciones, “hechas de varias poesías árabes”⁴.

-
- 1 Meyer Howard Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, London-Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 87. El *Discurso sobre la poesía de los orientales* de Jones sirvió como introducción a las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* (1833) por el conde de Noroña, Gaspar María de Navas. A través de aquella traducción, conoció una importante difusión española.
 - 2 Fue traducida al alemán (Karlsruhe, Braun, 1821 y 1824), al francés (Paris, Eymery, 1825), al italiano (Milano, Pirotta, 1836) y al inglés en 1854.
 - 3 A dicha influencia se refiere en muchas ocasiones: “El estilo y expresión de la *Crónica General* de Don Alfonso X, el libro del *Conde Lucanor* y algunas obras del Infante Don Juan Manuel, como la *Historia de Ultramar*, están en sintaxis arábiga, y no las falta sino el sonido material de las palabras para tenerlas por obras escritas en muy propia lengua árabe” (José Antonio Conde, *Historia de la dominación de los árabes en España: sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1820-1821, pp. XIX-XX).
 - 4 Conde incluye muchas de sus traducciones en la segunda y tercera parte de su obra, traducciones que fueron difundidas por la maurofilia de la época. Véase Sabih Sadiq, “La poesía árabe y los poetas españoles del siglo XIX. José Zorrilla (1829-1897)”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, 45 (1996), pp. 281-294. Del mismo Sadiq: “La influencia de un poema árabe traducido por Conde de Noroña

El florecimiento de los estudios orientalistas coincidió con las primeras historizaciones de la literatura española, en cuyos catálogos y colecciones iniciales participó el propio Conde⁵. No es por tanto de extrañar que el interés de los arabistas y hebraístas por nuestro pasado medieval influyese en la narrativa histórico-literaria y en el imaginario que se estaba forjando de la tradición poética española. Como bien explica Santiago Pérez Isasi, aquellos primeros historiadores no se limitaron a la “mera disposición cronológica de las obras y autores de la literatura española”, sino que la articularon en torno a “una idea central, una guía narrativa”:

Este mensaje central que debe vertebrar la historia de la literatura española es, por supuesto, el espíritu nacional, que se expresa en las obras literarias, y que el crítico debe descubrir e interiorizar antes de poder pretender construir una historia literaria. Es esta una exigencia previa para cualquier historiador de la literatura española, ya sea español o extranjero⁶.

De hecho, y como ha sido ya señalado muchas veces, en la construcción de esta “guía narrativa” de la historia literaria española, los autores extranjeros tuvieron un papel fundamental. Incluso puede considerarse que fundaron los conceptos sobre los que durante casi toda la centuria decimonónica se asentó la “idea” de la literatura española. Rosa María Aradra

en la obra del Duque de Rivas. «El espejismo» como esperanza perdida”, *Anaquel de Estudios Árabes*, 21 (2010), pp. 163-171. A finales del siglo XVIII y principios del XIX el Conde de Noroña había traducido por primera vez poesía oriental en las *Poesías Asiáticas* (publicadas solo en 1833).

- 5 Josep Lluís Martos, “La Real Academia Española y el Cancionero General del siglo XV: un proyecto editorial ilustrado”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCII (2012), pp. 221-253.
- 6 Santiago Pérez Isasi, “La historiografía literaria como herramienta de nacionalización en España (1833-1939)”, *Oihenart*, 25 (2010), pp. 267-279 (p. 274). *Vid.* Xavier Andreu Miralles: *El descubrimiento de España. Mito romántico e identidad nacional*, Barcelona, Taurus, 2016, p. 38: “El historicismo romántico, un instrumento fundamental en el laboratorio decimonónico de las identidades nacionales, sirvió para apuntalar unas narrativas nacionales para las que era de vital importancia discernir los rasgos principales de unos caracteres nacionales nacidos de la «amalgama» de tan diversos principios. En este sentido, la distinción primordial entre Norte y Sur quedaba inscrita en los propios mitos fundacionales del Norte”.

observa que la visión crítica de los españoles sobre su propia literatura fomentó ya desde el siglo XVIII el interés por las foráneas y favoreció la influencia de perspectivas sobre el canon venidas de fuera⁷. Entre esas influencias, tuvieron un papel protagonista las herederas de la narrativa histórico-literaria generada por los hermanos Schlegel, de claro asiento geográfico. Friedrich Schlegel distinguía dos tipologías literarias, la clásica y la romántica, y dos ámbitos geográficos, el europeo y la franja ribereña colonizada por Grecia y Roma. Como zonas marginales “veía las tierras escandinavas, por una parte, y, por otra, la Península Ibérica”⁸. El espacio extraeuropeo, fundamento desde el que se explica el origen y la infancia del primero, se presenta como “fondo remoto de la identidad de Europa”⁹. Esta función la cumplían la cultura india, la cultura hebrea o la árabe, que se conciben conectadas con lo primario, lo auténtico y lo original, núcleo de valores schlegelianos¹⁰. La Península Ibérica desempeñaba en este diseño geoliterario un papel fronterizo entre Europa y Oriente que le hacía depositaria de una amalgama de elementos heterogéneos muy del gusto romántico. Esa posición le concede sus características culturales propias, que según los tópicos constitutivos del discurso geocultural europeo son su primitivismo (o anacronismo, según Cabo Aseguinolaza¹¹), su com-

7 Rosa María Aradra, “Los procesos de formación del canon (reflexiones metodológicas sobre el canon literario español de los siglos XVIII y XIX”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 18 (2009), pp. 21-44 (pp. 27-28).

8 Hans Juretschke, “Las condiciones geográficas de la literatura y su marco europeo”, en Friedrich von Schlegel, *Obras selectas*, eds. Hans Juretschke y Miguel Ángel Vega Cernuda, Fundación Universitaria Española, 1983, vol. II, pp. 470-473 (p. 471).

9 Fernando Cabo Aseguinolaza, “La dimensión geoliteraria de la historiografía literaria española”, en *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, eds. Gabriella Menzel y Lászlo Scholz, Budapest, Universidad Eötvös Loránd, 2003, pp. 8-25 (p. 16). Sobre esta distribución geoliteraria y sus consecuencias, véase también Xavier Andreu Miralles, *op. cit.*, pp. 36-40; apunta Andreu Miralles que ya *De l'esprit des lois* de Montesquieu “dedicó mucho espacio a reflexionar sobre cómo el Norte, más frío. Era más idóneo para las repúblicas libres, el protestantismo y el individualismo, mientras el cálido Sur fomentaba el despotismo, el catolicismo y el gregarismo” (p. 47).

10 Hans Juretschke, *op. cit.*, p. 470.

11 Fernando Cabo Aseguinolaza, “The European Horizon of Peninsular Literary Historiographical Discourses”, en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, eds. Fernando Cabo Aseguinolaza, Anxo Abuín González y César Domínguez, Ámsterdam, John Benjamins, 2010, I, pp. 1-52.

posición oriental y su catolicismo. Las historias de la literatura española de Bouterwek (*Geschichte der spanischen Poesie*, 1804) y Sismondi (quien siguió fielmente al alemán en su *De la littérature du midi de l'Europe*, 1813) se encargaron de difundir por toda Europa los principios de aquella imagen de España, que coincidía en parte —aunque no siempre en su veredicto final— con la afición orientalista de británicos y franceses, incluso con la reivindicación liberal de nuestro sustrato árabe¹².

A estas tesis defensoras de la intrínseca mixtura de la cultura árabe e hispánica contribuyó el descubrimiento del aljamiado. Fue precisamente José Antonio Conde quien dio a conocer el aljamiado a Silvestre de Sacy, el más famoso arabista de aquella época; le envió en 1797 una lista de manuscritos de la Biblioteca de Palacio, donde trabajaba, “manifestándole que eran moriscos, escritos en castellano con caracteres arábigos”¹³. Sacy, más que Conde, sacó provecho de aquel descubrimiento y se convirtió en una figura muy reconocida. El periódico *El Correo* publica en 1831 un artículo que resume algunas de las ideas del orientalista francés sobre la necesidad de incorporar entre los valores de la crítica literaria los de la poesía árabe, que “no tiene menos derecho que la griega y la latina a ejercitar los talentos”:

Los árabes, dijo el Sr. de Sacy, solo pintan en sus poesías los grandes efectos de la naturaleza, las pasiones del hombre [...]; se encuentra en ellos, como en los poetas europeos, conceptos nobles que elevan el alma [... que] transpiran todos los grandes afectos del carácter noble y fiero del árabe independiente [... En sus poesías] no se ven alteradas las varoniles bellezas sacadas de la naturaleza por una mezcla de pensamientos más delicados que sólidos, por adornos más ingeniosos que reales, y por expresiones más artificiosas que naturales¹⁴.

Estas virtudes que Sacy hace corresponder con la tradición oriental son las de la naturalidad frente al artificio y la autenticidad frente a la sutileza

12 Jesús Torrecilla, “El mito de Al-Ándalus”, en *España al revés. Los mitos del pensamiento progresista (1790-1840)*, Madrid, Marcial Pons, 2016, pp. 155-206.

13 Antonio B. Domínguez Prats, “José Antonio Conde (1766-1820), autor de *Historia de la dominación de los árabes en España* (Madrid 1820/21), descubridor de la literatura aljamiada, y primer historiador español moderno que usó las fuentes árabes en lengua original”, *Antigüedad cristiana*, XXIII (2006), pp. 883-897 (p. 889).

14 “Idea de la poesía árabe”, *El Correo*, 507 (7 de octubre de 1831), p. 2.

o el ingenio. La “elevación de afectos” que produce esta poesía y en la que se “atraen los ánimos” a través de “una imaginación viva” coincide bien con aquella narrativa schlegeliana de los orígenes, en la que España (emocional e imaginativa)¹⁵ se veía involucrada, no solo por su sustrato árabe, sino también por la participación de la tradición judía, que posee idénticos valores.

Así se observa comparando este artículo de Sacy con la reseña a los “Libros poéticos de la Biblia”, traducidos por González Carvajal, que salió en la *Gaceta de Bayona* y de la que Alberto Lista es probable autor¹⁶. En ella se apuntan las marcas originales de la poesía hebraica, que encajan a la perfección con las que se asignaban a la tradición española: primitivismo, conexión íntima con la lengua originaria (con todo lo que ello implicaba desde que se difundieron las tesis de Herder sobre la función de la lengua como cordón umbilical con la propia esencia de la nación)¹⁷, desnudez y cierta rudeza que añade vigor y energía a la expresividad, tan valorada en el Romanticismo. Por ello esa misma reseña alaba la traducción de Carvajal, que ha sabido respetar esos rasgos “del carácter de la poesía llamada *oriental*” y trasladarlos “en el nervio descarnado de la frase, en el corte de los periodos y en el desenlace aparente de sus miembros”.

Dichos rasgos, como “se ha conocido luego”, son propios

de todos los pueblos primitivos, que excitados por la sensación de los objetos y desconociendo las abstracciones que suministra el lenguaje perfeccionado, expresan sus ideas con esta individuación y

15 Jean de Vayrac, en su *État présent de l'Espagne* (1718), ya recogía la idea de que frente al francés, de naturaleza ordenada y racional, el español es un idioma que se rige por el sentimiento. *Vid.* Xavier Andreu Miralles, *op. cit.*, p. 44.

16 Sobre la atribución de los artículos de Lista, véase Fátima Rueda Giráldez, “Revisión del legado de Alberto Lista y sus artículos literarios de *El Censor*”, en *Desde el XIX: reescrituras, traducciones, transmedialidad*, eds. Marina Bianchi, Ambra Cimardi, Ricardo de la Fuente y José Manuel Goñi, Barcelona, Calambur, 2020, pp. 263-272.

17 Precisamente en una crítica a las poesías de Lista, el anónimo autor recuerda que “hasta los mismos pueblos salvajes o semi-salvajes tienen una especie de canto y lenguaje poético, siempre análogo a su clima, carácter y costumbres”. “Literatura. Poesías de D. Alberto Lista”, *El Universal*, 230 (18 de marzo de 1822), pp. 3-4 (p. 3). La equivalencia entre la poesía primitiva y el pueblo que la cantaba fue una de las ideas herderianas de mayor recorrido en la crítica romántica europea.

corporeidad favorable a la poesía; con atrevidas traslaciones a que obliga la escasez del idioma en su infancia, con ese desligamiento que ora nace del mayor dominio de la imaginación, ora de falta de las partes complementarias de la gramática¹⁸.

Esta descripción del estilo oriental, propio “de todos los pueblos primitivos” (nótese la equivalencia entre estilo oriental y poesía original), demuestra cómo la crítica romántica fue conectando entre sí una serie de atributos en alza, haciéndolos corresponder con una nueva categoría poética y un espacio histórico-literario hasta entonces sin definición, distinto del de la tradición clásica (única admitida como válida hasta entonces). Los primeros ejercicios historiográficos del Romanticismo, siguiendo aquella narrativa schlegeliana a la que nos referíamos, se fundamentaron precisamente en la división entre el clasicismo y otra tradición o tradiciones diferentes, ajenas territorialmente (la tradición oriental), anteriores al tiempo histórico (primitivas) o correspondientes a la renovación contemporánea (lo que acabaría llamándose Romanticismo).

Aquellos espacios no contaban en principio con ninguna caracterización definida, a diferencia de la tradición clásica, cuyo corpus, conceptos generales y fórmulas técnicas conocían un recorrido teórico casi tan largo como el de los propios textos. Ese nuevo espacio en blanco demandaba una formulación que resultó dispersa, controvertida y poco estable¹⁹.

18 Alberto Lista, “Sobre los libros poéticos de la santa Biblia, traducidos en verso y en prosa al castellano por D. Tomás José González Carvajal”, *Gaceta de Bayona*, 94 (24 de agosto de 1829), p. 3. Las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Artes* de Hugo Blair ya habían identificado los rasgos primitivos compartidos por todos los pueblos. Alberto Lista traslada la idea a su artículo “Carácter de la poesía oriental”: “La primera literatura de todos los pueblos es esencialmente poética, porque es el idioma de la imaginación exaltada y de las pasiones vehementes no cohibidas por las leyes de la civilización. El ignorante ama y aborrece sin freno: para el ignorante todo es objeto de admiración y conmueve su fantasía. Así es que menos diferencia se encuentra entre los cantos osiánicos y la *poesía hebrea*, que entre los buenos poetas españoles, italianos y franceses de fines del siglo XVIII”. *Vid.* Alberto Lista, “Carácter de la poesía oriental”, en *Ensayos literarios y críticos*, Sevilla, Calvo-Rubio y Compañía, 1844, vol. II, pp. 27-32 (p. 27).

19 Johann Nikolaus Böhl de Faber, “Del gusto en la poesía”, en *Pasatiempo crítico*, Cádiz, Carreño, 1820, p. 53: “La disputa” se resuelve “entre los que defienden un

A configurarla podía ayudar especialmente esta categoría oriental (según Hegel el arte oriental era una fuente nueva para el arte moderno que enriquecía la “forma artística romántica”²⁰) a la que, como demuestra la reseña de la *Gaceta de Bayona*, se asocian valores novedosos y contrarios a los de la clasicidad.

Frente al formalismo, la perfección o la sutileza, el estro oriental proporcionaba una mayor intensidad, cuya virtud Lista justifica con argumentos de naturaleza psicológica propios del sensismo (“excitados por la sensación de los objetos y desconociendo las abstracciones que suministra el lenguaje perfeccionado”). Con ellos insiste sobre la vinculación no abstracta, sino material, entre la palabra y su objeto, lo que en el Romanticismo se valoraba como una extraordinaria virtud por esa “persecución ontológica del objeto” en la que se empeñó la lírica romántica²¹: la palabra, separada de la cosa, pugna por aferrarse a una carnalidad (musical, emocional, física) que, más allá de su condición de idea, la encarna como Verdad. En ese sentido, el hebreo, lengua que Dios entregó al hombre en el paraíso según la hermenéutica bíblica y cuyos nombres conectaban con el objeto nombrado, tenía una extraordinaria ventaja sobre los demás idiomas, de ahí su fuerza comunicativa.

Desde finales del siglo XVIII se convirtió en lugar común señalar la extraordinaria capacidad expresiva del hebreo y las lenguas semíticas. En palabras de uno de los redactores de *El Europeo*, considerada por muchos la primera publicación romántica española,

Lo extraordinario y que causa admiración es la fuerza de expresión de las citadas lenguas [semíticas]; no puede describirse hasta qué grado llega el encanto que produce su inflexión enérgica en el estilo sublime, y como su sencillez majestuosa anima la viveza de las imágenes atrevidas llenándolas de bellezas, que se deben exclusivamente

solo gusto puro y clásico fundado sobre reglas eternas e infalibles, y los que pugnan por la legitimidad de una variedad de gustos, modificados por los diferentes siglos y las distintas índoles nacionales”.

20 Annemarie Gethmann-Siefert y Bernardette Collenberg-Plotnikov, introducción a G. W. F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*, Madrid, Abada Editores-UAM, 2006, p. 23.

21 Paul de Man, “Structure intentionnelle de l’Image romantique”, *Revue internationale de philosophie*, 14 (1960), pp. 69-70.

a la lengua. No hay otras conocidas en el mundo que participen de estas prerrogativas²².

Por otra parte, según la teoría expresiva que fue forjándose en la última Ilustración y hereda el Romanticismo, la materialidad de las sensaciones contribuía a la perseguida comunicabilidad emocional. En ese sentido, la escasez, la pureza, el desnudamiento propios de las primeras etapas de la poesía, el contacto que permitían con la fisicidad de la voz aún no contaminada de abstracción, podían ser algo positivo; de ahí la valoración de la sencillez y espontaneidad de la tradición popular que acompañó a la renovación de la lírica a partir del Romanticismo.

2. HERRERA, POETA ORIENTAL

Pero no solamente se defendió la condición oriental de nuestra tradición popular, sino que también algunos de los poetas del canon fueron elegidos para demostrar la conexión del Parnaso español con esa raíz última de nuestro carácter literario²³. Con ello, los defensores de España reaccionaban a las acusaciones de los clasicistas franceses defendiendo la modernidad de nuestros rasgos singulares, pues incluso podían encontrarse en el pasado

22 Carlos Ernest Cook, “Idiomas. Observaciones sobre ellos en general y los métodos para aprenderlos”, *El Europeo*, II (10 de enero de 1824), 1, p. 8. Estas teorías sobre la lengua hebrea son herederas de las que durante el Renacimiento llegaban a afirmar que podía revelar hasta la esencia misma de los objetos nombrados: véase Sergio Fernández López, “La idea de la lengua sagrada en el *apparatus* de Arias Montano”, en *La impronta humanística (ss. XV-XVIII). Saberes, visiones e interpretaciones*, eds. Ana Castro Santamaría y Joaquín García Nistal, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2013, pp. 81-88.

23 Al respecto, valga recordar la tradición de poesía bíblica en el Renacimiento, especialmente a partir de los Salmos. La ha trabajado brillantemente Valentín Núñez Rivera: *Poesía y Biblia en el Siglo de Oro: estudios sobre los Salmos y el Cantar de los cantares*, Madrid, Iberoamericana, 2010; “Poesía bíblica en el Siglo de Oro: paradigma y sintagma”, *Ínsula*, 865-866 (2019), pp. 7-10; “Arias Montano (y fray Luis de León) con el *Cantar de los cantares*: Paráfrasis, hermenéutica, persuasión”, en *Traduire pour convaincre dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, ed. Elvezio Canonica, *e-Spania Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, 36 (junio de 2020).

literario pruebas de haber sido nuestros poetas precursores de las nuevas tendencias. El caso más significativo y en el que más se insistió fue el de Fernando de Herrera. Dado que precisamente la expresividad y capacidad de emocionar de la poesía herreriana se habían puesto en entredicho tantas veces²⁴, la defensa de su orientalismo, con todos los valores expresivos que implicaba, resultó ser una fórmula muy conveniente para reivindicar su legado y encontrarle unas virtudes adaptadas a los nuevos criterios de valoración. Incluso para confirmarle como uno de los modelos más importantes que desde finales del siglo XVIII se buscaban en nuestro pasado lírico para enfrentar la crisis que la poesía española estaba atravesando.

Entre ellos, Herrera resultaba ser el vate épico que hacía falta para completar nuestra pobre tradición de cantos patrióticos, además de haber fundado, según los críticos del día, el lenguaje poético propiamente español²⁵. Y por añadidura, le coronaba el estro oriental entonces de moda, que correspondía con la imagen más difundida de la España exótica y con el profundo cristianismo de su musa. Por supuesto, en esa reivindicación no se incluía su poesía petrarquista, sino que se concentraba en las odas, y de ellas especialmente en dos: la dedicada “A la batalla de Lepanto” y “A la pérdida del rey D. Sebastián”. De todo el largo repertorio herreriano, solo estas dos obras (más alguna de las demás canciones, especialmente la dedicada “Al sueño”) sostuvieron su fama romántica²⁶.

Quizá el primer crítico en insistir en la influencia de la poesía hebrea (para el caso, bíblica) sobre Herrera fue Giovanni Battista Conti en su *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas*

24 Mercedes Comellas, “Vida, verdad y poesía: la sinceridad de Herrera y la revisión romántica de su biografía”, *Studi Ispanici*, 46 (2021) (en prensa).

25 Mercedes Comellas, “Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos”, en *De Herrera. Estudios reunidos en el centenario de Versos (1619)*, eds. Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020 (en prensa).

26 Sobre la Canción I, véase: Francisco J. Escobar Borrego, “La pervivencia del himno pagano en la poesía de Fernando de Herrera”, en *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada*, eds. Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 247-259; y Jesús Ponce Cárdenas, “*Somme, placidissime divum*. I modelli della canzone herreriana *Al Sueño*”, en *Il pensiero e l'emozione. La rappresentazione del sogno nella letteratura*, ed. Andreina Lavagetto, Pisa, Pacini, 2019, pp. 55-81.

(1783). Allí argumenta lo que será la base de la fama herreriana como poeta oriental: Herrera “fue el primero que trasladó a la castellana el entusiasmo y grandeza de la hebrea, griega y latina”²⁷. Para Conti, el Herrera de las canciones se separa de los modelos de la Antigüedad clásica y “fue el primero que en España ensayó la sublimidad de su numen en la imitación de la Poesía Hebraica, manifestando con cuánta felicidad desempeñó su empresa así este Himno [«Cantemos al Señor...»] como la Canción Elegiaca sobre la derrota en África del Rey D. Sebastián”, sin que haya ningún italiano de su tiempo que pueda competir con él²⁸. La “Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del Señor Don Juan” supera los modelos grecolatinos,

subministrándole mucho mejor modelo de Poesía sublime los Libros sagrados que le indicaron el verdadero modo de alabar dignamente a la Divinidad. Se inflamó pues con el fuego de la Santa Escritura, y no solo enriqueció su fantasía con las vigorosas imágenes que tomó de tan grande original, sino que comunicó a su composición aquel aire de nobilísima franqueza que se advierte en ella²⁹.

Las apreciaciones de Conti conocieron su mayor difusión cuando las hizo suyas Quintana, afirmando sin ápice de duda que “es en la oda elevada donde Herrera, feliz imitador de la poesía griega, hebrea y latina supo llenarse de su fuego y rivalizar con ella”³⁰. Esta lectura de Herrera defendía también, desde Conti y Estala (maestro de Quintana), la sublimidad de la poesía herreriana³¹, condición que venía a coincidir con dicho carácter oriental. La opulencia verbal había quedado asociada a Oriente desde la

27 Juan Bautista Conti, *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas*, Madrid, Imprenta Real, 1783, p. LIII.

28 *Ibidem*, p. 243.

29 *Ibidem*, p. 241. Los estudiosos actuales sobre las fuentes bíblicas de la canción no suelen hacer referencia a sus predecesores dieciochescos y decimonónicos; *vid.* M.^a Teresa Ruestes Sisó, “Sentimiento religioso y fuentes bíblicas en la canción por la victoria de Lepanto de Fernando de Herrera”, *Anuario de Filología*, X (1984), pp. 237-258.

30 Manuel José Quintana, *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, Madrid, Gómez Fuentenegro, 1807, vol. I, pp. XLV-XLVI.

31 Sobre la que ha escrito magistralmente Pedro Ruiz Pérez, “Vuelos y raptos poéticos: Estala, Herrera y lo sublime”, *Bulletin Hispanique*, 104, 1 (2002), pp. 391-423.

oposición que hizo Quintiliano entre el estilo ático y el asianista. A finales del siglo XVIII, el concepto de lo sublime vino a renovar aquella vinculación entre la tradición lírica oriental y el estilo exuberante y elevado, pues la crítica contemporánea conectaba la sublimidad con el arte primigenio, simbólico y preclásico de la poesía hindú, la bíblica o la mahometana³².

Para gran parte de la historiografía romántica, el estrecho contacto con los árabes de la Hispania medieval había generado un sustrato particular del que se alimentó la singularidad de la literatura española, de ahí su naturaleza anticlásica, su tendencia al entusiasmo y la sublimidad, en definitiva, su intrínseco orientalismo. Según aquella formulación, Herrera podía ser considerado más español que Garcilaso no solo por el “patriotismo” de algunas de sus canciones o la nacionalización a la que había sometido la influencia italianizante³³, sino porque comunicaba con las fuentes orientales hebraicas³⁴, y también porque era más sublime y desmesurado que sus precedentes petrarquistas, rasgos que denotaban su profunda españolidad.

Es el criterio que maneja Bouterwek, que siguiendo a Schlegel carga las tintas sobre el carácter romántico de España. Schlegel precisamente había elogiado en su *Lucinde* (1799) la herreriana canción “Al sueño”, de la que copia en la novela un pasaje en el original español (“y de licor

32 Así lo difundieron Blair, Herder, Hegel o Chateaubriand. El primero afirmaba en sus conocidas *Lecciones*: “Estoy por creer que las primeras edades del mundo, y el estado incivilizado y grosero de la sociedad, son muy favorables a las fuertes conmociones de la sublimidad. Entonces están los hombres más propensos a la admiración y al asombro. Al encontrarse con muchos objetos nuevos y extraños para ellos, se acalora su imaginación y se exaltan sus pasiones. Piensan, y se explican con grandiosidad y con libertad” (Hugo Blair, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, trad. José Luis Munárriz, Madrid, Ibarra, 1816, I, p. 77).

33 He tratado estos aspectos de la fama herreriana entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX en Mercedes Comellas, “Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos”, *op. cit.*

34 La cercanía del castellano a la primera lengua del hombre (que según se desprendía de la lectura bíblica de los humanistas era el hebreo) se había defendido ya con ardor en las disputas del Renacimiento sobre la jerarquía y el valor de las distintas lenguas, y fue argumento de fray Luis de León y Quevedo, entre otros. *Vid.* Sergio Fernández López, “El hebreo en la poesía y la prosa de Francisco de Quevedo”, en *Italia en la obra de Quevedo. Roma antigua y moderna*, eds. M.^a José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2013, pp. 183-206 (pp. 187-188).

sagrado baña mis ojos tristes”), poniéndola en boca de un viejo que a las puertas de una cabaña solitaria, a la luz de la luna, la recita conmovido³⁵. La *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* (1804) no demuestra sin embargo que a Bouterwek le conmoviese la lectura de Herrera, sino más bien coincide con la opinión de Böhl de Faber, que puede resumirse en los siguientes términos: “Herrera tiene una poesía sublime aunque no llega a conmovier; lo elevado se halla más en los objetos que en el alma del poeta, y usa la metáfora de ser un río majestuoso y uniforme al que falta la novedad de la cascada”³⁶.

A pesar de esa menos que mediana estima que ambos discípulos de Schlegel le profesaron, Herrera resultaba útil en la narrativa schlegeliana de España como el Oriente de Europa. Así, aunque Bouterwek leyó a Sedano y a Estala (según anota a pie de página) y los tiene como fuentes, lo que le interesa de Herrera en su recorrido histórico es proponer al poeta sevillano como ejemplo de orientalismo, marca que lo convierte en más español que sus antecesores italianizantes. No lo valora en absoluto como seguidor de Píndaro, pues en aquella intención de imitarle confundió —piensa— elevación con pretenciosidad (“wo er erhaben sein soll, [war] nur pretiös”³⁷). No le distingue tampoco su sublimidad, sino su gusto oriental, alambicado. Era demasiado español para gustar de la simplicidad del primer petrarquismo (“aber er war zu sehr Spanier, um sich in einer solchen Simplizität zu gefallen”)³⁸, de ahí que, frente a la pureza

35 Friedrich Schlegel, *Lindor, Seitenstück zur Lucinde*, von Schlegel, Mainz und Hamburg, Gottfried Vollmer, 1801, p. 127: “Plötzlich tönt mir von einer entfernten einsamen Hütte ein langsamer ernster Gesang, begleitet von einer Laute entgegen, ich näherte mich der Hütte —ich höre das spanische Lied des Herrera an den Schlafwie klagend wurde die Stimme bei den Worten: «y de licor sagrado baña mis ojos tristes». Ich konnte dem geheimen Zuge nicht widerstehen, ich ging auf den Sänger zu. Auf einer Bank unter dem offenen Fenster saß ein bejahrter Mann, der Mond glänzte an seinem weißen Haar”. La canción se había incluido en la breve selección del *Parnaso español* de Sedano. Es muy probable que Schlegel la leyera allí.

36 Belén Molina Huete, “La *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico”, en *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850*, coords. Victoriano Gaviño Rodríguez y Fernando Durán López, Madrid, Visor Libros, 2010, pp. 289-326 (p. 302).

37 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, Göttingen, Rower, 1804, p. 229.

38 *Ibidem*, p. 238.

italiana, haya empleado un lenguaje más rebuscado, con tropos extraños y singulares que sin embargo eran del gusto del público español, acostumbrado a la tendencia oriental propia de su carácter nacional³⁹.

La importante transmisión de la obra de Bouterwek aseguró la resonancia de estas valoraciones, y así para Sismondi la literatura española, a diferencia de las demás de Europa, es oriental; entre sus autores principales, “Herrera enriqueció prodigiosamente el lenguaje poético, con voces gráficas, con giros desconocidos hasta entonces y tomados en gran parte de la poesía oriental, cuyas bellezas le eran tan familiares”⁴⁰. También la hispanística británica recibió la influencia de estas ideas: para Jeremiah Holmes Wiffen, editor de Garcilaso, como para muchos otros críticos contemporáneos, el sobrenombre de *Divino* lo debe a las odas, a su entusiasta imitación de Píndaro y de los profetas bíblicos:

In the Ode to Don John of Austria, the Hymn on the Battle of Lepanto, and his Elegiac Ode to King Don Sebastian, animated with the same fire as the hymn, but much more beautiful, we trace the successful study of Pindar and the Hebrew prophets, and recognise the sublime sentiment, the glowing imagery, the bold and ornamented diction, the vivid march and harmony of verse, which obtained for him, among his contemporaries, the surname of the *Divine*⁴¹.

También lo alaba Thomasina Ross en su traducción al inglés de la obra de Bouterwek; menos dura con Herrera que el alemán, matiza su opinión en una nota, aclarando que en “his ode on the battle of Lepanto, the style of the Hebrew psalms is imitated with happy effect”⁴². Henry Hallam, en su *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th, and 17th Centu-*

39 *Ibidem*, p. 239.

40 Jean Charles Simonde de Sismondi, *De la littérature du midi de l'Europe* (1813), traducción al español de José Lorenzo Figueroa, *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*, principiada a traducir, anotar y completar por José Lorenzo Figueroa y proseguida por José Amador de los Ríos, Sevilla, Álvarez y Compañía, 1841, p. 378.

41 Jeremiah Holmes Wiffen, “Castilian Poetry”, *Foreign Review*, I (1828), pp. 44-84 (p. 64).

42 Thomasina Ross, nota a su traducción de Friedrich Bouterwek, *History of Spanish and Portuguese literature*, translated from de original German by Thomasina Ross, London, Boosey and Sons, 1823, vol. I [Spanish Literature], p. 234.

ries (1837-1839), afirma a su vez que los poetas petrarquistas españoles pertenecen a la escuela italiana y eran más traductores que originales, abandonando con aquella moda “the indigenous style of Castile”⁴³. Frente a aquellos imitadores del estilo italiano, la riqueza de la frase de Herrera, “derived in some measure from the study of Pindar, or still more, perhaps, of the Old Testament”⁴⁴, coincidía con esa manera más española, expansiva e hiperbólica, de chocantes metáforas. No hace falta insistir en la extraordinaria difusión de estas ideas en la hispanística europea, que llega incluso a impregnar la lectura de Herrera que hizo Karl Vossler: en el poeta sevillano descubre una “inmovilidad oriental y mística”⁴⁵.

Entre los historiadores españoles también se insistió durante este tiempo en la imitación herreriana de la poesía bíblica, que, a pesar de ser una parte muy pequeña de su producción, se consideraba ahora la más importante. Mendíbil y Silvela insisten en que “[f]ue también el primero, al menos entre nosotros, en la imitación de la poesía sagrada”⁴⁶. Según la *Espagne poétique* (1826) de Maury, “Herrera fut le premier qui accorda la lyre moderne au chant hébraïque”⁴⁷. Y Lista, en su comentario a la canción “A la batalla de Lepanto”, estudia detenidamente “el giro oriental de su elocución”⁴⁸.

43 Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe in the 15th, 16th, and 17th Centuries*, London, John Murray, 1837, vol. 2, p. 36: “In their odes, epistles, and sonnets, the resemblance of style, as well as that of the languages, make us sometimes almost believe that we are reading the Italian instead of the Spanish Parnaso. There seem however to be some shades of difference even in those who trod the same path. The Castilian amatory verse is more hyperbolic, more full of extravagant metaphors, but less subtle, less prone to ingenious trifling, less blemished by verbal conceits than the Italian”.

44 *Ibidem*, p. 174.

45 Karl Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 92-93. *Vid.* Juan Montero Delgado, *Fernando de Herrera (1580-1980). Historia de la crítica*, Tesis de Licenciatura (inédita), Sevilla, Universidad de Sevilla, Departamento de Literatura Española, 1981, p. 130.

46 Pablo de Mendíbil y Manuel Silvela, “Discurso preliminar”, en *Biblioteca selecta de Literatura española, o modelos de elocuencia tomados de los escritores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días*, Burdeos, La Walle joven y sobrino, 1819, p. LVI.

47 Juan María Maury, *Espagne poétique. Choix de Poésies castillanes [...] mises en vers français*, Paris, Mongie, 1827, vol. I, p. 192.

48 Alberto Lista, “Lecciones de Literatura Española”, en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, ed. Hans Juretschke, Madrid, CSIC, 1951, pp. 418-465 (pp. 457-

La tesis del orientalismo de la literatura española fue en ocasiones rebatida por algunos de nuestros eruditos, como en las notas que Lista incorpora a la reseña publicada en la *Gaceta de Sevilla* de 1811 al *Essai sur la littérature espagnole* (1810)⁴⁹. Allí negaba el sustrato árabe de la poesía española, argumentando que nuestro carácter nacional se forma durante el reinado de Carlos V, una vez que los musulmanes han abandonado la península y por tanto al margen de su influencia. Lo mismo hizo Alcalá Galiano en sus lecciones de la Universidad de Londres, dirigidas a un público británico para el que el orientalismo era la marca más significativa de nuestra literatura⁵⁰, o José Lorenzo Figueroa en un apunte a su traducción de Sismondi⁵¹. Sin embargo, la idea penetró profundamente y el mismo Lista la acabaría incorporando a su explicación de la historia literaria española y de la poesía de Herrera, si bien en el caso particular del poeta sevillano el orientalismo lo entiende no tanto como marca del sustrato hispánico musulmán, sino como influencia de la poesía hebrea bíblica.

La imitación hebraísta herreriana la reconocía ya en uno de los artículos de la *Gaceta de Bayona* de 1828, donde el *Divino* se presenta como continuador del proyecto de dialecto poético de Juan de Mena y “genio superior, príncipe de nuestra poesía lírica, en la cual connaturalizó *los rasgos atrevidos de la hebrea* y los planes concertados de la latina”⁵². En el

458). En el comentario del poema señala la “comparación propia del estilo hebreo” o “frase del estilo oriental”, *Ibidem*, p. 459.

49 *Vid.* Manuel Contreras Jiménez, “Las *Letters* de John Talbot Dillon (1781) y el *Essai sur la littérature espagnole* (1810) en los inicios de la historiografía literaria española”, *Esferas literarias*, 1 (2018), pp. 155-187 (p. 173).

50 Antonio Alcalá Galiano, “An Introductory Lecture Delivered in the University of London, on Saturday, November 15”, London, John Taylor, 1828. Traducción de M.^a del Carmen Heredia Campos en “La cultura española y el regeneracionismo liberal. El discurso de Antonio Alcalá Galiano en la Universidad de Londres de 1828”, *Historia Contemporánea*, 14 (2001), pp. 169-228.

51 José Lorenzo Figueroa, “Notas del traductor a la lección primera”, en Jean Charles Simonde de Sismondi, *op. cit.*, p. 29: “Tampoco es exacto lo que asienta el autor pocas líneas más arriba, cuando dice que la literatura española difiere esencialmente de las demás de Europa y que puede decirse que estas son europeas, mientras que aquella es oriental”.

52 Alberto Lista, “Variedades”, en *Ensayos*, ed. Leonardo Romero Tobar, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007, p. 105. La cursiva es mía.

caso de la reseña antes citada a la traducción de los salmos por Carvajal (y salida también en la misma *Gaceta de Bayona*), el estilo bíblico o hebreo se presenta como un gusto particular por “las metáforas y comparaciones”⁵³, tropos que en general se vinculaban a lo que se llamó entonces la “manera oriental” y que, para muchos críticos, tanto españoles como extranjeros, caracterizaban nuestro particular estilo poético. En este caso, la traducción castellana de Carvajal no se compara con la imitación que hizo Herrera de ese estilo, sino que esos versos, “dulces y fluidos”, están “dotados de las gracias nativas del habla y de una noble sencillez, semejante a la de Fr. Luis de León”⁵⁴. Sin embargo, en otro de los artículos de Lista, “Carácter de la poesía oriental”, el protagonista es Herrera (“[e]l primero de nuestros poetas que enriqueció el Parnaso español con expresiones orientales fue el Divino Herrera”⁵⁵). En estas páginas se observa cómo Lista acepta la tesis de Schlegel con respecto al orientalismo español, íntimamente ligado a las características de la sublimidad. Afirma Lista que “[d]e las literaturas modernas ninguna conocemos que hayan tomado tanto de la poesía oriental como la inglesa y la española”⁵⁶, poniendo como ejemplo de esa influencia en el caso inglés a Milton, en el español, a Herrera. No es baladí la referencia al poeta inglés en una época en la que el mismo Lista se vio afectado por la moda de la poesía bíblica que tuvo el *Paradise Lost* como paradigma⁵⁷. En realidad, el orientalismo español

53 Alberto Lista, “Sobre los libros poéticos de la santa Biblia, traducidos en verso y en prosa al castellano por D. Tomás José González Carvajal”, *op. cit.*, pp. 3-4.

54 *Ibidem*, p. 3.

55 Alberto Lista, “Carácter de la poesía oriental”, *op. cit.*, pp. 27-32 (p. 29).

56 *Ibidem*, p. 28.

57 Lista había practicado años atrás una suerte de épica bíblica en la estela miltoniana participando en un certamen convocado por la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, que propuso en 1799 como asunto el capítulo XIX del Génesis bajo el lema “La inocencia perdida: Canto en 80 octavas, o cerca de ellas, en que se describa la caída de los primeros padres”, a imitación del concurso de la Real Academia Española sobre “La caída de Luzbel”, ganado por Meléndez. *Vid.* Juan de Dios Torralbo, “Lista, Reinoso y Jovellanos: pioneros en la importación de poesía inglesa”, en *El Cid y la Guerra de la Independencia: dos hitos en la historia de la traducción y la literatura*, ed. M.^a Pilar Blanco, Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 275-287 (p. 276); y M.^a José Rodríguez Sánchez de León, “Temática bíblica y ficción en la literatura española del siglo XVIII”, en *La Biblia en la literatura española*, coord. Gregorio del Olmo, Madrid, Trotta, 2008, vol. III, pp. 81-118 (pp. 94-96).

para él tenía menos relación con la posible influencia arábiga que con el estudio de los libros sagrados y la imitación de su poesía, esto es: por la conexión de nuestra tradición poética con la musa cristiana. De hecho, afirma que Herrera practicó ese estilo “solo en composiciones sagradas o a las cuales por lo menos se pudiese dar un colorido religioso”⁵⁸. Se concentra en los hebraísmos de sus dos canciones más valoradas entonces, y en particular en la “Canción en alabanza de la divina majestad, por la victoria del señor don Juan”, que “está como empedrada de hebraísmos”, los cuales marca en bastardilla para mostrar a sus lectores cómo pueden imitarse los “rasgos de poesía oriental”⁵⁹. A ella dedica la décima de las *Lecciones de Literatura Española* impartidas en el Ateneo⁶⁰, afirmando que “[e]sta oda es, de cuantas hay en lengua castellana, la que más se acerca en el plan, el giro y en la elocución al carácter de la lírica hebrea”, pues “[s]in duda que Herrera quiso hacer muestra en esta oda de todo lo que podía acercarse nuestra poesía a la de los orientales”⁶¹. Aquellas observaciones de Lista, y sobre todo el repaso que hace por los lugares imitados de la Biblia, tuvieron una larga resonancia y sirvieron tanto para el beneficio como para la reprobación de su autor. Por ejemplo, las recicló Virués para atacar al estudioso sevillano, en un comentario que sin embargo demuestra la difusión que ya habían conocido sus juicios:

Una de las opiniones formadas por tradición entre la juventud estudiosa [...] es la de que Herrera imitó en su estilo la poesía hebrea. El hecho, en mi juicio, (que en este caso es demostrativo), se reduce en la realidad a que Herrera copió y tradujo trozos grandes

58 El primero y el único de su siglo, según añade después: “Excepto Herrera, ninguno de los poetas de nuestro buen siglo se propuso enriquecer la poesía castellana con giros tomados de la oriental. [...] Calderón tiene algunos pasajes de la Escritura bien traducidos en sus autos sacramentales, mas no por eso hizo alarde del estilo oriental”; *Ibidem*, p. 31. Piensa diferente Adolfo de Castro, quien ve en los versos de Calderón vertidas “todas las galas del estilo oriental”. *Vid.* Adolfo de Castro, “[Prólogo] El editor”, en *Poesías de D. Pedro Calderón de la Barca, con anotaciones*, Cádiz, Imprenta, librería y litografía de la Revista Médica, 1845, pp. 11-16 (p. 16).

59 Alberto Lista, “Carácter de la poesía oriental”, *op. cit.*, p. 30.

60 Alberto Lista, “Lecciones de Literatura Española”, *op. cit.*, pp. 418-465 (las citas son de pp. 457-462).

61 *Ibidem*, pp. 457-458.

y pequeños de los poetas bíblicos; pero que en [...] esta copia o traducción, no hay una frase, ni una idea, que tenga ni aquel carácter, ni aquella singularidad, ni aquella sencillez, ni aquel laconismo, ni aquella velocidad, ni aquella robustez, ni aquella amplia reticencia de transiciones, y aun aquella armonía⁶².

Campoamor confirma en su *Poética*, con idéntico afán polémico, lo que Virués había ya querido demostrar en 1822, calcando casi sus palabras y concluyendo con una irónica traslación del comentario de Lista y una puya contra Herrera:

el divino Fernando de Herrera [...] ha escrito dos de sus más celebradas canciones, la de “A la pérdida del rey D. Sebastián” y la de “A la batalla de Lepanto”, copiando de la literatura hebrea, en la segunda de dichas canciones, todas las frases y versos que pongo en letra bastardilla.

Tras una larga ristra de cursivas, cierra el pasaje herreriano con displicencia: “No traslado más, porque me canso de copiar una cosa tan árida, pero todas las estrofas se hallan empedradas de igual número de hebraísmos”⁶³.

Escrito entre el comentario de Virués y el de Campoamor, el folleto “Fernando de Herrera” (1850), después de afirmar que la canción a la Victoria de Lepanto y a la de Don Sebastián “son las más dignas de estudiarse” de nuestra lírica, propone “mostrar cuáles son las frases y giros hebraicos con que enriqueció [Herrera] nuestro dialecto poético, para lo cual será suficiente señalarlos con bastardilla”, concluyendo que “se ve, pues, que la canción está como empedrada de hebraísmos”, influencia aún más importante en este poeta que en el mismo Fray Luis: “No dejaremos de notar que Fr. Luis de León, aunque trató asuntos religiosos, aunque tan sabio en la lengua hebrea, aunque tradujo el libro de Job y muchos salmos, tiene menos rasgos de poesía oriental en todas sus obras que esta sola canción de Herrera”⁶⁴.

62 José Joaquín de Virués, *El Cerco de Zamora. Poema en cien octavas en cinco cantos, seguido de un discurso crítico apologético*, Madrid, Miguel de Burgos, 1832, pp. 59-60.

63 Ramón de Campoamor, *Poética*, Madrid, V. Suárez, 1883, pp. 55-57.

64 “Fernando de Herrera”, en *Hijos ilustres de Sevilla o colección de biografías de los naturales de esta ciudad que han sobresalido en santidad, ciencias, armas y artes*, Sevilla, Juan Moyano, 1850, pp. 226-248 (pp. 245-248).

El folleto debió ser obra de algún discípulo de Alberto Lista, que dejó en Sevilla y Cádiz un buen caudal de seguidores, hijos de esa “moderna escuela sevillana de literatura” de la que trató en su artículo de 1838. En él, Lista demuestra que para entonces ha aceptado plenamente la narrativa de los hispanistas extranjeros y así afirma que los poetas andaluces han “heredado de los árabes” un “carácter poético” singular, “más propio para sentir y para expresar sus propias ideas y pasiones”⁶⁵. Dado el predicamento que tuvo entre su amplio número de alumnos, no es de extrañar que en las sucesivas historias literarias Herrera —padre de la primera escuela sevillana, según el mismo Lista— acabara convirtiéndose en cabeza de una “escuela oriental” andaluza, cuya definición y características irán incorporando nuevos matices. Entre los muchos textos que así lo definen, es significativo el discurso que Joaquín Francisco Pacheco leyó en 1847 ante la Real Academia Española, respondiendo al de Fermín de la Puente. Si este traza un recorrido por la historia literaria andaluza en la que el componente oriental de la herencia musulmana tiene un papel protagonista, como también Herrera, jefe de la escuela sevillana, Pacheco progresa sobre ese trazado, presentando aquella herencia incluso como un regalo de la divinidad.

Después de conectar los tesoros de la arquitectura andalusí (reivindicados con ardor desde el Romanticismo) con los de la poesía⁶⁶, hace uso de

65 Alberto Lista, “De la moderna escuela sevillana de literatura”, *Revista de Madrid*, I (1838), p. 271: “Es un fenómeno literario muy digno de observación que, habiéndose distinguido tanto los poetas andaluces en varios géneros, han quedado sin embargo muy inferiores a los de Madrid y de otros puntos de España en la poesía dramática”; la explicación podría estar en la condición de Madrid como capital. “¿O bien esta pobreza de genio dramático procederá del *carácter poético de los andaluces, heredado de los árabes*, más propio para sentir y para expresar sus propias ideas y pasiones, que para fingirlas en otros personajes? El hecho es cierto: nuestros lectores adoptarán la explicación que les parezca más exacta”. La cursiva es mía.

66 Joaquín Francisco Pacheco, “Discurso de contestación [al de Fermín de la Puente]”, *Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, vol. I, pp. 310-329: “ese brillo tan oriental, tan suntuoso, tan desemejante a la índole de las rivales civilizaciones, ¿no os dice, repito, lo que era en sí verdaderamente la andaluza? ¿No os descubre el carácter de su poesía? ¿No os revela el secreto de su ser, el misterio de sus encantos? Si el Partenón explica a Sófocles, si el Colosseo traduce en piedra a Virgilio, ¿cómo no ha de verse en los grandes monumentos que cité más arriba la índole del canto

los lugares comunes de la defensa del sustrato musulmán, instando a recordar el “estado de la Poesía castellana antes y después de la conquista de aquel territorio”, y cómo “su dureza, [...] su rigidez, [...] su encogimiento” vino a reconstituirse con los cantares de “los sentimientos más delicados, y revestirse con las galas más fantásticas en el Romance morisco, que es el primero de los romances todos”⁶⁷.

Según su versión de la historia literaria, esa verdadera naturaleza de la poesía andaluza que se descubre en la poesía árabe y en los romances fue abandonada en el Renacimiento (“cuyo abandono es el cargo más grave contra los introductores de la manera italiana”), y ello basta para “consignar el imponderable mérito con que restauró todo lo posible de su obra el divino Herrera, restituyendo a nuestra Musa el vigor, la armonía, la pompa, la riqueza, la entonación que nadie le sospechaba”⁶⁸.

Los discursos de Pacheco y De la Puente, bastante anteriores a la *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII* (1871) de Lasso de la Vega, confirman que antes del medio siglo, durante los años finales del Romanticismo, se había consagrado una “idea” de la tradición propia andaluza —frente a la castellana—, que defiende como propios los valores en alza y erige a un Herrera orientalizado en primera figura de su Parnaso. Porque si Herrera era un formalista, en la poesía andaluza (como en la de Oriente) “domina la forma”, “es por lo común exterior”; sus principales genios —afirman De la Puente y Pacheco— son Juan de Mena, Fernando de Herrera y Luis de Góngora “todos tres andaluces, todos tres nacidos a las orillas del Betis”⁶⁹. Su esencia no es la

que se elevaba de las márgenes del Genil y del Guadalquivir, en medio de aquellas mares de delicias de Zahara y del Generalife?” (p. 323).

67 *Ibidem*, p. 323.

68 *Ibidem*, p. 328. Insiste varias veces en el papel de Herrera como restaurador de la verdadera poesía andaluza (cuya raíz musulmana ha defendido), y reivindica después al mismo Góngora como su segundo: “séame suficiente citar a Fernando de Herrera y a D. Luis de Góngora, para haceros conocer todo lo que debe el Parnaso español a la Musa del mediodía; y toda la influencia que ha ejercido el genio andaluz en esta vastísima literatura, que no se encierra sólo en nuestros límites peninsulares, sino que se dilata desde el Pirineo hasta los últimos confines del mundo transatlántico” (*Ibidem*, p. 326).

69 *Ibidem*, p. 327. Habría, pues, que adelantar la fecha a la que se refiere Begonia López Bueno en su atinado comentario sobre los estereotipos que se hicieron comunes en la

de los pueblos del norte, que encarnan los personajes de Shakespeare y las nieblas de Albión, pues esa “poesía exterior, de forma, de brillo, de expansión [...], se complace en la dulzura, en la luz, en el deleite, un poco quizá más de lo justo en la amplitud, en el número, y en la arrogancia”⁷⁰.

Otro de los discípulos de Lista, José Fernández Espino, también se preguntó “¿[p]or qué en los vates de Andalucía, ese constante anhelo de dar ensanche y galas a la dicción poética?”⁷¹, incidiendo en esa intención de demarcar una identidad literaria andaluza (en la que además era posible cierta defensa de Góngora). Pero Fernández Espino, que como Alcalá Galiano no creía en la influencia del sustrato oriental, prefirió buscar una explicación en el determinismo climático⁷².

La *Historia crítica de la literatura española* (1861) de José Amador de los Ríos, que solo llegó hasta la época visigoda, no pudo desarrollar propiamente el papel del orientalismo en nuestra tradición literaria, aunque en sus volúmenes no deja de notarse el importante papel que concede en las diferentes épocas al “elemento oriental”, a la influencia sobre nuestra tradición del “elemento hebraico-oriental”, a los “decisivos rasgos del genio oriental”, etc.⁷³.

caracterización de la poesía sevillana. Vid. Begoña López Bueno, “Fernando de Herrera «gongoriza»: más sobre las estrategias del grupo sevillano (con Espinosa y Lope al fondo)”, en *La «Idea» de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 287-318 (p. 296): “el panorama tan amplio y tan poco estructurado que trazó Ángel Lasso de la Vega y Argüelles en su *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijos de Galiano, 1871, que por ser la primera monografía que gozó de cierta oficialidad en medios eruditos, se convirtió en referente para la reiteración de erróneos lugares comunes sobre la poesía sevillana, tales como pervivencia del elemento oriental, espíritu religioso, rivalidad con la escuela salmantina, influencia del medio, etc.”

70 *Ibidem*, p. 329.

71 José Fernández Espino, *Curso histórico-crítico de literatura española*, Sevilla, Imprenta y librería Calle las Serpes, 1871, p. 697.

72 “[L]a causa está en el clima y la feracidad de la naturaleza. El embeleso de un cielo purísimo, de un sol brillante que acalora la mente, de un suelo que sonríe por la amenidad de los árboles, de las fuentes y las flores, y por el balsámico aliento de céfiros apacibles, llenan de tal modo el espíritu de ideas y sentimientos, que se desbordan y derraman, a manera de torrente impetuoso, del corazón y de la fantasía del poeta: de aquí el necesitar mayor holgura para el colorido y gracia de la expresión” (*Ibidem*, p. 697).

73 Como Fernández Espino, también Amador de los Ríos coincide con Lista en se-

Por su parte, Lasso de la Vega se detiene largamente en “la [escuela] sevillana, señalándose en sus tendencias desde un principio [...] el elemento poético oriental”⁷⁴. Pero sobre todo aquella demarcación adquiere pleno protagonismo en los *Principios de literatura general e Historia de la literatura española* (1872) de Manuel de la Revilla, que distingue la *sevillana-oriental* entre las varias escuelas literarias españolas, resultantes de diferentes influencias recibidas (entre las que “el predominio del arte oriental es un hecho incontrovertible”). Durante el reinado de los Reyes Católicos, “[e]l arte greco-latino, el arte toscano y el arte oriental, predominando en él el elemento hebraico, toman decididamente asiento en la literatura castellana”⁷⁵. Frente a la italiana o “clásica”, de Boscán y Garcilaso, o la “escuela tradicional castellana” de Castillejo, Revilla resalta la “gran importancia para el desenvolvimiento de la literatura patria [...] de la *escuela oriental*, llamada también *sevillana*”, que tuvo a Herrera por cabeza —y a Mal Lara por iniciador de su primera etapa—⁷⁶. Revilla combina abigarradamente fuentes y criterios para explicar la esencia de esa *escuela oriental* capitaneada por el *Divino*; en su comentario remite a la teoría del dialecto poético y las tesis arabistas:

La influencia del Renacimiento, que dio impulso a todos los estudios, y muy particularmente las raíces que en nuestro suelo habían echado desde los tiempos del rey Sabio el arte simbólico-oriental de los árabes y de los indios, así como los estudios bíblicos a que dieron mayor preponderancia las cátedras establecidas en Sevilla para estudiar las obras escritas en lengua árábica, todo contribuyó a la formación de la lengua poética a que nos referimos, cuyo carácter predominante es el de reflejar el genio de los orientales mediante la

parar el orientalismo español de la influencia árábica que habían defendido los liberales románticos: “no atribuimos a la literatura árabe la injustificada influencia que se le ha concedido en los orígenes de la española”, lo que no significa negarle el “haberla enriquecido” (José Amador de Los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Rodríguez, 1861-1865, vol. 5, p. 167).

74 Ángel Lasso de la Vega y Argüelles, *op. cit.*, p. 24.

75 Manuel de la Revilla, *Principios de literatura general e Historia de la literatura española*, Madrid, Tipografía del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1872, 2 vols., vol. I, p. 11.

76 *Ibidem*, p. 26.

propagación que en nuestro suelo habían tenido la literatura sarracena. Prestábase en gran manera a esta nueva dirección de la poesía la imaginación exuberante de los andaluces exaltada, como dice el Sr. Amador de los Ríos [...]. El genio y la fantasía de los árabes estaban fuertemente arraigados y florecían como en tierra propia [...]; por lo que no es de extrañar, antes debe considerarse como natural y lógico, que el lenguaje poético en cuyo favor tanto hizo Garcilaso, adquiriese mas pompa, elevación, armonía y grandeza y se hiciese fantástico y fogoso manejado por los poetas de la escuela sevillana⁷⁷.

La difusión durante los años setenta y ochenta del siglo XIX de esa imagen de Herrera como jefe de una escuela poética oriental puede comprobarse en la breve historia de la literatura española del *Diccionario universal de la lengua castellana* (1878)⁷⁸, o en la *Historia compendiada de la literatura Española* de Salvador Arpa, que dedica la “Lección 23” a la “Escuela oriental o sevillana”, de la que “Herrera es gloria [...], a la vez que tenido por padre y fundador”. Desarrollando la tesis de Revilla, Arpa distingue para la escuela un primer periodo (el de Mal Lara y sus discípulos, entre los que incluye a Diego Girón, Fernando de Medina, Pacheco, Cristóbal Tamariz, Fernando de Cangas, Juan Sáez de Zumeta) y un segundo periodo de esplendor, con Herrera al frente. De hecho, a él se debe el título de la escuela, que recibió “el nombre de *oriental* por la imitación hebraica que [él] fue el primero en introducir en la lírica española”⁷⁹. El Herrera de Arpa mantiene muchas

77 *Ibidem*, pp. 26-27.

78 La entrada “La literatura en España” enumera las escuelas poéticas principales: “la alegórica o dantesca; la escuela italiana o petrarquista, la escuela tradicional castellana, opuesta a la anterior; la escuela clásico salmantina y clásica aragonesa; la escuela oriental o sevillana; la escuela conceptista o clásica degenerada, y la culterana u oriental degenerada, y la escuela clásico-oriental”, sin dejar de notar como característica de nuestra tradición literaria “un tinte oriental muy subido, y por lo tanto, una gran tendencia a lo maravilloso, a las metáforas y a la pompa del lenguaje” (Nicolás María Serrano (dir.), *Diccionario universal de la lengua castellana: ciencias y artes*, Madrid, Biblioteca Universal Ilustrada, 1878, p. 1225).

79 Salvador Arpa y López, *Historia compendiada de la literatura Española*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1889, pp. 145-146. Todavía a mediados del siglo XX la ecuatoriana *Nueva historia crítica de la literatura española* de Sergio Núñez dedica un capítulo a la “Escuela sevillana u oriental”, en el que repite a Revilla y Arpa, insistiendo en que “ninguna escuela poética como ésta se presenta más definida y caracterizada, por las

de las contradicciones que ha venido arrastrando su imagen a lo largo del siglo, y que no dejan de ser un reflejo de aquellos preliminares de *Versos* de 1619, de los que Arpa copia una parte del prólogo de Rioja.

Como bien señala Arpa, “[a]unque los críticos están unánimes en reconocer que Herrera elevó a su más alto grado la lírica española, disienten respecto a las dotes y cualidades que adornan a este poeta, así como al mérito de sus principales obras”, pues “al lado de esa magnificencia de versificación, de esos giros nuevos que inventó y de esas frases atrevidas y llenas de pompa y de armonía, aparece sacrificada la sencillez sublime de sus antecesores y abierta la puerta a una afectación y obscuridad precursora del culteranismo”⁸⁰.

Pero al señalar el principal demérito herreriano, Arpa no remite en absoluto a los argumentos del siglo XVII ni al debate sobre el papel de Herrera en los prolegómenos del gongorismo, sino a un criterio mucho más innovador: “de lo dicho, sacamos una consecuencia [...] que es la siguiente: de ser la poesía lo que indica Rioja, deja de ser popular, y queda su estudio, como lectura y placer reservado a unos pocos literatos y eruditos”⁸¹. Herrera no puede ser un poeta moderno, en el sentido de un poeta actual. Es lo mismo que había defendido Campoamor, que cuando se refiere a “el señor Lista y todos los discípulos de la escuela rimbombante bélico-oriental”⁸², hacía referencia a la beligerancia con que el grupo sevillano defiende sus posiciones, a su pomposo dialecto poético, y al imaginario con que entonces se asociaba Oriente: artificiosidad alambicada, refinamiento recargado, afectación. Pero también a una denominación que para entonces se había ya codificado en las historias literarias: la “escuela oriental o sevillana”, de la que Herrera es su principal representante y Lista y sus discípulos defensores, difusores y continuadores. El orientalismo de Herrera no coincidía, para estos autores, con los valores de primitivismo y desnudez, sino con una galanura exuberante que ya no resultaba tan atractiva, dado el rumbo de la lírica española hacia la simplicidad retórica.

circunstancias favorables que contribuyeron a su formación” (Sergio Núñez, *Nueva historia crítica de la literatura española*, Quito, Progreso, 1957, p. 179).

80 *Ibidem*, pp. 146-147.

81 *Ibidem*, p. 147.

82 Ramón de Campoamor, prólogo a *Nubes y flores* (1873) de Fernando Martínez Pedrosa. El prólogo fue recogido posteriormente en su *Poética*, *op. cit.*, pp. 109-110.

Arpa hacía alusión a algo que ya se ha apuntado: esa tendencia oriental de la poesía española (aunque también para explicar la singularidad de la narrativa se remitía, empezando por los hispanistas ingleses, a la influencia arábiga)⁸³ fue muchas veces considerada un peligro, en el sentido de que podía servir de estímulo a la mayor peste de nuestra tradición lírica: el gongorismo. Donoso Cortés afirma en un discurso de 1829 que “Góngora, cuando no delira, se viste con toda la pompa oriental de la musa castellana”⁸⁴, lo que implica el reconocimiento de esa tendencia propia de nuestra poesía y su vinculación con la pomposidad.

Curiosamente fue uno de “los discípulos de la escuela rimbombante bélico-oriental” —usando los términos de Campoamor—, en concreto aquel que había criticado en duros términos las *Doloras*, quien formuló más explícitamente esta conexión entre el orientalismo español y la tendencia cuyo más alto grado representaba Góngora. En las “Observaciones acerca de Góngora y del culteranismo en España”, Manuel Cañete, otro discípulo sevillano de Lista, traza una línea de continuidad entre ese “genio” oriental de los españoles, la corrupción y exageración y el delirio literario de la escuela gongorina:

Más de una vez y por más de un escritor se ha dicho que el genio de los españoles, fácil a la exageración y amante del lujo de colorido, debió al comercio con los árabes apasionarse con ardor de las pompas del Oriente; y que en este rasgo peculiar de nuestro carácter poético estriban las diferencias que existen entre la poesía castellana y la de otros pueblos de Europa. Tal observación es incompleta. [...] Lo que hay de cierto es que los pueblos corrompidos, lo mismo que los hombres estragados, no se satisfacen con cosas naturales y buscan en la exageración sensaciones nuevas. Por eso vemos que recurren a las fuentes menos puras y aspiran al lauro de innovadores,

83 También Adolfo de Castro cree que “los que escribieron libros de caballerías [...] imitaron en sus obras los cuentos asiáticos [...] remedando el estilo oriental con atrevidísimas metáforas”. *Vid.* Adolfo de Castro, “Discurso sobre los plagios que de comedias y novelas españolas del siglo XVII cometió M. Le Sage”, en *Poesías de D. Pedro Calderón de la Barca, con anotaciones, op. cit.*, pp. 103-122 (pp. 120-121).

84 Juan Donoso Cortés, “Discurso de apertura en Cáceres” [1829], en *Obras completas de D. Juan Donoso Cortés*, ed. Hans Juretschke, Madrid, Editorial Católica, 1946, vol. I, pp. 23-46 (p. 41).

precisamente cuando, roto el freno de la razón, se abandonan a los mayores delirios. Además, la afición a la grandilocuencia, a la hipérbolo, a la profusión de imágenes, a la intemperancia metafórica, no es solo patrimonio del Oriente, sino de los pueblos meridionales.⁸⁵

Su tesis coincide con lo que los preliminares de *Versos* habían querido insinuar y tantos críticos después repetido: “Góngora, lejos de crear lo que ya existía cuando él hubiera podido crearlo, se contentó con ensanchar y sistematizar elementos que andaban diseminados o en naciente desarrollo”⁸⁶, y, según Cañete, “[b]asta, efectivamente, ver [...] la pompa, a veces extremada, de Herrera, para predecir las nebulosas exornaciones de Góngora”⁸⁷. En aquella moda influyó la peste de la escuela de Marino —Cañete no hace sino repetir la conocida inculpación—, pero el origen último parece encontrarlo en esa manera orientalista que afectaba, como dice, a todos los pueblos meridionales. En la exhaustiva demarcación por escuelas poéticas de sus *Principios de literatura general e Historia de la literatura española*, Revilla incluso confeccionó un título para la peor heredera de la *escuela oriental* de Herrera:

los cultos convirtieron en hinchado, ampuloso y metafórico, hasta rayar en lo absurdo y extravagante, exagerando el lenguaje poético

85 Manuel Cañete, “Observaciones acerca de Góngora y del culteranismo en España”, *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, (1855), pp. 317-342 (p. 321-322). El artículo fue editado en *Revue Hispanique*, XLVI (1919), pp. 281-311. *Vid.* Donald Allen Randolph, *Don Manuel Cañete, cronista literario del romanticismo y del posromanticismo en España*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972, pp. 175-179, donde cuenta cómo fue Cañete coleccionando largamente noticias de Góngora hasta preparar estas “Observaciones”.

86 Manuel Cañete, *op. cit.*, pp. 317-342 (p. 334).

87 *Ibidem*, p. 321. La idea está repetida en muy distintos lugares del artículo: “Hasta en Fernando de Herrera se suelen encontrar asomos del amaneramiento gongorino”, (*Ibidem*, p. 334); “En el mismo Fernando de Herrera ¿no se ven rasgos que preludian la bastarda degeneración del siglo XVII?”, (*Ibidem*, p. 337); “¿No se hace oscuro en ciertos pasajes, por el prurito de engolfar se en alusiones mitológicas? Queriendo dar novedad a la elocución pintoresca, ¿no se arroja, en la composición últimamente citada, a llamar al cielo estrellado claustro? El deseo de ennoblecer la estructura de la frase, ¿no le lleva a chocar en trasposiciones como la del verso: ‘Y le digo señora dulce mía?’” (*Ibidem*, p. 338).

de Herrera (que sus discípulos, y aun él mismo habían ya inclinado por esta pendiente), por eso no parecerá paradójico que señalemos como origen del culteranismo la versificación misma del gran poeta sevillano; de aquí el que también distingamos la escuela que ahora nos ocupa con el nombre de *oriental degenerada*⁸⁸.

El argumento orientalista ha seguido presente en la hispanística extranjera hasta el siglo XX, y así Peers encuentra la peculiaridad del Romanticismo español en que la “[v]aguedad, indeterminación de forma, amor al misterio” románticas vienen acompañadas de una verbosidad y “unida[s] a una grandilocuencia que no alcanzan los románticos de ningún otro país”, como en el caso de Zorrilla, que reproduce el “estilo oriental”⁸⁹. Esa misma grandilocuencia de nuestro románticos, según Blanco García, “en lo malo no tiene nada que envidiar el culteranismo del siglo XVII”⁹⁰.

Estos últimos apuntes demuestran el éxito de este imaginario interpretativo: culteranismo y romanticismo quedaban hermanados por esa tendencia española hacia el orientalismo, marca que desde la historización literaria de Schlegel intentó asociarse a nuestra identidad cultural y literaria. Herrera tenía en esa narrativa un papel protagonista.

3. HERRERA, POETA CRISTIANO

Si los rasgos sublimes y orientales que algunos quisieron descubrir en parte de su poesía concentraron gran parte de los encomios a Herrera,

88 Manuel de la Revilla, *op. cit.*, p. 29. Frente a esa degeneración de la *escuela oriental*, Revilla pondera el papel de la escuela que trató de “armonizar” los principios “de las dos que a la sazón predominaban (la *clásica* y la *oriental*). [...] Sin olvidar el espíritu y sentido moral ni aun la forma del clasicismo, la escuela a que nos referimos completa y modera, embelleciéndolo, el sistema poético de los orientalistas sevillanos, por lo que creemos que su nombre debe ser el de *escuela clásico - oriental o armónica*. Su jefe es Francisco de Rioja, a quien ayudan en tan noble empresa Rodrigo Caro, Juan de Arguijo y Pedro Quirós, con algún otro de menor importancia” (*Ibidem*, p. 33).

89 Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, vol. II, p. 384 [1ª ed. 1954].

90 Francisco Blanco García, *La literatura española en el siglo XIX*, Madrid, Sáenz de Jubera, 1899, 3 vols., vol. I, p. 181.

otra de las posibilidades de romantizarlo y así atraerlo hacia los nuevos criterios de valoración fue acentuar su condición de poeta cristiano. Con ello asumía otra de las marcas de la identidad española que construyeron los románticos, empezando por Schlegel, y continuaron sus muchos seguidores. Entre ellos Böhl de Faber, aunque no solo: como han estudiado Juretschke y Flitter, las ideas schlegelianas tuvieron un extraordinario eco en el ambiente español de los años treinta y cuarenta del siglo XIX⁹¹.

El Romanticismo español fue claramente partidario de la “despaganización” literaria: si la oda de Núñez y Díaz de 1805 titulada “Las bellezas poéticas del cristianismo sobre las de la gentilidad” combina el estro sublime de Píndaro con la defensa de la musa cristiana, la reseña citada a las *Poesías* de Lista señala que “la senda [...] erótica o amatoria [...] está ya muy trillada y apenas puede hacerse otra cosa que seguir las huellas de los que marcharon delante”, por lo que el autor prefiere “la imitación del estilo oriental” de la poesía religiosa, donde se advierte “grande majestad y elevación de estilo [...], riqueza de imágenes y sobre todo mucha variedad de comparaciones ingeniosas”⁹².

Por su parte, Virués reclamaba adaptar la épica clásica, griega y latina a la historia nacional y despaganizarla⁹³. Herrera podía ser en ello un buen modelo, como poeta épico cristiano de resonancias bíblicas; de hecho, Lista lo había puesto a la par que Milton: ambos son demostraciones del “carácter de la poesía oriental” al que dedicaba el artículo citado y en el que aconseja “a los autores modernos cierta imitación de lo hebraico, sobre todo cuando se escriben poesías de asuntos sagrados o religiosos”⁹⁴.

En Herrera, según el anónimo autor del folleto sevillano, orientalismo y religiosidad son rasgos conectados, y así pide a sus lectores: “Nótese en

91 Hans Juretschke, “El problema de los orígenes del Romanticismo español”, en *Historia de España fundada por Ramón Menéndez Pidal, Tomo XXV. La época del romanticismo (1808-1874), Vol. 1: Orígenes; Religión; Filosofía; Ciencia*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pp. 3-209; y Derek Flitter, “La reafirmación de los principios schlegelianos en la crítica literaria”, en *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 148-181.

92 “*Literatura. Poesías* de D. Alberto Lista”, *op. cit.*, pp. 3-4 (p. 4).

93 José Joaquín de Virués, *op. cit.*, pp. 86-87.

94 Rubén Benítez, “Bécquer y la poesía hebraica”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díez Taboada*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Madrid, CSIC, 1998, pp. 31-37 (p. 33).

nuestro poeta un orientalismo que da algunas veces a su lenguaje poético cierto sabor austero, sencillo y místico”⁹⁵. El Herrera seguidor de la tradición bíblica servía para ensalzar las novedades del orientalismo y la reivindicación de la España de las tres culturas (tan del gusto del primer liberalismo), sin dejar de mantener la idea de la España siempre poéticamente cristiana.

José Fernández Espino, en la introducción al mencionado *Curso histórico-crítico de la literatura española*, hace suya la caracterización de “la literatura española [como] hija principalmente de tres grandes sentimientos, el religioso, el caballeresco y el de la galantería”⁹⁶. El primer atributo lo cumple con creces Herrera, que en su “lira religiosa [...] había puesto cuidadoso esmero [...] en todo cuanto pudiera darles elevación, arrebató y armonía: así en sus manos parece que baja directamente del Sinaí, o que en ella se escucha la inspirada voz de algún Profeta”. Mientras, su “lírica pagana”, en “arrebatación inspiración” y “poseíd[a] de fuego divino”, “da lecciones a los pueblos en máximas profundas, que se escuchaba en las plazas, en los templos, al frente de los ejércitos para animarlos al combate, [...] y pintaba con frase ardiente los triunfos de la patria”⁹⁷.

Las palabras de Quintana resuenan tras estas de Fernández Espino, que vuelve a ensalzar el modelo de Herrera en un artículo recogido en sus *Estudios de literatura y de crítica* de 1862 (pero probablemente anterior) y titulado “Armonía entre la razón y la religión católica”. En este caso, el Herrera pagano, incluso el arrebatado y sublime que pintaba en el *Curso* apoyándose en Quintana, no alcanza en ningún caso la extraordinaria misión que asumía como poeta cristiano:

Consideremos también la poesía lírica pagana. Observemos al vate poseído de ardorosa exaltación por la gloria de su patria, elevándose sobre cuanto le cerca, pintando con frase de fuego sus triunfos y dando lecciones a los pueblos en máximas profundas [...] ¿Pueden, sin embargo, compararse sus sentimientos con los altísimos de la poesía lírica cristiana, ni el poder de Júpiter, esclavo del amor sensual y del destino, ni las rencillas domésticas de su Olimpo, con el poder del Omnipotente y con la santidad y pureza suma del cielo cristiano?

95 “Fernando de Herrera”, *op. cit.*, p. 242.

96 José Fernández Espino, *Curso histórico-crítico*, *op. cit.*, p. IV.

97 *Ibidem*, p. 702.

Leamos á Píndaro, cuyo arrebató y fogosidad son envidia del vate de Venusa [...]. Leamos al mismo Horacio [...]. Pues bien, comparemos esta poesía con la lírica cristiana, y, limitándonos para gloria nuestra a la nación española, dígame si alguno de los dos supera al cantor de la batalla de Lepanto en la forma poética, y si le igualan en la majestad imponente del pensamiento. [...] Cítesenos el pasaje de mayor pompa y solemnidad que se encuentre en los dos poetas líricos paganos, y se verá si puede competir con el siguiente, principio de la oda a tan famosa batalla: “Cantemos al Señor que en la llanura [...]”. Oigamos también otro pasaje del mismo autor, tomado de la canción a la pérdida del rey D. Sebastián [...]. ¡Cuántos rasgos pudieran copiarse en esta y otras composiciones del mismo autor de igual majestad y fuego! Obsérvese que la entonación grandilocuente y el mayor arrebató lírico de Herrera, aunque hombre siempre de alto pensamiento, se encuentran en aquellos períodos en que invoca el influjo divino, o aparece enalteciendo al que le implora y reverencia, y desatando los raudales de su ira contra el descreído que le ultraja⁹⁸.

Probablemente Fernández Espino debió conocer un artículo anterior al suyo de Joaquín José Cervino, titulado “De las tendencias y carácter que debiera tomar la poesía en nuestra época” y publicado por la *Revista de Europa* en 1846. Fue escrito en esos mediados de siglo en los que, como bien dice su autor, Romanticismo y Clasicismo han ido agotando sus propuestas y no se descubría senda por la que continuar. Cervino hace una propuesta que coincide con la tendencia piadosa del *Biedermeier* español (afín al pensamiento de Fernández Espino): la senda de la poesía la mostrará Dios, “[so]lo el que es autor de cuanto vive nos lo podrá proporcionar: Dios debe ser el alma de nuestra desfalleciente poesía”⁹⁹.

98 José Fernández Espino, “Armonía entre la razón y la religión católica”, en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía, 1862, pp. 267-330 (pp. 292-294).

99 Y sigue: “Si tiene a Dios por objeto, si con él y por él respira, ataviada con cualquier ropaje marchará noble, graciosa y encantadora; pero si se desvía de esta senda, si olvida que es la mas hermosa de las hijas del cielo, bajada a vivir entre los hombres solo para cantar las glorias del Criador en la lengua de los ángeles, entonces por mas que la cubramos con púrpura y oro, no será mas que un cadáver suntuosamente adornado, del que en breve tendríamos que apartar la vista mas que con fastidio, hasta con horror” (Joaquín José Cervino, “De las tendencias y carácter que debiera tomar la poesía en nuestra época”, *Revista de Europa, periódico quincenal de ciencias, literatura y artes* (1846), pp. 216-223 (p. 218)).

La base del argumento es romántica y tiene claras raíces en Schlegel: cada pueblo ha creado una literatura basada en sus creencias y en su fe, así que “nuestra poesía debe exhalar, por decirlo así, el perfume de la religión de sus autores, como la poesía de Homero y de Virgilio exhalaba el de la suya”¹⁰⁰. Si los poetas españoles, en vez de entregarse a la imitación y escoger como asunto la gentilidad, hubiesen preferido cantar la musa cristiana, su voz hubiera sido mucho más auténtica; para ello contaban con la ventaja de que “nuestro carácter, nuestro genio, nuestra índole y nuestro idioma, se acomodan tan maravillosamente a los giros y esencia de la poesía oriental”, por lo que “preciso es convenir en que la Biblia debe ser para nuestra literatura poética lo que hasta aquí han sido las obras de Homero y de Anacreonte, de Virgilio y de Tibulo”¹⁰¹. Hace así una invitación a usar de la Biblia como tesoro argumental (él mismo fue autor de un drama histórico —en verso— titulado *Sara*, de asunto bíblico, que se publicó en 1848) y pone a Herrera como ejemplo de éxito:

en nadie como en el divino Herrera se nota el efecto de lo que llevamos dicho: mientras imitó los modelos de la poesía griega y latina, su extremado talento escribió odas tan acabadas como la que dedicó a D. Juan de Austria [...]. Mas, cuando olvidado de copiar los originales de Grecia y Roma, se dejó inspirar por su religión, y acudió a beber raudales de poesía en el fecundísimo manantial de ese gran libro, donde la beberían los ángeles si de ello tuviesen necesidad, entonces Herrera se excedió a sí mismo, llenó de pasmo al mundo literario, de orgullo a las letras españolas, de satisfacción a los amantes de la religión cristiana, y escribió la canción “A la batalla de Lepanto”, que le valió nada menos que el epíteto de *divino* que la posteridad entusiasmada añadió a su nombre inolvidable mientras exista una sombra siquiera de literatura en nuestro suelo¹⁰².

Cervino añade una demostración comparativa entre ambas odas, afirmando que, aunque “las dos son escritas por un mismo autor, las dos en una misma lengua, las dos para celebrar un muy parecido acontecimiento”, la diferencia de que “en la primera no entran para nada las creencias

100 *Ibidem*, p. 218.

101 *Ibidem*, p. 222.

102 *Ibidem*, p. 220.

religiosas del poeta mientras que en la segunda son el todo” obra el milagro que las distingue: “y dígasenos [...] si la imitada de Horacio no se queda a inmensísima distancia de la imitada de la Biblia”. El milagro, sin embargo, no es obra divina, sino que remite a uno de los argumentos más humanos entre los criterios que trajo el Romanticismo y que acabamos de ver (empleado con variantes) en Salvador Arpa: la obra que remite a la tradición grecolatina exige un lector culto e invita a una lectura erudita; la oda cristiana apela a nuestros sentimientos, a nuestra tradición, a la fe de los lectores, a una experiencia lectora inmediata, no dirigida por el intelecto ni mediatizada por la erudición: “si para entender aquella es necesario ser erudito, [...] para dejarse arrebatar con esta solo es menester haber nacido en nuestra nación después de formada su lengua”¹⁰³. De la una, la mayoría de los lectores no conocerá las fábulas a las que remite; sin embargo, el principio de la canción “A la batalla de Lepanto” encantará y arrebatará a los españoles, “sin duda alguna, porque dejan entender su espíritu y conocer a los personajes que en ellos son mencionados”.

Resulta significativo que acabe lamentando lo que Lista por otros motivos había lamentado también: “¡Lástima grande que en este género no escribiese Herrera más que esta canción y otra a la pérdida del rey D. Sebastián, y mayor todavía que en él no le hayan imitado los poetas posteriores!”¹⁰⁴. Herrera vuelve a presentarse de nuevo como motivo de imitación: ya no por ser modelo clásico, tampoco por ser modelo de sublimidad, sino como poeta cristiano.

El Herrera de influencia hebraica, celebrado con entusiasmo desde finales de la Ilustración y considerado el más auténtico y verdadero por la crítica de la época, sirvió a la primera historiografía romántica para confirmar la naturaleza oriental de la literatura española. La imitación de los poemas bíblicos que practicó en algunas de sus odas se interpretó al margen de su contexto original para contaminarse por conceptos del incipiente historicismo literario y los paradigmas identitarios nacionales. Desde el punto de vista histórico, aquella imitación podía confirmar la influencia matriz hebrea e incluso el sustrato árabe de nuestra tradición poética. Desde el punto de vista patriótico, era marca de la identidad singular de la poesía española o andaluza, tanto por su orientalismo como por la pujanza de su musa cristiana.

103 *Ibidem*, p. 221.

104 *Ibidem*, p. 221.

El verdugo de Honoré de Balzac. Sobre España, el secreto y las cabezas cortadas

MARIA ZERARI
Sorbonne Université

Título: *El verdugo* de Honoré de Balzac. Sobre España, el secreto y las cabezas cortadas.

Title: *El Verdugo* of Honoré de Balzac. About Spain, the Secret and Decapitation.

Resumen: *El verdugo* (1830) de Honoré de Balzac es un relato corto cuya trama pseudo-histórica no deja de fascinar. Así, el ámbito de la guerra de la Independencia española abarca una terrible historia de cabezas cortadas, de una noble dinastía ejecutada por uno de sus miembros, a fin de salvar la honra. Este relato encierra, de manera más o menos solapada, la historia íntima, y un punto turbia, de una familia ficticia, la cual parece sugerir algo acerca de la secreta historia de la de Balzac e incluso sobre el mismísimo Honoré.

Abstract: Honoré de Balzac composed *El Verdugo* in 1830, a short story whose pseudo-historical plot continues to fascinate. Thereby, the context of the war of Spanish independence encompasses a terrible story of cut off heads of a noble dynasty executed by one of its members, in order to save the honor. The short novel covers, in a more or less overlapping way, the intimate and murky story of a fictional dynasty, which seems to suggest something about the secret history of the Balzac family, and even about Honoré himself.

Palabras clave: *El verdugo*, España negra, España heroica, siglo XIX, Balzac.

Key words: *El Verdugo*, Black Spain, Heroic Spain, 19th Century, Balzac.

Fecha de recepción: 15/8/2020.

Date of Receipt: 15/8/2020.

Fecha de aceptación: 21/9/2020.

Date of Approval: 21/9/2020.

A mi madre, Carmen Labado Ponce

Dentro de *La Comedia humana* (1829-1850) o del muy francés “*planeta Balzac*”, por tomar prestada al François Mauriac de *Galigai* una fórmula exitosa, se incluye un relato temprano, titulado *El verdugo* (1830), que es uno de los más cortos de su monumental producción. Pese a su sencillez, el título del relato no deja de ser extraño para el lector francés —al

menos para el que desconoce la lengua del maestro—, por venir escrito, evidentemente, en castellano. El texto, cuyo arranque paratextual anuncia una materia española, apenas ha llamado la atención de los hispanistas¹, si bien, en el ámbito propiamente balzaciano, un puñado de críticos y escritores le han otorgado cierta importancia². Sin embargo, este texto pseudo-histórico, de cautivador ambiente, parece pertenecer a aquellas “miniaturas” novelescas, tan eficaces, que el Proust lector de Balzac solía ensalzar³. *El verdugo*, texto de índole trágica, pinta en una decena de

1 En su primera versión, este trabajo fue presentado en la Escuela Normal Superior de París (seminario hispánico del 14 de enero de 2010) y, el 28 de noviembre de 2012, en el Centro del Carmen de Valencia (jornada sobre “La mirada francesa: Balzac, Victor Hugo y Flaubert”, en colaboración con el Consorcio de Museos, la Agencia Consular de Francia y el Instituto Francés). Se publicó, en el verano 2012, en el primer número (dedicado a la temática del secreto) de la revista *Iberic@l* (revista en línea del “Crimic” de “Sorbonne Université”). Agradecemos a Nancy Berthier, fundadora y directora de la revista, la posibilidad de publicar esta versión revisada y traducida al castellano, así como a Rafael Bonilla Cerezo su generosa acogida y gran ayuda. Exceptuando las citas de *El Verdugo* (nótese que, a diferencia de lo que ocurre en su traducción, el título francés pone en mayúscula la palabra clave “verdugo”), el resto de las traducciones son nuestras.

Jean Sarrailh ha sido uno de los primeros en dedicar algunas líneas a *El verdugo*. Véase su artículo “Sur quelques histoires espagnoles de Balzac”, en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Massachusetts, Wellesley College, 1952, pp. 529-540.

- 2 Si los balzacistas se han interesado por este relato de manera somera, Pierre Citron, gran conocedor de literatura francesa, y Michel Butor han examinado con cierto detalle *El verdugo*. Véanse al respecto Victor L. Leathers, *L'Espagne et les Espagnols dans l'œuvre d'Honoré de Balzac*, París, Honoré Champion, 1931, pp. 46-49; Pierre Citron, “Introduction”, *La Comédie humaine*, París, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1979, t. X, pp. 1123-1143; Michel Butor, “Trois nouvelles espagnoles de Balzac”, *Thélème, Revista Complutense de Estudios Franceses*, 13 (1998), pp. 219-251. Véanse también, Janet Beizer, *Family Plots. Balzac's Narrative Generations*, New Haven-London, Yale University Press, 1986, pp. 15-47; Max Andréoli, “*El Verdugo*, ou l'antithèse tranchée”, *L'École des lettres*, 13 (1998-1999), pp. 90-92; y Owen Heathcote, “Aux sources de Balzac: violence et philosophie dans *Sténie* et *El Verdugo*”, *L'Année balzacienne*, 7 (2006), pp. 17-37.
- 3 En su correspondencia, Marcel Proust alaba algunas de las novelas cortas de Balzac, explicando que el arte de la “miniatura” puede igualar al del “fresco”. Véase Jean-Yves Tadié, “Proust, lecteur de Balzac”, *L'Année balzacienne*, 14 (1993), pp. 311-320. Zweig, por su parte, clasificó *El verdugo* entre las “obras maestras de pequeño

páginas a una gran familia de la Península sumida en la tormenta de lo que, de un lado de los Pirineos se ha llamado la guerra de la Independencia, y del otro, la guerra de España (1808-1814).

A buen seguro, fueron el tinte histórico y las reverberaciones políticas del relato los que hicieron que “*El Verdugo*” se tradujese al castellano, publicándose en 1848, en *El Semanario Pintoresco Español*, a través de una adaptación que buscaba dotar de mayor heroísmo a los españoles y ensombrecer a los protagonistas franceses⁴. Sea como fuere, y dejando aparte el liberalismo anti-bonapartista que se entrevé en la historia, son principalmente las implicaciones fantasmagóricas del relato y su relación con la temática del secreto⁵ las que han despertado nuestro interés por este cuento cruel, de veras rico en lazos subterráneos con otras obras de Balzac.

Mediante una lectura algo oblicua, aunque guiada por el hilo conductor del secreto, hemos evocado la imagen de la singular España que dibuja *El verdugo*: la de un país a la vez tópico y especial, predecible y de gran extrañeza, además de mitológicamente tenebroso, viva imagen de su pueblo, según los idearios antiguos. La aprehensión de esa España mitológica, en el sentido que le dio Roland Barthes a dicha palabra⁶, ha favorecido el examen de otra *patria* aún más secreta: esa comunidad, señaladamente ilustre y simbólicamente oscura que constituye, en *El verdugo*, la familia Leganés. Por fin, ya que una dinastía puede encubrir a otra, pasando del marco de la ficción al de lo biográfico o, dicho de otro modo, de las cabezas cortadas a los “fantasmas” del pasado autorial, algunas huellas del *roman des origines* de Honoré de Balzac han sido designadas como otros tantos secretos de Polichinela.

formato” de Honoré de Balzac. Vid. Stefan Zweig, *Balzac, le roman de sa vie* (1946), trad. Fernand Delmas, París, Albin Michel, “Le livre de poche”, 2010, p. 127.

4 Sobre la primera adaptación española de *El Verdugo*, véase Lidia Anoll i Vendrell, “*El Verdugo* de Balzac dans la presse périodique espagnole du XIX^e siècle”, *Revue de Littérature Comparée*, 3 (1985), pp. 291-297.

5 Es preciso recordar que este artículo se desarrolló primero en un volumen monográfico sobre el secreto en el ámbito literario, de ahí su principal temática. Véase la versión francesa en *Le secret, Iberi@l*, dirs. Sadi Lakhdari e Irina Enache Vic, 1 (2012), pp. 31-41.

6 Véase Roland Barthes, *Mythologies*, París, Ed. du Seuil, 1957.

1. PARATEXTO Y ARGUMENTO

Antes de formar parte del segundo tomo de las *Novelas y cuentos filosóficos* (*Romans et contes philosophiques*, edición Gosselin, 1831), del quinto tomo de los *Estudios filosóficos* (*Études philosophiques*, edición Werdet, 1835) y, finalmente, del tomo XV de *La Comedia humana* (edición Furne, 1846), con fecha de redacción oficial de “octubre 1829”, el “cuento” titulado *El Verdugo* se publicó el 30 de enero de 1830 en la revista *La Mode*⁷. Aunque no nos ocupemos en este trabajo de la cuestión genérica, es interesante observar que, al principio, *El Verdugo* fue considerado por su autor como un “cuento filosófico”, lo que supone una forma y un fondo peculiares⁸, granjeándose las críticas de quienes no vieron en los “cuentos filosóficos” ni “cuentos” ni filosofía. Según las indicaciones de Pierre Citron⁹, en su versión original el texto tenía como antetítulo *Souvenirs soldadesques*, y como subtítulo *Guerre d'Espagne (1809)*. Dicho armazón acabó por aligerarse y, de acuerdo con el “Catálogo de las obras de *La Comedia humana*” (“*Catalogue des ouvrages que contiendra La Comédie humaine*”)¹⁰, es bajo el título de *El Verdugo*, y con mayúscula, como Balzac había previsto insertar su relato en la segunda parte de su obra tripartita, compuesta por *Études de moeurs* (*Estudios de los modales*), *Études philosophiques* (*Estudios filosóficos*) y *Études analytiques* (*Estudios analíticos*). En la edición de 1846, Balzac se lo dedicó “A [Francisco] Martínez de la Rosa”, escritor, político y diplomático español, de gran valía patriótica, que se sumó a las filas de

7 La revista *La Mode*, fundada en 1829 por el gran hombre del periodismo Émile Girardin, trataba de moda y de literatura. Según los historiadores de la prensa, a partir de 1831, en nombre de un ferviente legitimismo, *La Mode* no dejó de tomar parte en el debate político, atacando violentamente a Louis-Philippe.

8 Sobre la compleja cuestión de los primeros “cuentos” de Balzac y el tema del Balzac cuentista, véase Michiaki Tanimato, *La figure du conteur chez Balzac*, tesis doctoral bajo la dirección del profesor José Luis Díaz, leída en Sorbonne Paris Cité, el 24 de septiembre 2016.

9 Véase Honoré de Balzac, *El Verdugo*, en *La Comédie humaine (Études philosophiques)*, ed. Pierre-Georges Castex, París, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1979, t. X, p. 1816. Es la edición que hemos utilizado para este artículo. En dicha edición, el texto *El Verdugo* lo presenta y anota el profesor Pierre Citron.

10 Véase Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, ed. Pierre-Georges Castex, París, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976, t. I, p. CXXV.

los revolucionarios liberales durante la guerra de la Independencia y, al estallar el conflicto, trató de negociar la ayuda inglesa¹¹. Por otra parte, en materia de paratexto, conviene subrayar otro hecho esencial: el que Balzac, gran forjador de nombres y seudónimos¹², firmase esta obra con un significativo “H. de Balzac”, según examinaremos a continuación.

Título abiertamente enigmático —que bien poco suena a un lector que no sea hispanófilo, el cual, por acercamiento fónico con la voz francesa *bourreau*, hubiera podido entender, como mucho, el arcaico “borrero”¹³—, si *El verdugo* no es el único título de Balzac a la vez sugestivo y peculiar, e incluso algo misterioso¹⁴, es, de seguro, el único de *La Comedia humana* escrito en español. Lacónico y sonoro, el título *El verdugo* le confiere una rudeza, una tosca singularidad, al texto que encabeza. Desde un principio, plantea una especie de enigma y, al mismo tiempo, anuncia los colores del relato. Son colores nacionales, son colores locales, mas con una impactante mezcla de rojo y negro. *El verdugo* cuenta en efecto las sangrientas consecuencias de una revuelta contra el ocupante francés durante la campaña napoleónica en suelo español, en los primeros años de la contienda. Esta es, en esencia, la tremebunda trama: tras un sublevamiento encabezado por los miembros de una gran familia de España, a modo de represalias, los líderes de la revuelta —a saber: el marqués de Leganés y los suyos— serán condenados a muerte por el desalmado general G...t..r. La intervención del oficial francés Víctor Marchand solo permitirá el indulto de Juanito, primogénito de la familia Leganés, además de la decapitación de la noble prole hispana, en lugar del infame ahorcamiento. Pero, según la inhumana idea del sádico G...t..r,

11 Sobre esta figura histórica, véase el trabajo pionero de Jean Sarrail, *Un homme d'État espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862)*, Poitiers, Nicolas Renault et Cie, 1930. Véase también Pedro Pérez de la Blanca Sales, *Martínez de la Rosa y sus tiempos*, Barcelona, Ariel, 2005.

12 Respecto a esta cuestión crucial, véase Michiaki Tanimoto, “L'art de la mystification chez Balzac: anonymat, pseudonymat, titre trompeur”, texto en línea.

13 “Borrero. (Del francés *bourreau*). sustantivo masculino, anticuado. Verdugo, ejecutor de justicia”, Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1992, I, p. 313.

14 En lo tocante a la oscuridad, al carácter enigmático y hasta misterioso de ciertos títulos balzacianos, como por ejemplo el de *Sarrasine*, véase Roland Barthes, *S/Z* (1970), París, Ed. du Seuil, “Points”, 1976, p. 24.

la decapitación tendrá lugar bajo la condición de que el hijo sirva de ejecutor de la justicia. Animado por su padre, el marqués de Leganés, Juanito acepta decapitar a todos sus familiares, convirtiéndose así en “El verdugo” por antonomasia. Por encima del entramado, ese es el novelesco argumento, harto eficiente, de un relato narrativamente marginal “con respecto al tipo”, en acertada opinión de Julien Gracq¹⁵; puesto que, a través de la elipsis y de lo implícito, *El verdugo* progresa omitiendo los amplios y precisos desarrollos de los relatos balzacianos más canónicos.

2. ESPAÑA: “UN PAÍS SINGULAR”

La acción, arraigada en un contexto histórico, tiene como marco geográfico un espacio delimitado, aunque imaginario, que se presenta desde el íncipit: “*Le clocher de la petite ville de Menda venait de sonner minuit*”¹⁶ (“El campanario de la pequeña ciudad de Menda acababa de dar la medianoche”)¹⁷. Se introduce así con eficacia el lugar común, forjado en el XVIII y retomado por los escritores románticos de una España tan cristiana como nocturna, es decir, potencialmente peligrosa: el escribir “*minuit*” en francés es casi anunciar la hora del crimen. No obstante, el lugar aparentemente ameno, del cual se menciona de manera normativa “*le beau ciel d’Espagne*” (“el hermoso cielo de España”) atravesado por “*le scintillement des étoiles*” (“el centelleo de las estrellas”) y “*la douce lumière de la lune*” (“la suave luz de la luna”), no es más que un espacio del secreto. En efecto, en las alturas de tan agradable ciudad, coronada por un “*chateau illuminé*” (“un castillo iluminado”) ardiendo en fiestas, el viejo marqués de Leganés ha urdido una insurrección. Es en la ciudad de Menda, que corresponde histórica y geográficamente a la ciudad de San-

15 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, José Corti, 1980, p. 22.

16 Honoré de Balzac, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1133.

17 Citaremos el texto en su lengua original y en traducción española. La versión francesa es la de la colección de la Pléiade (*El Verdugo*), edición de referencia ya citada, y la traducción utilizada (*El verdugo*) se registra en la siguiente edición: Honoré de Balzac, *El coronel Chabert seguido de El verdugo, El elixir de larga vida, La obra maestra desconocida*, trad. Mercedes López-Ballesteros, Barcelona, Reino de Rondo, 2011, pp. 109-123 (p. 109).

tander, con su antigua fortaleza, su ciudad alta y su ciudad baja, donde una revuelta fomentada por los lugareños está a punto de estallar. Menda, ciudad imaginaria que, en una neblina típicamente balzaciana, lleva el topónimo real de una aldea de Galicia, se transforma de repente en una suerte de *locus terribilis*.

En medio de una noche apacible en la que se celebra un baile en el castillo, el descubrimiento de unas luces por el joven oficial Víctor Marchand en la ciudad baja, a pesar de su prohibición durante la noche de Santiago, desemboca en una serie de eventos desastrosos: la localización por el militar de las velas de un barco enemigo; el asesinato de un soldado francés; la persecución de Marchand por los hijos del marqués; su huida gracias a la intervención de Clara, la hija del aristócrata; el aplastamiento de la rebelión española, y las sangrientas represalias de los franceses. De modo que, a través de los ojos de Víctor Marchand, ya que el narrador omnisciente usa a menudo la focalización interna, el lugar se convierte en un espacio inquietante en el cual reina un “misterio” [*sic*], algo escondido que acababa por ser descubierto: las velas de un buque en el océano, signo evidente del temido desembarco de los ingleses, prueba manifiesta de una conspiración y de una alianza política a favor de Fernando VII y, por otra parte, recuerdo de los intentos de desembarco británicos en la costa norte de España en los años 1808-1809. Una vez aclarado el misterio, hasta el final del relato el lugar de la acción viene a ser habitado por la violencia y la muerte, tanto fuera como dentro del castillo. Y la aparente tregua, la afabilidad del marqués para con Víctor Marchand y sus soldados, así como la inclinación amorosa de Víctor y de Clara, todo ello termina por dar paso al odio de los dos bandos presentes, “*les Français*” y “*les Espagnols*”, esto es, los franceses y los españoles, según una terminología recurrente en el texto que solo parece considerar a los personajes en función de su nacionalidad, lo que sugiere una sustancial y radical alteridad. Dicho fenómeno es recalcado por las necesarias mayúsculas, en francés, de los sustantivos “*Français*” y “*Espagnols*”, de modo que los vocablos parecen figurar una severidad gráfica, e incluso una tipográfica agresividad.

El relato, que desde la tercera página del texto se resume en una suma de tensiones, utiliza la imagen, ya conocida y difundida por el Romanticismo francés —a partir de Prosper Mérimée (con el *Teatro de Clara Gazul*, 1825) y de Victor Hugo (con *Hernani*, 1830)—, de una

España sombría e impenetrable, de un país hermético y violento que otros escritores más tardíos seguirán evocando¹⁸. En realidad, la España de Balzac y de numerosos autores del siglo XIX —síntesis “literaturizada” de una Andalucía retrasada, algo salvaje (y, no obstante, atrayente) descrita por los viajeros ingleses y galos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII¹⁹—, es sobre todo un territorio diferente, exótico, más oriental²⁰ que europeo, más arcaico que moderno, más bien “inculto y fanático”²¹, misterioso y extrañamente inquietante. En resumidas cuentas, se trata de “un país singular”, por retomar la etiqueta de *La musa del departamento* (1847)²². En el texto que nos interesa, España se asemeja a un espacio del silencio y del secreto, a la vez cercano (geográficamente) y lejano (moral y espiritualmente), donde el sentido del honor cierra las bocas y dicta las conductas hasta la muerte.

-
- 18 Sobre la España “negra” en las letras francesas del siglo XIX, véanse, principalmente, Yves Avril, “L’Espagne de Barbey d’Aureville”, *Études littéraires*, II, 1 (1969), pp. 33-55, y Wilfried Floeck, “Victor Hugo et l’Espagne”, *Francofonía*, 13 (1987), pp. 87-102.
- 19 Al respecto, véanse Antonio López Ontiveros, “Caracterización geográfica de Andalucía según la literatura viajera de los siglos XVIII y XIX”, *Ería*, 54-55 (2001), pp. 7-51; y Esther Ortas Durand, “La España de los viajeros (1755-1846): imágenes reales, literaturizadas, soñadas”, en *Los libros de viajes: realidad vivida y géneros literarios*, coords. Patricia Almarcegui Elduayen y Leonardo Romero Tobar, Madrid, Akal, 2005, pp. 48-91.
- 20 Notemos, como escribe Rose Fortassier, que el Oriente balzaciano es “inmenso e impreciso”. Se extiende “desde las Indias Occidentales hasta las Indias Orientales, y desde China hasta México, pasando por Georgia, Venecia, Holanda y España” (Hemos traducido el pasaje). *Vid.* Rose Fortassier, “Introduction”, en *La Comédie humaine*, ed. Pierre-Georges Castex, París, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1977, t. V, pp. 737-786 (p. 778). Sobre el Oriente en *La Comedia humana*, véase también, Pierre Citron, “Le rêve asiatique de Balzac”, *L’Année balzacienne*, París, PUF, 1968, pp. 303-336.
- 21 Recordemos que en el siglo ilustrado y en el siguiente “España representaba para la intelectualidad europea un país inculto y fanático, acusando muchos de ellos a la Iglesia española de su retraso” (Félix Pillet Capdepón, “Viajeros por los paisajes de España: del siglo XVIII a la actualidad”, *Cuadernos de Turismo*, 38 (2016), pp. 361-383 (p. 362)).
- 22 “*L’Espagne est un singulier pays, dit Mme de La Baudraye, il y reste quelque chose des mœurs arabes*” (“España es un país singular, dijo la Señora de La Baudraye, aún queda allí algo de las costumbres árabes”), en Honoré de Balzac, *La Muse du département*, ed. Patrick Berthier, París, Gallimard, “folio classique”, 1984, p. 110.

Como se verifica también en *Los Marana* (1834), para Balzac el marco de la guerra de España es uno de los soportes en el que algunos de sus personajes sobresalen idealmente. A decir verdad, en materia de fondo negro, el escritor no podía encontrar marco mejor, o más bien peor, que la guerra de España. En palabras de Napoleón, esa maldita guerra fue una “verdadera plaga” y, según los dichos de los memorialistas, una pesadilla, de la que dan testimonio *Los desastres de la guerra de España* de Goya, la famosa serie de grabados producida, precisamente, “entre 1810 y 1820 en el secreto del taller”²³. País austero, atrasado y salvaje, la España de *El verdugo* es una España de convención cuyo arcaísmo posee el tinte de la leyenda negra, y de esas “imágenes reales” y “soñadas” señaladas por la crítica. Esta España “negra”, en su acepción goyesca, se presenta también como una patria sumamente heroica²⁴ que posee un sentido del honor extremado. Es más, se la describe como el último bastión de la antigua, ilustre y esforzada aristocracia frente a una Francia posrevolucionaria, bastante vil y demasiado burguesa, cuya personificación toma cuerpo en el innoble general G..t..r y en el muy burgués Víctor Marchand (*marchand* significa en francés “mercader”), a pesar de la nobleza moral que caracteriza a este sujeto.

3. PERFILES ESPAÑOLES

A excepción del francés Víctor Marchand, en semejante contexto el relato pone de relieve a los protagonistas españoles, a la familia Leganés, un clan altamente aristocrático, si tomamos en cuenta la mencionada “grandeza”

23 Tomamos la expresión a Jean-Philippe Chimot, “Les désastres de la guerre”, *Amnis*, [en línea], 6 (2006), puesto en línea el 01 de septiembre de 2006, <http://amnis.revues.org/900>.

24 Sobre este “negativo de la leyenda negra”, véase Jean-Marc Lafon, “L’impact littéraire de la guerre d’indépendance espagnole en France aux XIX^e et XX^e siècles”, *Bulletin hispanique*, 103, 2 (2001), pp. 543-562. Véanse también Jesús Villanueva, *Leyenda negra. Una polémica nacionalista en la España del siglo XIX*, Madrid, Libros de la Catarata, 2011, y 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-Frankfurt, 2015, pp. 23-44.

del marqués²⁵. Esta familia, que lleva un título históricamente probado (no en Cantabria sino en Castilla), y del que conocemos, bajo el reino de Felipe IV, el histórico primer marqués²⁶, se compone, además de un padre y de una madre, de tres hijos y dos hijas. Ahora bien, en el seno de dicho linaje, cuatro figuras se distinguen: los padres y los hermanos mayores, Juanito y Clara. Este grupo viene dominado por la figura del padre. El marqués, a pesar de su edad avanzada, es el *pater familias* o el macho dominante. Se trata de un progenitor absoluto, imperioso, duro y enérgico, que dicta su ley y a quien todos obedecen, empezando por Juanito, el primogénito. Este hijo, lo sabemos, se ve obligado a cumplir las órdenes del padre y, por consiguiente, acepta decapitar tanto a su padre como al resto de su familia, para conservar el nombre de su estirpe. En cierto modo, tales relaciones padre-hijo, fundadas en la *potestas* paterna, bien podrían encontrar su glosa en la tesis darwiniana de los orígenes comentada por Sigmund Freud en *Tótem y tabú* (1913), aunque Juanito mate al padre despótico contra su voluntad, al menos, consciente, a diferencia de la horda primitiva. De manera subrepticia, el relato deja entrever los lazos que unen a los miembros de la ilustre familia. En el clímax del texto, justo cuando Juanito tiene que decapitar a todos los suyos, frente al desconcierto del joven, y a cuenta de la urgencia de la situación, las lenguas del padre y de la hermana se desatan, dejando escapar secretos muy íntimos con transgresivo cariz de alcoba. Y es que, para animar a su hermano en su terrible tarea, para que Juanito cumpla el inhumano contrato establecido por el muy sádico general francés y aceptado por el inflexible *pater familias*, Clara actúa y habla con este último como si fuera una mujer frente a su amante:

Mon cher Juanito, dit-elle en lui passant le bras autour du coup et en l'embrassant sur les paupières; si tu savais combien donnée par toi,

25 “[...] *la fille du vieillard le plus entiché de sa grandesse qui fût en Espagne*” (“la hija del anciano más apegado a su grandeza que jamás hubo en España”, *trad. cit.*, p. 110), Honoré de Balzac, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1134.

26 Respecto al I marqués de Leganés, quien, salvo el título, nada tiene que ver con el personaje balzaciano de *El verdugo*, véase Francisco Arroyo Martín, “El marqués de Leganés. Apuntes biográficos”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, 15 (2002), pp. 145-185; y, del mismo autor, *El marqués de Leganés. El favorito del valido*, Madrid, Sílex, 2018.

la mort me sera douce. Je n'aurais pas à subir l'odieux contact des mains d'un bourreau. Tu me guériras des maux qui m'attendaient, et... mon bon Juanito, tu ne voulais me voir à personne, eh bien ?²⁷

La pasión erótica —pasión balzaciana por excelencia— brota de las frases de Juanita. Lo entendemos, la futura muerte dada por el hermano mayor es abiertamente concebida como un alivio, una *suave* y mortal caricia y, su concreción, como una muerte chiquita, en términos españoles, y casi como una especie de *petite mort*, en términos franceses, o sea, como un orgasmo. De hecho, la relación exclusiva entre Juanito y su hermana es abordada aquí en su aspecto de celos eróticos y de incesto larvado (contra-sujetos del texto): según las palabras de Clara, el cuerpo de la hermana bien parece haber sido fantaseado por Juanito como un oscuro objeto de deseo, como algo prohibido a los demás y al rival francés Víctor Marchand, en particular. Al mismo tiempo, ya en la apoteosis de las decapitaciones, otros aspectos de la situación familiar salen a la luz. En efecto, ante la aparente pusilanimidad de Juanito, el padre pone en duda su propia paternidad haciendo una pregunta amarga y tajante, destinada tanto a la madre como al hijo: “*C’est mon fils, madame ?*” (“¿Es de veras mi hijo, señora?”)²⁸. La sospecha de infidelidad materna apunta ahora, como en otros muchos textos de Balzac, mediante un posible eco del *Mateo Falcone* (1829) de Prosper Mérimée, relato en el cual brota una interrogación marital muy parecida: “*Femme, cet enfant est-il de moi ?*” (“Mujer, ¿este niño es mío?”)²⁹. Al final, el suicidio de la madre, ocasionado para ahorrarle al hijo una parte de su cruel trabajo, se presenta como la consecuencia de un amor filial que supera a todos los demás e inhibe al heredero, convertido en verdugo impotente. El “¡Ella me crió!”

27 Honoré de Balzac, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1140. “Mi querido Juanito —le dije alegre, rodeándole el cuello con el brazo y besándolo en los párpados—, si supieras cuán dulce me será la muerte si eres tú quien me la da. No tendré que soportar el odioso contacto de las manos de un verdugo. Me curarás de los males que me habrían esperado y..., mi buen Juanito, tu no querías que no fuera de nadie, ¿no es así?” (Honoré de Balzac, *El verdugo*, *trad. cit.*, p. 119).

28 *Ibidem*, p. 1140; *trad. cit.*, p. 120.

29 Esta probable alusión ha sido señalada por Pierre Citron en la edición francesa de *El verdugo* que hemos manejado. *Vid.* Pierre Citron, “Introduction”, en *La Comédie humaine*, X, *op. cit.*, p. 1124.

(“*Elle m’a nourri!*”)³⁰ que lanza un Juanito agobiado por su tarea y del todo desesperado frente a su querida madre, será el resorte del suicidio de la aristócrata. Y dicho suicidio se asemeja a un nuevo salto de Léucade, puesto que, por amor, la madre se precipita al vacío: “*La marquise comprit que le courage de Juanito était épuisé, elle s’élança d’un bond par-dessus la balustrade, et alla se fendre la tête sur les rochers. Un cri d’admiration s’éleva. Juanito était tombé évanoui.*” (“La marquesa comprendió que el valor de Juanito se había agotado: se lanzó de un salto por encima de la balaustrada y se abrió la cabeza contra los riscos. Se alzó un grito de admiración. Juanito cayó desvanecido”)³¹.

Juanito, paradójico héroe de la historia, muy meritorio cortador de cabezas, parricida por obediencia y no por rebelión, queda así señalado como personaje trágico; y es sabido que dicho personaje suele ser tan inocente como culpable, de ahí el carácter trágico de su naturaleza. En cualquier caso, Juanito, el dócil y desdichado ejecutor de la *injusticia*, el parricida sangriento y heroico, guarda atisbos de misterio a lo largo de su trayectoria extremadamente romántica. *Ténébreux*, sombrío tanto mental como físicamente, es en puridad un héroe solitario y muy “secreto”, al estar separado de todos los demás por un destino que le transforma en un ser único, absolutamente *aparte*. Por añadidura, se trata de un protagonista taciturno, de pocas palabras, menos, quizás, por las terribles circunstancias en que se halla que por su esencia de “*verdadero español*”, como precisa el narrador: es decir, de típico español, si tenemos en cuenta la tipología de las Naciones³² reconducida por Balzac junto con su amigo Stendhal³³. Efectivamente, el tópico del español grave y ensimismado por

30 Como es bien sabido, la palabra “secreto” viene del latín *secretus*. *Secretus* es el participio pasivo del verbo *secernere*, que significa *poner aparte*.

31 Honoré de Balzac, *El Verdugo*, *op. cit.*, p. 1142; *trad. cit.*, p. 122.

32 Véase Christine Orobítg, “La typologie des nations et l’Espagnol mélancolique: notes pour l’interprétation d’un cliché”, *Revue de synthèse*, 1 (1995), pp. 99-128.

33 Según Stendhal, el carácter español es africano-oriental, arcaico y salvaje y se opone del todo al francés europeo, elegante y moderno: “*Le caractère espagnol fait une belle opposition avec l’esprit français; dur, brusque, peu élégant, plein d’un orgueil sauvage, jamais occupé des autres: c’est exactement le contraste du XV^e siècle avec le XVIII^e siècle*” (“El carácter español se opone perfectamente a la mente francesa; duro, brusco, poco elegante, lleno de un gran orgullo salvaje, nunca preocupado por el otro: forma exactamente el contraste del siglo XV con el siglo XVIII”). Véase Stendhal,

ser melancólico, opuesto al del francés ligero y locuaz, de temperamento “colérico”, encuentra aquí una perfecta encarnación. Al fin y al cabo, Juanito solo parece existir en el relato para ser, en sentido propio, el sombrío y sublime defensor del nombre del padre, pues la decapitación del marqués es lo que le permite al hijo conservar su hidalguía antes de que “el verdugo” se convierta en el verdadero título de nobleza del joven, según la voluntad del rey:

Malgré les respects dont il est entouré, malgré le titre d'El Verdugo (le Bourreau) que le roi d'Espagne a donné comme titre de noblesse au marquis de Léganès, il est dévoré par le chagrin, il vit solitaire et se montre rarement. Accablé sous le fardeau de son admirable forfait, il semble attendre que la naissance d'un second fils lui donne le droit de rejoindre les ombres qui l'accompagnent incessamment³⁴.

Verdugo de los suyos, “hijo maldito” (“*enfant maudit*”), según el título de otro relato balzaciano³⁵, por haber obedecido a la voluntad de su padre, por no haber querido ser ni un hombre débil ni “el fracasado de la familia”³⁶ y, en suma, por haber decapitado a toda su familia, al final termina siendo el fatal guardián de la memoria y de los secretos de su clan; un linaje del que lleva el duelo patológico como un héroe del *Dark Romanticism* atormentado por el peso de la culpa, el sabor a muerte y la sombra del suicidio.

“De l'Espagne”, en *De l'amour* (1822), París, Garnier-Flammarion, 1965, p. 172.

34 Honoré de Balzac, *El Verdugo*, op. cit., pp. 1142-1143. “Pese al respeto que se le profesa, pese al apelativo de *El verdugo* que el rey de España le ha otorgado al marqués de Leganés como título de nobleza, éste vive en soledad, devorado por la pena, y rara vez se muestra en público. Abrumado por el peso de su admirable fechoría, parece aguardar con impaciencia que el nacimiento de un segundo hijo le dé derecho a reunirse con las sombras que incesantemente lo acompañan” (Honoré de Balzac, *El verdugo*, trad. cit., p. 123).

35 Honoré de Balzac, *L'enfant maudit* (1831-1837), en *La Comédie humaine*, op. cit., X, pp. 865-960.

36 Tomamos la expresión del título francés de un afamado estudio norteamericano: Michael Lucey, *Les ratés de la famille. Balzac et les formes sociales de la sexualité*, traducido del inglés por Didier Eribon, París, Fayard, 2003.

4. CABEZAS CORTADAS / FANTASMAS / FANTASÍAS

Este opúsculo tan breve y tan eficaz, que cuenta la historia de un verdugo en la línea de la corriente gótica o frenética, es de veras una pura historia de cabezas que se cortan y se pierden... la noche de Santiago Apóstol, o sea aquella en la que se celebra la fiesta del patrón de España, representado en las crónicas medievales como un matador de moros en la batalla de Clavijo y que, según la Biblia, murió decapitado por orden del rey de Judea, Herodes Agripa. Al decir del folklorista Alexander Haggerty Krappe, el tema del hijo verdugo de su padre a cambio de la salvación de su propia vida, proviene de una leyenda ganesa conocida por Balzac³⁷. Con todo, el tema no resulta muy original, pues la literatura postrevolucionaria y el arte del siglo XIX en su conjunto rebosan de cabezas cortadas³⁸. Balzac, en efecto, como otros muchos coetáneos, estuvo obsesionado por la decapitación de Luis XVI³⁹, por las anécdotas relativas a los verdugos de la Revolución y, más aún, por la mismísima figura del ejecutor, como bien lo ilustran, en clave novelesca, *Un episodio bajo el terror* (1842) (relato que pone en escena a Charles-Henri Sanson, el ejecutor de Luis XVI) y, con un enfoque pseudo-documental, *Las memorias de Sanson* (1829), en cuya redacción el escritor participó. Tras el

37 Alexander Haggerty Krappe, “La source flamande du conte *El Verdugo* d’Honoré de Balzac”, *Leuvense Bijdragen*, 19 (1927), pp. 29-35.

38 Nótese las observaciones de Jean Clair, que traducimos literalmente: “Una de las imágenes más insistentes del siglo XIX fue la de una cabeza separada de su cuerpo. El tema de la cabeza cortada, sea histórico, religioso, o mitológico, parece haber dominado en efecto la iconografía del siglo: cabezas disecadas, cabezas de cera, cabezas moldeadas, cabezas esculpidas, grabadas, dibujadas y pintadas, cabezas de asesinos, cabezas de regicidas, cabezas de anarquistas, cabezas prototípicas de asesinos, de violadores, cabezas de políticos, cabezas de víctimas, cabezas de santos, cabezas de héroes o martirios, ¡cuántas cabezas cortadas!” (“Naissance de l’Acéphale”, en *Crime et châtement*, catálogo de exposición (Musée d’Orsay, 16 de marzo-27 de junio 2010), dir. Jean Clair, París, Gallimard, 2010, pp. 29-49 (p. 36)). Sobre el tema, véanse también Daniel Arasse, *La guillotine et l’imaginaire de la Terreur*, París, Flammarion, 1987; Patrick Wald Lasowski, *Guillotinez-moi!*, París, Gallimard, 2007; y Daniel Sangsue, “De quelques têtes coupées dans la littérature du XIX^e siècle”, en *Crime et châtement, op. cit.*, pp. 75-83.

39 Sobre este particular, véase Roland Chollet, “Trophées de têtes dans *La Comédie humaine*”, en *À la lumière de Balzac (Études 1965-2012)*, París, Classiques Garnier, 2012, pp. 149-162.

muy admirado y controvertido Joseph de Maistre —autor de *Las Veladas de San Petersburgo* (1821)— y sus laudatorias consideraciones sobre el verdugo en tanto que “piedra angular de las sociedades” y “misterio de la acción del poder divino”, en tanto que “matador de profesión” “sin delito” y ser tan “extraordinario” e incomprensible como socialmente imprescindible⁴⁰, haciendo de su héroe un verdugo a su pesar, Balzac, a su manera, en un drama más individual que social, lo destaca como universal figura del infortunio y de la soledad, a zaga de otros dos maestros del ochocientos (quienes tuvieron la posibilidad de leer el relato balzaciano): Victor Hugo, en *El último día de un condenado a muerte* (1829), y José de Espronceda, en el poema “El verdugo” (1835)⁴¹. Así pues, el motivo de la cabeza cortada

40 Joseph de Maistre, *Las Veladas de San Petersburgo o diálogos sobre el gobierno temporal de la Providencia*, Valencia, Imprenta de J. Gimeno, Mayo 1832, t. II, pp. 111-114. La edición original es la siguiente: Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence, suivies d'un Traité sur les Sacrifices*, ed. Rodolphe de Maistre, J. B. Pélagaud, et Cie, Lyon, París, 1821, 2 vols. La ardiente defensa de la pena de muerte y la apología del verdugo que se leen en *Las Veladas de San Petersburgo*, dieron lugar a severos ataques contra el conde de Maistre y su idealización del ejecutor. Véase al respecto Jean-Baptiste-Marie Nollac, *M. le comte Joseph de Maistre et le bourreau*, Louis Perrin, Lyon, 1839.

41 Vid. Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un Condamné*, ed. Roger Borderie, París, Gallimard, “folio classique”, pp. 39-140; y José de Espronceda, *El Diablo Mundo. El Pelayo. Poesías*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 188-191. En lo tocante a la figura del verdugo en la obra de Hugo, remito a Maxime Prévost, “Le monstre et le bourreau”, en *Rictus romantique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, cap. I, pp. 49-85; y Stéphanie Boulard, “Rouge: Victor Hugo ou la couleur en perspective”, *Polyèemes*, [en línea], 14 (2015): <https://doi.org/10.4000/polysemes.1439>. Sobre el poema de Espronceda, el cual lleva, claro está, el mismo título que el texto de Balzac (¿mera coincidencia?, ¿*air du temps*?, ¿intertextualidad consciente?) y puede leerse como el triste soliloquio y el lamento, lleno de amarga ironía, de un verdugo profesional, véase Russell P. Sebold, “Criminal sin delito: *El verdugo* de Espronceda”, en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coords. Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Universidad, 1989, pp. 647-662. Vid. también, Joaquín Casalduero, *Espronceda*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 148-171; y Guillermo Carnero, *Espronceda*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 30-38. Para otros detalles sobre la figura del verdugo en las letras españolas, véase Andrea López Pagola, *Representaciones literarias en la figura institucional del verdugo español del siglo XIX*. Trabajo de Fin de Grado. Tutora: Montserrat Amores García, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018-2019 [en línea].

se antoja omnipresente en el imaginario del novelista Balzac, el cual ha llenado su obra de testas y de miembros amputados: ¿elemento revelador de un miedo a la castración? Sin pronunciarnos, mencionemos solo el tema del brazo segado en *Un grande de España* (1832) y el motivo del hacha y de la decapitación en *La duquesa de Langeais* (1839), hermosa novela (sobre el amor y la vanidad) que Balzac tituló primero *Ne touchez pas la hache* (1834), es decir: *No toque(s) el hacha*.

Podría decirse que, de manera paradójica —como a menudo pasa en el espacio de la ficción—, en *El verdugo* lo más interesante no es lo más evidente, ni tampoco lo que pertenece al (programado) proyecto de escritura y al (anunciado) pacto de lectura. En este caso, lo que cautiva al lector no solo radica en la alusiva historia de familia que asoma en el texto sino también en las señas biográficas que el relato disimula. Apuntemos, pues, cuánto la “novela” dinástica esbozada en *El verdugo* encuentra correspondencias en la historia personal del escritor. Recordemos, por ejemplo, el cariño, no exento de ambigüedad, que vinculó a Honoré (1799-1850) con su hermana Laure (1800-1871), futura señora Laure Surville y autora de una de las primeras biografías del gran hombre⁴². Pensemos también en que *El verdugo* fue precisamente escrito en 1829, el año de la muerte, a los ochenta y tres años, del padre del escritor: ese Bernard-François (1746-1829), de origen campesino, cuyo apellido era *Balssa* o *Balsa* (y *Balzac*, al parecer, a partir de los años 1773-1783). Bernard-François B., hombre taimado y voltairiano, quien tuvo una destacada carrera en la administración, se había casado a los de cincuenta y uno con una burguesita parisina de diecinueve: la futura madre de Honoré. Semejante padre, con aspecto de anciano (¿de abuelo?) pero de personalidad poco común y de novelesca ambición⁴³, nuestro escritor lo hubiera deseado *de Balzac* y no *Balzac* a secas. Como por casualidad, fue tras la muerte del progenitor, depreciado y envidiado, cuando Balzac escribió *El verdugo*, su primera historia de parricidio explícito y, en cierto modo, de venganza implícita. Por eso, al firmar *El verdugo* con el nombre de “H. de Balzac”, parece que quiso poner de relieve la brillante partícula

42 Laure Surville, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Librairie Nouvelle Jaccottet, Bourdillat & Cie, 1858.

43 Vid. Jean-Louis Déga, *La vie prodigieuse de Bernard-François Balssa (père d'Honoré de Balzac)*, Rodez, Ed. Subervie, 1998.

nobiliaria y, de ese modo, ajustar cuentas con una figura paterna sin lustre o, al menos, demasiado *bourgeoise* y nada aristocrática. No olvidemos que los sueños de nobleza de Balzac le llevaron a firmar sus obras de juventud bajo tornasolados seudónimos (*Lord R'hoone*, *Horace de Saint-Aubin* etc.), relegando al olvido el prosaico apellido de Bernard-François. Como bien se entiende, tal delirio de grandeza nominal, tal fascinación linajuda, tan criticada por los contemporáneos del autor⁴⁴, encuentra fuertes ecos en *El verdugo*, cuyo nudo reside esencialmente en el deseo de preservar un nombre prestigioso, en la conservación a la vez vital y mortífera de un título de sangre.

Al lado del motivo latente del incesto con la hermana y del tema del parricidio, el relato evoca a una madre amante, a una buena madre o “suficientemente buena”, por hacer nuestra la sutil, aunque trillada, noción de Winnicott⁴⁵. Esta figura simboliza el reverso, la haz idealizada de la madre de Balzac, pues los biógrafos del escritor han mostrado como nunca se sintió amado por aquella mujer, según evidencia la correspondencia del autor. De ahí, sin duda, el *topos* del “niño maldito” que corre por los textos balzacianos y, concretamente, en el relato, ya mencionado, cuyo título exhibe el llamativo marbete “enfant maudit” y data del lustro 1831-1836. En *El verdugo*, valiéndose de una sugestiva inversión, el autor baraja las cartas identitarias, redistribuye los roles, haciendo lo necesario, en el seno de la ficción, para que Juanito sea al mismo tiempo el hijo favorito y el bastardo potencial, cuando, en la realidad, fue Henri-François (1807-1858), el menor, el hijo adulterino, el niño preferido de Anne-Charlotte-Laure Sallambier (1778-1854), la cruel madre de Honoré⁴⁶.

Como viene evidenciándose y como suele ocurrir en obras posteriores, Balzac se revela tanto como se esconde en *El verdugo*. En esta obrita, el futuro creador de *La Comedia humana*, quien pronto se imaginó

44 Véase Charles Gould, “‘M. de Balzac’: le dandysme de Balzac et son influence sur sa création littéraire”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, XV, 15 (1963), pp. 379-393.

45 Donald Woods Winnicott, *Le bébé et sa mère*, trad. Lynn Rosaz, París, Payot, 1992, pp. 19-32.

46 Sobre la huella de esta madre —llamada, en su correspondencia epistolar, “enemiga” y “monstruo” por Balzac— en otras novelas del gran novelista, véase Rose Fortassier, “Du bon usage par le romancier Balzac des souffrances du jeune Honoré”, *Imaginaire et inconscient*, 12 (2003), pp. 39-52.

secretario de “la Sociedad francesa”⁴⁷, se hace el *secretario* de su historia personal o *petite histoire*, el genuino poseedor de los *secretos* de otro grupo, de otra sociedad tan compleja como la grande, pero mucho más íntima y reducida: su propia familia.

Novela tan breve como fascinante, *El verdugo* es un texto realmente polifacético, un texto-*secrétaire*⁴⁸, para expresarlo en francés, una especie de texto-escritorio con cajones secretos. Bajo la apariencia de una anécdota verdadera anclada en un contexto histórico muy concreto, incluye sinuosamente el esquema de una doble *histoire de famille*: la del protagonista principal y la de su creador. Aunque no sea del todo original, esta historia de familia dentro de otra no deja de impresionar, y con igual impresión se consume la asombrosa muerte que se reserva a la familia ficticia. Por otro lado, esta violencia ficcional, la del sanguinario G..t..r, asumida, por deber, por el verdugo Juanito, acaso oculte otro ensañamiento, nada menos que el del mismísimo Balzac para con sus personajes, como no duda en afirmar el escritor Pierre Michon, en una máxima que conviene poner de relieve traduciéndola al pie de la letra:

De la incalificable sencillez de la literatura [...]. Sí. Al final, mueren el viejo Goriot, el hermoso Rubempré, la cálida Esther, la bondadosa Henriette. [...] El relato solo está escrito para ejecutarlos⁴⁹.

Si admitimos la mortífera lógica dictada por Michon, *El verdugo* podría ilustrar una voluntad parecida de ejecución textual. En tal caso, por encima de G..t..r y Juanito —los verdugos de papel—, se encontraría otra

47 “*La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire*” (“La Sociedad francesa iba a ser la historiadora, yo no debía ser más que su secretario”). Véase Honoré de Balzac, “Avant-propos”, en *La Comédie humaine*, I, *op. cit.*, p. 11. La traducción es nuestra.

48 Del mismo modo que en castellano, en francés la palabra *secrétaire* puede significar “confidente” y “escribiente”, pero la voz también se usa con la acepción de “escritorio”.

49 “*De l'inqualifiable simplicité de la littérature. [...] Oui. À la fin ils sont morts, le vieux Goriot, le beau Rubempré, la chaude Esther, La gentille Henriette. [...] Le récit n'est écrit que pour les mettre à mort.*” (Pierre Michon, *Trois auteurs*, Lagrasse, Verdier, 1997, p. 12). El libro también se ha publicado en español: Pierre Michon, *Tres autores*, trad. María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Anagrama, 2006.

figura, agazapada en las zonas oscuras de lo implícito. Esa figura, por supuesto, no sería otra que la del mismo autor en hábito de victimario frente a sus criaturas imaginadas. Así el “H. de Balzac”, la firma autorial y *evidentemente* incompleta del texto, termina por entenderse en su sentido oculto, ya que en francés la letra h y el objeto hacha, por así decirlo, se pronuncian de manera idéntica (“ache”). En suma, tras la lectura de *El verdugo*, la inicial del nombre de pila de Balzac acaba por sonar como una *hache* todopoderosa y como un implacable e imparable *hachazo* en un tarugo. Dicho de otro modo, *El verdugo* parece anunciar, de manera ambivalente, es decir de forma a la vez callada y cortante, al titánico Honoré de Balzac, aquel padre de un ciclo sobrehumano, aquel hacedor, muy aventajado, de vidas y de muertes.

Apóstoles del proletariado andaluz. Panorama de la edición libertaria en Andalucía (1903-1936)

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA

Universidad de Granada

Título: Apóstoles del proletariado andaluz. Panorama de la edición libertaria en Andalucía (1903-1936).

Title: Andalusian Proletariat Apostles. Outlook of the Anarchist Publishing in Andalusia (1903-1936).

Resumen: La preeminencia que tuvo el anarquismo como movimiento social en Andalucía durante más de cincuenta años, hasta la Guerra Civil, ha sido abordada por numerosos especialistas, aunque por lo general no se ha considerado de manera suficiente la importancia de su proyecto educativo y cultural. En el presente trabajo se analiza el alcance y las dimensiones del entramado editorial libertario en Andalucía como clave para la construcción de una alternativa cultural propia, específicamente obrera, que alejara al proletariado de la tutela burguesa, como paso previo y necesario para la revolución.

Abstract: The significance of Anarchism as social movement in Andalusia for over 50 years up to the Spanish Civil War has been studied by many specialists. However, the importance of its educational and cultural program has not been sufficiently addressed. This paper analyses the scope and dimensions of the framework of publishers in Andalusia linked to the libertarian movement as key to build a solid —explicitly working class— cultural alternative able to break free from bourgeois' control, seen as a necessary previous step towards the revolution.

Palabras clave: Anarquismo, Cultura, Educación, Editoriales, Andalucía.

Key words: Anarchism, Culture, Education, Publishers, Andalusia.

Fecha de recepción: 14/3/2020.

Date of Receipt: 14/3/2020.

Fecha de aceptación: 24/4/2020.

Date of Approval: 24/4/2020.

1. RAÍZ LIBERTARIA DE ANDALUCÍA

Pese a la importancia histórica que tuvo el anarquismo en España en los cincuenta años que precedieron a la Guerra Civil, no son muchos los estudios que hayan analizado con cierto detalle la magnitud y alcance de su proyecto cultural. Y menos aún en Andalucía, cuya singularidad

en el conjunto del anarquismo español había sido subrayada de manera temprana por el notario de Bujalance y futuro diputado republicano Juan Díaz del Moral en su justamente célebre *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas* (1929). Desde entonces, la extraordinaria fortaleza del anarquismo en el sur de España ha tenido numerosos exégetas que, obviando la cuestión cultural, se han aproximado al fenómeno desde muy diversas perspectivas, a menudo excluyentes cuando no impregnadas de la beligerancia propia de la época que pretendían estudiar.

El mismo Díaz del Moral abonó la tesis de un cierto milenarismo, primitivo e irracional, al referirse a los anarquistas como “secta” de “bienaventurados jercas de la candidez”, incultos y entusiastas jornaleros, subsumidos en la espera del Gran Día, en el que “la fortaleza capitalista se hundiría sin más esfuerzos, como los muros de Jericó al choque de las ondas sonoras de las trompetas israelitas”¹. Y no han sido pocos los que, en su estela, han presentado el anarquismo andaluz, más que como una acción política, como poco menos que una epifanía, pues “el comportamiento y las estructuras mentales de los libertarios parecían provenir de una época ya pasada y de una cultura diferente: la de los primeros tiempos de la predicación cristiana”².

Para Malefakis, describir el impacto del anarquismo en el sur de España con analogías religiosas (los “apóstoles de la idea”, el “nuevo evangelio”, la “predicación”) estaba, de hecho, bastante justificado³, pues de lo que en verdad se trataba era de una reacción contra el industrialismo y un intento de retorno a las tradiciones agrarias comunales de la primera y muy espiritual Edad Media. En esa línea, se encontrarían Gerald Brenan, que caracterizaba al anarquismo casi como una herejía cristiana cuyo anticlericalismo no era sino “la rabia de un pueblo intensamente religioso que se siente abandonado o decepcionado”⁴, o Eric Hobsbawm, que apuntaba el milenarismo de los libertarios andaluces como razón de su

1 Juan Díaz del Moral, *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, Madrid, Alianza, [1929] 1973, p. 201.

2 Gilles Lapouge y J. Bécaud, *Los anarquistas españoles*, Barcelona, Editorial Laia, 1969, pp. 144-145.

3 E. Malefakis, *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1982, pp. 168-169.

4 Gerald Brenan, *El laberinto español*, Barcelona, Backlist, [1962] 2008, p. 265.

ineficacia como revolucionarios, pues “esperan que [la revolución] se haga ella sola, por revelación divina, por una proclamación que venga de arriba, por un milagro”⁵, algo que, a juicio del historiador inglés, contrasta con la modernidad de otros movimientos sociales, como el marxismo, más organizados pero con menos predicamento en Andalucía.

Todas estas tesis sobre el irracionalismo ácrata y su mesiánico primitivismo tienen por lo general el inconveniente de ser aproximaciones más bien ahistóricas, tendentes a atribuir el éxito del anarquismo en Andalucía a rasgos casi de carácter, pues, como sugiere Corbin, intentan de algún modo establecer “una correlación explícita o implícita entre el «atraso» del anarquismo y el «atraso» de la comunidad andaluza: aislada, inadecuada, rural, arcaica, primitiva”⁶. Insisten, además, en un componente casi exclusivamente rural y agrario del anarquismo andaluz que hace tiempo quedó ya desestimado⁷.

Otros historiadores, como Tuñón de Lara en varios trabajos, han intentado contextualizar el arraigo del anarquismo en nuestro país como consecuencia de la deficiente configuración de la burguesía española, que tendió a asimilarse a la aristocracia y a los terratenientes en lugar de combatirlos, dejando al movimiento obrero carente de la referencia reformista que estaba encabezando las revoluciones europeas⁸. Así, habrían sido las fallidas propuestas sociales de la burguesía liberal y su escaso compromiso con las necesidades reales de la clase trabajadora las que habrían hecho decantarse al obrero por movimientos sindicales apenas formalizados, suspicaces con la política, ajenos al sistema de

5 Eric Hobsbawn, *Rebeldes primitivos*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 96.

6 John Corbin, “El anarquismo andaluz: perspectiva desde la antropología social”, *Revista de Antropología Social*, 2 (1993), pp. 73-104 (pp. 74 y 80).

7 En efecto, el 66,2 % de los anarquistas españoles eran andaluces, pero de estos solo el 50,8 % serían campesinos, según datos del Congreso de la FTRE en Sevilla de 1882: Antonio M. Calero, *Movimientos sociales en Andalucía (1820-1936)*, Madrid, Siglo XXI, [1976] 1987, pp. 25-26.

8 *Vid.* “Sociedad señorial, revolución burguesa y sociedad capitalista 1834-1860”, en Manuel Tuñón de Lara, *Estudios de Historia Contemporánea*, Barcelona, Hogar del Libro, 1982, pp. 93-110; o “La burguesía y la formación del bloque de poder oligárquico: 1875-1912”, en Manuel Tuñón de Lara, *Estudios sobre el s. XIX español*, Madrid, S. XXI editores, 1973, pp. 155-238, además de su monumental *El movimiento obrero en la Historia de España*, Madrid-Barcelona, Taurus/Laia, [1972] 1977, III vols.

representación y capaces de darle una respuesta más agresiva frente al poder. Y ello sobre todo en Andalucía, donde el fracaso de la reforma agraria fue mayor, pues la desamortización de bienes de manos muertas no hizo sino aumentar las concentraciones de tierras haciendo aún más dependientes de los caciques a los trabajadores del campo, y más extremas, por tanto, las condiciones de explotación de los latifundios.

De hecho, “la experiencia negativa de la República Federal parece que marcó definitivamente al campesinado de la baja Andalucía y lo inclinó para siempre por el radicalismo anarquista”⁹. Al respecto, el mítico líder cantonal gaditano Fermín Salvochea llegó a afirmar: “después de lo ocurrido en el 73, creo que nada debe esperarse ya de la política”¹⁰. Ese desencuentro con la política iría además unido en el sur de España a la escasez de tejido industrial y, sobre todo, a la pervivencia del latifundio, cuya importancia como entidad jurídica y casi espiritual de Andalucía ha sido estudiada asimismo con profundidad¹¹. Todo esto habría llevado al proletariado andaluz a sentirse más preocupado por *La conquista del pan* de Kropotkin que por *El Capital* de Marx, pues ninguna otra doctrina social entendió mejor el problema de la tierra que el anarquismo. No se trataba, por tanto, de espontaneísmo insurreccional ni de primitivismo mesiánico, sino de una acción de clase dirigida “contra las relaciones mismas de producción capitalista en el campo”¹². O, dicho de otra manera, el anarquismo andaluz “fue menos un movimiento primitivo que una respuesta moderna a determinadas situaciones primitivas”¹³.

9 Antonio M^a Calero, “El movimiento obrero en Andalucía”, en *Aproximación a la historia de Andalucía*, ed. Juan Antonio Lacomba, Barcelona, Laia, 1979, pp. 279-298 (p. 285).

10 *Apud* Jacques Maurice, *El anarquismo andaluz. Campesinos y sindicalistas. 1868-1936*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 159.

11 *Vid.* especialmente los trabajos Miguel Artola *et al.*, *El latifundio. Propiedad y explotación ss. XVIII y XX*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Servicio de Publicaciones Agrarias, 1978; Antonio Miguel Bernal, “Latifundios, jornaleros y paro agrícola”, *Revista de Estudios Andaluces* n^o 8 (1987), pp. 67-86; y Edward Malefakis, *op. cit.*

12 Ramón Rodríguez, “El proletariado agrícola andaluz como clase social”, *Estudios d'Historia Agraria*, 2 (1979), pp. 171-192 (p. 171).

13 José Luis Gutiérrez Molina, “Andalucía y el anarquismo (1868-1936)”, *Ayer*, 45, 1 (2002), pp. 171-196 (p. 184).

No obstante, quedaría por aclarar la importante presencia urbana o no exclusivamente agraria del anarquismo en Andalucía, así como que el otro gran foco de irradiación peninsular fuera la Cataluña industrial, aunque autores como Maurín o Balcells hayan dado respuesta aunque sea parcial a este asunto al considerar la emigración campesina andaluza a Cataluña como posible germen del anarquismo español¹⁴.

Por último, aproximaciones recientes han destacado la importancia que pudo tener en la expansión de la acracia el combate contra el analfabetismo. Es significativo que este no superara la media europea hasta el s. XVIII, y que fuera en el XIX, y especialmente desde la Restauración, cuando se incrementó hasta alcanzar los 12 millones de analfabetos entre una población de 18,6 en torno a 1900. En 1910, el analfabetismo afecta a un 59,79 % de la población española; en el mundo rural, llegaba hasta el 82,56 %. Todavía en 1926 el Ministerio de Instrucción Pública cifraba el analfabetismo en Andalucía en el 66,26 %, casi el doble que en la Castilla la Vieja de entonces. Jaén, Málaga y Granada lideraban la tasa de analfabetismo en España, por encima del 75 %, y en algunas poblaciones se superaba el 90 %, como es el caso de Santiago de la Espada, en el extremo norte de la provincia de Jaén, que, con su 92,8 %, ostentaba el dudoso honor de tener la tasa de analfabetos más elevada de España. Ningún programa institucional parecía tener interés en subsanar el problema de la educación en las clases subalternas, y menos aún en Andalucía, donde daba la impresión incluso de que para la pervivencia del latifundio era necesaria la cruda ignorancia. En 1929, Luis Bello, intentando analizar para el diario *El Sol* “las causas del famoso 92.8 %” de Santiago de la Espada, afirmaba:

Yo he llegado a convencerme de que la gran propiedad no quiere escuelas. La Propiedad, ente de razón, podía comprender que elevándose el nivel de cultura suben todos los valores, incluso el de la tierra. Pero el propietario, el don Fulano, o el tío Fulano, de vida limitada, teme ser él, en su generación, víctima de cambio tan hondo. Y tan necesario. Prefiere que las cosas sigan como van. El pueblo,

14 Joaquín Maurín, *Revolución y contrarrevolución en España*, París, Ruedo Ibérico, 1966, p. 21; y Albert Balcells, *El arraigo del anarquismo en Cataluña. Textos 1926-1932*, Barcelona, A. Redondo, 1973, p. 91.

abajo, con su ignorancia y su bienaventurada pobreza de espíritu. Instruirle es soliviantarle. Por eso tiene tanta fuerza aquella frase del secretario [del Ayuntamiento] de Pontones: “Aquí no necesitan saber escribir más que mi hijo y el hijo del señor Alcalde”¹⁵.

En 1895, antes incluso de haber visitado la “Andalucía Trágica”, el futuro Azorín ya decía en su serie de *Anarquistas Literarios*: “Defiéndase la instrucción. Haga la iniciativa particular lo que el Estado no hace: fúndense instituciones para la enseñanza, créense escuelas donde el obrero aprenda a ser hombre y hacer efectivos sus derechos”¹⁶.

Y, en efecto, a diferencia de otros movimientos sociales, los ácratas pusieron en el centro la cuestión educativa, y quizá sea este un aspecto que no debe ignorarse para calibrar su fuerte arraigo en el sur, pues para ellos no se trataba de un tema residual ni de una mera consecuencia del estado de cosas: el analfabetismo era la losa que impedía la emancipación como clase del proletariado. Por eso, la “misión cultural” del anarquismo era, de algún modo, parte de su estrategia revolucionaria, de ahí la proliferación de escuelas racionalistas, bibliotecas libertarias o proyectos editoriales que fueron dando cuerpo a una acción formativa amplia y diversificada, dentro de lo que hoy se llamaría “educación no formal”. Puesto que desconfiaban de que la burguesía pudiera llevar a efecto ese proceso, desarrollaron sus propios procedimientos. Así, puede “decirse sin exageración que para el anarquismo, más que para ninguna otra doctrina política, ha tenido la cultura un valor máximo no como impulsora de bienestar social sino como un logro político-social en sí misma”¹⁷. El proyecto cultural anarquista fue la primera escuela de muchos peones

15 Luis Bello, *Viaje por las escuelas de Andalucía*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, [1929] 2007, p. 476. Para todo el desglose de cifras: Antonio Viñao “La alfabetización en España: un proceso cambiante en un mundo multiforme”, en *Perspectivas históricas en la educación de personas adultas*, coords. Pedro Luis Moreno Martínez y Clotilde Navarro García, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, III, pp. 5-29; y José A. Piqueras Arenas, “Educación popular y proceso revolucionario español”, en *Clases populares, cultura, educación. S. XIX y XX. Coloquio hispano-francés*, Madrid, UNED, 1989, pp. 77-96.

16 Azorín, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1958, I, p. 171.

17 José Álvarez Junco, *La ideología política del anarquismo español*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 73.

de gañanía, braceros de latifundio o segadores de cereal. Sin ese germen pensaban que la revolución sería imposible, de ahí que tuviera carácter de apostolado, de viaje de largo alcance cuyo destino final era la construcción de un mundo nuevo.

2. COORDENADAS DE LA JERUSALÉN OBRERA

Desde un punto de vista teórico, lo que llevó a tantos militantes libertarios a emprender proyectos editoriales fue la lucha contra el desconocimiento y la incultura en las que se hallaban las clases más desfavorecidas, así como, tal vez, el entusiasmo de hacerlo con medios propios, convencidos del abandono y aun la manipulación a la que se creían sometidos por una burguesía que, en palabras de Ricardo Mella, convertía a “simples hombres en hombres simples”¹⁸.

La editorial cordobesa Renovación Proletaria decía en su volumen inaugural:

Nuestro propósito no es otro que el de difundir entre los esclavos el espíritu de libertad, para engrandecer económica e intelectualmente la familia humana [...]. Nuestro interés propagar, por la cultura, ideas que hagan de la tupida y oscura manigua del pensamiento, cerebros por razonamiento equilibrados, base del Amor y de la Equidad social¹⁹.

La revista *Acracia* iba aún más allá y se presentaba así a sus lectores:

Pretendemos hacer conocer a los explotados todos del campo, del taller y de la mina, los derechos inmanentes a cada uno y cuya restricción absurda es consecuencia de nuestra miseria y nuestra ignorancia.

Vamos a hacer labor educativa y cultural, esparciendo por doquier las sabias doctrinas que han de perfeccionar al hombre pre-

18 Ricardo Mella, “La hipérbole intelectualista”, *Natura*, 1 (1 de octubre de 1903), pp. 9-12 (p. 11).

19 Ángel Pestaña y Salvador Seguí, *El sindicalismo en Cataluña*, Pueblonuevo del Terrible (Córdoba), Renovación Proletaria, 1920, p. 1.

sente para vivir armónica y fraternalmente en la sociedad futura [...] lejos de las tendencias paternalistas que con cinismo torpe mantienen políticos sin escrúpulos y sin conciencia.

“—Para ganar una batalla —decía Napoleón, el grande—, hacen falta tres cosas: dinero, dinero y dinero”. Nosotros decimos: para ganar la batalla de las reivindicaciones proletarias hace falta CULTURA, CULTURA Y CULTURA²⁰.

La primera fase de aquel proceso fue, sin duda, la prensa obrera. Los inicios de la prensa libertaria andaluza están ligados al frustrado intento de creación en 1882, en el II Congreso de la Federación de Trabajadores de la Región Española, de una Federación Regional Andaluza, diferenciada de la muy legalista y burocrática dirección nacional. A este convulso periodo del anarquismo andaluz corresponden cabeceras como *La Solidaridad*, *La Alarma*, *La Autonomía* o *La Tribuna Libre*, todas editadas en Sevilla; pero también *El Trabajo* de Málaga o *El Obrero de Riotinto*, editado en la población onubense, así como *El Oprimido* o *El Trabajo*, ambos de Cádiz, al igual que el importantísimo *El Socialismo*, cuyo director y redactor principal fue el legendario cantonalista y primer alcalde republicano de la ciudad Fermín Salvochea, quien, desde 1886 hasta 1891, de manera intermitente, pues “sale cuando puede”, intentó hacerse eco de la prensa internacional y difundir las ideas anarco-colectivistas presentándose en sus últimos números como “quincenario comunista anarquista”²¹.

En el cambio de siglo la avalancha de prensa libertaria era ya una realidad ineludible. Solo en Sevilla están documentadas las siguientes publicaciones: *Justicia*, *Humanidad*, *El Trabajo*, *Los Tiempos Nuevos*, *Verdad*, *la Verdad de Andalucía*, *Unión de Trabajadores*, *El noticiero Obrero*, *Espartaco*, *Hoja del Pueblo*, *Acción Solidaria*, *Solidaridad Obrera*, *El Productor*, *La Anarquía* y *Páginas Libres*. Además, en Aznalcóllar encontramos *Los Nuestros*; en Écija, *Regeneración Obrera*; en Herrera, *Alma Agraria* y en Morón de la Frontera, *Juventud Rebelde*. En Huelva se tiene constancia de *La voz del Obrero* y de un *Internaciona Laboristo*, editado en esperanto, además de los de localidades mineras como Nerva,

20 “De nosotros para todos ¿a qué venimos?”, *Acracia*, 1 (12 de mayo de 1918), p. 1.

21 *Vid.* Miguel Íñiguez, *Enciclopedia histórica del anarquismo español*, Vitoria, Asociación Isaac Puente, 2008, II, pp. 1562-1563, y Jacques Maurice, *op. cit.*, pp. 151-170.

con *El Ideal*, o Calañas, donde se editaba *El Obrero*. Uno de los centros neurálgicos de la prensa ácrata fue, como ya se ha visto, Cádiz, donde podían leerse *La Voz del Obrero del Mar*, *El Proletariado*, *Germinal*, *La Tribuna Obrera*, *Nuevo Espartaco*, *Rebelión o Tribuna Libre*, además de *La Voz del Esclavo* y *La Razón* en Algeciras; *Aurora* y *Prometeo* en San Fernando y, en Puerto Real, *El Obrero Moderno*. En La Línea se editaban nada menos que *La Protesta*, *El Despertar del Terruño*, *El Anticristo*, *El Precursor* y *Aurora*. En Jerez, cuna de grandes terratenientes, se editaba *La voz del campesino*. Por su parte, en Jaén encontramos *El Rebelde* y *El Reflector*, ambos de Linares. En Córdoba, *Alas*, que se editaba en Castro del Río, *Vía Libre* en Peñarroya y *Nuevo Rumbo* en Pueblonuevo del Terrible. En Málaga, *La Aurora del Siglo*, *Arte y Ciencia y Acción Obrera*. En Almería salía *Unión Ferroviaria*. De Granada tenemos constancia de al menos dos: *El Rebelde* y *Acción Obrera*²².

Se trataba por lo general de una prensa “antisistema”, centrada en temáticas obreras generalmente orilladas por la prensa tradicional y cuyos colaboradores eran lo que podía llamarse autores “sucios” o “impuros”, con frecuencia “anti-intelectuales”, peones de gañanía, labradores, segadores, a veces mineros o ferroviarios recién salidos del analfabetismo, escritores no profesionales que, no obstante, conectaron con las ansias de transformación social del proletariado andaluz mucho mejor de lo que lo hacían las cabeceras socialistas o republicanas. El propio Díaz del Moral lo expresaba de esta forma:

La prensa obrera está llena de artículos de campesinos cordobeses y no son pocos los folletos escritos por manos encallecidas por la azada [...]. Los periódicos anarquistas y sindicalistas necesitaban un redactor para leer, interpretar y escribir de nuevo los numerosos artículos de estos colaboradores espontáneos. El socialismo tendría aquí más adeptos si su prensa publicara también este tipo de artículos radicalmente enemigos de todo precepto gramatical²³.

Esta explosión de prensa obrera que se dio en realidad en toda España fue, en puridad, la primera cartilla de lectura de muchos trabajadores,

22 Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, pp. 495-497.

23 *Ibidem*, pp. 217-218.

víctimas de las desigualdades, la desidia y el analfabetismo, pero para ellos también se asentaba en el convencimiento algo intuitivo de que la cultura era un fenómeno de clase, y la que hasta entonces se había consumido como tal estaba corrompida y puesta al servicio de la clase dominante. El periódico *La Nueva Idea*, por ejemplo, tenía a gala afirmar en su número 1 de 1895 que “no hallarán en él las galanuras literarias y las flores de retórica que abundan en la prensa burguesa..., la prostituta que se vende a cualquiera por dinero”, y aún más rotundamente el semanario *Juventud* definía en 1903 la prensa establecida como “la podrida, exposición magnífica del cretinismo intelectual de quien de su pluma hace herramienta de embrutecimiento y tiranía”²⁴.

Como se observa, junto al carácter formativo había un claro espíritu militante, indisoluble para ellos del anterior y, en todo caso, una clara vocación de distinguirse de los productos culturales establecidos:

La literatura fue y es conceptuada como un artículo de lujo, y por eso el que lo expende lo adorna, lo dora y lo pinta. Para nosotros es muy distinto. La literatura es un medio de lucha, un reflejo de la revolución que está actuando el proletariado, y por eso toma tinte violento y tiene ímpetu de cargas a fondo. Escribimos para exponer una lucha violenta o desesperada, para protestar de un crimen, para denunciar una iniquidad, para revelar una felonía, etc., y estos temas obligan al lenguaje áspero, la argumentación fuerte. De ahí que la literatura sindicalista sea violenta²⁵.

A juicio de los promotores de prensa libertaria, el combate contra el arte y la literatura como predominio exclusivo de las clases privilegiadas debiera ir en paralelo al esfuerzo por construir una cultura propia, alternativa y revolucionaria, reclamando otros niveles y modos de comunicación de fuerte base colectiva. Por eso se daba cabida en sus páginas a trabajadores del campo o de la mina, o se proponía como firmantes de los artículos a “un zapatero”, “un viticultor” o “un jornalero” con el que espontáneamente pudieran identificarse los lectores.

24 *Apud* Lily Litvak, *Musa libertaria*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2001, p. 215.

25 Fulano de Tal, “La literatura heroica”, *Unión Ferroviaria* (S.C.), III, 52 (16 junio 1914), p. 4.

De ahí que, junto a la prensa obrera, se desarrollara todo un entramado de publicaciones en un intento por construir ese modelo editorial “distinto” al que aspiraban. Lo paradójico es que muchas de estas experiencias, inspiradas de manera ecléctica en el periódico, la revista ilustrada y las incipientes “ediciones populares”, acabaron compartiendo modelo editorial con las colecciones de novela corta de quiosco que consolidó en 1907 “El Cuento Semanal”, fructífero híbrido de periodismo y literatura dirigido por Eduardo Zamacois, que editaba novelitas cortas en papel de lujo, de afamados escritores, ilustradas por dibujantes de mérito, y cuyo extraordinario éxito pobló la vida literaria española de numerosas publicaciones similares²⁶. Las colecciones libertarias, por lo general de más tosco aspecto y con ausencia de ilustraciones, compartían con aquellas el carácter periódico y popular, de quiosco, con formato de revista o folleto, la impresión a dos columnas, ciertas innovaciones tipográficas, el bajo coste (que oscilaba entre los 30 céntimos de “El Cuento Semanal” y los 5 que llegó a costar “La Novela Corta”) y la brevedad casi urgente de sus contenidos; pero se diferenciaban de ellas en un marcado rechazo a “la aristocracia espiritual del libro” que aquellas reclamaban²⁷, además de por el contenido político-formativo, la abundancia de disertaciones y ensayos, y la reivindicación de autores procedentes del mundo del trabajo manual.

Rechazaban asimismo el “obrerismo sentimental” de los folletines decimonónicos, de los que muchas colecciones de quiosco aún bebían, y que tanto había contribuido, a su juicio, a crear una “falsa conciencia” en el proletariado²⁸. Por último, intentaban definirse por un cierto carácter

26 Carmen Urioste-Azcorra, *Narrativa andaluza: 1900-1936*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 28-29, llega a documentar más de 70 colecciones, desde las que compartían la idea de editar cierta literatura galante cercana a lo erótico hasta las abiertamente políticas como *La Novela Roja* (1922-23, con nueva salida en 1931), *La Novela Proletaria* (1932-1933) o la muy longeva *La Novela Ideal* (1925-1938) de la familia Montseny. *Vid.* también Gonzalo Santonja, *La novela revolucionaria de quiosco*, Madrid, El Museo Universal, 1993; y, sobre El Cuento Semanal, Manuel Martínez Arnaldos, “*El cuento semanal: proyecto y preparación*”, *Monteagudo*, 3ª época, 12 (2007), pp. 11-26.

27 *Vid.* José-Carlos Mainer, *Historia de la literatura española, 6. Modernidad y Nacionalismo (1900-1939)*, Madrid, Crítica, 2010, p. 187, y Manuel Martínez Arnaldos, *op. cit.*, p. 17.

28 Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas. 1840-1900*, Madrid, Taurus, 1972, p. 29.

marginal que las distinguiera de las publicaciones prestigiosas o librescas. Muchas de ellas surgieron incluso en zonas agrarias o enclaves rurales totalmente desconectados de la vida editorial del momento. En cuanto a su labor, a menudo se trató, sencillamente, de colecciones de monografías, que solían denominarse bibliotecas, vinculadas a un periódico y a veces a una escuela; otras, de pequeñas imprentas o editoras, dedicadas en exclusiva a la difusión de textos, libertarios o no, que escaparan del *mainstream* cultural, afrontando nuevas temáticas o planteamientos desde una perspectiva proletaria. La mayor parte de estas experiencias fueron efímeras o de muy escaso catálogo, épica de muchas de estas aventuras editoriales; otras, en cambio, desarrollaron catálogos más amplios y se consolidaron como alternativas solventes al *establishment* editorial de su tiempo.

En buena medida, lo que editaban eran esencialmente folletos de 16 a 32 carillas de texto generalmente a dos columnas y a una sola tinta. El formato más habitual era de 17x12 centímetros, que utilizó, por ejemplo, la sevillana Biblioteca del Obrero, aunque también hubo formatos más amplios, de revista, o intermedios como el de 20x14 que eligió la cordobesa Renovación Proletaria. La mayoría de las veces carecían de cubiertas, que encarecían el producto al tenerse que utilizar nuevas planchas, y solo las más lujosas disponían sobre la primera página una frágil laminilla de papel cebolla o un medallón ovalado con retrato del autor, como ocurría en la última editorial mencionada. También se editaron productos más prosaicos como postales con temáticas sociales (*La igualdad burguesa* o *Los mártires de Chicago*) o retratos de “figuras eminentes” (Kropotkin, Bakunin, Ferrer i Guardia, Salvochea) con fragmentos de sus obras en el anverso. Incluso se publicaban los conocidos como Almanagues Libertarios, una suerte de misceláneas históricas, científicas y literarias que, bajo la apariencia de calendarios, funcionaban como eclécticas enciclopedias sobre los grandes hechos del mundo obrero. Podían alcanzar las 200 páginas. Todo ello fue esencial para impulsar nuevas formas de cultura popular emanadas del propio pueblo y acordes con las realidades históricas de su tiempo, y para convertir la lectura en aliciente esencial para unas capas de la sociedad hasta entonces excluidas de aquellos circuitos.

La política de precios de estas publicaciones fue otro de los ganchos con los que se conquistó al lector obrero, que difícilmente podía

permitirse las 4 pesetas de media que costaba un volumen comercial. En cambio, el folleto anarquista rondaba los 20 céntimos y su precio fue además bastante estable durante casi cincuenta años. Por ejemplo, *Entre campesinos* de Errico Malatesta, publicado por primera vez en España en 1889 por una Agrupación de Propaganda Socialista de Sabadell, se distribuyó tempranamente en Andalucía y hasta tuvo edición propia por el grupo El Espejo de Málaga en 1895. Para 1920 era todo un éxito que superaba las 20 ediciones, incluyendo una en la Biblioteca Económica de Úbeda. Con sus más de 50 páginas, el volumen nunca superó los 20 céntimos, e incluso se hicieron ediciones benéficas o de distribución gratuita entre simpatizantes de los distintos ramos sindicales²⁹.

Intentando regatear las limitaciones de la distribución convencional, las editoriales anarquistas promovieron también nuevos sistemas al efecto, y además de venderse en quioscos o a reembolso, mediante listas de distribución, utilizaron redes de “paqueteros”, una especie de corresponsales sin ánimo de lucro, trabajadores o simpatizantes del sindicato, que recibían los paquetes en su casa y se encargaban de venderlos por los rincones más insospechados: gañanías y galpones, hazas, mercados de abastos o cortijadas; en definitiva: allí donde estuviesen los trabajadores a los que apelaban. Una editorial como Renovación Proletaria, por ejemplo, situada en Pueblonuevo del Terrible, minúsculo enclave rural en el Alto Guadiato cordobés, llegó a disponer de distribuidores de “paquetes” no solo en España sino también en Francia, Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Méjico, Puerto Rico y Perú³⁰.

A diferencia de las colecciones de novelas cortas de su tiempo, el contenido de los folletos libertarios rara vez fue la ficción. Hubo circunstancialmente poesía, alguna breve novela social o teatro, pero por lo general se trataba de ensayos divulgativos en los que se mezclaban sin pudor la lucha obrera, testimonios de la represión, el ateísmo, el antibelicismo, el libro práctico sobre primeros auxilios o tratamientos de fertilidad agrícola, pero también el vegetarianismo, el naturismo, el

29 Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *Antología Documental del anarquismo español*, VI.I (2016), pp. 251-252: http://www.cedall.org/Documentacio/IHL/Antologia%20Documental%20del%20Anarquismo%20espanol_Bibliografia.pdf [consultado 24/02/2020].

30 *Ibidem*, pp. 19-31.

feminismo, el control de la natalidad o el esperanto; en definitiva, un caudal de conocimientos realmente poco frecuentado entre nosotros y con el que pretendieron singularizar su oferta. Junto a ello fue muy frecuente la edición de textos educativos, que se empleaban a veces en las escuelas racionalistas. Es el caso de la mayor parte de los volúmenes de la sevillana Biblioteca del Obrero, cuyo catálogo incluía diálogos racionalistas para niños, breves textos de divulgación científica, folletos de etimología, de geografía básica o de formación sexual, además de compendios formativos para obreros que posteriormente fueron muy imitados por otras editoriales menos militantes.

Por último, resta consignar el papel del autor en esta revolución editorial subterránea que planteaba el anarquismo. Los autores de estos folletos procedían de cinturones industriales, focos mineros o, más aún, de oficios artesanos o de las labores más humildes del campo. Se trataba, en fin, de proponer una cultura a pie de calle, sacada del día a día de peones o mozos de taller y con la que los nuevos lectores proletarios pudieran identificarse de inmediato. En cierto sentido, se trataba de anti-intelectuales como Vicente Ballester, esmerado ebanista en Cádiz y autor de dramas sociales como *La voz de la Sangre* o *Escoria Social*; o del jornalero de Grazalema José Sánchez Rosa, autor de textos educativos para obreros; o de la planchadora cordobesa Rafaela Salazar, autora de títulos feministas como *Sólo para mujeres* o *La mujer y el cura*; o del minero Higinio Noja Ruiz, onubense de Nerva, con textos tan demoledores como *Los sombríos*, sobre la vida de los trabajadores de Riotinto. La lista sería nutrida y reveladora de una no pequeña porción de escritores que pudieron ser y no fueron.

3. VIDA Y MILAGROS DE LOS APÓSTOLES DE LA CULTURA

Es posible que la primera colección de folletos ácrata andaluza en el siglo XX fuera, en 1903, Biblioteca El Despertar del Terruño, impulsada en la Línea de la Concepción por el jornalero jerezano José Torralvo Bermejo, analfabeto hasta los veinte años. Vinculada al periódico obrero del mismo nombre fundado dos años antes, la colección, que sepamos, solo alcanzó a editar dos títulos, ambos de ese mismo año: *Las Leyes*, de Palmiro, probable seudónimo del propagandista gaditano Abelardo

Saavedra, que no volvió a editarse, y *La idea anarquista* de José Sánchez Rosa, con prólogo del propio José Torralvo, que llegó a alcanzar cuatro ediciones en diferentes colecciones obreras. En ambos casos aparece como imprenta la de la Viuda de Araújo y se vendían a 10 céntimos. Por su parte, se sabe que Torralvo, que había participado en numerosas huelgas campesinas, emigró a Argentina tras la represión de 1909, a la zona de Rosario, donde siguió fundando periódicos y escuelas obreras e incluso llegó a hacer carrera regular como periodista hasta que murió en 1943. Fue autor de títulos como *Sacrificio y heroísmo de España*, sobre la Guerra Civil, y de la notable obra teórica *La revolución. Estudio constructivo de la civilización del Trabajo*³¹.

También bastante efímera fue la colección de folletos editada en Sevilla por el Grupo Risa y Alegría. El grupo, con sede en la calle Paloma 19 de la capital hispalense, patrocinaba un concurso literario-filosófico de sociología para autores noveles, con cuyos ganadores se editó un folleto que salió a la venta por 20 céntimos en 1903. El volumen incluía el poema *El sueño de la esclava* de Antonio Apolo, impresor anarquista extremeño que había publicado en Madrid *La redención del campesino* un año antes, y un pequeño ensayo del herrero sevillano y futuro falangista Joaquín Julio Fernández, *El cristianismo y el tolstoísmo*. Antes de enero de 1904, apareció el que iba a convertirse en el segundo y último de sus títulos, una reedición de *El dolor universal* de Sebastián Fauré, que por ser muy extensa pretendía editarse en fascículos coleccionables al módico precio de 5 céntimos el ejemplar. Que sepamos solo salió el primero. Como administrador del grupo y de la colección figuraba un tal Manuel Rincón del que nada se sabe³².

Más prolongado fue el catálogo de Biblioteca Económica, editada en Sevilla desde 1903 por el grupo Gorki y administrada en la calle don Juan 11 por los militantes obreros Antonio Fresno y Francisco Rey, el cual era, al parecer, un conocido “paquetero” de la ciudad que fue detenido en numerosas ocasiones. Todos los folletos, independientemente de su extensión, salieron al precio de 5 céntimos. Aunque carecen de

31 *Vid.* Miguel Íñiguez, *op. cit.*, II, pp. 1695-1696.

32 Para Joaquín Julio Fernández, *vid.* Íñiguez, *op. cit.*, I, pp. 587 y, para Apolo, *ibidem*, I, pp. 101-102. Con respecto a las actividades editoriales del grupo, Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, pp. 85 y 171.

numeración, es posible que el primero que editaran fuera *De vuelta al terruño*, firmado al alimón por Benjamín Merchán y el ya citado Joaquín Julio Fernández. Le habrían seguido una traducción de las *Declaraciones del anarquista Etièvant*, un diálogo pedagógico racionalista de José Sánchez Rosa titulado *Las dos fuerzas (reacción y progreso)*, una reedición de *Al Pueblo* del anarquista catalán José Médico y Soto y otra de *El evangelio del obrero* de Nicolás Alonso Marselau. A este autor, con más propiedad que a otros, podría aplicársele el calificativo de “apóstol del proletariado”, pues había sido, en efecto, seminarista en Granada antes de abrazar la causa obrera y convertirse, por el misticismo de su oratoria y su dominio del inglés, en representante de la Federación Regional Española en varios congresos de la I Internacional, mientras sucesivamente ejercía también como barbero, redactor de un periódico anglicano en Gibraltar, incendiario autor de “homilías laicas” en la cabecera sevillana *La Razón*, represaliado por delitos de prensa, prófugo internacional y, al final de sus días, de nuevo sacerdote católico en ejercicio y hasta defensor del carlismo. La primera edición de su exitoso *El evangelio del obrero* data de 1872³³.

En 1904, y en todo caso antes de septiembre, iba a aparecer aún en Sevilla bajo el marchamo de Biblioteca Económica una reedición del título del popular anarquista italiano Pietro Gori, *La anarquía ante los tribunales*. Este, en cambio, se vendía ya a 15 céntimos y se distribuía desde la calle Industria, 4. Después de este título, la colección pareció truncarse.

Aunque existen dudas razonables acerca de que constituyan el mismo proyecto, lo cierto es que Biblioteca Económica va a reaparecer en Úbeda en 1906. Los volúmenes localizados seguían costando 5 céntimos, como al principio. Los pies de imprenta sitúan la administración en calle Altozano

33 *Vid.*, para Marselau (1840-1882), Miguel Íñiguez, *op. cit.*, I, p. 61; José Luis Gutiérrez Molina “Nicolás Alonso Marselau”. *Dbe. Real Academia de Historia*: <http://dbe.rah.es/biografias/13495/nicolas-alonso-marselau> [consultado 24/02/2020] o Fran Andújar “El final de Nicolás Alonso Marselau”. *Ser Histórico. Portal de Historia*, 2019: <https://serhistorico.net/2019/06/08/el-final-de-nicolas-alonso-marselau/> [consultado 24/02/2020].

Sobre el catálogo (incompleto) de Biblioteca Económica, *vid.* Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, p. 409.

40 de la localidad jienense y como administrador figura un tal Manuel Gutiérrez. De ese año son tres folletos: una reedición de la obra de José Médico y Soto *Al Pueblo*, folleto inclemente contra el aborregamiento de las masas que ya había aparecido previamente en Biblioteca Económica en su primera etapa; una compilación de *Canciones libertarias* de diversos autores anónimos, a modo de himnos obreros, y la enésima reedición de *Entre Campesinos* de Errico Malatesta. En 1907 apareció *La imprenta y la Iglesia*, de F. Laurent, del que nada sabemos, como tampoco volvió a saberse nada de la colección a partir de esa fecha.

También sevillana fue la breve experiencia de Biblioteca El Despertar del Obrero, que editó solo un título en 1911, *El capitalista y el Trabajador*, acompañado de *Los Inocentes*, dos diálogos pedagógicos del maestro racionalista José Sánchez Rosa, un habitual, como estamos comprobando, de las colecciones anarquistas andaluzas.

La fundación en Córdoba en abril de 1913 de la Federación Nacional de Obreros Agricultores, que fue fundamental para vertebrar el anarquismo agrario, trajo también a la provincia a numerosos propagandistas ácratas, impulsores de diversos proyectos culturales. Es el caso de Manuel Pérez y Pérez, agricultor de Écija, y de la sindicalista sevillana y congresista de la FNOA, habitual de la prensa obrera, Ángeles Montesinos. Trasladados a la zona para la ocasión, fundaron Centros Culturales Obreros en Bujalance, Cañete, Castro del Río o Fernán Núñez, antes de recalar en La Carlota, donde impulsaron un Centro Instructivo de Oficios y Profesiones Varias y una importante Casa Escuela. Para financiarla crearon en 1913 la Asociación Protectora de Enseñanza Racionalista que, además de diversas actividades culturales en el municipio, editó la colección de folletos “pro-racionalismo”. Únicamente aparecieron dos números, al precio de 10 céntimos: el primero fue *La peste religiosa* de Johan Most, un clásico del ateísmo conocido en nuestro país desde 1903, cuando fue editado por Juventud Libertaria de Barcelona.

El segundo, una selección de textos, preparada por los editores, de otra gran figura del anarquismo internacional, C. Malato: *Historia del Primer anarquista; fundamentos de la idea anarquista; Los que producen*. Por los datos que aporta Íñiguez, tras el cierre de la Escuela, Montesinos regresó a Sevilla, donde parece que se acabó pasando al comunismo. Por su parte, Manuel Pérez y Pérez trabajó en un taller de fotografía y continuó como

activista en comarcas agrícolas de la zona como Fuente Palmera, Espejo, Puente Genil o Castro del Río, donde se retiró en 1921³⁴.

También en 1913 y en Córdoba existió Biblioteca Recreativa de Propaganda Sociológica, localizada en la calle San Basilio, 16. Su impulsora, administradora y autora única fue la planchadora y activista obrera Rafaela Salazar López, que había llegado desde Écija a la vieja capital del califato con Manuel Manzano del Real, célebre sindicalista campesino y secretario en el congreso que dio lugar a la FNOA. En realidad, si hemos de creer a Díaz del Moral, gran parte de la popularidad de Manzano se la debe a ella, que le escribía los discursos, y hasta algunos de los folletos que se le atribuyen. En todo caso, en la colección que aquí referenciamos llegaron a salir tres atrevidos ensayos de Salazar: *En las catequistas*, *La mujer y el cura* y *Sólo para mujeres*, los tres de 1913, y quedaron anunciados en prensa sus obras teatrales *Redención* y *Palmira*; esta última tal vez se trate del polémico drama atribuido a Manzano cuya representación fue prohibida por la autoridad en Écija en 1906³⁵.

Eminentemente rural fue el proyecto “Ya Despertamos” promovido por una sociedad de agricultores de Dos Hermanas que, además de un centro cultural obrero y una escuela para trabajadores, intentó editar una colección de folletos para financiarla. Conocemos, por referencias de prensa, un único título de 1914 a 20 céntimos, *Los impíos*, de Antonio Muñoz Benítez, jornalero de Arcos de La Frontera, alumno de José Sánchez Rosa y luego maestro racionalista conocido por el sobrenombre de “El laico”. Es posible que fuera el director de la escuela para obreros de Dos Hermanas, municipio del que llegó a ser concejal de instrucción pública con el Frente Popular. Fue fusilado por el *fascio* en 1936 sin conocersele más obra que la mencionada³⁶.

34 Para Montesinos *vid.* Miguel Íñiguez, *op. cit.*, II, p. 1149. Para Manuel Pérez y Pérez, *vid.* Miguel Íñiguez, *ibidem*, II, p. 1333. De su experiencia propagandista en Córdoba, Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, pp. 243 y 255. En cuanto a la Asociación Protectora de Enseñanza Racionalista, Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, pp. 214 y 279.

35 *Vid.* Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, pp. 346 y 256; Miguel Íñiguez, *op. cit.*, II, p. 1544; y Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, p. 255.

36 *Vid.* Miguel Íñiguez, *op. cit.*, II, p. 1183, y Ana María Montero-Pedrerá, “Muñoz Benítez epígono de la escuela racionalista”, *Andalucía en la Historia*, 19 (2008), pp. 10-13.

Asimismo, con el objetivo de financiar una escuela para trabajadores, apareció en 1915 en Jerez de la Frontera la Biblioteca de Cultura Obrera impulsada por el viticultor Sebastián Oliva Jiménez, destacadísimo militante agrario en la Baja Andalucía y secretario general de la FNOA. Oliva tenía experiencia como gestor cultural, pues ya dirigía, desde 1914, *La voz del campesino*, el más importante vocero ácrata de la provincia de Cádiz, y su activismo como asesor de la CNT en temas agrarios no decayó hasta 1936, año en el que las *razzias* de Queipo de Llano acabaron con su vida en Sevilla. De Biblioteca de Cultura Obrera salieron tres títulos, con un formato de 19x13 y un precio de entre 20 y 25 céntimos: los dos primeros fueron obras del gran teórico libertario gallego Ricardo Mella, *Las grandes obras de la civilización* y *El ideal anarquista*. *La ascensión de la Ciencia* de Emilè Hureau figuraba como número tres. *Nueva Humanidad*, del militante zaragozano José Chueca, cerró la colección en 1920. Como imprenta figuraba el establecimiento tipográfico de M. Martín. Probablemente para esquivar las zancadillas de la autoridad, figura como administrador de la colección Juan Cordero, al parecer maestro en la cercana localidad de Lebrija. Cordero aparece también como receptor de los pedidos de otra efímera colección de folletos, la Biblioteca Luz de Lebrija que, bajo el sello de la Asociación de Obreros Campesinos, publicó en 1916 un único folleto, *La Imprenta y la Iglesia* de F. Laurent, ya editado previamente por la Biblioteca Económica de Úbeda³⁷.

La aislada localidad malagueña de Montejaque, en la serranía de Ronda, fue en 1917 la sede inicial de Los Nuestros, proyecto editorial impulsado por el egabrense Salvador Cordón, importante propagandista ácrata y fundador de la escuela obrera del municipio. Cordón, después de un exilio en Argentina de casi diez años, había iniciado en 1913, junto con su compañera Isabel Hortensia Pereira, una importante labor pedagógica y cultural en Andalucía, fundando centros educativos para obreros en Castro del Río, Montejaque, Aznalcóllar o Algeciras, y revistas como *Alas* o *Prometeo*. Según Díaz del Moral, que lo escuchó en Montilla, su oratoria en los mítines no generaba tanto efecto como la de su compañera, con la que fundó también el Centro Obrero de Navás, en Cataluña, antes de regresar a Argentina, donde al parecer murió

37 Vid. Miguel Íñiguez, *op. cit.*, II, p. 1227, y Jacques Maurice, *op. cit.*, pp. 270-274. Hay datos de la colección en Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, p. 404.

en un accidente de tráfico en los años cincuenta. Con ella co-escribió también la obra teatral *La virgen roja*, dedicada a la comunera Louise Michel, e incluso algunas zarzuelas de corte militante como *Carmeliya, la montiyana*. Salvador Cordón es autor, asimismo, de numerosas novelas breves, entre las que destaca *Pueblo en sombra*, así como de un interesante libro de memorias, *De mi bohemia revolucionaria*, aparecido en 1921. La experiencia de Los Nuestros, que conocemos solo por referencias, fue singular, pues, a diferencia de lo que era común en la edición libertaria, apostó por obras de ficción en su única serie: La novela libertaria, “novela-relámpago de crítica e ideas”, que puso en la calle solamente tres números a 5 céntimos, con periodicidad quincenal y formato probablemente de revista. El primero incluía ya dos títulos, *La locura de Mari* de S. Donkor, seudónimo bajo el que se ocultaba el propio Salvador Cordón, y *A Violín* del maestro racionalista vallisoletano Luis Zoais, que también aparecía en el siguiente ejemplar de La novela libertaria con su texto *Vida*, compartido esta vez con el militante alicantino José Pagán Navarro, quien abría el volumen con ¡Paria! El panadero y activista madrileño Mauro Bajatierra firmaba en exclusiva el tercero con *Asomándose a la vida*, que se presentó como “extra” a 10 céntimos. Todavía ese mismo año germinal de 1917 aparecería en Aznalcóllar, aunque ya sin referencias a la serie, *La mina*, del propio Salvador Cordón³⁸.

El predio latifundista jienense de Linares, cuna de varios periódicos obreros, fue el escenario de las andanzas del grupo de afinidad ácrata Luz y Vida, impulsor de la Biblioteca Luz y Vida, que llegó a alcanzar los diez títulos entre 1919 y 1921. Con sede en la calle Tinte, 47, el grupo consignaba a una tal Dolores Herrera como receptora de los pedidos, pero el verdadero impulsor de la colección de folletos fue el activo militante madrileño, entonces de gira por Andalucía, Diego Alonso, quien inauguró también la colección con *El naufragio de una creencia*.

Hacia el número 7, probablemente en torno al verano de 1920, la Biblioteca Luz y Vida se traslada a Torredelcampo, también en Jaén. Con un precio de entre 15 y 20 céntimos por ejemplar, los folletos estaban

38 Existe una biografía de Salvador Cordón: Alberto Gay, “Salvador Cordón Avellán. Militante y escritor libertario”. *El paseo cultural*, 1 (1997), pp. 35-59. *Vid.* también Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, pp. 256-257 y 271; y Miguel Íñiguez, *op. cit.*, I, pp. 445-446; y, para Pereira, *ibidem*, II, p. 1313.

numerados y presentaban obras inéditas de jóvenes militantes, algunos de ellos andaluces, como el cordobés Salvador Cordón, que firmó el número dos, *La siega que viene*, o el onubense Higinio Noja, un muy eficaz narrador, que es el autor mejor representado de la serie, pues firma dos títulos: el tercero, *Tragedias Vulgares*, y el quinto, *Amapolas y Ortigas*. El número cuatro, *Flores Rojas*, y el sexto, *Argumentos revolucionarios*, son antologías, la primera de versos y la segunda de prosas, de diversos y desconocidos autores vinculados al mundo obrero. El séptimo título, *Gracia de indulto* de José Pagán Navarro, aparece ya en Torredelcampo, al igual que el octavo, *El terror en Valencia. Proceso de la "Unión Española"* del propio Diego Alonso.

Este último parece cerrar precipitadamente la serie, pues los dos títulos restantes de la Biblioteca no sabemos si llegaron a editarse. En todo caso aparecen referenciados en prensa como de próxima aparición *Caramañola*, de un tal Arnaldo Danel y *¡Madre!* de la importante pedagoga, naturista y militante ácrata, muy activa en la zona levantina, Antonia Maymón³⁹.

Uno de los más atractivos proyectos editoriales ácratas en Andalucía fue, sin duda, Renovación Proletaria, en la aldea minera del alto Guadiato cordobés Pueblonuevo del Terrible. En las precarias condiciones de la Andalucía rural de entonces, la editorial llegó a poner en la calle veintitrés títulos y a alcanzar, en sus apenas cuatro años de existencia, los 449.000 ejemplares vendidos, además de distribuir en el extranjero. Como en la mayoría de estas empresas culturales, detrás del proyecto se encontraba el maestro racionalista de la localidad, en este caso Aquilino Medina, activista libertario con escuela obrera en calle San Pedro, 27, donde se domicilió también la editorial. Aunque desconocemos si era natural de Pueblonuevo, lo cierto es que siempre estuvo muy vinculado al municipio, donde fundó también el semanario obrero *Nuevo Rumbo* y donde, además, regentaba una imprenta.

Con la idea de divulgar obra inédita de jóvenes autores españoles, Medina emprendió en diciembre de 1919 la publicación de Biblioteca

39 *Vid.* para Diego Alonso, Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, pp. 253-254, Miguel Íñiguez, *op. cit.*, I, p. 58, y Francisco Moreno Gómez, "El obrerismo andaluz en el primer tercio del S.XX (2)", *Historia, Memoria y Literatura*, 2019: <http://www.franciscomorenogomez.com/2018/01/la-larga-marcha-del-obrerismo.html>. [consultado 24/02/2020]. Para la Biblioteca, Ignacio Soriano y Francisco Madrid, *op. cit.*, p. 438.

de Renovación Proletaria, una serie de “volúmenes filosóficos” de amplio formato (20x14) con innovadores juegos tipográficos y fotografías de los autores en portada, 24 páginas cada uno y 25 céntimos por ejemplar. La colección, que pretendió, sin conseguirlo, ser mensual, combinaba ensayos, reportaje y novelas sociales de prometedoras pero aún desconocidas plumas de la nueva “intelectualidad” proletaria, de manera que autores como Ángel Pestaña y Salvador Seguí (*El sindicalismo en Cataluña*), Manuel Buenacasa (*La Rusia Roja*), Galo Díez (*La mujer en la lucha social*), Ángel Samblancat (*Bocanadas de fuego y La violencia*), David Díaz (*La Bancarrota del socialismo*), Valentín de Pedro (*El sindicalismo frente a la política*), Higinio Noja (*Brazo y cerebro y La palanca de Arquímedes*) o el propio Aquilino Medina (*Más allá de la política*) debutaron en la joven editorial.

Probablemente el precinto de la imprenta precipitó, en octubre de 1922, la marcha de Medina a Herrera, en la sierra sur hispalense, donde en calle Alpechín,17 montó de nuevo escuela y reanudó las actividades de Renovación Proletaria, utilizando ya diversas imprentas para regatear la censura. Alumbró allí los últimos seis títulos de su colección de “volúmenes filosóficos” hasta cerrar la serie con veintiuno en mayo de 1924. También en Herrera, bajo el marchamo de Renovación Proletaria, aparecieron *¿Qué es la anarquía?* de Kropotkin y *Los galeotes del amor* de Higinio Noja, que tal vez aspiraban a iniciar nuevas colecciones, una de clásicos de la acracia a 5 céntimos, y otra de novelas más largas y precio elevado (2,50 la primera).

En todo caso, se frustraron con la represión del régimen de Primo de Rivera, que clausuró la editorial y desterró al activista a Cuenca, donde al parecer regentó una librería-distribuidora. No obstante, Medina parece estar también detrás de los dos títulos publicados por editorial Renovación, el primero, *Comunismo* de Higinio Noja, en 1924, todavía en Herrera, y el segundo, ya en Puente Genil, de nuevo en Córdoba, *La mujer* de Antonio Verdú, en 1925. Desde su nueva ubicación en la campiña cordobesa, Medina dirigió también Editorial Pedagógica, ubicada en la calle don Gonzalo, 6 del mismo Puente Genil, y en ella publicó dos importantes colecciones de folletos de impecable factura, ilustrados, exclusivamente de ficción y de autores por lo general consagrados, algo infrecuente en las colecciones libertarias: la primera, *La Novela Decenal*, consiguió sacar once números (32 páginas de 17x12 a 15 céntimos ejemplar), numerados

y fechados de abril a noviembre de 1926, incorporando títulos de narradores libertarios vinculados personalmente a Medina, como Higinio Noja (*El Gracián que asesinó y Polvo y humo*) o Ángel Samblancat (*La bestia de la dulce sonrisa*), junto con autores ya más bien novecentistas como Manuel Ciges (*La aventura del profesor Maroto*) y Ramón Pérez de Ayala (*El ejemplo de Rosendo Toral*), o incluso populares bohemios como Pedro de Répide (*Afán de vivir*) o Eugenio Noël, que cerró la serie con *La novela de un pueblo en capea*.

La segunda colección de Editorial Pedagógica es La novela Corta, que compartía nombre con el célebre proyecto semanal madrileño de José Urquía que llegó a alcanzar quinientos títulos entre 1916 y 1925. La de Puente Genil solo consiguió editar cuatro en 1928: *Cara y Cruz* del militante ácrata argentino Alberto Ghirardo; *La rebelión de Lulilo* de Federico Torres; *La libérrima* del propio Medina y *Chantajismo amoroso* del periodista asturiano Edmundo González Blanco, que cerró la colección⁴⁰.

Con todo, la más importante editorial libertaria surgida en Andalucía, y una de las más longevas de España, fue la impulsada en Sevilla por el maestro racionalista José Sánchez Rosa. Se trata de Biblioteca del Obrero, que funcionó desde 1913 a 1936, primero en calle Enladrillada, 49, en el Barrio de San Julián, y después en Peris Mencheta, 33, en la Alameda de Hércules, otra zona deprimida de la ciudad. La editorial era, como en tantos casos, proyecto complementario a la Escuela Racionalista para hijos de obreros por las mañanas y para los propios trabajadores por las noches, que dirigía Sánchez Rosa junto a su pareja, la maestra titulada Ana Villalobos. Utilizó como imprenta principal la de los hermanos Madolell y, en los años treinta, la tipográfica Casa de la Vega.

Es significativo que Sánchez Rosa, uno de los más importantes pedagogos racionalistas de su tiempo, reconocido en todo el mundo,

40 Como de tantos “apóstoles de la cultura”, de Aquilino Medina no se conocen siquiera las fechas de su existencia. Que sepamos, su última aparición fue en el semanario de Herrera *Alma Agraria*, en noviembre de 1931 (agradezco sobremanera al historiador Juan Jesús Álvarez Luna que me llamara la atención sobre el dato y me hiciera llegar el ejemplar donde aparece). Para Medina, *vid.* Miguel Íñiguez, *op. cit.*, p. 1099, Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, p. 270, y Jacques Maurice, *op. cit.*, p. 284. Sobre la editorial terribense, *vid.* el monográfico Alejandro Civantos Urrutia, “Más allá de la política: ‘Renovación Proletaria’, una editorial anarquista desde la entraña de Andalucía”, *Sociocriticism*, XXXII, 1 (2017), pp. 45-80.

no tuviera en realidad título oficial y ni siquiera hubiera cursado el bachillerato. En Grazalema, donde había nacido en 1864, ejerció de ayudante en el taller de remiendo de zapatos de su padre y, sobre todo, fue jornalero desde los catorce años, lo que le permitió conocer la realidad del latifundio, cuyas condiciones empezó a denunciar tempranamente. Condenado a cadena perpetua tras el alzamiento de Jerez en 1892, en la cárcel mejoró sus conocimientos, aprendió idiomas y, sobre todo, conoció a Fermín Salvochea, quien fue el verdadero impulsor de su cultura societaria. Indultado en 1901 con motivo del enlace de la princesa de Asturias, la formación de los más desfavorecidos fue ya la prioridad de su vida; así, estaba decidido a combatir la indigencia intelectual y la educación milagrera que, a su juicio, se infligía al proletariado en las escuelas oficiales.

Trabajó inicialmente como maestro en un Centro de Estudios Sociales de Los Barrios, pero enseguida empezó a fundar escuelas para obreros en otras localidades deprimidas como Algeciras, La Línea, el Campo de Gibraltar, Tánger o Aznalcóllar, labor que iba complementando con la edición de folletos educativos, primero por cuenta propia y, a partir de 1913, en Biblioteca del Obrero. Su importancia como docente fue tal que en 1910 llegó a dirigir la Agrupación de Enseñanza Racionalista de España. En cambio, su posición dentro de la CNT nunca llegó a ser tan sólida, pues era firme partidario de la creación de una Regional Andaluza Independiente, lo que provocó su expulsión del sindicato en 1919 en medio de un escándalo mayúsculo por tratarse del “decano de los agitadores anarquistas peninsulares”, en palabras de Díaz del Moral. Durante la dictadura de Primo de Rivera, fue deportado a África durante algunos meses y encarcelado en Murcia por un periodo de dos años. Además, su escuela de Sevilla fue perseguida con saña. El 18 de Julio de 1936, la primera de las *razzias* de los requetés en Sevilla fue a detenerlo a su escuela del Barrio de San Julián, donde aún trabajaba, infatigable, con Ana Villalobos y la mayor de sus hijas, Paca. Fue fusilado el 31 de Julio en las inmediaciones del Cementerio de Sevilla⁴¹.

41 Además de la excelente monografía de la que disponemos (José Gutiérrez Molina, *La tiza, la tinta y la palabra. José Sánchez Rosa, maestro y anarquista andaluz (1864-1936)*, Cádiz, Tréveris, 2005), *vid.* Juan Díaz del Moral, *op. cit.*, pp. 249-252, Jacques Maurice, *op. cit.*, pp. 170-181, y Miguel Íñiguez, 2008, *op. cit.*, pp. 1570-1571.

En sus más de veinte años de actividad, la Biblioteca del Obrero publicó algunos títulos indispensables en su esfuerzo por crear una cultura de clase que permitiera al proletario comprender el mundo para poderlo transformar. El primero, y quizá el más famoso, fue *El Abogado del Obrero*, que Sánchez Rosa había publicado por cuenta propia en 1912 agotando la edición en un mes. Biblioteca del Obrero presentó el volumen al año siguiente con prólogo de Eduardo Barriobero a 1,50 pesetas y 288 páginas en un tomo encuadernado. Lleno de formularios para reclamaciones, derechos de indemnización y ajustadas síntesis para leer mejor la letra pequeña de los contratos, el libro, subtítulo “recopilación de leyes referentes a la clase obrera”, con sucesivas ampliaciones y adaptaciones a la legislación vigente en cada momento, llegó a alcanzar, a pesar de su precio, trece ediciones hasta 1933, fecha en que está documentada la última de la que tenemos noticia.

La obra, cuyo éxito daba la medida de las necesidades del lector proletario, venía a continuar una trilogía de divulgación básica para trabajadores que Sánchez Rosa había empezado en Aznalcóllar en 1909 con *La Aritmética del Obrero* (150 páginas a 0,75 céntimos), que la editorial sevillana consiguió llevar hasta las dieciséis ediciones en 1935, y culminaba con *La Gramática del Obrero* (179 páginas a 2 pesetas), que apareció en 1929 y llegó a documentar cuatro, proponiendo “más de 300 demostraciones prácticas con las que, muy fácilmente, se aprenderá a pronunciar las letras y, en una palabra: a escribir con ortografía”.

No obstante, estos eran títulos de lujo en un catálogo principalmente de folletos rústicos de 17x12, 16 a 24 páginas y entre 10 y 20 céntimos de precio, compuestos *ad hoc* por el propio Sánchez Rosa para ilustrar a sus alumnos, como la novela social *Bienvenida* (1914), el cuentecillo pedagógico *Entre amiguitas: Azucena, Dalia y Camelia* (1912) o el diálogo *El burgués y el anarquista* (1914). O bien de reediciones de otros títulos del autor utilizados en anteriores experiencias educativas: *El obrero sindicalista y su patrono* (1911; dos ediciones); *Los dos profesores* (1911; reeditado en 1931); *Los dos niños de la Escuela*, complementario al anterior (1911; también reeditado en 1931); *El capitalista y el trabajador* (1905; con cinco ediciones más en Biblioteca del Obrero); *En el campo: el guarda y el obrero* (1911; cinco ediciones), *La idea anarquista*, que El Despertar del Terruño había publicado en 1903 y del que Biblioteca del

Obrero hizo dos ediciones más, o *Las Dos Fuerzas (reacción y progreso)*, que Biblioteca del Obrero reeditaba en 1931 después de cinco apariciones en otras editoras libertarias.

Si bien Sánchez Rosa fue el principal proveedor de títulos de Biblioteca del Obrero, esta editó también a otros autores. Clásicos del anarquismo internacional, traducidos a menudo por el propio editor, junto con propagandistas sociales, divulgadores del feminismo o el pacifismo fueron desfilando por la editorial y proponiendo, a precio económico, un conjunto de temáticas realmente infrecuentes en nuestro país: Pedro Gori con *La anarquía en los tribunales*; Sebastián Faurè con *El dolor Universal*; Jean Grave con *El sindicalismo en la evolución social*; Marius Jacob con *¿Por qué he robado?*; André Lorulot con títulos como *El ídolo Patria* o *El problema de los sexos*; las célebres *Declaraciones* de Etièvant; Magdalena Vernet con *El amor libre*; Albert Libertad con *El culto a los muertos*; Anselmo Lorenzo con *Fundamento y principales tendencias del anarquismo contemporáneo*; Ricardo Mella con *Organización, agitación y Revolución*; o José López Montenegro, divulgador científico del que se editaron el poema de historia natural *La Naturaleza* en 1913 y en 1916 unas *Nociones de Sociología*, además de su preciosa enciclopedia de “orientación sociológica” *El Botón de Fuego* (1934), que incluía unas “Nociones de Geología y Sociología para la enseñanza de los trabajadores”. Biblioteca del Obrero editó también a algunos otros propagandistas y escritores libertarios más desconocidos como Vicente March con *¿Cómo nos diezman!*; Ángel Villave con *Un grano de arena* o Luis Zoais con *Anarquismo triunfador*, y hasta un *Cancionero revolucionario* y la enésima reedición del legendario poema anticlerical *¿Dónde está Dios?* de Miguel Rey.

La editorial sevillana difundió también obras de numerosos autores andaluces, intelectuales de los márgenes como el maestro racionalista cordobés Clodoaldo Gracia, del que se editó *De mi breviarío*; el exseminarista granadino Nicolás Alonso Marselau con su muy popular *El evangelio del obrero*; el egabrense Salvador Cordón, del que Sánchez Rosa editó *Frente al Estado*; Dionysos, seudónimo del propagandista granadino Antonio García Birlán, que llegó a ser consejero de Sanidad de la Generalitat durante la Guerra Civil, y del que apareció *¡A la lucha!*; o del minero onubense Higinio Noja Ruiz, pedagogo racionalista en el Cabañal y editor de la importante revista-editorial valenciana *Estudios*,

del que Biblioteca del Obrero editó *Mi único amor* en 1914. En definitiva, un repertorio de desconocidos y entusiastas aspirantes a construir una alternativa cultural que la Guerra Civil frustró para siempre.

4. CONCLUSIONES

En el contexto de las primeras décadas del s.XX, las colecciones anarquistas, por lo general poco investigadas, ocuparon un lugar vacante en el mercado editorial andaluz. Con la manifiesta intención de combatir la incultura en la que se hallaba el proletariado y de hacerlo, además, con medios propios, las publicaciones ácratas establecieron un fructífero diálogo con las colecciones de novela breve de su tiempo y realizaron, asimismo, algunas aportaciones originales, reclamando otros niveles de comunicación de fuerte base colectiva y un criterio militante de la acción cultural. Impulsados desde asociaciones profesionales, colectivos sindicales o escuelas obreras, la mayor parte de estos proyectos surgieron en pequeños municipios agrícolas o mineros, localidades aisladas o zonas latifundistas de la baja Andalucía absolutamente carentes de industria editorial.

La singularidad de sus métodos de distribución, la novedad de algunas de sus temáticas y el hecho fundamental de que los autores procedieran del mundo del trabajo manual propiciaron que numerosos lectores obreros, recién salidos del analfabetismo, se identificaran con este tipo de productos culturales económicos, de modesta factura y que rechazaban la aristocracia espiritual del libro en favor de modelos más urgentes y combativos de comunicación social. Aunque resulta difícil cuantificar su éxito, estas propuestas editoriales consiguieron configurar un espacio cultural que contribuyó de manera notable al arraigo del anarquismo en Andalucía y a diseñar, durante casi cincuenta años, las esperanzas del proletariado como clase social.

La tribuna de *Ariel*. José Enrique Rodó en las publicaciones periódicas

CRISTINA BEATRIZ FERNÁNDEZ

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Título: La tribuna de *Ariel*. José Enrique Rodó en las publicaciones periódicas.

Title: Ariel's Public Forum. José Enrique Rodó in Periodic Publications.

Resumen: El nombre de José Enrique Rodó se asocia, inevitablemente, con su libro más célebre: el ensayo *Ariel*. Sin embargo, lejos de la forma cerrada del libro, la producción de Rodó estuvo marcada por su participación constante en publicaciones periódicas de diversa índole, desde diarios o semanarios hasta revistas culturales. El objetivo de este estudio es señalar algunos aspectos de la escritura rodoniana que serían impensables sin esa permanente articulación entre la prensa y la literatura que sostuvo su intervención, en tanto que intelectual, en el espacio público. En la construcción de su figura autoral, de ribetes magisteriales, fue crucial la complementariedad entre el libro y la prensa periódica.

Abstract: José Enrique Rodó's name is inevitably associated with the essay *Ariel*, his most famous book. However, far away from the closed book form, Rodó's writing is characterized by his continuous participation in different periodic publications, from newspaper or weekly papers to cultural journals. The aim of this article is to note some key aspects in Rodó's writing due to the ongoing articulation between the press and the literature. That was the basis of his intellectual intervention in the public sphere. The complementarity between the book and the press was very useful to the construction of his masterful author's figure.

Palabras clave: José Enrique Rodó, periódicos, revistas, prensa, literatura.

Key words: José Enrique Rodó, newspapers, magazine, press, literature

Fecha de recepción: 19/1/2020.

Date of Receipt: 19/1/2020.

Fecha de aceptación: 28/9/2020.

Date of Approval: 28/9/2020.

Tracé mi destino en la vida: el de manejar la pluma
José Enrique Rodó, carta a Juan Francisco Piquet

Hace unos cien años, en una Italia aislada por los avatares de la primera guerra mundial, moría José Enrique Rodó (Montevideo, 1871-Palermo, 1917). Se encontraba en ese país como corresponsal de la revista *Caras y*

*Caretas*¹ de Buenos Aires, tras pasar por Portugal y España y en camino a una Francia a la que nunca llegaría. Rodó había comenzado a colaborar en *CyC* en el año 1916. Envío veintidós notas de viaje, que se publicaron en la mencionada revista o en su suplemento ilustrado, *Plus Ultra*. Póstumamente, esos escritos fueron compilados por Vicente Clavel, el editor español de Rodó, en el libro *El camino de Paros*².

Aunque hoy se asocia el nombre de Rodó, inevitablemente, con su libro más célebre, el ensayo *Ariel*, la verdad es que, lejos de la forma cerrada del libro, su producción fue cobrando forma en publicaciones periódicas de diversa índole, desde diarios o semanarios hasta revistas culturales. Por ello, no es de extrañar que en una de las últimas crónicas que firmó, dedicada a la ciudad de Pisa y fechada en octubre de 1916, enunciara un comentario que era todo un indicador de su concepción del rol de la palabra en la esfera pública. Refiriéndose al poeta inglés Byron, decía:

Fue aquí donde pasó por la mente del autor de *Don Juan* la idea de ir a buscar libertad y sosiego en la recién emancipada América española. Pero se cruzó la insurrección de Grecia: Grecia fue nuestra rival y quedó de preferida. Y fue asimismo aquí donde concertó con

1 En adelante, *CyC*.

2 Según Emir Rodríguez Monegal, en la edición valenciana de *El camino de Paros* se incluyen tanto las crónicas publicadas en *CyC* como otros artículos misceláneos, además de haber quedado fuera tres de las crónicas aparecidas en el semanario porteño. Esa edición se divide, en efecto, en dos secciones: “Meditaciones” y “Andanzas”, aunque solo corresponden a las crónicas de viaje publicadas en *CyC* y en *Plus Ultra* los textos agrupados bajo el segundo título. La edición de las obras completas de Rodó preparada por Alberto José Vaccaro (Buenos Aires, 1948), rescata dos crónicas más, olvidadas en las páginas de la revista, pero es recién con la edición preparada por Rodríguez Monegal para la editorial Aguilar que aparecen todos los textos de *CyC* y que se deslindan los artículos temáticamente afines pero que no correspondían al corpus cronístico. Una última crónica, sobre Palermo, quedó inconclusa al morir Rodó y fue transcripta del borrador para darse a conocer en el periódico *La Nación*, de Buenos Aires, el 24.XII.1922, de donde la recogió Rodríguez Monegal. Véanse Emir Rodríguez Monegal, “Prólogo” a *El camino de Paros*, en José Enrique Rodó, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1183-1184; José Enrique Rodó, *El camino de Paros*, Valencia, Cervantes, 1919, disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-camino-de-paros-meditaciones-y-andanzas-0/>.

Shelley, que viajaba como él por Italia, y con otro escritor amigo, Leigh Hunt, la publicación de un periódico en Londres. Sabedlo, compañeros de profesión, los que no lo sabíais. El espíritu más rematadamente aristocrático de la literatura del siglo XIX militó también en nuestro gremio. ¡Lord Byron redactor de periódicos! [...]³.

A partir de la referencia a Byron, este pasaje funciona como una autofiguración del escritor y periodista Rodó, aunque con la salvedad de que el uruguayo no tenía inclinación por las armas. Pero sí participó activamente, durante gran parte de su vida, en la política local, desde los escaños parlamentarios y, sobre todo, desde la tribuna que le brindaba la prensa periódica, al punto de que en 1909 fue electo presidente del Círculo de la Prensa uruguayo. Los “compañeros de profesión” a los que apelaba eran, entonces, los periodistas, cuya labor quedaba dignificada al haber sido compartida con el célebre Byron, cuyo espiritualismo aristocratizante tenía algunos puntos de contacto con las ideas que Rodó había expuesto en su ensayo *Ariel*.

Más allá de las lecturas reduccionistas con que suele catalogarse a este clásico de las letras latinoamericanas —como si solo fuese un alegato contra el imperialismo norteamericano—, vale la pena prestar atención a otras de sus aristas, entre ellas, la reflexión acerca de los desafíos suscitados por la educación moderna, por la democracia y en torno a uno de los problemas estéticos que se derivaban de ella: el de la vulgarización del arte. En ese sentido, acordamos con lo señalado por Omar Acha, para quien el eje de *Ariel* es “la fragua de una nueva generación intelectual”⁴. *Ariel*, recordemos, había visto la luz en un emprendimiento editorial que se pretendía, también, periódico: la serie de *La vida nueva* (1897-1900), que el mismo Rodó calificaba como una “colección de opúsculos literarios”⁵ y que tuvo una existencia tan corta como el periódico programado por Byron y Shelley, apenas de tres números.

La profesionalización de la prensa y el proceso de democratización cultural se mostraban imbricados en el discurso que Rodó pronunció en

3 José Enrique Rodó, “Recuerdos de Pisa”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1957, pp. 1202-1207 (p. 1206).

4 Omar Acha, “Estudio preliminar. José Enrique Rodó y las generaciones intelectuales en América”, en *Ariel y El camino de Paros*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2012, pp. 9-22 (p. 11).

5 José Enrique Rodó, “La vida nueva”, en *Obras completas*, pp. 139-159 (p. 145).

el acto de inauguración del Círculo de la Prensa de Montevideo, en abril de 1909. En él, exponía su valoración del rol del periodista-escritor en las sociedades modernas:

El escritor es, genéricamente, un obrero; y el periodista es el obrero de todos los días: es el jornalero del pensamiento. En serlo tiene su más alta dignidad. Cuando todos los títulos aristocráticos fundados en superioridades ficticias y caducas hayan volado en polvo vano, solo quedará entre los hombres un título de superioridad, o de igualdad aristocrática, y ese título será el de *obrero*⁶.

Mucho se ha escrito sobre la relación entre la prensa periódica y la escritura cronística en el modernismo, cuya emergencia está en gran medida fundamentada en su función simbólica de “mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad”⁷. El caso de Rodó no fue la excepción. Como ocurrió con tantos autores del período modernista hispanoamericano, Rodó se relacionó tempranamente con las publicaciones periódicas: ya en 1895 su nombre constaba como uno de los fundadores de la *Revista nacional de literatura y ciencias sociales* (1895-1897), en Montevideo, que dirigió junto a Víctor Pérez Petit y Daniel y Carlos Martínez Vigil.

Si expandimos la mirada hacia otras formas de las publicaciones periódicas, como los diarios, encontraremos su firma en empresas periodísticas como *El Orden*, *La Razón*, *El País*, *El Plata* y *El telégrafo*, todos periódicos uruguayos. En *El Día*, el órgano político de José Batlle y Ordóñez, colaboró asiduamente entre 1901 y 1906, hasta distanciarse políticamente del fundador del *batllismo*. A partir del año siguiente, 1907, actuó como corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires, cuyas columnas compartía con Rubén Darío. Como dijimos, Rodó no abandonó hasta su muerte,

6 José Enrique Rodó, “La prensa de Montevideo”, en *Obras completas*, pp. 626-632 (p. 631). La bastardilla es del autor.

7 Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 2003, p. 90. Sobre este tema, es también de consulta insoslayable Susana Rotker, “La crónica modernista y la crítica literaria” y “El lugar de la crónica”, en *La invención de la crónica*, México, FCE/Fundación para un Nuevo Periodismo, 2005, pp. 13-27 y 89-135, respectivamente.

literalmente, su tarea de colaborador en revistas y periódicos⁸. La misma noticia de su deceso, por el modo en que se difundió en Montevideo, podría comprenderse como una de esas “escenas modernas primarias” que describe Marshall Berman⁹, a juzgar por el relato de Víctor Pérez Petit, según quien el fallecimiento del autor de *Ariel* fue anunciado, en primera instancia, por la sirena de un periódico:

Y de pronto, agujereó los aires la sirena de *La Razón*. Yo me encontraba allí cerca, en la tienda de libros de los señores Barreiro y Ramos [...] revolviendo unos libros traídos de Europa por el último correo. [...] De pronto nos cruzamos con un desconocido que venía calle abajo. Sin ser interrogado por nosotros, como quien siente la necesidad de expresar su estupor, aquel hombre nos dijo: “Ha muerto Rodó”. [...] Nos abrimos paso entre la multitud. Unos señores se llevaban a un hombre que sollozaba: era el hermano de Rodó, que había acudido también, creyendo en alguna noticia de la guerra. Y leí, al pie de la pizarra: “El ministro uruguayo en Roma comunica que ha fallecido José Enrique Rodó en Salerno”¹⁰.

Volviendo ahora a *CyC*, puede afirmarse que se trataba de una de las publicaciones periódicas más importantes de la época en la región, y que estaba dirigida a un público amplio. Fundada en 1898 por el escritor de cuentos populares José S. Álvarez (Fray Mocho), el dibujante Manuel Mayol y el periodista español Eustaquio Pellicer, el semanario se publicó hasta 1939, con sostenido éxito comercial. Sus primeros números contaban con doce páginas y ya en la década del 10 llegaba a setenta. Era un se-

8 Véase Fernando Aínsa, “La perspectiva americana de José Enrique Rodó desde el Capitolio de Roma”, *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 17 (2000), pp. 75-87 (p. 81).

9 En su análisis de Baudelaire, Berman acuña la expresión “escenas modernas primarias” para hacer referencia a la representación de experiencias que surgen de la vida cotidiana concreta pero que también encierran una resonancia y una profundidad míticas que las impulsan más allá de su tiempo y lugar, y las transforman en arquetipos de la vida moderna. Remitimos a Marshall Berman, “Baudelaire: el modernismo en la calle”, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pp. 129-173.

10 Víctor Pérez Petit, “La muerte de Rodó”, *Nosotros*, XI, 97 (1917), pp. 25-34 (pp. 25-26).

manario de variedades, del tipo *magazine*, que salía los sábados. Su título completo era *Semanario festivo, literario, artístico y de actualidad* y, aunque en sus inicios era una revista urbana y porteña, llegó a distribuirse en el resto de Argentina, Uruguay, Chile y Perú. Además de ser una propuesta ágil y de buen nivel técnico, en la que destacaban la calidad tipográfica y la presencia de la fotografía, que modificó el campo de las publicaciones periódicas rioplatenses, *CyC* representó una aventura empresarial única hasta ese momento: promovía concursos, tuvo una editorial y una marca de cigarrillos asociada a su nombre y llegó a producir el suplemento ilustrado mensual *Plus Ultra*, desde 1916 hasta 1931. Incluso contó con una estación de radio, precediendo el fenómeno de lo que significaría *Crítica* en la década del 20. *CyC* articuló la presencia de escritores reconocidos con la cultura popular, colaborando en la difusión de estéticas como el costumbrismo y el modernismo, que convivían en la época¹¹. En opinión de Geraldine Rogers,

Caras y Caretas contribuyó a la creciente vulgarización de la cultura literaria en un momento en que acercar espacial y humanamente las cosas, adueñarse de los objetos culturales en la más próxima de las cercanías, empezaba a ser una de las principales aspiraciones sociales de carácter masivo¹².

Y en efecto, la escritura de Rodó y de otros autores del período en las publicaciones periódicas de la época, es un ejemplo evidente de la articulación entre el poder mercantil y el poder simbólico. Un emprendimiento

11 Para la información sobre *Caras y caretas*, remitimos a Geraldine Rogers, *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Edulp, 2008, especialmente el capítulo “El proyecto y su forma”, pp. 27-53; y, de la misma autora, “Caras y caretas: la lógica de la integración”, *Orbis tertius*, III, 6 (1998), <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>. También es de utilidad Ana Moraña, “Introducción: la metáfora de la fiesta”, en *La fiesta de la modernidad. La revista argentina “Caras y caretas” entre 1898 y 1910*, Buenos Aires, Corregidor, 2016, pp. 15-39. Cabe aclarar que en este estudio nos referimos a la etapa fundacional de la publicación. Con el mismo nombre, hubo una segunda *CyC* en la Argentina, en 1982, y un tercer lanzamiento, dirigido por Felipe Pigna y como parte de las publicaciones del Grupo Octubre, desde 2005 y que todavía continúa editándose. Para más información puede verse la página <https://carasycaretas.org.ar/>

12 Geraldine Rogers, *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo*, p. 273.

como *CyC*, por ejemplo, podía pagar las firmas de autores prestigiosos gracias a los avisos comerciales y al sistema de suscripciones. Por ello podemos afirmar que la escritura cronística de Rodó era otra faceta más de su rol como intelectual al servicio de un proyecto civilizatorio, en cuyo marco pretendía guiar los derroteros intelectuales, políticos y morales de un público masivo, que veía ampliar simultáneamente su acceso al consumo cultural y al ejercicio de la ciudadanía¹³. En palabras del propio Ángel Rama, ese momento de nuestra historia cultural, en el que Rodó tuvo un rol tan destacado, se caracterizó porque

América Latina se incorpora entonces a la *cultura democratizada*, nombre con el cual quiero significar que no se trata aún de una plena cultura democrática, en la rara acepción del término, sino de una cultura moderna, internacional, innovadora, que sigue el proceso de democratización que está viviendo la sociedad [...]¹⁴.

Cumplía así, de algún modo, el vaticinio de uno de los personajes del *Calibán* de Renan, el que afirmaba: “Au fond, l'éternelle raison se fait jour par les moyens les plus opposes en apparence. Le budget de Caliban vaudra peut-être mieux pour des gens d'esprit que le budget de Mécène”¹⁵.

CyC era, en definitiva, un tipo de publicación emblemática de un ciclo de modernización cultural que fue coetáneo —e incluso, precedió en unos años— a los procesos de democratización política en Argentina,

13 Gonzalo Aguilar describe el “modernismo civilizatorio”, del cual Rodó sería un destacado representante, como una vertiente cultural afincada en la actitud pedagógica y antiburguesa, en su confianza en la palabra y en su creencia en el papel privilegiado del intelectual como consejero o denunciante. El rasgo central de esta tendencia es tratar, desde la *cultura*, de dotar de sentido y rectitud a la razón instrumental civilizadora. Véase Gonzalo Aguilar, “Modernismo”, en *Términos críticos de sociología de la cultura*, dir. Carlos Altamirano, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 182. Las crónicas que Rodó remitía desde Europa pueden entenderse, al igual que gran parte de la literatura de viajes del período, como intervenciones simbólicas al servicio de un proyecto civilizador. Sobre esto último, comparar con las afirmaciones de Julio Ramos, *op. cit.*, p. 146.

14 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama/Arca, 1985, p. 39.

15 Ernest Renan, *Caliban. Suite de la Tempête. Drame Philosophique*, Paris, Calmann Levy, 1878, pp. 91-92.

colaborando en la ampliación del espectro de lectores y dirigiéndose a un público que era entendido, primariamente, como un *consumidor* al que se buscaba integrar a esa fiesta de la modernidad que fueron los inicios del siglo XX. El tipo de convocatoria que significaba esta revista reforzaba ese proyecto de democratización paulatina y controlada del público lector. En opinión de Ana Moraña, *CyC* no desafiaba las estructuras del Estado, como sí lo hacían la prensa anarquista o socialista, sino que, por el contrario, daba lugar en sus páginas a los verdaderos actores sociales, escenificando “la convicción popular en la democracia”¹⁶.

Un ejemplo de lo antedicho es el modo en que se difundían las noticias relacionadas con la guerra europea en *CyC* y el diálogo que se establecía con la producción de Rodó. Por ejemplo, en diciembre de 1916, la revista incluyó una nota donde constaba la visita del escultor italiano Leonardo Bistolfi a Gorizia, una zona que estuvo en el frente de combate en la primera guerra mundial. Poco después, en enero de 1917, se publicó la crónica de Rodó “Un documento humano”, que glosaba, para el lector de *CyC*, el diario de un oficial austríaco que había caído prisionero en Gorizia, diario que había sido leído en una reunión intelectual celebrada, precisamente, en el taller de Bistolfi¹⁷. Rodó había obtenido el diario gracias a sus vinculaciones con los círculos literarios y artísticos de Turín, convirtiéndose en el mediador prestigioso entre esos cenáculos y el lector de *CyC*, quien participaba así, vicariamente, en los ámbitos de sociabilidad intelectual del mismo escritor-cronista. Tenemos aquí un ejemplo claro de esa sobreescritura que se considera un rasgo distintivo de la crónica modernista, puesto que el autor-cronista “escribe *sobre* el periódico, que continuamente lee, en un acto de palimpsesto [...]”, combinando la estilización que aporta el sujeto literario con los límites de la autonomía operados por la presencia de la información y por el medio periodístico¹⁸.

16 Ana Moraña, *La fiesta de la modernidad*, p. 12.

17 En la colección de *CyC* disponible en la Biblioteca Digital Hispánica (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>), pueden leerse esta noticia y la crónica de Rodó en los siguientes ejemplares: XIX, 952, 30.XII.1916 y XX, 956, 27-I-1917. Véase también José Enrique Rodó, “Un documento humano”, en *Obras completas*, pp. 1221-1225.

18 Julio Ramos, *op. cit.*, pp. 110-111. Para profundizar en la escritura de Rodó en *CyC* remitimos a Cristina Beatriz Fernández, “Ariel en la Gran Guerra: notas sobre las crónicas europeas de José Enrique Rodó”, *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*,

El mismo Rodó hacía notar el impacto de las posibilidades tecnológicas de las comunicaciones en la magnificación e inmediatez de las noticias de la guerra europea, cuando señalaba lo siguiente, en la nota “Ansiedad Universal. Las matanzas humanas”, publicada en el *Diario del Plata*, Uruguay, el 9 de agosto de 1914:

Apenas hay lugar en el espíritu público para otra atención y otro interés que los que despierta la contienda que interrumpe el orden de la vida civilizada en los más cultos y poderosos pueblos del mundo. La solidaridad humana se pone a prueba en estos extraordinarios momentos, manifestando hasta qué punto la frecuencia y facilidad de las comunicaciones han hecho del planeta entero un solo organismo cuyos centros directores transmiten a los más apartados extremos la repercusión moral y material de lo que en ellos pasa¹⁹.

Pero antes de vivir la guerra en persona, Rodó había seguido el desarrollo del conflicto desde las páginas de otro periódico, en una serie de artículos publicados en *El Diario del Plata*, al cual renunciaría tiempo después por la posición germanófila del diario. Sus notas sobre la guerra también vieron la luz en *La Razón* de Montevideo o *El Telégrafo*, donde estaba a cargo de una sección titulada “La guerra a la ligera”. Nuestro autor reflexionaba en esos escritos sobre los acontecimientos contemporáneos pero, además, sobre el lugar de la cultura y de la estética en la sociedad moderna, que percibía, en ese momento, en crisis. Firmaba varias de esas colaboraciones con el seudónimo “Ariel”, propiciando la identificación entre el autor de los artículos periodísticos y su más célebre obra ensayística. Precisamente es en uno de esos artículos, el que funciona como “Introito” de la sección “La guerra a la ligera”, donde explicitaba, mediante una alegoría inspirada en los eventos bélicos que eran el objeto de ese apartado del periódico, el lugar de los medios de comunicación, en especial de la prensa periódica, en el escenario de la vida moderna:

3 (2015), pp. 261-278, e Inés de Torres, “Rodó: periodismo y viaje intelectual”, *Cuadernos del CLAEH*, XXXVIII, 109 (2019), pp. 9-28.

19 José Enrique Rodó, “Ansiedad Universal. Las matanzas humanas”, en *Obras completas*, pp. 1158-1159 (p. 1158).

Quien dijo que todos los papeles de la vida podían reducirse a dos: el de víctima y el de victimario dio muestra de ignorar otro papel importantísimo, que contribuye a integrar el teatro del mundo. Ese papel, el más interesante sin duda, es el de espectador. A ese papel se atienen los que no se sienten ni con enérgica vocación para hacer daño ni con suficiente abnegación para recibirlo. En el circo romano, ocupaban las gradas; en este circo de la vida moderna, leen lo que cuentan los diarios o comentan lo que se dice en la mesa de café. Espectadores, como los que leen los diarios, son también los que los escriben²⁰.

En 1914, y en relación con los eventos de la Gran Guerra, Rodó se presentaba, entonces, como un *espectador*, término que no puede menos que connotar una célebre publicación periódica de la época ilustrada: *The Spectator*, de Addison y Steele, que Jürgen Habermas encuadra en la categoría de los “semanarios morales”²¹. Como ocurre en el pasaje de Rodó, Habermas vincula estrechamente esta clase de publicaciones periódicas con las formas de sociabilidad propiciadas por los cafés, de cuyas conversaciones el periódico se nutría mientras instalaba, circularmente, nuevos tópicos de conversación²². Un proceso de raíces europeas pero que se replicaba, al decir de Ángel Rama, en el momento de la modernización de la cultura latinoamericana:

Pero aún más que estos libros casi sagrados que pasaban de mano en mano, era influyente la prensa que concedía una atención, luego desaparecida de sus páginas, a los acontecimientos literarios. Más importante todavía fue el circuito de comunicación oral que se

20 José Enrique Rodó, “La guerra a la ligera. Introito de una pequeña sección”, en *Obras completas*, pp. 1162-1163 (p. 1163).

21 *The Spectator* había surgido en 1711, precisamente, como una alternativa de prensa moderada y moralizadora en un momento en que proliferaban, en Gran Bretaña, las gacetas de tenor político y combativo. En palabras de Joseph Addison, su objetivo era “[hacer] salir la filosofía de los gabinetes de estudio y de las bibliotecas, de las escuelas y de los colegios, para instalarla en los clubes y los salones, en las mesas de té y en los cafés”. La cita está tomada de Georges Weill, *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*, México, UTEHA, 1979, p. 46.

22 Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, G. Gili, 1981, p. 79.

estableció gracias a los cafés. La generación anterior practicaba las reuniones privadas y algo ceremoniales, [...] en tanto que la nueva vivía en la redacción de los periódicos adonde llegaba nutrida información europea, se encontraba en los teatros y sobre todo se reunía públicamente en los cafés, cuyo bullicio no impedía que allí mismo fueran escritas obras definitivas [...] ²³.

Sin embargo, la verdad es que Rodó había tomado la pluma, varias veces, al servicio de múltiples causas y excediendo ampliamente ese rol de *espectador* que mencionaba en el pasaje citado. Una de esas causas fue la defensa de la libertad de prensa, en un proyecto parlamentario que presentó en 1904, cuando se debatían los límites de esa misma libertad en casos de “conmoción interior”. Rodó se oponía al argumento que justificaba el establecimiento, como ley general, de ciertas restricciones a la comunicación pública motivadas por un incidente puntual. Y proponía:

Abramos paso a la opinión. La opinión no tiene, ciertamente, rol alguno que desempeñar en lo que se refiere a la solución militar de la guerra [...] pero ella tiene sí, y ha tenido siempre, derecho a que se le atribuya un rol en lo que podría llamarse la *elaboración* política de los sucesos, como promotora de ese cambio de ideas, de sentimientos, de impresiones, con que se forma el ambiente en que respiran los gobiernos democráticos, y que en los momentos de prueba les permite compartir con el espíritu público la iniciativa de sus actos y la responsabilidad de sus tendencias ²⁴.

Democracia, opinión, actuación pública, responsabilidad civil, son todas esferas que para el autor de *Ariel* eran inescindibles del rol de la prensa, que entendía como una cifra del funcionamiento de la sociedad moderna, tal como lo advertía en la nota “Cómo ha de ser un diario”, publicada en *El Telégrafo* el 24 de setiembre de 1914:

Mucho más que como una actividad aparte, en el conjunto de las actividades sociales, debe concebirse la función del periodismo

23 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas*, p. 41.

24 José Enrique Rodó, “[Por la libertad de la prensa]”, en *Obras completas*, pp. 1057-1074 (p. 1059).

como un complemento de todas las funciones que interesan, material o moralmente, al organismo social. No hay ninguna que pueda prescindir de ese complemento sin amenguar su fuerza y eficacia. Jamás hubo en el mundo institución tan enteramente identificada con el complejo desenvolvimiento de la sociedad como, en nuestra época, la institución de la Prensa periódica²⁵.

Dos años después del discurso en la Cámara de Representantes en defensa de la libertad de expresión, Rodó volvería a dar batalla desde las páginas de un periódico que ya mencionamos, *La Razón*, en una serie de escritos que conformarían, más tarde, su libro *Liberalismo y jacobinismo*. Recordemos brevemente el incidente simbólico que estaba en el origen del debate: en 1906, el doctor Eugenio Largamilla había solicitado a la Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública el retiro de los crucifijos en los hospitales estatales. La defensa de esta medida laicista la había tomado el doctor Pedro Díaz, en una serie de conferencias, mientras que fue el mismo Rodó quien salió a la palestra en defensa de los crucifijos. No por resguardar una creencia religiosa, sino como un ejercicio de tolerancia y porque veía en la imagen central del cristianismo una función simbólica y social. En un pasaje que sintetizaba su programa cultural, defendía

una ley moral que no ha dejado de ser la esencia de nuestra civilización, de nuestra legislación y de nuestras costumbres. Y hiere a la conciencia moral, interesada en que no se menoscabe ni interrumpa el homenaje debido a las figuras venerandas que son luz y guía de la humanidad; homenaje que si es un esencialísimo deber de justicia y gratitud humana, es, además, para la educación de las muchedumbres, un poderoso medio de sugestión y de enseñanza objetiva; lo mismo cuando se encarna en los bronce y los mármoles erigidos en la plaza pública, que cuando se manifiesta por la efigie colgada en las paredes de la escuela, del taller, de la biblioteca o del asilo: de toda casa donde se trabaje por el bien o la verdad²⁶.

25 José Enrique Rodó, “Cómo ha de ser un diario”, en *Obras completas*, pp. 1138-1142 (p. 1138).

26 José Enrique Rodó, “Liberalismo y jacobinismo. La expulsión de los crucifijos”, en *Obras completas*, pp. 245-291 (p. 254).

En el pasaje citado podemos observar cómo Rodó articulaba la defensa del cristianismo en su dimensión histórica y moral con el rol magisterial que, como intelectual, se autoexigía respecto de la “educación de las muchedumbres”, para lo cual consideraba útil cualquier medio de “sugestión” o de “enseñanza objetiva”: bronces, mármoles, efigies y, como se puede apreciar andando el debate, biografías. Un rol cuya misión pedagógica se potenciaba si se atiende a su participación en medios como *CyC*, donde la faceta pedagógica del intelectual tenía un foro privilegiado. En palabras de Gutiérrez Girardot, “Para Rodó, el arte tiene una alta misión ética [...] que, pese al *pathos* con que Rodó la formula [en *Ariel*], tiene que concluir necesariamente en eso que se llama pedagogía, la que fue doble: educación del espíritu y educación continental”²⁷. También Sylvia Molloy habla del “nestorismo finisecular” encarnado por la figura de Rodó, su autofiguración como dómine que tiene en *Ariel* un momento ejemplar, pero que se expande a estas otras zonas de su producción escrituraria²⁸. Precisamente el conflicto entre las diversas formas de legitimar las jerarquías en el seno de una sociedad, es un aspecto que aparece en *Ariel* cuando leemos esta distinción entre la democracia y el igualitarismo:

Toda igualdad de condiciones es en el orden de las sociedades, como toda homogeneidad en el de la Naturaleza, un equilibrio inestable. Desde el momento en que haya realizado la democracia su obra de negación, con el allanamiento de las superioridades injustas, la igualdad conquistada no puede significar para ella sino un punto de partida. Resta la afirmación. Y lo afirmativo de la democracia y su gloria consistirán en suscitar, por eficaces estímulos, en su seno, la revelación y el dominio de las *verdaderas* superioridades humanas²⁹.

Argumentos de esta naturaleza evidenciaban resonancias de debates epocales como los que alimentaron el libro de Henry Bérenger, *L'aristocratie*

27 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, FCE, 1988, p. 59.

28 Sylvia Molloy, “Mármoles y cuerpo: la *paideia* sentimental de Rodó”, en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 85-113 (pp. 89-103).

29 José Enrique Rodó, “Ariel”, en *Obras completas*, pp. 189-244 (p. 219). La bastardilla es del autor.

intellectuelle. Según este autor, para los hombres de su tiempo, es decir, la juventud francesa posterior a 1870, había dos máximas talladas en diamante: el esfuerzo para el desarrollo del Yo y la necesidad de una aristocracia dirigente para el desarrollo de la Sociedad³⁰. En un libro donde la ciencia y la democracia protagonizaban los términos de la reflexión, no es de sorprender que Bérenger entendiese que los sabios, los artistas y los santos compartían la condición de héroes espirituales³¹ y que la suprema aristocracia estuviese constituida por los hombres de genio, quienes desempeñaban el rol del cerebro en el cuerpo social o, en otra imagen significativa, pasaban a conformar “el alma superior de las democracias”³². Esos hombres de genio, entre los que se contaban artistas, sabios, filósofos, devenían así en la verdadera aristocracia, una “aristocracia intelectual” cuya misión consistía en ser la reguladora de la democracia³³. En sus palabras:

Dans une société religieuse ou monarchique, le grand artiste est un objet de luxe et d'ornement; dans une société démocratique il est le premier des citoyens, le rédempteur des âmes, le chòrege de l'idéal. La science et la démocratie ont relevé la condition du grand artiste et lui ont communiqué une dignité sans rivale. Cette angoisse du divin qui monte du coeur des simples comme de l'âme des sages, seule la religion la satisfaisait autrefois³⁴.

La figura de Rodó es un claro ejemplo de este nuevo rol de los intelectuales en el marco de los procesos de modernización. Para el caso latinoamericano, ya Ángel Rama señalaba cómo algunos de los representantes intelectuales de la modernización local intervenían en política y ocupaban puestos de liderazgo, mientras que varios otros encarnaban el “deslizamiento de la función intelectual” y, llegando en ciertos casos a abandonar la participación política directa, “desarrollaron compensatoriamente el ‘rol’ de conductores espirituales por encima de las fragmentaciones parti-

30 Véase Henry Bérenger, *L' aristocratie intellectuelle*, Paris, Armand Colin et Cie., 1895, p. 39.

31 *Ibidem*, p. 96.

32 *Ibidem*, p. 129 y pp. 144-145. La traducción es nuestra.

33 *Ibidem*, p. 218.

34 *Ibidem*, pp. 186-187.

darias, pasando a ejercer el puesto de ideólogos”³⁵.

Este nuevo rol requería, asimismo, de un nuevo espacio de interacción simbólica, y las páginas de la prensa y otras publicaciones periódicas se convertían así en el foro privilegiado para hablarle a los sujetos involucrados en esa fase de transformación no solo de la labor intelectual, sino de sus interlocutores, el cada vez más amplio lectorado de las publicaciones periódicas, mayoritariamente urbano.

Retornando ahora a la polémica en la prensa que hoy se puede leer en el volumen *Liberalismo y jacobinismo*, puede observarse que es, como el propio *Ariel*, tributaria del pensamiento de Ernest Renan cuyo drama filosófico *Calibán*, que escenificaba la rebelión de las clases populares frente al liderazgo aristocrático simbolizado por Próspero y Ariel, estaba en la génesis de algunas imágenes que por esos años nutrieron el discurso latinoamericano. Como se recordará, el 2 de mayo de 1898 había tenido lugar, en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires, una función en respaldo a la causa española en la guerra de Cuba donde disertaron Roque Sáenz Peña, Paul Groussac y José Tarnassi.

El discurso de Paul Groussac retomaba, aunque con modulaciones, la imagen renaniana al lamentarse del “yanquismo democrático” y “calibanesco”³⁶, y su conferencia, como no podía ser de otro modo dado el prestigio del orador, se había reproducido parcialmente en *La Razón* de Montevideo el 6 de mayo de 1898³⁷. Prontamente sería secundado por Rubén Darío quien, en “El triunfo de Calibán”, también lanzaba su diatriba contra esos “calibanes” cuyo “ideal [...] está circunscrito a la bolsa y a la fábrica”³⁸.

35 Ángel Rama, “La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)”, en *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 82-96 (p. 91).

36 Paul Groussac, “Discurso del Sr. P. Groussac”, en *España y Estados Unidos. Función dada en el Teatro de la Victoria el 2 de mayo de 1898 bajo el patrocinio del Club Español de Buenos Aires, a beneficio de la Suscripción Nacional Española. Conferencias de los señores Dr. Roque Sáenz Peña, Sr. Paul Groussac y Dr. José Tarnassi*, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1898, pp. 29-56 (p. 48 y p. 50).

37 Roberto Fernández Retamar, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973, p. 35.

38 Rubén Darío, “El triunfo de Calibán”, en *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama / Punto Omega, 1980, p. 404.

Sin embargo, la oposición materialismo *vs.* espiritualismo, así como la de la cultura latina y la estadounidense, eran una variación que se distanciaba parcialmente del Calibán presentado por Renan, que era, con mucha más evidencia, una invectiva contra el avance de la democracia. Esto quedaba claramente explicitado en las palabras de Gonzalo, uno de los personajes del drama: “Caliban, c’est le peuple. Toute civilisation est d’origine aristocratique. Civilisé par les nobles, le peuple se tourne d’ordinaire contre eux. Quand on regarde de trop près le détail du progrès de la nature, on risque de voir de vilaines choses”³⁹.

Aunque Rodó distaba de suscribir el antidemocratismo renaniano⁴⁰, el autor francés era para él un modelo tanto ideológico como estilístico, como se puede apreciar en la carta del uruguayo dirigida a Miguel de Unamuno del 12 de octubre de 1900, en la que le confesaba:

Usted, que es tan benévolo conmigo, querrá hacerme la justicia de no confundirme con esos falsificadores de *La Plume* o *La Revue Blanche*. Mis dioses son otros. Mis dioses son Renan, Taine, Guyau, los pensadores, los removedores de ideas, y para el estilo, Saint – Victor, Flaubert, el citado Renan [...]⁴¹.

Pero, como dijimos, la visión rodoniana del proceso de democratización en curso era, en algún sentido, mucho más comprensiva que la de su mentor francés. En los artículos de *Liberalismo y jacobinismo*, reaparecía la huella de Renan, pero ahora en la perspectiva secularizada e historicista de su *Vida de Jesús*, que le brindaba a nuestro autor los argumentos para reinterpretar el mensaje cristiano como un precursor de la tolerancia, un rasgo que juzgaba consustancial tanto al verdadero liberalismo como al cosmopolitismo moderno, y cuyas raíces Rodó retrotraía al estoicismo que había preparado, en el seno del imperio romano, un escenario proclive a la propaganda de la idea cristiana. Su concepción de que el cris-

39 Ernest Renan, *op. cit.*, p. 77.

40 Acerca de las diferencias entre la valoración de la democracia por parte de Renan y Rodó, coincidimos con las apreciaciones de Diego Alonso, *José Enrique Rodó: una retórica para la democracia*, Montevideo, Trilce, 2009, especialmente en el capítulo “La pedagogía de Ariel”, pp. 87-114.

41 José Enrique Rodó, “A Miguel de Unamuno”, en *Obras completas*, pp. 1303-1305 (p. 1304).

tianismo era el precursor del universalismo y del cosmopolitismo que signarían la modernidad occidental, puede rastrearse en varios pasajes de *Liberalismo y jacobinismo*, como los que citamos a continuación:

La Ley y los profetas fueron una obra esencialmente humana; [...] la Ley y los profetas predicaban para su pueblo y Jesús predicaba para la humanidad; [...] la caridad de la Ley y los profetas no abrazaba más que los límites estrechos de la nacionalidad y de la patria, y la caridad de Jesús, mostrando abierto el banquete de las recompensas a los hombres venidos de los cuatro puntos del horizonte, rebosaba sobre la prole escogida de Abrahán y llenaba los ámbitos del mundo⁴²;

o bien

oponiendo al egoísmo receloso de la *ciudad* antigua aquella vislumbre de sentimiento humanitario que inspira las palabras que nos ha transmitido Cicerón: ‘No soy de Atenas, soy del mundo’, anunciaba el sentido de cosmopolitismo con que los estoicos prepararían el escenario del imperio romano a la propaganda cristiana⁴³.

La necesidad de la existencia histórica de Jesús como personalidad excepcional se justificaba en esas páginas, a la sombra de Nietzsche, Carlyle y Emerson, y en contra del peso asignado a las “multitudes” por Le Bon, como parte de una argumentación que explicaba la reforma moral, probando por vía negativa la necesaria existencia de un sujeto y de su biografía ejemplar:

Los que se empeñan en desconocer la realidad histórica de esta sublime figura, los que niegan la existencia personal de Jesús, no reparan en que su tesis, huyendo de aceptar lo que llaman el milagro de una personalidad tan grande, incide en la suposición de un milagro mayor: el de una obra tan grande realizada por personalidades relativamente tan pequeñas como las que quedan en el medio desde el cual se propaga el cristianismo si se elimina la

42 José Enrique Rodó, “Liberalismo y jacobinismo”, p. 261.

43 *Ibidem*, p. 265.

personalidad del fundador⁴⁴.

Esta idea estaba en un todo de acuerdo con su afirmación de que las revoluciones morales “no son obra de *cultura*, sino de *educación* humana; no se satisfacen con revelar una idea y propagarla, sino que tienen como condición esencialísima suscitar un entusiasmo, una pasión, una fe [...]”⁴⁵. Este rol de las grandes figuras capaces de encarnar una idea y lograr la adhesión de mayorías, explica la importancia del culto del héroe en Rodó, que se manifestó tempranamente, como lo demuestran sus escritos sobre Bolívar y Franklin publicados ya en el periódico estudiantil *Los primeros albores*, pionero experimento editorial que llevó adelante con su compañero de estudios y futuro pintor, Milo Beretta, en la Escuela Elbio Fernández.

Como adelantamos líneas arriba, la cuestión de la democratización cultural es también un aspecto presente en las reflexiones que nutren el afamado ensayo *Ariel*, como queda ilustrado en la imagen en que el personaje de Enjolras señala la presencia alegórica de un “sembrador” que vela por la “muchedumbre”:

Y fue entonces, tras el prolongado silencio, cuando el más joven del grupo, a quien llamaban *Enjolrás* por su ensimismamiento reflexivo, dijo, señalando sucesivamente la perezosa ondulación del rebaño humano y la radiante hermosura de la noche:
—Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador⁴⁶.

Más allá de posibles interpretaciones deístas acerca de la naturaleza de este “sembrador”, también podemos ver, condensada en esa imagen, la relación entre el liderazgo intelectual —que para Rodó iba asociado al liderazgo moral— y la democratización de la cultura. Siempre es pertinente, acerca de estos tópicos, volver a Ángel Rama y a su advertencia

44 *Ibidem*, p. 271.

45 *Ibidem*, p. 269.

46 José Enrique Rodó, “Ariel”, p. 244.

de que la modernización, la internacionalización y la innovación que caracterizaban la “cultura democratizada” de los intelectuales de la época, no desarticulaban “la conciencia de *aristos* de que estaban poseídos los intelectuales”, marcando distancia respecto de una verdadera “cultura democrática”⁴⁷. Ese aristocratismo se combinaba, como bien lo explica Beatriz Sarlo, con la dimensión pedagógica de la figura del intelectual, aunque eso implicase, a la larga, un debilitamiento de las bases en que asentaba la autoridad de su rol:

[...] En lo que se refiere a los saberes (entre ellos, las *reglas del arte*), la modernidad podía ser liberal pero no democrática; incluso, podía no ser liberal en absoluto. [...] La modernidad, cuando es sensible a la democracia, es pedagógica: el gusto de las mayorías debe ser educado, en la medida en que no hay espontaneidad cultural que asegure el juicio en materias estéticas [...] Pero si la modernidad combinó el ideal pedagógico con un despliegue del mercado de bienes simbólicos más allá de todo límite pensable hasta entonces, en este doble movimiento encontraría una lección impensada: el mercado y lo que luego se llamó *industria cultural* minaban las bases de autoridad desde las que era verosímil pensar en un paradigma educativo en materia estética [...]⁴⁸.

Es por ello que, en los artículos que luego pasaron a conformar *Liberalismo y jacobinismo*, Rodó valoraba la función “pedagógica” de las imágenes en disputa, y trasladaba al campo del liderazgo intelectual las demandas de la reforma moral mientras secularizaba el concepto de caridad, al verlo a la luz del historicismo. Se alejaba, simultáneamente, del cientificismo propugnado por quienes defendían algo así como una “caridad científica”, lo cual, para el autor de *Ariel*, no era más que un “sofisma”. Rodó abogaba por la presencia de las cruces en los hospitales por razones a la vez estéticas, históricas y políticas, mientras acusaba, paradójicamente, de un “puritanismo feroz” a quienes pretendían depurar el espacio público de signos cuyo sentido era tan difícil de precisar o contener como los crucifijos que se querían ocultar y que, a raíz de la propuesta del Dr. Largamilla,

47 Ángel Rama, *Las máscaras democráticas*, p. 39.

48 Beatriz Sarlo, “El relativismo absoluto o cómo el mercado y la sociología reflexionan sobre estética”, *Punto de Vista*, XVII, 48 (abril 1994), p. 29.

se habían convertido en el eje de una polémica en la prensa.

Lo que queremos señalar es, para concluir, cómo, en la construcción de la figura autoral de Rodó, de ribetes magisteriales, fue constante la complementariedad entre el libro y la prensa periódica, que hizo eco a la palabra del intelectual en el campo cultural rioplatense y urbano del entresiglos XIX-XX. Ciertas preocupaciones, como la relación entre la política y la estética, en parte ya estudiada por Diego Alonso, o la conflictiva relación del intelectual con las muchedumbres, es decir, entre Próspero o Ariel y Calibán, para usar la imagen de Renan, se pueden rastrear a lo largo de toda su producción. Para Hugo Achúgar, Rodó y su *Ariel*, en tanto que expresiones de la alta cultura, no fueron derrotados por Calibán en el sentido antiimperialista sino, precisamente, por la cultura masiva⁴⁹.

Si allí hubo o no una derrota es un tema difícil de dilucidar, pero lo interesante es que el mismo Rodó percibía con claridad el proceso de cambio en las formas de producción y consumo cultural, y esto no solo estaba presente en su prosa, sino también en su escritura poética, como en unos juveniles versos publicados en 1895 en el suplemento del *Montevideo noticioso*, donde celebraba el origen común de la prensa rioplatense y de la revolución de mayo, para elogiar la “altísima tribuna” que “En sí formó, cual Foro tumultuoso, / de una generación de épica vida, / la clara mente y pecho generoso”.

Para fines del siglo XIX, esa prensa había devenido, según se lamentaba en el mismo poema, en uno más de los hábitos de consumo de las ciudades finiseculares: “¿Dices que [el vulgo] es necio? Es necio; pero paga... / No ha de olvidarlo el escritor del día, / aunque gacetas, y no versos, haga”⁵⁰. En otras palabras, que la “altísima tribuna” de Ariel lograba sobrevivir gracias a la existencia de un nuevo “numen auspicioso” que el poeta invitaba a ver “en la calle, retozar ruidoso”: la multitud, el vulgo, las muchedumbres o, para decirlo con Renan, Calibán.

49 Hugo Achúgar, “*Ariel* atrapado entre Víctor Hugo y *Star Trek*”, en *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, coord. Javier Lasarte, Caracas, FCE / La nave va, 2001, pp. 9-33 (p. 32).

50 José Enrique Rodó, “La prensa”, en *Obras completas*, pp. 862-863 (p. 863).

Lecciones y maestros

Grandeza y fama de don Marcos de Tolosa

FRANÇOISE GILBERT

Université de Toulouse II-Jean Jaurès

Matricularse en el grupo de Marc Vitse para la asignatura de Literatura de Siglo de Oro, en 1986, era todo un reto para quien descubría el planeta de la Universidad en tercer año. La licenciatura que ofrecía el entonces prestigioso Departamento de Español de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, con programas densos y obras variadas, brindaba a la Literatura de Siglo de Oro una asignatura dedicada al estudio del romancero, de las *Novelas Ejemplares* y de don Juan Tenorio como eco del de Tirso. Para quien nunca se había confrontado con la hazaña de hacer una explicación de texto ante un grupo de unos treinta compañeros, la cosa ya resultaba impresionante. Pero si a este contexto peliagudo se sumaba que el profesor ante quien se iba a exponer el trabajo era el muy temido Marc Vitse, cuya fama entre los estudiantes rayaba con la leyenda negra, una bien podía considerar que se lanzaba a una aventura extrema.

Las primeras clases con esta figura del hispanismo siglodorista desmintieron algunos rumores, pero confirmaron otros: mirada aguda y maliciosa, cara risueña e irónica, el personaje conjugaba inteligencia deslumbrante con exigencia no negociable. Malhaya el estudiante que llegaba a clase sin preparar el fragmento previsto, o peor, sin leer la obra en su conjunto. Nos recordaba con voz meliflua los derechos y deberes del estudiante —sus responsabilidades, mejor dicho—, y nos susurraba que en un aula oscura y desierta, del todo deshabitada de la gente, y que se llamaba “Biblioteca”, se encontraban cosas extrañas pero no peligrosas, como... ¡libros! Y que algunos de ellos nunca habían sido hojeados por una mano estudiantil...

Pero sus escarmientos nunca eran malévolos, sino estimulantes, porque nos retaban, con su ironía iconoclasta, porque nos demostraba que un gran profesor de literatura podía tener su pizca de travesura e irreverencia. Su comprensión profunda de la literatura de Siglo de Oro resultaba, tanto para el novato como para el investigador proveccto, inaudita. Su exigencia de rigor y trabajo, extrema. Su profesionalismo, en fin, en las clases de Agrégation sobre el teatro de Lope y Tirso, quintaesencia de la teoría magistral de su *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Y cuando, algunos años más tarde, se atrevió una a redactar la suya bajo su dirección, pudo comprobar que su rigor funcionaba como el mejor de los alicientes, aunque adoptando la forma de pacientes y escaletas correcciones marginales, regularmente mandadas. Pero en su afán de mejorar lo escrito, y penosamente integrado de correcciones anteriores por la doctoranda, pudo ocurrir que su ojo de lince a veces no detectara que, de vez en cuando, se iba autocorrigiendo. Para terminar, cifra y compendio de su aprehensión humilde y un tanto ascética de la labor investigadora, este secreto que algún día compartió conmigo: “El trabajo es lo único que nunca te decepciona”...

Encuentros con Marc Vitse, un maestro en el arte de revelar

FLORENCE BÉZIAT

Université de Toulouse II-Jean Jaurès

Cuando llegué a la universidad de Toulouse, a los veinte años, para empezar un tercer año de licenciatura en Lengua y Literatura española, ya me apasionaba el teatro, y en particular las obras de Molière y de Marivaux. Así que escogí, entre las asignaturas optativas propuestas, una dedicada al estudio dramático de *El amor al uso* de Antonio de Solís. Guiados alternativamente por Frédéric Serralta y Marc Vitse, los estudiantes tenían, por un lado, que interpretar y representar pasajes de la comedia, y por otro aprender a analizarla. Fue el primer encuentro con Marc, y el primer choque. Descubría a la vez el teatro español del Siglo de Oro y una manera tan eficaz como sutil de comentar el texto siguiendo su desarrollo, fijándose, para cada fragmento estudiado, en su situación argumental, la evolución psicológica de los personajes, el interés dramático de la escena. Mientras que los rumores estudiantiles presagiaban a un monstruo temible por ser demasiado exigente, descubría a un maestro en el arte de dar a entender los textos clásicos.

Más tarde, cuando preparaba las oposiciones, asistí a las clases de Marc Vitse sobre *El perro del hortelano de Lope* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso. Ya había seguido con él otras enseñanzas de literatura, pero esta vez, el reto era mucho más importante. Nuevo encuentro: segunda revelación. Siempre con humorismo y agudeza, con los ojos alegres, Marc nos hacía descubrir el universo de la Comedia Nueva y las especificidades de la comedia palatina. Los estudiantes más valientes se sumían en su libro: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988)... En clase, devanando el hilo de los textos lopescos y tirsianos, Marc nos llevaba

a identificar las diferentes etapas de la acción dramática, marcadas por los cambios de versos, a analizar el recorrido de los protagonistas y sus evoluciones. El triunfo del amor y de la juventud en la ficción teatral era contagioso: Marc sabía estimularnos y desencadenar el entusiasmo. Incluso en las últimas semanas, poco antes de las pruebas orales, tan estresantes, de las oposiciones, era capaz de provocar la exaltación, haciéndonos más confiados en nuestras posibilidades. ¿Cómo lo conseguía? Gracias a su ingenio, su amor por el texto, sus dotes de pedagogo, su generosidad sin límites hacia nosotros, su alegría comunicativa...

Tanto entusiasmo me condujo luego a trabajar sobre el teatro de Tirso de Molina y a elegir a Marc Vitse como director de tesis doctoral. Los jóvenes doctorandos como yo podían asistir a los talleres y seminarios del grupo de investigación sobre la literatura española del Siglo de Oro (LESO), fundado por Robert Jammes y entonces dirigido por Marc. Las sesiones de trabajo consistían, entonces como ahora, en examinar y comentar un artículo, una edición filológica o un estudio en curso, con el fin de mejorarlos. Mucho aprendí de estos debates. Aunque las críticas a veces pudieran ser difíciles de aceptar para los investigadores que se sometían a tal prueba, la única preocupación de Marc era, y lo es todavía, de hacer los textos —el objeto estudiado o su análisis científico— más comprensibles. Nuevo encuentro y nueva revelación: frente al texto clásico, el *homo vitsus* sabe como nadie detectar el verso o pasaje oscuro, interrogarse incansablemente sobre su verdadero sentido hasta que surja, de las interpretaciones de algunos colegas o de sus propias investigaciones en otros textos, la explicación coherente.

Al principio de los años noventa, también fue la época de algunos viajes de Tolosa a Madrid, en el microbús de la universidad, con motivo de asistir a coloquios de hispanistas en la Casa de Velázquez. Marc Vitse y Frédéric Serralta no dudaban en organizar y emprender la aventura con algunos doctorandos y profesores del equipo. Salíamos al amanecer para un largo periplo de más de ocho horas en un mismo vehículo azul bastante viejo. Bromas, chistes y confidencias animaban el viaje y fortalecían los vínculos con nuestros maestros. Yo iba descubriendo la sencillez, paciencia y profunda humanidad de Marc. Varias otras expediciones, esta vez a Pamplona para participar en los coloquios del GRI-SO en la universidad de Navarra, nunca desmintieron tales virtudes.

Como director de tesis, fue un guía y un consejero sin par. Lector incansable del trabajo de sus doctorandos, siempre dispuesto a ayudarnos proponiendo otras formulaciones, más claras y comprensibles, de nuestros escritos, capaz de explicar reiteradas veces y de manera diferente algunas cuestiones complejas que tiene la facultad de hacer sencillas, el eminente investigador también resultaba maestro en el arte de revelarnos a nosotros mismos lo que tímidamente intentábamos decir. Verdadera fuente de inspiración, despertaba el afán ingenuo de seguir sus huellas y desarrollar sus teorías. A partir de entonces, cada vez que se trataba de estudiar una obra de la Comedia Nueva, he decidido empezar por analizar su estructura, dividiéndola en macrosecuencias (o unidades de acción), siguiendo los cambios de versos y los demás criterios elaborados por Marc Vitse. Pero alcanzar al genio *vitsiano* es una misión imposible, al menos para mí, desde luego. Ya se sabe “que los sueños, sueños son” y que el pensamiento de don Marcos, como el águila de su santo patrón, se eleva hasta las más altas esferas del entendimiento. Tanta altura nunca le ha impedido, como se ha visto, dialogar con sus alumnos. Porque su humilde preocupación, esencial e inalterable, consiste en poner al alcance de cuantos se interesan por la literatura de la época los sutiles y complejos textos del Siglo de Oro. No seré por lo tanto la única en darle las gracias por ser como es.

Florencio Sevilla. Elogio de la edición

JOSÉ RAMÓN TRUJILLO MARTÍNEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, excusarme de escribir este retrato (de rostro aguileño... las barbas de plata) por varias y animosas razones. Entre ellas, una no menor sería la reprensión que me haría el retratado, el cual habría preferido mil veces, antes que gastar el tiempo en estas páginas, dedicarlo a discutir sobre la cuenta del original en la imprenta o el centenar de errores tipográficos del *Persiles*. Y también sobre la calidad de uno u otro jamón ibérico. Esta punta de modestia o de honesto pudor fue característica en quien puso siempre la literatura por delante del brillo, la polémica y la promoción a costa de los clásicos. Una semblanza de Florencio Sevilla Arroyo me pide el profesor Bonilla Cerezo para la sección “Lecciones y maestros” de *Creneida*. Y en verdad resulta un grave aprieto, fruto del dolor de la pérdida súbita y reciente y por la amplitud de una tarea que debe aquilatarse en pocas líneas.

A pesar del descuido en los nuevos planes de estudio y del desinterés que venimos observando hacia la lectura detenida de las obras, la forma clásica de la Filología, la más genuina al decir de Erich Auerbach, continúa siendo la edición de textos. El verdadero corazón de la Filología. Florencio Sevilla (Villanueva de Guadamejud, Cuenca, 1956-Madrid, 2020) tuvo a gala ser, antes que otra cosa, un editor en el sentido más noble del concepto: interpretar los testimonios y ofrecer un texto tan accesible como fiel al original; devolver el texto a la proximidad de la mano del autor, a su intención última, sin traspasar jamás los límites de lo comprobable; entregarse al cuidado estudio de la herencia recibida y su recepción histórica. En un tiempo en que priman la cantidad y la rapidez a la hora de valorar una trayectoria, una parte central de su ministerio fue

la del notario dedicado a la lenta compulsión de ediciones, a registrar con detenimiento todos los errores y variantes, y a fijar las lecciones de cada uno de los libros a los que prestó su atención. Se consagró a la tarea de preparar los textos antes de explicarlos en sus conferencias y trabajos, pero en primer lugar dentro del aula, con sus estudiantes de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), donde impartió Literatura Española Medieval y de los Siglos de Oro durante cuatro décadas.

Edoardo Sanguinetti escribió que “i classici nascono con la filologia, e sono condizionati alla filologia. Dove non si ha filologia, non si ha classico, propriamente”. A poner los principales clásicos áureos y de la Edad Media al alcance de un amplio conjunto de lectores (mediante ediciones críticas, didácticas, comerciales, artísticas, facsimilares y digitales), a reevaluarlos dentro del canon, dedicó el profesor Sevilla Arroyo sus mejores esfuerzos. Firme enemigo de la teorización abstracta sin base en la letra, apostó en todo momento por la edición filológica como “paso honroso”, previo al análisis posterior, y como parte esencial de la comprensión de una cultura a través de sus obras mayores.

En 1970, Juan Manuel Rozas fundó el Departamento de Literatura de la UAM, que dirigiría hasta que en 1977 ganó la cátedra en la Universidad de Santiago. Durante el último tramo de este mandato, en un jovencísimo campus nacido para descongestionar —y modernizar— el Madrid de la Transición, y donde se dieron cita, entre otros maestros, Fernando Lázaro Carreter, Domingo Ynduráin, Diego Catalán o Miguel Á. Pérez Priego, Florencio Sevilla se orientaría en primera instancia hacia la narrativa contemporánea, con una tesina dirigida por José Luis Varela: *Aproximación a las “novelas del descontento” de Pedro de Lorenzo* (1979). Su encuentro con el profesor Antonio Rey Hazas enfocó su interés por la picaresca y nuestra fecunda Edad de Oro.

Profesor ayudante y bibliotecario del Departamento de Literatura Española (1979), titular (1987), director del departamento, ya de Filología Española (1990-1994, 2003-2006) y, por fin, catedrático (2009), su trayectoria se desarrolló íntegramente en la UAM y representa a las claras la efervescencia, amplitud y repercusión que los estudios filológicos alcanzaron en ella. Siguen recordándose hoy las actividades del *Seminario Internacional Edad de Oro*, fundado por el profesor Pablo Jauralde, forja de varias promociones de investigadores en las salas de la

Biblioteca Nacional de España, de notables proyectos de excelencia y de los congresos temáticos anuales, celebrados a caballo entre Cantoblanco y Cuenca. Florencio Sevilla fue codirector desde 1993 y director entre 1997 y 2012; con él —y Begoña Rodríguez como secretaria desde 2004— el seminario alcanzaría su mayor grado de internacionalización. Ya en su última década, pasó de estar dirigido a los estudiantes de literatura de la UAM a convertirse en lugar de encuentro con los de otras áreas — Lengua, Historia, Arte— y universidades. No en balde, era frecuente encontrar grupos llegados desde la UCM, la Universidad de Córdoba, Ferrara o Ginebra, bajo la guía atenta de profesores como Rafael Bonilla Cerezo y Carlos Alvar.

El primer trabajo del profesor Sevilla sobre los Siglos de Oro tuvo como objeto *Alonso, mozo de muchos amos* (Madrid, 1624; Valladolid, 1626) de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera. Dirigida por Antonio Rey Hazas, esta tesis doctoral (1986) presentó un texto que superaba con largueza las ediciones decimonónicas, las cuales incluso llegaron a cambiar el título por *El donado hablador*. Lo fijó a partir del único testimonio de la *Primera parte*, conservado en la Hispanic Society, con una rigurosa atención textual que sería desde ese momento la pauta en sus trabajos posteriores. Le siguieron las ediciones de *Lazarillo de Tormes* (Plaza y Janés, 1984), *Guzmán de Alfarache* (Ollero y Ramos y Mondadori, 2003; Penguin Random House, 2015), el *Buscón*, *La niña de los embustes...*, hasta llegar a las veinte obras que reunió en su monumental *Novela picaresca española completa* (Castalia, 2001), donde rescataba en rigurosas ediciones —siempre a partir de la *princeps*— el más español de los géneros de ficción. Muchas de estas obras permanecían inéditas desde el Barroco o habían sufrido una lagunosa presentación: *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555), *La pícaro Justina* (1604), *El guitón Onofre* (1602), *Lazarillo de Manzanares* (1620), *Periquillo el de las Gallineras* (1662)... Dicha empresa, capital y acometida en solitario, por un lado desembocó —a través de diversos artículos y prólogos— en una reformulación y nueva propuesta de la “poética de la novela picaresca” desde el diálogo; por otro, en una meritoria función de almácigo, que ha servido como base en diversas tesis doctorales y del acicate para nuevos estudios.

Además de la picaresca, se ocuparía de otros clásicos, como la *Turcarum origo* (con Ana Vian, Criticón, 1989), *La dama duende* y *Casa con dos*

puertas, mala es de guardar (con Antonio Rey Hazas, Planeta, 1989), *El gran teatro del mundo* (con Antonio Rey Hazas, Planeta, 1991) y, de forma muy especial, de varias ediciones didácticas o modernizadas, con actividades pensadas para el trabajo en el aula: *Libro de buen amor* (con Pablo Jauralde, PPU, 1988; y, ya solo, en Edelvives, 2014), *La Celestina* (Edelvives, 1990, 2014) e *Historia de la vida del Buscón* (Edelvives, 1991, 2014). Corresponden a su vivo interés por el acceso a la lectura y su preocupación por la relación de ida y vuelta entre la docencia universitaria y la Enseñanza Secundaria —nunca olvidó que buena parte de nuestros licenciados son o serán profesores de instituto y el eslabón esencial de la aproximación a los clásicos—, que lo llevaron a ser durante seis años Coordinador de COU de Literatura en Selectividad y un profesor siempre alentado por la comprensión cabal de los textos, amén de curioso de la historia de los géneros.

Es de destacar además su acercamiento temprano a la informática. En tiempos de Humanidades Digitales, resulta difícil valorar lo que tuvo de pionera su apuesta atenta a los nuevos medios de tratamiento y transmisión textual, así como la difusión que alcanzó con ello la obra de Cervantes. Fue investigador en proyectos de creación de plataformas web para el estudio del manco de Lepanto, la novela corta barroca o el erotismo en la poesía áurea. Entre otros productos, publicó con su inseparable Antonio Rey Hazas la obra completa cervantina en soporte digital —primero en disquetes (Alianza, 1996), luego en CD en Micronet (1997)—, dirigió y nutrió la *Biblioteca de Autor Miguel de Cervantes* (*Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* de la Universidad de Alicante, desde 2001), promovió la *Biblioteca Virtual de Humanidades* de la UAM (2003) y dirigió la colección de *e-books* (Bolchiro, desde 2012). Por otro lado, impartió cursos de Informática y edición de textos y, desde la implantación del nuevo plan de estudios, la asignatura *Edición Literaria y Nuevas Tecnologías*, que tuvo el gusto de compartir algunos años.

Con ser fundamental su labor como medievalista y estudioso de la picaresca, hacer memoria de la tarea del profesor Sevilla Arroyo es, antes que otra cosa, hacer historia de los últimos treinta y cinco años de los estudios cervantinos. Atraído por el legado literario de nuestro raro inventor, por su afán experimental, su finura poética, su interés por la verosimilitud alcanzada mediante un amplio abanico de recursos,

o sencillamente por el reto que suponía abordar su obra completa, le dedicaría un ingente esfuerzo a su edición. El resultado y su presencia continuada en las mesas de novedades se antojan apabullantes. Con Antonio Rey Hazas abordó de forma sistemática la edición e introducción de todo el corpus de Cervantes: *Teatro completo* (Planeta, 1987; Altaya, 2005); *Novelas ejemplares* (2 vols., Espasa Calpe, 1991); *Obra completa*: vol. 1. *Quijote* (Centro de Estudios Cervantinos, 1993, 1994), vol. 2. *La Galatea. Novelas ejemplares. Persiles y Sigismunda* (CEC, 1994), vol. 3. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos. La Numancia. El Trato de Argel. Poesía* (CEC, 1995); *Obra completa* (18 vols., Alianza, 1996-1999); *Novelas ejemplares. Selección* (Espasa Calpe, 2007); *Don Quijote de la Mancha* (2 vols., Alianza, 1998; 2014). Volvería a editarlo en diversas ocasiones, ahora en solitario, revisado y con nuevas introducciones y notas: *Obras completas* (Castalia, 1999), *Comedias* (3 vols., Biblioteca Clásica Castalia, 2001); *El trato de Argel. La Galatea* (Biblioteca Clásica Castalia, 2001); *El curioso impertinente. El Cautivo* (Biblioteca Clásica Castalia, 2002); *Don Quijote de la Mancha* (Ollero y Ramos y Mondadori, 2002; Lunweg, 2004; 2 vols., Diputación Provincial, 2005; Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2005; Sial, 2005, con un apéndice ilustrado de José Manuel Lucía Megías); *La tía fingida (Novela atribuida a Miguel de Cervantes)* (Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005); *Don Quijote de la Mancha* (Museo Iconográfico del Quijote, 2010; Penguin Random House, 2015); *La Galatea* (Penguin Random House, 2016); *Obras completas* (4 vols., Museo Iconográfico del Quijote, 2014-2018)... Añadiré asimismo los volúmenes *Cervantes. Vida y literatura* (con Antonio Rey Hazas, Alianza, 1995), *Cervantes, Cultura Literaria* (con Carlos Alvar, CEC, 1997), la edición didáctica *Don Quijote de la Mancha* (con Elena Varela, Castalia Didáctica, 1997) y las traducciones del *Quijote* al italiano, por Patrizia Botta (Mucchi, 2015), y de las *Ejemplares* al inglés, por Michael J. McGrath (Cervantes & Co., 2008), junto con un buen acervo de artículos. La mera cadencia de publicaciones no da idea fiel de la recepción, en número de ejemplares y reimpressiones, de una tarea que permitió a muchísimos lectores, especialmente los estudiantes, tener al alcance de su mano el conjunto de la obra cervantina.

En algún momento habrá que consagrar una (o varias) tesis a estudiar el impacto publicitario y también en los *mass media* de los

diversos centenarios cervantinos. Los fastos del cuarto del *Quijote* y su extensión hasta antes y después del aniversario del fallecimiento de su autor darían además para una intriga en la que, a partes casi iguales, se mezclan la anárquica y derrochadora política cultural de nuestro país, la promoción privada y el exhibicionismo. En la receta del combinado, en el que, con varios años de antelación, se deslizaron los centenarios circuitos turísticos y gastronómicos, sin orillar las semanas culturales o “de huesos”, no siempre tuvo cabida la filología, que ganó el interés de la prensa solo revestida de duelo crítico en torno a la “edición del centenario”, con varias instituciones y editoriales por medio. Como el prudente Cide Hamete advirtió a su pluma, algunos levantaron la voz: “¡Tate tate, folloncicos! / De ninguno sea tocada; / porque esta impresa, buen rey, / para mí estava guardada”. Menudearon entonces, también en prensa, “titulares publicitarios” con expresiones como “el *Quijote* total”, “el *Quijote* definitivo” o sencillamente “el *Quijote* de...”.

Lo cierto es que la cuestión venía de atrás: los años setenta y ochenta de siglo XX habían supuesto un enorme avance en todos los frentes de los estudios literarios, pero, a pesar de las propuestas de Luis Andrés Murillo (1978), R. M. Flores (1982), John J. Allen (“A More Modest Proposal for an *Obras Completas* edition», 1982), Daniel Eisenberg (“On Editing *Don Quixote*”, 1983) y Angel Basanta (1985), se carecía, en palabras de José María Casasayas (1986), de “la edición definitiva” de la obra central del canon español. Más aún: tampoco existían una *Obra completa*, ni una enciclopedia de materias; ni siquiera una bibliografía cervantina de veras exhaustiva. Esta última se abordó a partir del *Ensayo de una Guía*, del propio Casasayas, y gracias al esfuerzo posterior de José Montero Reguera. La *Enciclopedia cervantina* la hizo realidad Juan Bautista Avallé Arce (1997) y, convertida en *Gran Enciclopedia Cervantina* en quince volúmenes, la volvieron referencia indispensable Carlos Alvar y Florencio Sevilla (2002-hasta la fecha).

Si estos objetivos instrumentales devinieron realidad indiscutida, el esfuerzo por alcanzar un Cervantes crítico que superara los problemas textuales y editoriales se convertiría en la cuestión central de la crítica hispana de estos últimos veinticinco años; y en el empeño mayor de Sevilla Arroyo. La aparición de las obras completas en la editorial Alianza —a diferencia de la previa del CEC— no pasó desapercibida,

quizá por su carácter comercial y la novedad del texto en disquetes. De ahí que los medios de comunicación (incluido *El País*, 13 marzo 1996) se hicieran eco y... “¡oh Belardo, aquí fue Troya!”. La historia editorial y la polémica suscitada a partir de un artículo de Francisco Rico (“«Por Hepila famosa» o cómo no editar el *Quijote*”, *Babelia* 255, *El País*, 14 septiembre 1996), que preparaba una edición del *Quijote* para el Instituto Cervantes, es bien conocida; por eso bastará remitir aquí al resumen de Eduardo Urbina (“Arte nuevo de editar el *Quijote* en este tiempo”, 2000). Tras reseñar “capítulos oscuros” e intereses institucionales, concluye “que, como resultado feliz del debate, así como de las iniciativas y esfuerzos descritos, gozamos hoy de más y mejores ediciones del *Quijote* y de las obras completas de Cervantes, antes de dar paso a su propuesta informática superadora”.

Corría el año de 2001. En una fresca mañana de mayo, Florencio Sevilla me llamó para hablar de bibliografía material. Unos meses antes me había regalado el *Cervantes completo* que venía editando en Alianza, coordinado por el profesor Alvar. Habíamos charlado entonces sobre los textos incluidos en los disquetes y luego en CD —por nuestro interés en la informática, coincidíamos en que era un paso fundamental—, pero en esta oportunidad la conversación se convirtió en un examen de lecturas, técnica habitual de evaluación en sus cursos universitarios: Julián Martín Abad, Alfred W. Pollard, Walter W. Greg, Ronald B. McKerrow, claro; pero también algunos trabajos de Jaime Moll y Mercedes Fernández Valladares, y, por supuesto, *A New Introduction to Bibliography* de Philip Gaskell, que había leído en la edición de 1995 en la BNE y acababa de aparecer vertido al español en una traducción revisada por José Martínez de Sousa. A la sazón, mi familia tenía una imprenta, yo regía una incipiente editorial y a Florencio Sevilla siempre le parecieron fascinantes las novedades que le iba contando, como los efectos de combinar QuarkXPress con la LaserWriter para los juegos de pruebas y la llegada del CtP, que acababa de eliminar los procesos de imposición de fotolitos sobre astralones, insolación y revelado de planchas, y también la corrección sobre diazos.

Un mes después me encontraba en su casa, donde estuvimos contando caracteres y blancos del *Quijote* por líneas, por planas, por cuadernos... Las líneas por plana, los tipos sólidos totales, la disposición de epígrafes, poemas, cartas... Contaba yo y escrutaba él mis resultados, toda vez que

ya había hecho cien veces la cuenta y tenía incluso simulaciones de las planas en el ordenador. No pasó la cosa de un par de sesiones, pero el interés por las consecuencias textuales de los procesos de la imprenta de dos golpes pronto se iba a convertir en la siguiente liza.

Algunos de estos datos, actualizados y arropados metodológicamente, vieron la luz años después en forma de capítulos (“La «cuenta del original» en el primer *Quijote*: consecuencias textuales”; “«Cuenta del original» y remedios de cajista en la *princeps* del primer *Quijote*”; “Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 y 1615: el *Quijote* «definitivo»”; “El texto definitivo del *Quijote*, según Cervantes”; “Famoso [y valiente] hidalgo»: sobre conjeturas y deturpaciones textuales”; “La «cuenta del original» a la luz de la «cuenta del impreso»”; “La intervención de la imprenta en los tres primeros *Quijotes* de Juan de la Cuesta”; o “La intervención de la imprenta en el texto del tercer *Quijote* de Cuesta (1608)”), y sería deseable que algún día se recogieran en un volumen.

El *Bibliographical turn* se produjo durante el centenario de la impresión de la Primera parte y tras la inusitada atención crítica que suscitó la coincidencia de la tesis *Manuscritos e imprenta* (2005) de Sonia Garza; *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, de José Manuel Lucía Megías (2005); *Filologia dei testi a stampa (Area Iberica)*, de Patrizia Botta (ed.) (publicado en 2005, aunque el seminario tuvo lugar en Pescara, en noviembre de 2003), la Azione Integrate Italia-Spagna “Filologia dei Testi”; y sobre todo *El texto del “Quijote”* (2006) de Francisco Rico. La década pasó entre “yerros” y duendes de imprenta y “remedios” de cajistas. Es lugar común que la espada se forja a martillazos. La competición editorial por el *Quijote* ha dejado además un buen número gavilla de artículos, ensayos y reseñas llenos de interés, de ambición y de saña, cuyas páginas aguardan ya a su historiador. Entre otras felices consecuencias, el profesor Sevilla dedicó a la “Imprenta manual y edición de textos áureos” el XXVIII *Seminario Edad de Oro*, donde se dieron cita algunos de los principales especialistas y se expuso con detalle al numeroso público la tecnología de impresión en tiempos de Cervantes. Sin embargo, la atención dedicada y los magros resultados inobjtables lo habían llevado a reafirmarse en varias certezas: 1) el descuido material de la edición de 1605 y la amplia panoplia de recursos de los componedores; 2) que la bibliografía textual es solo una herramienta más y aporta poco

en los casos analizados; 3) que es preferible el testimonio abrigado por una recepción histórica que las conjeturas sin base.

Al reflexionar Casasayas (1986) sobre qué tipo de edición debía considerarse definitiva, había propuesto como guía el respeto de los testimonios, advirtiendo con antelación a las polémicas que “puede ocurrir que algún día se descubra que Cervantes quiso realmente decir «por Epila famosa» con [algún sentido] que ahora desconocemos con exactitud, y entonces todas las enmiendas («por hacerla famosa») se vendrían abajo”. Si, como afirma reiteradamente Trapiello, en la obra y la vida de Cervantes todo parece articulado con la bisagra de las conjeturas, entonces las *principes* y la documentación supérstite deben ser el fulcro sobre el que apoyar todo acercamiento. Florencio Sevilla convirtió en realidad crítica las viejas advertencias de Bédier sobre la peligrosa creación de *monstruos compuestos* y las recientes de Ángel Rosenblat acerca del necesario respeto a los textos y su opinión contra las enmiendas injustificadas de los «correctistas».

Con motivo de la aparición de una edición actualizada de las *Obras completas* de Cervantes, publicada por el *Museo Iconográfico del Quijote* de Guanajuato (4 vols., 2010-2016), en una entrevista sintetizó su conocida apuesta y la urgencia de seguir actualizando su aparato crítico; bien oiréis lo que dirá:

los criterios textuales aplicados a la totalidad de las obras cervantinas responden a una vieja convicción crítica que vengo ratificando desde hace ya unos veinticinco años y consolidando cada día con más solidez, según he expuesto en múltiples sitios: la necesidad imperiosa de respetar a ultranza a los únicos testimonios autorizados de los textos cervantinos, las ediciones príncipe, con tal de preservar la legitimidad del texto ofrecido al lector por encima de la incertidumbre de la más aguda *divinatio*, que suele acabar deturpando la letra original de Cervantes... Esto es, nuestra nueva edición sigue empeñada en depurar permanentemente las lecturas de los únicos testimonios originales, convencidos de que cualquier intervención crítica en los mismos —al margen, claro está, de la corrección de erratas evidentes— supone siempre, en tanto que no documentada y no documentable, un salto al vacío con tantas posibilidades de error como de acierto, lo que impone el respeto esencial a los ori-

ginales conservados como única opción ecdótica responsable (M.^a Augusta da Costa «Entrevista con Florencio Sevilla Arroyo», *Caracol* 1, 6 (2013), pp. 234-249).

El profesor Sevilla no deja solo una vasta tarea como editor y crítico, sino una prolongada actividad como formador de especialistas: al margen de las disputas y discrepancias, nos lega su inconformismo y la lección de una técnica honesta y sistemática a la hora de abordar las obras: frente a la asunción de lo reputado, el interrogatorio minucioso de los textos; frente a la mera abstracción teórica, el recurso a las pruebas y testimonios; frente a la tentación de la bombonera, la unicidad del esfuerzo y el conocimiento en profundidad de todas las obras de un autor y de un género; frente a la *édition savante* y la afectación erudita, el texto crítico y la accesibilidad. Muchos son los caminos de la filología. Tuvo a gala ser, antes que cualquier otra cosa, un editor de textos en el sentido más noble: aquel que devuelve el texto a la voluntad original de su autor y nos lo entrega para disfrutarlo sin apenas escollos. Obras nacidas del ingenio, que ganan lectores gracias a su esfuerzo silencioso y van creciendo en los brazos de la estampa.

Artículo reseña

Teoría y práctica de la imitación áurea *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Paris: Éditions Hispaniques, 2016, 278 pp.

JOSÉ LARA GARRIDO

Universidad de Málaga

Autor de varias monografías señeras sobre la poesía de Góngora, y de media docena de ejemplares ediciones sobre poetas áureos de primera magnitud, el joven y acreditado autor de este que califica de “ensayo” se enfrenta y resuelve con sobresaliente brillantez el esclarecimiento de aspectos centrales de la *imitatio* en la poesía española del Siglo de Oro, “contemplando un fenómeno tan amplio y complejo bajo el doble prisma de la teoría y de la práctica”.

Dos grandes secciones organizan con precisión y exhaustividad admirables el volumen: la primera es una exposición esclarecedora y novedosa de la variedad de aspectos teóricos que convergen en el fenómeno de la *imitatio*; la segunda, una mostración sobresaliente que ejemplifica el proceder imitativo en cinco breves pero significativas composiciones debidas a Cervantes, Quevedo y Góngora.

Sería empresa imposible el iluminar de forma exhaustiva las distintas fases del debate en torno al *Ciceronianus*, atendiendo a las series de conceptos que se esgrimen sobre el “monismo” y el eclecticismo creativos, su tópica y su circulación en España. Una sutilísima selección ejemplificadora ordena de manera resolutiva aspectos de una “pequeña selección” de textos tan esclarecedores como las misivas de Petrarca y Marino con el consiguiente recurso al *codex excerptorius*, en que cada poeta “lector infatigable y curioso” asimila los dechados con precisión al anotar en “escolios marginales, los elementos más complejos y llamativos, haciendo acopio

de aforismos y fragmentos” para poder imitar en procesos cuyo exacto desvelamiento resulta inexcusable:

A lo largo del Siglo de Oro la práctica de la lectura atenta, interpretación, traducción, ordenación e imitación, contagian todo el espectro literario, y quien no entienda esta realidad no podrá penetrar en el universo intelectual de nuestros clásicos (p. 58).

Es la misma *imitatio multiplex* (la práctica de la *contaminatio* de modelos) la “estrategia comparativa” que supone el nutrido conjunto de poetas latinos y neolatinos, asimilado por los poetas españoles en una educación universitaria que confirmó “una suerte de canon oculto”. Sin olvidar que en el Siglo de Oro también esta imitación fue de la mano de los modelos de la poesía italiana (de Petrarca a Torquato Tasso, de Ariosto a Marino, de Bembo a Guarini).

Tomado pie en un aserto de M. Blanco (voz justificadamente autorizada en diversos momentos de la monografía) se centra el estudio en los escritos de los comentaristas, que “constituyen —a tenor literal de la insigne estudiosa áurea— el núcleo central de la polémica más destacada de la historia literaria española”. Del Brocense a Pellicer, la *imitatio* centra las reflexiones en que la erudición representa una vía de acceso privilegiada en el refinamiento creador, por el que “el deleite de la poesía consistiría no solo en la fascinación intuitiva ante la palabra del poeta sino en el descubrimiento y la contemplación morosa de su fundamento histórico, filológico y filosófico”. J. Ponce adelanta precisiones que tendrán luego un papel exegético relevante en los poemas escogidos para comentar en la segunda parte del ensayo (como los requisitos genéricos del epigrama —la *brevitas*, la *veritas*, y el *acumen*— satisfechos en el soneto luego analizado de Quevedo).

La articulación de la teoría se conduce desde los niveles heurísticos más abstractos (o metateóricos) en un plano de precisión conceptual armonizado por una magna operación de lectura, que va desde el nivel de los dintornos y conceptos en su historia multiseccular al brillante ejercicio de tejido y destejido que nos lleva de la mano de tan singular *connaisseur* a los umbrales mismos de la explicación detallada de los poemas elegidos. Ni la precisión teórica se desactiva un solo momento ni la focalización del discurso significativo deja de responder a una exégesis tan minuciosa

como resolutive e incontrovertible. Si pensamos que son setenta y dos los versos de los tres maestros áureos los que motivan una agotadora hermenéusis filológica, no podemos olvidar el similar esfuerzo realizado en el punto focal —vértice de sentido y haz de luz— de la construcción teórica que la precede.

La parte teórica se abre con una inequívoca cita de N. Gardini (“L’imitatio non è un aspetto del Rinascimento: ne è la sostanza”) que es el lema motriz y vértice del repaso sobre la estrecha relación entre el principio estético de la *imitatio* y la doctrina de la erudición poética. En remitencia a la tesis doctoral de A. Vilanova y a reflexiones sobre la *imitatio*, en las que resaltan títulos de la década de 1990 (desde D. Javitch a A. García Galiano), J. Ponce estima que resulta más clave y operativa

la diferenciación clásica entre *imitatio simplex* (o de un solo texto modélico) y la *imitatio multiplex* (o imitación compuesta, imitación ecléctica o imitación de diversos), considerando el texto base con los términos afines ‘dechado, modelo, fuente o hipotexto’ (pp. 12-13).

La parte primera reflexiona sobre la variedad de aspectos teóricos que convergen en la práctica de la imitación áurea, oponiendo la idea de los partidarios del sincretismo a la del monismo, conceptualiza la *imitatio* a través de sus imágenes clarificadoras, atiende a los valores doctrinales de la evolución poética (y en especial a la elaboración de un cartapacio personal o *codex excerptorius*), acude a la creación bifronte de autores que compusieron su obra en castellano y latín humanístico, y apunta diversas cuestiones sobre estrategias imitativas (desde el papel mediador de los géneros a las innovaciones de materia o estilo).

De especial relieve sintético es el apartado “Sincretismo frente a monismo”, que rastrea y caracteriza las fases sucesivas que tuvo el debate de la querrela ciceroniana (1485, 1512-1513 y 1532): el intercambio epistolar entre P. Cortese y A. Poliziano, el de P. Bembo y G. Pico della Mirandola y el de G. Cinzio y Calganini, prosiguiendo con el análisis del *Ciceronianus* de Erasmo (en sus dos partes: una caricatura de los ciceronianos y una “peculiar historia de la literatura latina desde la Roma antigua hasta el advenimiento del Humanismo”). La cuestión del *optimo genere dicendi* atañe al argumento del poema en su aspecto de decoro, y configura junto a la defensa de la imitación ecléctica la perspectiva del horizonte creativo

en que se movieron “ingenios tan dispares como Garcilaso y Aldana, Fray Luis y Herrera, Cervantes y Lope, Quevedo y Góngora” (pp. 32-33). Si se pasa del debate en torno a la literatura clásica y a su relación seminal con las letras neolatinas al campo de la literatura vernácula en castellano, el ejemplo de Herrera es suficientemente explícito de la defensa de una “combinación sutil” de modelos clásicos e italianos, oponiéndose implícitamente a la imitación monolítica de un poeta (como el Petrarca propugnado por Bembo).

La *imitatio* ecléctica acude a imágenes y símbolos tan poderosos como el de la abeja, desde la *Epistula ad Pisones* a Séneca o el libro I de las *Saturnales* de Macrobio, que concedía un relieve particular a la recolección del néctar en distintas especies florales. En su vertiente vulgar es relevante la conocida carta de las *Familiares* de Petrarca en síntesis expresiva de una transformación “casi al modo admirable de una transubstanciación”, y adquirirá desde el ámbito de la polémica ciceroniana un variado muestrario de textos como, en el círculo de Ferrara, el de Bartolomeo Ricci (1541), con insistencia particular en la transformación y apropiación (“elaborando las virtudes elocutivas ajenas y rehaciéndolas con esfuerzo y arte, disponiéndolas de forma que nada pueda reconocerse de su forma primigenia y todo ello se convierta en algo nuestro únicamente”).

A partir de la década de 1530 la difusión de imágenes clásicas sobre la *imitatio* “puestas en circulación por los humanistas italianos fue algo imparables”. J. Ponce calibra el volumen de un catálogo exhaustivo de los testimonios y anuncia cómo va a limitarse a espigar algunos significativos, tal el *De disciplinis* (1531) de J. L. Vives, la versión del *Cortesano* hecha por Boscán (con aplicación de los criterios propios del eclecticismo) y, con especial relieve, la canción de Góngora compuesta con una ocasión de *una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo* (1590), que desde su primera estancia recoge el motivo del melificio, acotando las prácticas escolares que defendían los procedimientos neolatinos de la Compañía de Jesús. La identificación del poeta y la abeja se convirtió en un verdadero *leitmotiv* de la poesía gongorina. Analiza la silva de 1612 *A los poetas que asistían en Ayamonte*, que “a la manera de una revelación mítica se asemeja —invirtiendo las acciones— al arranque del *pinax* II, 12 de los Icones de Filóstrato, donde este refería cómo un enjambre de abejas acudió a la cuna donde dormía Píndaro vertiendo miel sobre sus labios y destinán-

dolo así al arte de las Musas”. Reproduce y comenta diversos paratextos desde Bocángel (1627) a la Neapolisea (1651) de Trillo y Figueroa, concluyendo que esta selección basta para mostrar las estrechas conexiones “con las imágenes acuñadas por los maestros antiguos y nuevamente difundidas por los humanistas italianos” (p. 52).

La asimilación de las labores ejemplares de los modelos clásicos y la adquisición con ello de un estilo personal exigía un esfuerzo laborioso, que G. Cinzio establecía en tres acciones consecutivas (*legere, observare, excerpere*), en prácticas lectoras cuyo sentido ilustra J. Ponce con las citadas cartas relevantes de Petrarca y de Marino: la constante vuelta a los maestros clásicos (hasta que sus raíces “se habían ya hundido en las profundidades de mi mente”) y aprender a leer “siempre con un garfio, sacando cuantas excelencias hallaba para acomodarlas a mi propósito, anotándolas en mi cartapacio y usándolas a su debido tiempo”. Bajo la parábola de la *imitatio*, el poeta es un lector atento y un observador infatigable. En la labor de asimilación y aprendizaje es esencial la existencia de un *codex excerptorius* (el *zibaldone* o el cartapacio) que traslada cuanto se considera esencial para la materia (desde la historiografía a la predicación o el teatro). Son consejos muy precisos los de Juan Lorenzo Palmireno en su opúsculo *El borrador o cartapacio*.

Después de apuntar la existencia de esos compendios en diversos géneros, se centra como testimonios elocuentes para el campo poético en dos. Fernando de Herrera, a cuyos volúmenes parece que tuvo acceso Francisco de Rioja y que “se ven notados” (posiblemente subrayados y anotados), lo que guarda conexión estrecha con la afirmación del bibliotecario que “leyó con gran diligencia y observación los escritores antiguos y modernos, notando las palabras y modos de decir que tenían novedad y grandeza, poniéndolos aparte en cuadernos para que le sirviesen cuando escribía”. En el caso ejemplar de Quevedo, las huellas de la lectura atenta (subrayados, notas) se ven en los volúmenes de su biblioteca con la idea de recoger materiales para sus obras. Una serie de textos remiten, como de pasada, al *codex excerptorius*. De significativa relevancia es el parecer de Lope de Vega (*Laurel de Apolo*) por la paradoja en vaticinio de que

transcurridos no ya veinte años sino cuatro siglos todavía hoy se siguen leyendo buena parte de los monumentos literarios aureoseculares como si hubieran surgido exclusivamente de la imaginación

monda y lironda de aquellos autores, sin que la crítica atienda con el rigor debido a los modelos que los generaron (p. 63).

En los dos siguientes apartados J. Ponce trata con singular maestría dos cuestiones complementarias: la diglosia poética en el Siglo de Oro y el influjo de los modelos neolatinos. Escribir imitando a los antiguos, “desde una formación diglósica que tuvo refuerzo en las festividades públicas promoviendo la convivencia de ambos idiomas”, es una alternancia documentable en fray Luis de León o en Vicente Espinel; hecho que exige, al tiempo, considerar la identificación de los líricos neolatinos, profundamente leídos e imitados, aunque “tales modelos han sido relegados de nuestro ámbito de estudio e integran una suerte de *canon oculto* que urge estudiar” (p. 85). En el epígrafe “Antiguos y modernos: de lo lícito a lo recomendable” se remarca cómo “los ingenios áureos tenían a su disposición un verdadero arsenal de modelos integrados por la Antigüedad, los modernos autores italianos y los poetas neolatinos” a modo de un triple caudal integrable en la práctica de la *imitatio multiplex*, que permitía recabar de este elementos extraídos de los distintos dechados. Hace notar la hegemonía en el primer Renacimiento de los grandes modelos de la lírica italiana, que la generación siguiente criticará, como ejemplifica la famosa carta de 1613 donde Pedro de Valencia ofrecía a Góngora el envío de algunos pasajes selectos de la literatura griega y bíblica con sus “traducciones así a la letra”, desaconsejándole a los “italianos modernos, que tienen mucho de palabrería y ruido vano”. Exigencia que no se cumpliría en el proceso histórico general por el que llegó a prevalecer, en conjunto, el “seguimiento de la moderna poesía italiana”.

Una de las principales aportaciones de los estudiosos de Italia tuvo que ver con la consolidación de una teoría de los géneros literarios que interpretando a Aristóteles y Horacio sentaba las bases, en una exégesis que iba más allá de la dicotomía primera entre tragedia y épica, de una “deslumbradora variedad” de géneros, determinados por su materia, los contornos del asunto, los esenciales lugares comunes y los modelos. Punto neurálgico de la *imitatio*, el análisis genológico permitía a los poetas articular una red de tópicos que funcionaban desde la “*forma mentis* moldeada por el aprendizaje escolar y universitario”. La cartografía de los géneros está lejos de componer en la poesía áurea un diasistema sinóptico

riguroso y fiable, teniendo en cuenta, además, la existencia de corrientes “de innovación, adaptación y cambio”, que atañen al discurrir histórico de cada uno de ellos. Según los diversos parámetros de excelencia, “la implicación de un texto en un género ocasionará la elección de un modelo u otro, acorde con el tono y la temática”. En el caso de un género abierto y plural, como la oda,

la amorosa o convivial guiará hacia Anacreonte, la solemne, celebrativa y heroica promoverá la elección de un modelo complejo y sublime como Píndaro; por último, la oda de tipo moral o civil conducirá [...] a los *carmina* de Horacio. Una vez asimilado el ejemplo de los maestros antiguos en la estructura vernácula, los poetas que escriben *in volgare* también pueden ser ejemplos de emulación, con ejemplos tan conspicuos como Bernardo Tasso o G. Chiabrera en Italia, Garcilaso de la Vega o Francisco de Medrano en España (p. 103).

En el epígrafe dedicado a “Traducción, imitación, enmascaramiento”, J. Ponce subraya cómo el *ars vertendi* dará lugar a una cierta elasticidad de fronteras, y a diferentes propuestas para el recurso estratégico sobre los *excerpta* en su proceso de asimilación, insistiéndose desde los albores del Humanismo en las estrategias de “ocultamiento” con un juego diverso que en *El humanista* de B. de Céspedes asumirá hasta cuatro procedimientos (adición, detracción, inversión e inmutación) (pp. 105-112). Según los principios de la imitación ecléctica los poetas españoles podían reforzar además la incorporación de “teselas extraídas de los modelos más autorizados” para insertarlos “en el nuevo mosaico poético”. Con la diversidad desde la que Garcilaso incorporó el circunloquio “mortal velo” como calco léxico de Petrarca, al más complejo con que Góngora, en 1614, incluyó en el universo piscatorio de la *Soledad II* un apóstrofe a Cupido y como parte principal un fragmento referido a la madre de este. Sutilísima labor de taracea con un concepto procedente del soneto LXX de las *Rime* de Luigi Tansillo en el que el calco cuenta con la inversión de elementos comparativos, como había mostrado en 2012 el mismo J. Ponce. Concepto muy diferente al calco con el que el “intrincado” Soto de Rojas, que sabía alternar los modelos latinos, italianos y españoles, siguió muy de cerca un modelo italiano que “entonces gozaba de mayor prestigio: las *Rime* (Venecia, 1598) de Guarini”. Todo el “ciclo madrigalesco

a los ojos” ha sido reelaborado con notable fidelidad por Soto (pp. 116-119) sin levantar mayor escándalo. El *Desengaño* se había compuesto bajo la premisa de una *imitatio multiplex*, y no tiene cabida el prejuicio decimonónico de “hurto” o “plagio”.

De enorme riqueza y refinada caracterización es el apartado que se dedica a la *imitatio* “como horizonte creativo” en los comentarios a los grandes autores españoles. El ensayo recalca sucesivamente en un Brocense autor de ciento setenta y nueve composiciones neolatinas y cinco castellanas y que consideraba la práctica exegética de mayor dificultad que la composición; en un Herrera que no olvida el tratamiento de la *qualitas* en cada uno de los géneros, en cuya obra el prólogo del maestro Medina *A los lectores* vale como manifiesto de la “dichosa osadía” garcilasiana en la imitación. En una segunda parte el desplazamiento al campo de la poesía barroca conforma la novedosa reivindicación de los aportes de unas labores —la de edición y comentario de Góngora— hasta ahora desatendidos en su trazado de una cartografía exegética formulada, entre otras perspectivas, como “confederación de géneros” y el teselado de hipotextos prestigiosos. Finalmente, un último apartado actúa a manera de antídoto frente a las vulgarizaciones circulantes acerca de la poligénesis y de la desvalorización de la labor imitativa. Con gran originalidad y eficacia se reformulan algunas significativas aportaciones desde el campo de la filología clásica: los criterios orientativos del latinista G. Laguna Mariscal para distinguir la influencia directa de la poligénesis, las reflexiones de J. Galán Sánchez con sus reglas de reconocimiento de hipotextos entre la literatura neolatina y la latina, o la distinción que el mismo establece entre fuentes, clichés y paralelos. Porque las valoraciones anacrónicas y el prejuicio romántico de la originalidad siguen pesando incluso en ilustres estudiosos en España y fuera de ella, sin entender, como afirma N. Gardini que “la *imitatio* humanística es sobre todo comercio e intercambio intelectual, interrogación y producción infinita de pensamientos sobre el ser humano y el mundo, además de una fuente de autoconocimiento y autoconciencia” (p. 140).

La segunda parte del ensayo se rotula “Tres poetas del Siglo de Oro ante la imitación”: Cervantes, Quevedo y Góngora, representados por poemas analizados con sumo pormenor e inteligencia filológica que muestran ante el lector tres formas complementarias en la práctica de

la *imitatio*. *Cervantes y el epitafio heroico* centra el proceder del autor del *Quijote* en dos sonetos (“Almas dichosas que del mortal velo...” y “De entre esta tierra estéril derribada...”) dedicados a la pérdida de la Goleta en un contexto proclive a la “fusión de materia histórica y forma épica” y atribuidos a un testigo presencial llamado don Pedro de Aguilar, que a manera de epitafios se intercalan en la *Historia del cautivo*. El epitafio de las letras neolatinas determinó una serie de fórmulas de las que dos reaparecen en el díptico: la causa del óbito y la producción de la inmortal nombradía reservada a los valientes. Correspondería el díptico a la modalidad del *epitafio heroico* que remonta a la práctica del discurso formal de alabanza. Un modelo vernáculo de *epitafio heroico* había sido compuesto por L. Tansillo en un tríptico de sonetos en elogio de los infantes españoles degollados por los turcos en la fortaleza dálmata de Castelnuovo (1539). Una tragedia cuyas similitudes con la caída de la Goleta posibilitaron la modelación de un ciclo heroico precedente. Las huellas de los sonetos de Tansillo en los cervantinos son equilibradamente analizadas por J. Ponce desde la inicial impresión de “un inequívoco arte de familia” y van desde el núcleo verbal del soneto primero de ambos (“far rossa” > “coloraste”) al recurso fónico del tercer soneto italiano con su sonoridad “áspera e inquieta” en los cuartetos de la segunda pieza cervantina. Dentro del contexto de la aclimatación hispánica del magisterio de Tansillo, que J. Ponce detalla, asegura cómo “la modelación” del epitafio heroico por los poetas hispanoitalianos de época imperial fue heredada por varios de los escritores más brillantes del reinado de Felipe II”. Nos acercamos al “taller poético” cervantino con la demostración de que

desde el plano coyuntural de la *inventio* de unos epigramas en los que influyen elementos del epitafio y de la temática heroica, pasando por algunos rasgos propios de la *dispositio* de una serie funeral (integrada por dos o tres piezas) y por numerosos elementos de la *elocutio* [...] las coincidencias son tantas y de tal calado que no pueden ser fortuitas (p. 164).

Pero el estudio de la elocución áurea exige atender además a ciertas *iuncturae* actualizadas en los versos cervantinos. Manifestación de la poética del fragmento, se trata de sintagmas consolidados en distintas líneas de la tradición poética “a la manera de antiguas teselas que una vez extraídas

de un contexto originario pasaban a formar parte del nuevo mosaico”. Se documenta multiplicadamente el circunloquio “mortal velo”, que “puede identificarse como un elemento común de la lengua poética del Siglo de Oro, referido generalmente a un ámbito formal no exento de patetismo”. Igualmente “libres y exentas” referido al núcleo nominal “almas” empleado desde Hurtado de Mendoza a sor Juana Inés de la Cruz, y sobre todo “ardiendo en ira”, cláusula que remonta a la épica latina (Virgilio y su variación ovidiana) y de la que a “vista de pájaro” se nos da una admirable lección de su “impronta epicizante” (Oña, Rufo, Balbuena) hasta que Cervantes la convierte “casi en una muletilla” (empleándola además dos veces en *El viaje del Parnaso* y otra en *El laberinto de amor*):

En suma, el análisis en detalle del lenguaje poético del Siglo de Oro permite apreciar cómo los diferentes códigos funcionales realmente a la manera de un complejo y casi inagotable reservorio [...] Una vez que los diferentes códigos de materia y género fijan una *iunctura* esta es asumida y adaptada por las distintas lenguas, ya sean estas clásicas o modernas. Al remitir a una cadena de transmisión, a veces milenaria, a veces plurisecular, podría sostenerse que la mayor parte de los autores hacen de tales fórmulas un uso patrimonial (p. 173).

Una especie de coda cierra el análisis de los sonetos cervantinos, que J. Ponce define como una “ingeniosa transgresión” que miniaturiza y subraya con el heroísmo colectivo a los soldados vencidos como mártires de la fe, transformando “la aparente derrota en una victoria espiritual digna de perenne recuerdo”. El heroísmo colectivo que se desprende de esta especie de micropoema heroico invertido hace que se cumplan los ideales ciceronianos de una escritura “testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida” (p. 174).

Con “Quevedo lapidario: Del prodigio natural al tesoro eucarístico”, el autor del volumen se enfrenta a una de las composiciones juveniles más complejas del poeta: el soneto *A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid para el Santísimo Sacramento*, compuesta “cuando cursaba Teología en la Universidad de Valladolid e iniciaba su andadura de humanista cortesano”. De forma escueta J. Ponce adelanta el esquema de los diversos matices que han de ser atendidos: el histórico (la importancia de la donación de piezas de orfebrería en el contexto del

patronazgo eclesiástico ejercido por la nobleza), el genológico (pertenencia a la tradición grecolatina del epigrama laudatorio), el material de la *inventio* (las ideas clásicas —Plinio, Séneca— sobre el origen del cristal de roca), el genérico (la guirnalda de epigramas sobre el mismo motivo), el modélico (el ciclo de nueve epigramas dedicados por Claudiano al cristal de roca en cuyo interior se aprecia el movimiento de las aguas), la agudeza crítica (la gema como “fijación misteriosa de la Encarnación de Cristo”). El patronazgo del duque de Lerma a la Iglesia de San Pablo tuvo variados efectos de mejora arquitectónica y de donaciones de reliquias y ajuares litúrgicos, entre los que destacaban las custodias (sobresaliendo el gran ostensorio eucarístico que exhibiría en la capilla mayor).

El epigrama vernáculo de Quevedo (que tuvo una versión con variantes en la edición de 1670, donde añade al título: *dice poéticamente las opiniones que hay acerca de la naturaleza del cristal*) adquiere sentido si se tiene en cuenta que la literatura griega y latina consideran que la gema cristal de roca procedía de la solidificación del agua en un proceso complejo de congelación desde el que se entiende el sentido de las estrofas iniciales: el “artífice duro, yerto y frío” se refiere al riguroso invierno. La arquitectura del soneto resulta, como epigrama compuesto, de la *narratio* (naturaleza y origen del cristal) y la *argutia* (la agudeza, con la exaltación de la generosidad del valido). Los saberes lapidarios del mundo antiguo muestran que Quevedo, además del proceso de congelación y petrificación aludiría a otra creencia: los efectos benéficos del sol generaban las piedras preciosas en el interior. A modo de paradoja, Quevedo formulaba la idea de que el sol en lugar de derretir la naciente gema, llegó a cristalizarla por completo, sin que pueda establecerse una conexión exacta con los tratadistas clásicos que San Isidoro había resumido en el apartado “De Crystallino” de sus *Etimologías*.

El origen más directo de los conceptos que entreteje Quevedo es el de un autor que influyó profundamente en la poesía del Siglo de Oro: Claudiano. Este consagró una guirnalda de siete epigramas latinos y dos griegos a la citada maravilla de la naturaleza. De la selección de elementos contenidos en estos *carmina minora* surgen las teselas que Quevedo engarza en su poema, con la presencia también de un fragmento de la obra mayor claudiana. Con su atenta lectura el poeta español podría haber identificado la extraña afinidad “que permite conectar poéticamente dos

prodigios naturales” (el volcán nevado y el cristal de roca) logrando “una nueva miniatura de gusto alejandrino”. Como condensación de la materia poética el funcionamiento del segundo terceto copela una cadena de argumentos. El duque de Lerma restituye al creador ese “puro milagro transparente”, descansando la *argutia* en la idea del cristal como imagen en miniatura del mundo.

Tras un expresivo rodeo sobre la presencia de Claudiano en la obra (y por tanto en la biblioteca de Quevedo, que al parecer llegó a poseer distintas ediciones del poeta clásico), J. Ponce remonta su brillante explicación sobre este “mosaico barroco totalmente novedoso” recalando en el *lapidario órfico*, donde el cristal de roca aparece como “de efluvio del brillante esplendor divino”, y el inequívoco simbolismo de la serie epigramática *De Crystallo*, alusivo a la doble naturaleza de Jesucristo. Bajo la estética de la agudeza, y dado que Quevedo no indica nunca el nombre de la gema, todo el soneto invita a pensar en la “agudeza por alusión”: un enigma que el lector debe resolver. En definitiva, el epigrama quevediano evidencia, por una parte,

cómo funcionaban los procedimientos por recomposición selectiva”, al tiempo que “el conceptismo funciona aquí como *ars combinatoria*, que relaciona palabras, metáforas y señales heredadas de la tradición y las renueva a través de la reescritura (p. 205).

Es un *genethliaco* gongorino, la canción “Abre dorada llave”, compuesta con ocasión de uno de los embarazos de la reina Margarita de Austria, el objeto de la tercera elucidación. Para ello acotará la cronología comparativa, se analizará el estadio del horizonte genérico en que se inscribe un detallado panorama de la modalidad epidíctica consagrada a los nacimientos y, tras aclarar los diversos dechados que convergen en la composición de Góngora, se analizará su contaminación con la himnodia y la importancia de las *fictio personae*. Asegurada la fecha de escritura de 1603 para esta composición, *En el dichoso parto de la reina doña Margarita* se define por su condición de pieza lírica de intención laudatoria, encaminada a exponer los votos favorables de la nación “en los mejores auspicios para que nazca un príncipe que conduzca a España a una nueva época de abundancia y esplendor”. El *genethliaco* o *carmen natalicium* formaba parte del *genus demonstrativum* y gozó de gran predicamento en la cultura

clásica (Virgilio, Tibulo, Propercio, Estacio y Ausonio), en la poesía neolatina de Italia (T. V. Strozzi o G. Fracastoro) y en la vernácula (B. Tasso y T. Tasso). En España el primero en adaptarlo pudo ser fray Luis de León en su *Canción al nacimiento del príncipe de Alcañices* (1569), “un vaticinio a las futuras virtudes y éxitos del sujeto según las leyes del determinismo zodiacal”. La identificación del género y sus parámetros en las *Poetices libri septem* (1561) de G. C. Scaligero predicaba la imitación de diversos modelos y hacía pivotar el género sobre el encomio de los ancestros (desde los árboles genealógicos a las *res gestae*) a las esperanzas del nascituro (enfanzadas con la inclusión de augurios y oráculos). El *carmen natalicium* se dispone, en general, según seis núcleos temáticos principales (la asistencia de las divinidades, con Lucina a la cabeza; los votos para una larga y próspera existencia, con la presencia benefactora de las Parcas; las imágenes infantiles referidas a la cuna o la sonrisa del niño; la exaltación de la *gens* y la *virtus*; el nacimiento como anuncio del advenimiento de una Edad de Oro).

J. Ponce dedica un apartado especial a cada uno de los términos de su encuadre: “*Casta fave Lucina*: presencias divinas en la poesía natalicia”; “*Concordes Parcae*: el brillo de los hilos del destino”; “*Incipe parve puer*: estampas de la infancia”; “*Gens y virtus*: encomios del heroísmo nobiliario”; “*Aurea aetas*: los inicios de una nueva era” y “El canto de los númenes: vaticinios y elementos propiciatorios” (pp. 222-232). Un detallado repaso por la serie de poemas natalicios más sobresalientes en la tradición clásica e italiana, donde, por ejemplo, queda de relieve “la importancia que asumen los fragmentos en estilo directo en boca de la divinidad”; eco de esa focalización es que fray Luis conciba hasta nueve de sus dieciséis estancias como el canto profético de Febo, según estipula en la *cornice* de este: “Y el rojo y crespo Apolo / que tus pasos guiando descendía / contigo al bajo polo, la cítara hería / y con *divino canto* así decía”. La canción gongorina, tras el estudio de los lugares comunes de la poesía natalicia antigua y humanística, es un poema laudatorio que recoge cinco de los seis términos de encuadre relevados en la trayectoria del *genethliaco*, según el principio de una estrategia de *minutio*. J. Ponce los analiza y detalla, resaltando cómo “la arquitectura sintáctica resulta extremadamente sencilla, pues se limita a presentar una sucesión de diez votos o deseos para el fausto acontecimiento”. Este marco de modalidad enunciativa es el de

la plegaria propiciatoria, pudiéndose calibrar la canción gongorina como un *himno precatorio*

marcado notoriamente con el signo de la brevedad y la sencillez: la concatenación paratáctica de las peticiones incide en una claridad notable y todas las fórmulas de las plegarias encaminadas a las divinidades resultan ajustadas y simples, pues se articulan una y otra vez según el mismo modelo reiterativo (que tal numen obre tal cosa) (pp. 253-254).

J. Ponce, una vez identificada la himnodia, matiza su interpretación con un quiebro sutilísimo acerca de si pudo Góngora “recurrir a otro modelo antiguo de marcado carácter político en el que se plantease un empleo afín de ese mismo recurso”. Nada menos que la *regina odarum* de Horacio aparece como singular dechado gongorino. Tras un exacto encuadre del poema clásico en su estructura y sentido, establece que en el *Carmen saeculare* “brillan algunos elementos que podrían haber dejado huella en la canción gongorina sometidos a variación”. Los signos coincidentes cierran su significativa relevancia con la recurrencia de seis divinidades menores de naturaleza alegórica. De manera semejante a cómo intervienen Fe, Paz, Honor, Poder, Virtud y Abundancia en el *genethliaco* consagrado al futuro heredero de España, aparecen otros tantos númenes: Tiempo, Copia, Salud, Fortuna, Virtudes y Felicidades.

El poema de Góngora alcanzaría su exacta ubicación “en un doble marco laudatorio bien diferenciado”. Disponía de una serie notable de divinidades alegóricas para el discurso encomiástico y bajo la inspiración significativa de poemas epidícticos de Claudiano (como el mismo Ponce ha mostrado en el *Panegírico al duque de Lerma*, el poeta cordobés sitúa hasta quince figuras personificadas). En la canción, las *fictio personae* se desdoblan (la Abundancia y la Pureza del Aire, las Felicidades —la Pública y la Eterna, según la *Iconología* de C. Ripa—). La presencia y significación de este conjunto de alegorías se comprenden mejor a la luz de una relación sobre la *Máscara y Sarao* celebrados en el Salón Nuevo del Palacio Real de Valladolid: la ejecución coral de un *genethliaco* que se correlaciona con la canción gongorina, cuyo código aparece, así, definitivamente iluminado. Dos breves epígrafes redondean el sentido de los contextos cortesanos: la afición a Horacio y la familiaridad con su obra, marcando

cómo el cauce métrico elegido por Góngora, el sexteto lira, resultó el mayoritariamente seguido para la estrofa horaciana de cuatro versos en las *Flores* de Espinosa; y la pregunta —sin respuesta documentable— de hasta qué punto “pudo Góngora acometer la redacción de *Abra dorada llave* pensando también en una ejecución coral ante la corte a la manera del *Carmen saeculare*”. Se cierra el análisis con la elucidación de algunas conexiones significativas con la poesía italiana encomiástica del Quinientos, destacando el calco formulario de un poema áulico de B. Tasso y ciertos detalles del poema de T. Tasso consagrado a la duquesa de Ferrara (1580). Concluye J. Ponce con un conseguido ejercicio reflexivo que rotula “*Serio ludere*: Góngora y el arte de la *imitatio*”, recogiendo las líneas maestras de una tan compleja “fusión de elementos diversos y sugestiva hibridación de géneros” que reclaman la condición de *palimpsesto*: una canción que funciona como “pequeño teatro cortesano” y como “un instrumento de relojería perfectamente afinado”. Con todo derecho, el exégeta termina resaltando el “delicado matiz juguetero” en el que “podía quizás reconocerse un signo de identidad gongorino”. El genial cordobés “tuvo acceso a los mayores monumentos de la tradición lírica, seleccionó lo más granado de los mismos y los mezcló con exquisito cuidado para finalmente hacer el poema del todo suyo con una sonrisa”.

Aun queriendo reducir a articulada síntesis el conjunto del volumen que nos regala J. Ponce, se tiene la sensación de que no han terminado de aquilatarse los muchos valores que encierra el ensayo. Los mil y un vericuetos de una mostración teórico-práctica hasta ahora nunca ensayada con una riqueza de argumentos y un manejo de los textos latinos, neolatinos y toscanos tan sobresaliente como refinado, su capacidad de abrir a cada momento innumerables sendas nuevas a la reflexión y a la praxis de la *imitatio* áurea hacen de este volumen un hito singular, fruto de una erudición avasalladora, de unas capacidades exegéticas inigualables y de un estudio tan brillante como eficaz. En definitiva, una vez más el autor hace que nos rindamos ante el poderío, la elegancia y la finura de una obra maestra, que abre con llave dorada, como en tantas otras de sus aportaciones, el amplísimo campo de la creación que tiene a Góngora como símbolo supremo.

Reseñas

Love in the Poetry of Francisco de Aldana: Beyond Neoplatonism

PAUL JOSEPH LENNON

Woodbridge, Tamesis, 2019, xii + 203 pp.

En *Love in the Poetry of Francisco de Aldana: Beyond Neoplatonism*, el profesor Paul Joseph Lennon, de la Universidad de Saint Andrews (Escocia), plantea un examen de las ideas sobre el amor humano en la poesía de Francisco de Aldana (h. 1540-1578). Lennon propone que Aldana desarrolla un acercamiento híbrido al amor que reconoce sus limitaciones en la vida terrenal y que aun así no renuncia ni a la aspiración de trascendencia espiritual ni a la dicha del cuerpo. Frente a importantes trabajos sobre Aldana en el haber de José Lara Garrido, D. Gareth Walters y Miguel Ángel García, Lennon no ofrece una interpretación totalizadora de la obra del poeta ni analiza un número elevado de poemas. Se ciñe estrictamente, en cambio, al tema del amor humano, aborda un número relativamente reducido de poemas en cada capítulo y procura no extrapolar sus respectivas lecturas. Más aún, Lennon atiende a lo que podríamos llamar el giro ma-

terial en el estudio de la poesía áurea, liderado hace una década por *La rúbrica del poeta: La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora* (Ediciones Universidad de Valladolid, 2009) de Pedro Ruiz Pérez y *Poesía y edición en el Siglo de Oro* (Calambur, 2009) de Ignacio García Aguilar. Esto lo lleva a incorporar a su análisis elementos paratextuales de los tres impresos en los que Cosme de Aldana dio a conocer los versos de su hermano entre 1589 y 1593. Lennon rechaza con firmeza el tópico de Cosme como inepto editor y reconoce con lucidez que la recepción de Francisco viene del todo determinada por la labor editora de aquel (p. 4). Además, Lennon rechaza el orden supuestamente cronológico que Elias L. Rivers impuso a la poesía de Aldana con argumentos algo escasos y un punto endebles. Tal disposición fue sancionada ya por Lara Garrido en su edición en Cátedra de 1988 y tuvo hondas repercusiones.

Liberado del corsé que supone aceptar ese tipo de cronología, Lennon procede a agrupar los poemas según sus afinidades y, en algún caso, su contigüidad en los impresos originales. Como método de lectura, Lennon se fija en lo que llama *slippage* o deslizamiento: “the space generated by the poet in the mind of the reader as a result of the differences between the original commonplace and its apparent function when redeployed in another (con)text” (p. 49). Dichos deslizamientos se acumulan hasta que se abre una distancia entre los significados originales que poseían los *topoi* en las fuentes originales y los que adquieren en las manos de Aldana. Las desviaciones y modificaciones se producen de manera paulatina y pueden pasar desapercibidos. Advertir esas modificaciones en lo que concierne al amor humano constituye, pues, el objetivo de esta monografía.

Tras la breve introducción, que plantea el tema de la monografía y la cuestión textual, el capítulo 1, “The Complexities of Love”, estudia la evolución del amor en el petrarquismo y el neoplatonismo hasta la época de Aldana y la manera en que este recibió tales ideas. En su primera parte, ofrece una magnífica síntesis del amor en el

pensamiento neoplatónico italiano desde finales del siglo XV hasta mediados del XVI. Destaca su especial atención a las lecturas deliberadamente infieles que Ficino hizo de Platón; al reconocimiento por parte de Bembo, Nifo y Hebreo del papel que podría tener el cuerpo en el neoplatonismo ficiniano y sus esfuerzos por dismantelar las posturas más rígidas de este; y a los aspectos del petrarquismo que lo convirtieron en vehículo de difusión del citado neoplatonismo, pese a las incongruencias entre ambos. En la segunda parte del capítulo, Lennon analiza tres poemas de Aldana para asentar un punto de referencia para el resto. Se trata del soneto “Al cielo”, que comienza “Clara fuente de luz, nuevo y hermoso”; las redondillas que dicen “Sin tantas filosofías”; y la “Carta a un amigo” en endecasílabos sueltos, cuyo primer verso reza “Es tan verdad, Galanio, lo que agora”. Lennon detecta aquí la herencia de dos ideas capitales sobre el amor que Aldana aprendió en la lírica de Ausiàs March y Juan Boscán: el tormento causado por el componente inevitablemente carnal en los *cants* del valenciano y la aspiración de hallar dentro del matrimonio un justo medio —a la manera de la *aurea mediocritas* horaciana—

entre las dos Venus, la celeste y la pandémica, en la famosa epístola que el barcelonés le enderezó a Diego Hurtado de Mendoza.

El capítulo 2, “The Temerity of Love”, analiza la representación del amor recíproco entre hombre y mujer en las octavas que comienzan “Pues tan piadosa luz de estrella amiga”. Para mejor dilucidar este largo y complejo poema, Lennon también se detiene en otros que consignamos por su verso inicial: los sonetos “El ímpetu crúel de mi destino” y “Pues cabe tanto en vos del bien del cielo”, las quintillas “Con mucha dificultad” y la octava “Alguno que alcanzó que no podía”. Según Lennon, en “Pues tan piadosa luz de estrella amiga” Aldana confuta “the idea that spiritual contemplation alone is the sole means of transcendence available to humankind” (p. 73). En cambio, en estos poemas Aldana celebra el poder del amor recíproco. En el soneto “Pues cabe tanto en vos del bien del cielo”, Aldana incluso ofrece una visión del amor “that recognises the importance and unavoidability of the union of physicality and spirituality” (p. 61). En todos ellos se aleja del tópico de la amada siempre desdeñosa y reconoce más bien la capacidad de la mujer para ser un agente,

y no un mero medio, en la contemplación transcendental dentro del amor. Lennon concluye que Aldana no rechaza lo espiritual, sino que, de acuerdo a la tendencia del neoplatonismo post-ficiniano, con fuerte influencia neorristotélica, plantea un desafío a “the purely contemplative spiritual stance as the only viable method of achieving transcendence and helps to ground it in the physical realm to a certain extent” (p. 87).

El capítulo 3, “The Nature of Lyric”, aborda cuatro sonetos de Aldana que contienen diálogos entre amantes cuyos nombres remiten a la tradición bucólica y en los cuales pone en tela de juicio las doctrinas filosóficas sobre el amor hasta entonces vigentes. Lennon propone que Aldana usa el género pastoril “to present an alternative to the songs of unrequited love that typified contemporary Spanish amatory lyric” (p. 89) y adapta elementos del soneto dialogado de tema erótico-didáctico y del soneto cómico-realista. Lennon dispone el análisis en dos partes según el lugar que tiene cada soneto en los impresos preparados por Cosme. Así, los sonetos que comienzan “¿Cuál es la causa, mi Damón?” y “Mil veces digo entre los brazos puesto” nos sitúan ante

los amantes durante el coito y nos desengañan respecto a su capacidad para culminar una unión que trascienda el cuerpo. Por su parte, los que comienzan “De sus hermosos ojos, dulcemente” y “Solías tú, Galatea, tanto quererme” exploran la tristeza de los amantes ante la inminente separación que supone el fin del acto sexual. En todos ellos, Aldana construye “a non-standard, female poetic persona freed from many of the ties of the vernacular Petrarchan poetic tradition” (p. 122). Lennon se luce en el análisis de estos sonetos porque explora con acierto las ramificaciones del género de cada interlocutor, del contexto pastoril al que apuntan sus nombres, y las implicaciones éticas de tópicos como el lucreciano del coito como batalla y el ovidiano del amor como milicia. Por ejemplo, en su análisis de “¿Cuál es la causa, mi Damón?”, Lennon observa que es la amada la que inicia el beso, el cual representa su “over-reliance on physical aspects of love” (p. 99).

El capítulo 4, “(De)mythologising Love”, examina el uso que hace Aldana de la mitología en tres poemas: “Medoro y Angélica”, un epilio del que solo conservamos diez octavas; el soneto “Marte en aspecto de Cáncer”, que comien-

za “Junto a su Venus tierna y bella estaba”; y otro epilio, esta vez en octavas, que comienza “Marte, dios del furor, de quien la fama”. En ellos Aldana rompe con la alegoresis moral de la mitología que retenía considerable fuerza desde la Edad Media y entronca con el erotismo ovidiano y ariostesco. Sin embargo, también explora aspectos más inquietantes del amor, como los celos o el afán del varón por imponerse sobre la mujer. Pese a los claroscuros, Lennon considera que los dos poemas sobre la pasión de Marte y Venus encajan en última instancia con “Medoro y Angélica”, donde Aldana de nuevo desarrolla su “hybridised approach to love whereby the human form plays an active part of the unifying process” (p. 133).

La “Coda” analiza el poema que comienza “Entre el Asia y Europa es repartido”, glosa en octavas del soneto XXIX de Garcilaso sobre Hero y Leandro. Lennon maneja el testimonio incompleto presente hasta la fecha en todas las ediciones de Aldana, no el texto completo de una redacción temprana que Adalid Nieves Rojas rescató hace unos pocos años. Para Lennon, Aldana presenta el soneto garcilasiano como una celebración del poder ennoblecedor del amor

frente a la tradición que advierte a los lectores sobre sus peligros. Pese a su reticencia inicial a formular una filografía general en el corpus de Aldana, es evidente que Lennon considera que “Entre el Asia y Europa es repartido” ejemplifica lo que reiteradamente llama el “hybrid approach” al amor por el napolitano: el resultado “of the synthesis of competing elements, a love that embraces both spirituality and physicality as part of the human experience of union on the earthly plane” (p. 175).

Love in the Poetry of Francisco de Aldana ocupará un lugar señero en la crítica de Aldana por su amplio conocimiento del neoplatonismo, sus convincentes interpretaciones de los poemas sobre el amor humano y su agudeza interpretativa. Lennon escribe además de manera concisa y siempre plantea con franqueza y claridad cuáles son sus discrepancias y deudas con la crítica anterior. Esa franqueza también lo lleva a hablar con una exactitud que no abunda en nuestro campo. Frente a los muchos estudiosos que lo tienen por una historia de amor no correspondido, Lennon dice a las claras que el mito de Apolo y Dafne consiste en un intento de violación.

La gran ventaja del estricto enfoque de Lennon en los poemas de

amor humano de Aldana es que le deja las manos libres para ofrecer lecturas minuciosas y convincentes de un puñado de poemas en cada capítulo. Su análisis de “¿Cuál es la causa, mi Damón?” será de ahora en adelante un ejemplo ineludible de cómo conjugar en la interpretación de la poesía áurea la historia de las ideas y la debida atención a la construcción del género de los hablantes. Pero un enfoque tan ceñido inevitablemente limita el alcance que la monografía podría tener en el estudio de la lírica española del Siglo de Oro más allá de la obra de Aldana. No hay apenas menciones a poemas de contemporáneos como Hernando de Acuña, Gregorio Silvestre y Francisco de Figueroa, quienes trataron temas y tópicos parecidos en análogas circunstancias culturales y vitales. Tampoco hay un careo con algunas monografías importantes de la última década en torno a cuestiones pertinentes. Por ejemplo, el sondeo de la crisis de la masculinidad en los sonetos “Marte en aspecto de Cáncer” o en “Mil veces digo entre los brazos puesto” se beneficiaría de un diálogo directo con *Imperial Lyric: New Poetry and New Subjects in Early Modern Spain* (Pennsylvania State University Press, 2009), donde Leah Middlebrook abrió

una rica senda de análisis de la construcción de la masculinidad en la lírica cortesana. Ahora bien, es posible que Lennon deje que sus silencios sean elocuentes. Así, no hay referencia alguna a *Unrequited Conquests: Love and Empire in the Colonial Americas* (University of Chicago Press, 1999) de Roland Greene o a *Love Poetry in the Spanish Golden Age: Eros, Eris and Empire* (Tamesis, 2013) de Isabel Torres, en los cuales el amor en la poesía áurea es leído como metonimia de otros deseos, sobre todo los imperiales.

Felipe Valencia
Utah State University

Curiosidad y censura en la Edad Moderna

SILVIA-ALEXANDRA ȘTEFAN (COORDS.);

SIMONA GEORGESCU, SORINA-DORA SIMION Y MIHAIL ENĂCHESCU (EDS.)

Bucaresti, Editura Universității din Bucaresti, 2020, 330 pp.

Liviu Franga comienza su “Prólogo” al título que justamente inaugura la colección Aurea Curiositas subrayando la originalidad de su tema, que “rara vez suele ser objeto de debate en el marco de los diversos encuentros y comunicaciones relacionados con el campo de las ciencias humanas” (p.9). Es cierto que el carácter vasto, variado y transversal de la curiosidad dificulta su tratamiento. Esto podría suponer un obstáculo a la hora de articular un conjunto de estudios sobre curiosidad y censura en un volumen colectivo como este; sin embargo, los coordinadores ofrecen una respuesta productiva delimitando la cronología y abriendo el campo espacial al conjunto de la Monarquía Hispánica, distinguiendo cuatro bloques y dejando entre ellos elementos de conexión y cohesión (la Inquisición, el teatro y las artes plásticas, los territorios novohispanos, el lugar de la mujer, etc.), recogiendo la aportación de un proyecto consolidado (el que

aborda los mecanismos de censura y control, dirigido por M.^a José Vega) y combinándola con las realizadas por investigadores más jóvenes. El resultado es un volumen cuya coherencia implícita dialoga de manera fecunda con la singularidad de cada una de sus contribuciones.

Los catorce estudios se agrupan en cuatro grandes bloques. El primero de ellos aborda la caracterización de los rasgos definitorios de la censura durante la Edad Moderna y sirve de introducción general al conjunto. En “Buenas y malas biblias: La Censura Generalis (1554) y los inicios de la política expurgatoria de la Monarquía hispánica”, M.^a José Vega ofrece una mirada a la delicada lucha entre la curiosidad del lector (lo que, en última instancia, se traduce como el interés económico del mercado) y las estrategias de censura bajo la corona hispana. Ahonda, por tanto, en la creación de la *Censura generalis*, desarrollada para combatir las he-

rejías protestantes difundidas por la imprenta y la presión del mercado sobre los Inquisidores, a fin de que moderaran sus dictámenes con el objetivo de satisfacer a grupos de presión como los mercaderes de libros. En otras palabras, la misma causa que mueve un mecanismo de censura conduce al mismo tiempo a su contención. Por esta razón, aunque el sistema censorio católico tiende a ser percibido como una maquinaria uniforme, cada cultura crea sus propias reglas. Ejemplo de ello son las diferencias existentes entre las políticas censorias hispana y romana respecto a la difusión de la Biblia, donde la *Censura generalis* relaja las prohibiciones, con lo que se evita una posible quiebra de los impresores y mercaderes de libros al tiempo que se persigue crear una fórmula de reconciliación en términos doctrinales y económicos (p. 29).

En la misma línea, en “La censura de los *Adagia* de Erasmo en bibliotecas españolas. I. Madrid”, Emilio Blanco analiza la pugna entre dos focos de presión: el mercado y la institución censoria, prestando especial atención a los ejemplares de la obra erasmiana en las bibliotecas de Madrid. El análisis viene precedido de un panorama de la recepción de las obras de

Erasmo en distintos países de Europa, con la generalizada reticencia o franca oposición por parte de las autoridades religiosas en la primera mitad del siglo XVI: mientras Portugal lleva adelante un endurecimiento progresivo, el Índice parisino de 1544 condena 18 títulos del humanista flamenco, superado solo por Calvino y Lutero; y en el milanés de 1554 el erudito aparece como el autor con más prohibiciones (p. 43). En cuanto a España, a pesar de que al principio estaban prohibidos los *Adagia* en su totalidad, las “abundantes e insistentes peticiones de los lectores [...] fuerzan una relajación de la prohibición, de manera que a partir del Índice de Quiroga se permite su lectura en ediciones expurgadas” (p. 55) y en la mayoría de los casos después de someterse a la censura conservadora, es decir, “con las cautelas requeridas en la portada y las tachaduras necesarias en los *adagia* señalados como heréticos o corrosivos” (p. 51).

Es evidente que la censura en sus diferentes manifestaciones ha dejado su huella en la literatura, con una repercusión directa en el campo de la educación, como destaca en su trabajo María Sebastià-Sáez, atendiendo a una de las instituciones más influyentes en este

campo desde fechas cercanas a la expansión de los Índices. El artículo profundiza en el dilema de los jesuitas frente a los textos clásicos: por un lado, valoran su “inestimable elegancia y propiedad de su lenguaje” (p. 86) y la necesidad de su uso en las asignaturas definidas en la *ratio studiorum*; por otro, los consideran nocivos, dañinos y deshonestos. “Expurgación y censura de los textos clásicos en la Compañía de Jesús” aborda “cómo surge la problemática de la expurgación de los textos clásicos” (p. 86) y cómo en los estudios de la Compañía se concilian las necesidades educativas con las reglas de la moral católica. Este capítulo presenta varios ejemplos para demostrar que la tarea no fue nada fácil por la resistencia de algunos textos a una intervención censora y por las pérdidas efectivas que resultaban de las supresiones en el texto. Para lograr un cierto equilibrio los jesuitas, en paralelo a la aplicación de los recortes recomendados o impuestos, reelaboran y reescriben dichos textos o los traducen añadiendo unas notas explicativas. De este modo, la expurgación evitaba la total exclusión de los textos y los ajustaba para una educación humanística dentro de la ortodoxia contrarreformista (p. 93).

Las implicaciones de la curiosidad y censura en comunidades específicas, definidas desde distintos puntos de vista —el del orden religioso, el de la Inquisición, el del curioso lector y de los educadores— se reflejan también en “La Inquisiçãozinha en la comunidad sefardí de Ámsterdam en el siglo XVII”. En este estudio, Fernando Pancorbo explica los mecanismos de control ideológico y religioso en dicha comunidad y aclara cómo un proceso de control, que se suponía al servicio de la re-educación de la comunidad sefardí y el fortalecimiento de su identidad religiosa, se convierte finalmente en un sistema de opresión contra los “Nuevos Judíos” (pp. 60-61), a veces de manera arbitraria y con castigos tan severos como la excomunión. Dos elementos de interés resultan destacables en este trabajo. De una parte, se subraya el doble sometimiento de los sefardíes a los procesos opresivos, primero por la Inquisición Católica y, más tarde, en Ámsterdam, por parte de su propia comunidad, por no conocer suficientemente su religión y su tradición. De otra parte, muestra que los mecanismos de opresión se utilizaron también en otras comunidades, y en algunos casos de manera más intolerante

que la Inquisición española (p. 80), tal y como advierte Juan de Prado (p. 67) con una expresiva fórmula, empleada en el rótulo del artículo: “Os judeus querem acá fazer uma Inquisiçãozinha”.

El itinerario histórico y cultural que presenta el primer bloque construye una base sólida para entender mejor los mecanismos de las autoridades censoras, así como las estrategias para evitarlos, desarrollados por quienes constituían su objeto. Esto es llevado a cabo a través del análisis de casos concretos y bien documentados de las interferencias entre la curiosidad y su bloqueo (o, por lo menos, el intento) en los siglos XVI y XVII, ofreciendo un panorama dinámico que obliga a revisar generalizaciones y prejuicios.

El segundo bloque temático aborda la “Proliferación de los mecanismos censores inmiscuidos en el arte dramático áureo” y está compuesto también por cuatro trabajos, con una similar perspectiva sobre casos y aspectos relevantes. Para el análisis de “Lope de Vega ante la censura”, Antonio Sánchez Jiménez, en un impecable trabajo, repasa cómo el Fénix cambia, en sus distintas épocas, sus estrategias frente a la censura. Para su análisis escoge tres casos ejemplares en

otros tantos textos de relieve: *La Dragontea* (p. 101), *El divino africano* (p. 108) y *la Jerusalén conquistada* (p. 110). El recorrido se revela de notable interés al poner de manifiesto dos actitudes dispares, casi opuestas, por parte de Lope, quien se mueve entre la voluntad de esquivar la censura y una actitud de aceptación, conducente a la reescritura del texto. La complejidad de la imagen se acrecienta al considerar la otra cara del proceso, con el examen del papel del poeta como censor de libros. El trabajo concluye que “Lope ante la censura no nos revela ni una víctima ni un siniestro inquisidor, pero sí una imagen mucho más acorde con lo que sabemos del Fénix: un escritor movido, sobre todo, por sus intereses profesionales” (p. 118).

Una perspectiva complementaria ofrecen María José Rodríguez Campillo y Antoni Brosa-Rodríguez en “¿Una producción transgresora en la dramaturgia femenina de los Siglos de Oro?”, al mostrar en un género típicamente loresco el efecto de otro modelo de control sobre la escritura. Las convenciones preestablecidas sobre las mujeres tienen un impacto similar al de las censuras laicas o eclesiásticas plasmadas en normativas, prohibiciones y vigilancia inquisitorial, y

lo hacen de un modo más difícil de esquivar. El estudio analiza las vías y procedimientos empleados por algunas dramaturgas (María de Zayas, Ana Caro, Leonor de la Cueva, Ángela de Azevedo y sor Juana Inés de la Cruz) para reivindicar nuevos roles de género a través de sus obras “con el objetivo de eliminar la discriminación por razón de sexo que sufrían” (p. 162), y cómo lo hacen de manera implícita por la necesidad de encontrar un espacio de respuesta en un marco muy coartado, ya que “la imagen femenina dentro de los textos áureos posee un rol arquetípico que se vio condicionado, entre otras muchas cosas, por el discurso clerical y el discurso masculino de quienes tenían, hasta entonces el poder de la cultura y el poder de la palabra” (p. 154).

Sin ir más lejos, en este bloque el lector se encuentra con otro estudio (“La curiosidad en el teatro de Siglo de Oro”) con argumentos que parecen apoyar esta afirmación a partir del análisis de catorce comedias redactadas por diferentes manos y que, centradas en la temática de curiosidad y censura, ofrecen una estructura entrelazada y bien tejida. Oana Andreia Sâmbrian indaga en estas páginas en las figuras del “curioso” y su tratamiento escénico en textos de Lope de Vega, Cervantes

Calderón y Tirso de Molina, entre otros. El trabajo resalta que la curiosidad, a primera vista, está relacionada con la novedad y el saber, y se percibe como un rasgo positivo en los textos dramáticos. Sin embargo, la curiosidad intelectual se atribuye a los hombres, mientras que “no ocurre lo mismo en el caso de las mujeres que quieren saber cosas por el gusto de saberlo”. Lo explica así: “Aunque no quede expresado de manera exacta, esto nos remonta al pecado original donde, es más que de sobra conocido, Eva es la primera afectada por el vicio de curiosear. Es en Calderón donde más citas encontramos donde se vincula a la mujer por su mera condición, a la curiosidad innata y necia [...]” (p. 129). La estudiosa no se limita a exponer cuán diferente se percibe el mismo rasgo en la mujer y en el hombre, sino que también repasa distintos tipos de curiosidad presentes en la mentalidad barroca y proyectados en los textos dramáticos del momento.

El último trabajo de este bloque, “Apuntes sobre los alcances de la censura en la circulación de textos teatrales impresos en el Virreinato del Perú durante la segunda mitad del siglo XVI e inicios del XVII”, cuestiona cuál es la repercusión de las prohibiciones emitidas y en

qué medida se estaba aplicando el mecanismo de censura. Laura Paz Rescala argumenta que, si se hubiesen cumplido de manera estricta las prohibiciones sobre los textos de ficción en Perú virreinal, no habría sido posible un desarrollo de las artes escénicas en consonancia con la Península; por ello concluye que “la prohibición de que circularan historias fabulosas en el Nuevo Mundo fue igual de incumplida que aquella se dictó en cortes de Valladolid en 1555”. Este valioso trabajo muestra al lector una vez más que la lucha constante entre la censura y curiosidad sigue pautas similares en diferentes partes geográficas y que los intereses económicos juegan un papel importante en el intento de saltarse las prohibiciones. Una frase resulta particularmente esclarecedora y puede extrapolarse fuera de los límites temporales y espaciales de este trabajo para definir la relación conflictiva entre curiosidad y censura: “en la práctica, las modas literarias dependen de las dinámicas mercantiles y, si a la Corona le interesaba la integridad ideológica de sus súbditos, a los mercantes les interesaba satisfacer los gustos de aquellos, fueran cuales fueren” (p. 173).

El tercer bloque se centra en el ámbito exclusivo de la imagen. “La pintura y escultura bajo la crítica de

los censores en la Edad Moderna” sitúa en la perspectiva de los conceptos tratados en este libro uno de los elementos más característicos y determinantes de una cultura en que el papel del concepto visual no obedecía solo a razones ligadas a los índices de analfabetismo. Los matices se observan al atender a los ámbitos de la devoción pública en el siglo XVII y los propios de una espiritualidad privada en la época del humanismo y en un soporte que conjuga imagen y texto. En “Desnudo, sangre, dolor: El juicio del Santo Oficio al Señor de las Congojas de Tacoronte”, Antonio Marrero Alberto atiende a un ejemplo ilustrativo de la primera situación, iluminando las posibles razones de la prohibición, basadas en la desnudez y la abundancia de sangre en la composición de la figura, junto con el uso de los libros prohibidos como fuente de inspiración (p. 189). Al detenerse en el hecho de que en la misma época se exponían sin problema en la España continental “numerosas imágenes que tienen como punto de partida y fuente de inspiración al Cristo de Tacoronte”, el autor subraya la falta de estandarización de las políticas censorias en la Monarquía hispánica.

“El arte de la miniatura al servicio del decoro. Fe y ortodoxia en la

elección del programa iconográfico en los códices miniados hispanos del siglo XVI” llama la atención sobre la persistencia del manuscrito después de la difusión de la imprenta. Jaime Moraleda Moraleda estudia un caso en que el efecto de las prensas no es la desaparición de los cauces previos, sino la sutil acomodación de sus componentes a los patrones de un nuevo código material y conceptual, con particular presencia en el caso de la imagen plástica. Como la censura formal en todos los demás ámbitos, la presión de la imprenta incide en las prácticas de ilustración de los manuscritos, condicionando incluso los rasgos de su iconografía. Cuando “el libro impreso se convirtió en el mejor vehículo para dar a conocer los nuevos modelos” (p. 215), adecuados al contexto cultural e ideológico de la época contrarreformista, aumentaron las escenas devocionales y expresiones de fe dogmática (p.218), mientras que disminuyeron los detalles superfluos, la imaginación y la creatividad espontánea en los códices manuscritos, en un cambio gradual bien expuesto en este trabajo.

El cuarto y último bloque trata asuntos del espacio novohispano y se adentra en el mundo fascinante de la ciencia con dos estudios,

uno sobre astronomía y otro sobre medicina. El primero, “La curiosidad científica en la Nueva España: Entre el conocimiento hermético y la ciencia moderna en una “fábula” prohibida por la Inquisición”, trata la suerte de *Syzigias y quadraturas lunares...* en manos de la Inquisición. Este breve relato sobre un viaje a la Luna ha sido considerado como el origen de la ciencia ficción y de literatura fantástica en México, y Carmen Fernández Galán Montemayor propone su lectura desde la perspectiva histórica-cultural del proceso inquisitorial contra el libro, que revela el funcionamiento del Santo Oficio en México y la persecución de la curiosidad científica en el siglo XVII (p. 229). En el segundo, “Curiosidad y censura en el arte del cirujano Alonso López de Hinojosos: Una poética médica novohispana de finales del siglo XVI”, Marcos Cortés Guadarrama describe el contexto social-religioso del Virreinato novohispano y su búsqueda de remedios sanitarios frente a la pestilencia con la ayuda de la religión; en este marco sitúa el análisis los tratados de medicina de Alonso López en una época en que la poética médica tiene que conciliar la ciencia con las delimitaciones de las normas religiosas.

En el estudio “Imitación y sátira

ra: Una apócrifa segunda parte del *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes en la polémica sobre un sermón novohispano”, María Isabel Terán Elizondo explica cómo las discrepancias “filosóficas o teológicas entre órdenes religiosos” (p. 250) pueden provocar “altercados notables en la Nueva España a pesar de las disposiciones papales y de la Inquisición hispánica que prohibían discutir sobre ello” (pp.250-251). Lo curioso es que en este caso son los religiosos quienes infringen las normas, y todavía más llamativo resulta el uso de una versión apócrifa de Coloquio de los libros para llegar a un público más amplio “traspasando los límites de corrillo de los correligionarios o de los miembros de la orden que se denostaba” (p. 275).

Araceli Campos Moreno, en “Las mujeres y sus hechizos amatorios en los archivos de la Inquisición novohispana”, estudio que cierra el volumen, destaca que la mayoría de los hechizos realizados por las mujeres se relacionan con la magia de amor, aunque en los archivos se encuentran también hechizos para parar la violencia en casa, para tranquilizar al esposo o para satisfacer los deseos sexuales. Este interesante trabajo subraya que, aunque la hechicería está per-

seguida de manera regular por la Inquisición, su castigo cambia según la época y el país, ofreciendo un nuevo ejemplo de la inevitable dialéctica entre pulsiones en oposición, la curiosidad y la censura, la *libido sciendi* y la voluntad de control, pero sometidas a un obligado juego de equilibrios.

En suma, los responsables de *Curiosidad y Censura en la Edad Moderna* han conseguido manejar con éxito un tema muy amplio, suscitando perspectivas desatendidas y basando su acercamiento crítico en el análisis de casos concretos, elegidos con una visión panorámica, bien articulada en el índice general y su distribución en bloques. Cada capítulo, por su parte, está muy bien organizado y logra mantener despierta la atención del lector hasta la última página. Al principio del libro se anuncia que “es el primer volumen de la serie *Aurea Curiositas*” (p.10); si esta primera entrega establece un estándar de calidad y rigor, es una garantía de que la serie dejará la curiosidad del lector y su apetito científico satisfechos, como deseaba Liviu Franga en su “Prólogo”.

Emre Özmen

Universidad de Córdoba

Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético

CLARA MARÍAS

Berlín, Peter Lang, 2020, 368 pp.

En el actual panorama de estudios sobre las letras hispánicas del siglo XVI, entre el vasto cúmulo de publicaciones y la recurrencia de temas y enfoques, resulta muy gratificante y renovador el trabajo presente, que combina una perspectiva nueva, el dibujo de una agrupación genérica desatendida y un análisis minucioso y pleno de rigor como sustento de sus argumentaciones. La epístola poética, en su devenir en los dos siglos considerados áureos, ha sido objeto de un estudio bastante sistemático a lo largo de las dos últimas décadas, a partir de los volúmenes monográficos del Grupo PASO (2000; dir. Begoña López Bueno) y la revista *Canente* (2002, coord. José Lara Garrido); a partir o en torno a estas propuestas conjuntas se ha avanzado en el análisis y el conocimiento de la producción epistolar de autores de referencia, ampliando la visión de las marcas formales, temáticas y pragmáticas de un verdadero género con rasgos distintivos dentro de

un sistema. Sin embargo, hay que hablar más bien de un diasistema al atender a las transformaciones que en él se registran a lo largo de los años y los cambios de estéticas y horizontes culturales, de modo que la permanencia de rasgos comunes no anula las diferencias apreciables entre el inaugural intercambio de Hurtado de Mendoza y Boscán, la “Epístola moral a Fabio” o la proliferación de misivas jocosas rimadas en la segunda mitad del siglo XVII, indicios de los cambios en las preferencias poéticas, los modos de sociabilidad y la propia práctica del verso. Por ello, y sin cuestionar la validez de las aportaciones y la productividad de una mirada de *longue durée*, deviene muy productivo el enfoque crítico de un conjunto de textos que, en un espacio cronológico bien definido, se despliegan con verdadero carácter genérico.

Así, la denominada “epístola ética” se perfila en el análisis de Clara Marías como un conjunto

coherente, bien delimitado dentro del repertorio de formas epistolares en verso del siglo XVI y con unos rasgos particulares compartidos en un desarrollo datable entre 1527 y 1582, con la relativa precisión derivada de una cronología solo hipotética para algunas de estas piezas. En otros términos, agruparía las obras de este tipo correspondientes a la primera generación petrarquista o, en otros términos, al medio siglo de predominio de esta modalidad poética, previo a la deriva adquirida a partir de las décadas finales del siglo XVI, La “Presentación” inicial del volumen sintetiza el panorama de la epístola poética y establece el marco genérico amplio, entrando a continuación en el bloque que delimita los términos estrictos de la epístola ética en términos temáticos, cronológicos y lingüísticos, dejando la autora bien claro que no presenta un examen exhaustivo, sino el de las piezas que no se perdieron en cartapacios de acarreo o en manuscritos recónditos. La imbricación entre estas dos partes es de gran interés metodológico, pues no sólo acota con claridad un corpus sistemático, sino que en el deslinde de fronteras cartografía también un territorio marcado por la permeabilidad. Dentro de la variedad

epistolar la autora establece como factor distintivo una temática que combina la reflexión filosófica de alcance moral y la declaración autobiográfica; de esta materia deriva la elección del marco epistolar, tomado de los modelos clásicos de Cicerón y Séneca, pero ajustados ahora al cauce del verso; en esa clave, finalmente, se define la importancia del destinatario y su elección a la hora de situar la actitud, el tono, y en última instancia, la propia caracterización del hablante poético-epistolar. Al entramado de textos, autores y destinatarios se dedica el segundo bloque tras la “Presentación”, y de él el lector obtiene una precisa cartografía de la sociabilidad de poetas y hombres de letras en el período, con una heterogeneidad en los perfiles que no excluye la imbricación de relaciones, al modo de una reducida pero completa república letrada. Sin duda es el escenario más adecuado para indagar en los procesos de construcción de un sujeto poético, al que la investigadora dedica la última parte de la monografía, que habrá de completarse en breve con una segunda entrega, dedicada en este caso de manera central a la autorrepresentación de los autores a partir de la materia seminal del pensamiento clásico.

Esta abreviada presentación del libro y de la investigación que lo sostiene ofrece una síntesis de su contenido, junto con el trasluz de una metodología y una valoración implícita. El rigor en el análisis pormenorizado de los textos (en un buen número carentes de estudios previos) refuerza la solidez del planteamiento conceptual, en la línea de delimitar mejor la variedad genérica que late bajo los grandes marbetes caracterizadores, y la orientación de los problemas planteados conecta con algunas de las líneas que con más vigor se desarrollan en la actualidad en este campo, como todos los que gravitan en torno al “yo poético”, al propio estatuto del escritor y, en última instancia, al propio sujeto, tal como se va configurando con el desarrollo de la edad moderna, sin olvidar lo relativo a una delimitación más precisa de las categorías del canon y de la historia.

Aunque la noción de “epístola ética” no tiene una definición explícita y precisa en un apartado *ad hoc*, queda bien delimitada a partir de la indicación de sus dos constituyentes básicos, además de la forma epistolar: la asimilación del pensamiento clásico (fundamentalmente de raíz estoico-ciceroniana) y la expresión autobiográfica. La com-

paración con la reconocida como “epístola moral” (tal como queda fijada en el texto de Fernández de Andrada) ilustra la naturaleza específica del género que la precedió y en el que se reflejan las marcas epocales. La moralidad de la epístola seiscentista se basa en un valor de *auctoritas* que remite a lo incuestionable de algunos valores y a la función de magisterio que adopta el hablante, en tanto la posición ética de la modalidad precedente se sustenta en un valor experiencial, que matiza las formulaciones doctrinales y coloca al sujeto con valor de referencia, pero sin pretender un alcance universal, lo que viene ligado a la elección de correspondencia: lejos de ser un discípulo al que instruir, se trata de un amigo con el que se comparten vivencias y aprendizajes o incluso un superior ante el que se exponen problemas vitales o dudas personales. La materia no tiene, pues, tanto que ver con las *mores* de valor social, colectivo, sino con un *ethos* que el individuo labra trabajosamente y que, en todo caso, puede compartir con su círculo más cercano, partiendo de la experiencia propia y sin pretensiones de generalización. Por ello los asuntos particulares que se tocan se centran en los avatares de la vivencia personal, rehuyendo en

la totalidad de los casos las conclusiones de carácter socio-político, incluso cuando se rozan problemas tan espinosos como el exilio del marrano Núñez de Reinoso o, a otro nivel, las tensiones que en la Universidad salmantina donde profesaba el Brocense reflejaban una faceta de la crisis del modelo humanista. Justamente ese modelo, no en el sentido más estricto del profesor de *studia humanitatis*, es el que se refleja en esta forma epistolar, antes de que el género se acomode al horizonte contrarreformista y a los perfiles de lo que se denomina “barroco” en oposición al paradigma “renacentista”, que es el proyectado en los textos y en la caracterización discursiva de la epístola ética.

Uno de los rasgos paradigmáticos del género es el tipo de sociabilidad que ya quedó apuntado en la caracterización de esta trama epistolar o “conversaciones en verso”. La anonimidad o indefinición del destinatario, apenas disimulada por el ficcional y puramente funcional “Fabio”, dominaba en las cartas de tradición cancioneril y se impone con rotundidad en la abundancia de la epistolaridad formal en la poesía bajobarroca. La plena individualización de los destinatarios del corpus estudiado implica, ade-

más de una incuestionable historicidad (en fuerte correspondencia con la experiencia autobiográfica que se pretende exponer), una realidad ligada a la existencia de un vínculo personal o a la voluntad de asentarlos precisamente a través de la carta; en muchos casos el lazo es el de la amistad, y en no menor número de ellos encontramos que la correspondencia se sitúa también en el ámbito de las letras: lo es siempre para la emisión del primer texto en verso, se consagra en todas las ocasiones en que se obtiene una respuesta de la misma naturaleza, y el hecho adquiere mayor relieve cuando el destinatario comparte el papel de escritor en un plano más amplio que el de la ocasional respuesta versificada. La amistad previa a la carta o la relación personal buscada con ella (sin incurrir en la condición de una mecenazgo de raíz medieval) se apoya en una gran parte de los casos en la compartida condición de hombre (en muy pocos casos mujeres) de letras, lo que permite explorar una particular condición de la *sodalitas*, entre el estricto vínculo afectivo y las relaciones plenamente establecidas en la república literaria o en un campo en formación; más bien, cabe concluir a la luz de lo expuesto por Marías que este elemento

funciona como un importante factor de construcción de ese campo, justamente a partir de la incorporación efectiva del componente individual y ético, al hacer aflorar de entre los versos el rostro del sujeto que sostiene la pluma y cuenta con su propia realidad vital, es más, que la cuenta en el espacio híbrido de vida y escritura que define la epístola. No otra era la propuesta de Cicerón, para quien las cartas fungen como imagen o retrato de quien escribe, y esto se hace más patente y eficaz en las cartas en verso cuando son poemas epistolares, pues en ellas el sujeto poético muestra la conciencia de quién es, de que escribe y de que se hace en ese mismo proceso de escritura.

En este punto la epístola ética y el modo de comunicación que establece se enmarca en la amplia deriva de salida del espacio, ya un tanto clausurado, que había sostenido los primeros cimientos del sujeto individual moderno. La introspección petrarquista había dado forma al ejercicio de reflexión, tanto ética como autobiográfica, hasta fijarse en un código que rigió las exploraciones en la subjetividad y sus modos de expresión. Sus límites, sin embargo, comienzan a aflorar ya en los más lúcidos de sus cultivadores, conscientes de lo circunscrito de la

materia amorosa y el soliloquio, así como de unos moldes métricos de carácter epigramático (el soneto) o lírico (la canción); la experimentación con las formas narrativo-discursivas (como las representadas por los tercetos o los *sciolti*) le permitían abrirse a otros ámbitos temáticos y a una comunicación donde el monólogo reclamaba la correspondiente réplica, es más, se construía en búsqueda y en función de esa respuesta. En el campo estricto de la poesía, la ficción pastoril, en particular la que sigue un modelo más netamente virgiliano, cumple una función equiparable, a partir de que el pastor deja pronto de estar solo y establece un canto alternado, que es otra forma de conversación o correspondencia en verso. Bajo la máscara bucólica asoman los rasgos de una situación vital que, sin entrar en el debate de su realidad autobiográfica, se articula en torno a motivos reconocibles en el corpus de la epístola ética, como la dialéctica entre naturaleza y ciudad, vida social y retiro, o el valor de la amistad en personajes o voces poéticas situados entre la soledad del campo y la solidaridad del grupo. De resultas de esta situación, más o menos artificiosamente compuesta, el intercambio poético que caracteriza la égloga modeliza-

da en la primera de las garcilasianas se proyecta en la ficción en prosa en las frecuentes justas o competiciones en verso suscitadas entre los pastores, donde no faltan ejemplos cercanos a los representados por el intercambio de epístolas éticas, sobre todo cuando la convención de la máscara poética, presuntamente transparente, se extiende al conjunto de los pastores; el caso de Herrera identificando a Salicio y Nemoroso con Garcilaso y Boscán convertiría la égloga I en una formulación más convencional de lo que en las epístolas entre ambos poetas era una comunicación más sincera y más vinculada a la realidad vital, más que a la literaria. En una línea similar sería de interés profundizar en los paralelismos que, en la cronología del ecuador en el desarrollo de la epístola ética, presenta una epístola como la de Lázaro de Tormes, mucho más irónica y mordaz, pero interesada también en exponer la propia vida para justificarla y hacer consideraciones de carácter ético (y satírico), además de congraciarse al paso la benevolencia de “Vuesa Merced”, que ya antes le había escrito que le escribiera. Basten en este punto estas consideraciones para mostrar la fertilidad de la propuesta crítica articulada en torno a la epístola

ética, como género desarrollado en un momento histórico muy concreto y en directa relación con la problemática de la “construcción del yo poético” y, hemos de extender, de la conciencia individual en su sentido más pleno.

En sus páginas Clara Marías señala el papel casi fundacional reservado, en la panoplia de referentes clásicos del género, a Cicerón, a partir de su propuesta de reunir vida y escritura en sus textos, particularmente en los epistolares. El prócer romano, escritor y filósofo además de orador, encarnó (y no sólo en el plano estilístico) el ideal del humanismo renacentista, con un valor más ético que estrictamente moral. Junto a él hay que señalar la emergencia y la fijación poética del género en una época marcada por la epistolaridad, como nuestra autora subraya con cita de Fernando Bouza, y, aunque este rasgo no desaparece con las primeras etapas de la edad moderna (baste considerar en un horizonte más reciente las “cartas al director” o las actuales y desbordantes redes sociales), sí queda a la luz con este estudio su peso en la empresa de construcción de la individualidad y la nueva sociabilidad que comporta, comenzando por el establecimiento de un tono conversacional que no solo da

una respuesta precisa a la demanda de *sprezzatura* (y basta recordar los versos de arranque de la epístola de Garcilaso a Boscán); también da con un espacio para la reflexión que puede ser compartida, y que se convierte en punto central de la consideración cuando el horizonte de la publicación (y aun antes el de la difusión manuscrita) actualiza la compleja dimensión público-privada que tiene esta modalidad de comunicación epistolar, la misma que el individuo de las ciudades del Quinientos comenzaba a sentir de manera conflictiva y que se proyectaba en la propia práctica del verso.

La metrificación de la correspondencia, como la simulación de la epistolaridad para el poema, amenazaba con dejar de ser un recurso y dar en una convención que acabará convirtiéndose en un tópico funcional. El proceso está en estrecha relación con las prácticas sociales que se estilizaban en manuales a partir del ideal renacentista del cortesano, pero que se establecían en la realidad de los letrados urbanos en una utilización del verso en una variedad de circunstancias sociales sin relación estrecha con la verdadera poesía. Algo de ello hay en el trasfondo de las epístolas estudiadas, pero su dimensión ética, con su fusión de

pensamiento y experiencia vital, le dan el temblor y la verdad propias de lo que, en casi todos los casos, alcanza la dimensión de poema (y de buen poema) con unas tonalidades que la acercan a una corriente mayor de la lírica reciente, una “poesía de la experiencia” que arranca de los románticos ingleses y llega a propuestas cercanas, basadas en los mismos componentes de reflexión ética y autoficción y la premisa esencial de construir un yo poético que halla en su conciencia ficcional su condición de verdad.

Si este es uno de los valores principales del descubrimiento al que Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza dan carta de naturaleza en nuestras letras, no es tampoco el menor de los valores de la monografía que comentamos el haberle dado a este género la entidad que merece y que ha sustentado con el rigor del análisis, la solidez de una metodología arraigada en la tradición filológica y el impulso de una visión renovadora en sintonía con planteamientos críticos actualizados. Su aportación, incluso, sobrepasa su propio valor intrínseco, como esta forma de epístolas trascendía su dimensión poética. Con los valores de amistad y de comunicación, sumados a los de reflexión filosófica e introspec-

ción, estas epístolas no sólo hacen una contribución esencial a la definición del yo poético moderno, pues sus componentes son parte sustancial de la construcción del individuo tal como se constituye en la modernidad, con el lugar que en él tiene la literatura y junto a ella la específica crítica filológica. A la espera de su “padre compañero”, así lo testimonian estas *Conversaciones en verso*.

Pedro Ruiz Pérez

Universidad de Córdoba - Grupo PASO

Los trabajos de Cervantes.
XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL Y ALMUDENA GARCÍA GONZÁLEZ (EDS.)

Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, 314 pp.

El presente libro recoge las ponencias plenarias y las comunicaciones del XIII *Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, celebrado en Argamasilla de Alba (Ciudad Real) del 23 al 25 de noviembre de 2017. Isabel Lozano-Renieblas, presidenta de la Asociación de Cervantistas, dedica unas palabras preliminares a la comisión investigadora —especialmente a Rafael González Cañal y Almudena García González, profesores de Literatura Española de la Universidad de Castilla-La Mancha, editores de las actas— para agradecerle su esfuerzo. Conviene también citar a instituciones locales, como el Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, provinciales, como la Diputación Provincial de Ciudad Real, académicas, como la Universidad de Castilla-La Mancha, y autonómicas, como la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, por su respaldo económico y el patrocinio. La estructura de la obra es doble y muy bien diferenciada: por un lado, se recogen las ponencias

plenarias (pp. 13-70) de Fernando Romo Feito, Carlos Romero Muñoz y José Manuel Lucía Megías, y, por otro, las comunicaciones presentadas por el resto de cervantistas (pp. 71-312).

Así pues, Fernando Romo Feito, profesor de la Universidad de Vigo, sostiene en “La idea de poesía en Cervantes: un problema de interpretación” (pp. 13-23) que la prosa cervantina ha eclipsado su faceta poética. Define el significado de “poesía” para Miguel de Cervantes y *La Galatea* como ejemplo poético, obra en donde conviven la comicidad y el patetismo. Repasa después la concepción poética de Cervantes en *La gitanilla* y en otras novelas ejemplares. Asimismo, para Romo Feito, *El viaje del Parnaso* resulta crucial en su trayectoria, puesto que Cervantes desea alcanzar la gloria literaria con ella. En síntesis, sostiene que la concepción poética de Cervantes es culta y sublime, alejada de la sátira y la burla barrocas, propias de Francisco de Quevedo.

La segunda conferencia plenaria, “En el léxico del *Persiles*” (pp. 25-48), de Carlos Romero Muñoz, se centra en el estudio del léxico del *Persiles*, con especial atención a los cultismos morfológicos, los cuales están contextualizados según el CORDE. Es un análisis innovador, ya que el estudio de los cultismos morfosintácticos de los Siglos de Oro ha sido muy poco estudiado. Combina de forma erudita la explicación morfolingüística con la literaria, puesto que contextualiza en qué otras obras aparecen.

Por último, la tercera ponencia, “Silencios en la biografía cervantina: dos silencios y un epílogo argamasillesco” (pp. 49-70), de José Manuel Lucía Megías, profesor de la Universidad Complutense de Madrid, rastrea el estado de la cuestión de la biografía de Miguel de Cervantes, campo de estudio en el que Mayans y Siscar, biógrafo cervantista del siglo XVIII, cambió el panorama de cómo estudiarla. Su figura ha sido usada con fines extraliterarios y patrióticos. Por ejemplo, el personaje de Don Quijote de la Mancha se ha convertido en un mito nacional. Explica Lucía Megías que el texto de Cervantes es de difícil comprensión en la actualidad por las referencias a la vida cotidiana del siglo XVII y analiza

la tradición literaria que le sirvió de inspiración a Cervantes, como *El entremés de los romances*. Acepta que hay muchas interpretaciones sobre la obra y dedica un apartado de su capítulo a la cueva de Medrano de Argamasilla de Alba, pueblo de Ciudad Real, que siempre ha interesado a los biógrafos y los ha reunido desde el siglo XIX: por ejemplo, a Azorín en *La ruta del Quijote*.

Eduardo Barata inaugura el segundo bloque temático con “Palabras de despecho y desagrado: Sancho Panza con Napoleón Bonaparte en las Guerras Peninsulares” (pp. 71-79), cuyo artículo sostiene que los panfletos bilingües en castellano y portugués de Don Quijote jugaron un papel crucial en la Guerra de la Independencia (1808-1814). Sancho Panza dialoga con Napoleón y se muestra crítico con la ocupación francesa, representada por Napoleón y Don Quijote, a los cuales les enloquece el idealismo revolucionario. Se satirizan las malas acciones y también la maldad de José I de Bonaparte, por entonces Rey de España. En definitiva, los personajes cervantinos se adaptan a un fin político, representando la bondad y la justicia de la nación en tiempos de guerra.

Por otra parte, Francisco Javier Bravo Román plantea el concepto

de “verosimilitud” cervantina en “La verosimilitud ¿autobiográfica? de los prólogos cervantinos” (pp.81-89). Analiza el prólogo de *La Galatea*, de las dos partes del *Quijote*, del *Viaje del Parnaso*, *Novelas ejemplares*, *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Según Bravo Román, no se describe realmente a sí mismo en sus prólogos, sino que juega con los tópicos literarios de la falsa humildad y el recurso a la autoridad. Por tanto, a pesar de que pueda haber elementos autobiográficos, es un juego entre realidad y ficción.

Por lo que se refiere a “Cosas como deberían ser y no como son: Discretas pesquisas en obras de Miguel de Cervantes y El Greco” (pp.91-98), Radhis Curi Quevedo define las relaciones entre Cervantes y el Greco a partir del retrato del cardenal Fernando Nieto de Guevara. Según Curi Quevedo, el Greco se inspiró en la poesía cervantina para pintarlo. Así pues, “Los comportamientos sociolingüísticos portugueses y españoles en el *Persiles* de Cervantes” (pp. 99-108) de Alexia Dotras Bravo es un análisis del bilingüismo luso-castellano, interlengua que aparece en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, conocida como portuñol. Esta variedad ya

existía en el siglo XV y, según Dotras Bravo, también en la época de Cervantes, ya que así los manifiesta en su obra. Se centra, además, en el poliglotismo italiano —que gozaba del prestigio del *dolce stil novo*—, el francés y el portugués. En “Metapoesía y circunstancia en *Viaje del Parnaso*” (pp.109-114) de Ana Dotras Pardo, se estudia el viaje del *Persiles*, equiparable a la metapoesía, y el deseo de que el *Persiles* destacara en el canon poético del siglo XVII.

Se adjunta también un análisis archivístico de los hidalgos Villaseñor, personajes de *El Quijote* en “Son el linaje más antiguo del maestrazgo: los Villaseñor del *Persiles* desde el punto de vista de sus coetáneos y la documentación del archivo” (pp. 115-122) de Francisco Javier Escudero Buendía. Esta familia puede ser de Quintanar de la Orden (Toledo), El Toboso (Toledo) y Mota del Cuervo (Cuenca), según la crítica. No obstante, este investigador ha localizado información interesante en Miguel Esteban (Toledo) y también en Quintanar de la Orden. Es un estudio hipotético sobre si Cervantes pudo conocerlos, aunque no hay pruebas evidentes de que Cervantes haya vivido en La Mancha.

De igual modo, Lola Esteva de Llobet define la interacción de los

personajes femeninos del *Persiles* en su círculo social con un estudio filosófico de la concepción del amor en “La cosmogonía femenina en el *Persiles*: presupuestos metafísicos y escala ontológica” (pp. 123-132). Los personajes del *Persiles* no están caracterizados desde una tipificación maniqueísta, sino que hay malos y buenos. Muchos de estos personajes femeninos son, para Esteva de Llobet, metafóricos y alegóricos, definidos por el amor y la búsqueda de la identidad, frente al patriarcado opresor. Grissel Gómez Estrada sostiene en “Fractalidad en las *Novelas ejemplares* de Cervantes” (pp. 133-141) que estas novelas son fractales, ya que las historias son semejantes y cíclicas, basadas en estructuras metafóricas e irónicas. La ironía está muy presente, por ejemplo, en *El licenciado Vidriera*, *El casamiento engañoso* y *Rinconete y Cortadillo*. Por el contrario, *El coloquio de los perros* es una obra metafórica sobre la vida picaresca y *El celoso extremeño* combina tanto la estructura metafórica como la irónica.

A continuación, Dominick L. Finello analiza en “Viviendas del Quijote” (pp. 143-149) cómo las viviendas que aparecen en la obra determinan el carácter de sus propietarios y también el de los demás

personajes que habitan en ellas, puesto que la vivienda, según Finello, simboliza la personalidad y el esfuerzo humano, siendo la casa, pues, un símbolo cultural y personal. Realiza un análisis de la casa de Don Quijote, Don Diego de Miranda y la del caballero del Verde Gabán. Por otro lado, Clea Gerber ahonda en los esfuerzos que realizó Cervantes en el *Persiles* por trascender en la tradición literaria, partiendo de sus intenciones en el prólogo en su estudio “El tiempo que resta en los preliminares del *Persiles* cervantino” (pp. 151-156). El viaje del *Persiles* puede ser comprendido desde muchas perspectivas y, para Gerber, simboliza el discurrir temporal el tratamiento de la muerte. Cervantes muestra que quería lograr un hueco en el canon literario y se prepara para afrontar los últimos días de su vida.

En “Zoraida, la historia del capitán cautivo en ópera” (157-164), María González-Moral Ruiz se centra en el episodio del capitán Ruy de Viedma y Zoraida, novela interpolada en *El Quijote*, fuente de inspiración para la ópera *Zoraida o la bella mora* (1857) de José Escolástico Andrino, actualmente perdida. Por su parte, *Zoraida* (1914), de Antonio Jiménez Monjón, es una ópera desconocida

que refunde esta novela. González-Moral observa la estructura, los personajes, la sinopsis y el contenido, ofreciendo una biografía de su autor.

De igual manera, Jorge Francisco Jiménez Jiménez ahonda en las descripciones literarias de Castilla-La Mancha en el *Quijote* en “La Mancha que “pintó” Cervantes” (pp. 165-175). Las descripciones de los libros de viajes sostienen que el paisaje castellanomanchego es rudo y pobre. Tras su muerte, se ha relacionado constantemente a Castilla-La Mancha con el *Quijote* como proceso de mitificación del autor. Podemos decir que nunca ha interesado demasiado a los pintores, pero sí la relación cervantina del paisaje.

En “La presencia del *Quijote* en las recreaciones de Cervantes como personaje de ficción en la narrativa española en torno al IV centenario (2014-2016)” (pp. 177-191), Santiago Alfonso López Navia rastrea la influencia de Miguel de Cervantes en la novela actual y realiza un estudio intertextual del *Quijote* a partir de los personajes, el sentido y la relación de el Quijote apócrifo de *La sombra del otro* de Luis García, *Misterioso asesinato en casa de Cervantes* de Juan Eslava Galán, *El hidalgo que nunca regresó* de Carlos

Luria, *El reino de los hombres sin amor* de Alfonso Mateo Sagasta, *Señales de humo* de Rafael Reig, *El ingenioso hidalgo* de Álvaro Bermejo y *Musa décima* de José María Merino.

De igual modo, Xinjie Ma compara las traducciones chinas del *Persiles* con el texto original en “Los trabajos del *Persiles* en China” (pp. 193-202). A partir de la primera traducción de *El Quijote*, China ha realizado más de cincuenta traducciones. Sin embargo, la obra completa de Cervantes no ha tenido tan buena acogida. Estudia la traducción paremiológica chinaespañola y las traducciones poéticas. Se mantiene la disposición versal del soneto, pero se altera el orden de versos y la rima. En ocasiones, se omiten palabras antonomásticas y topográficas. Para Ma, el *Persiles* no ha sido difundido en China como el *Quijote* debido a la gran diferencia cultural entre ambos países y también por factores editoriales, ya que todavía no hay una edición crítica con notas a pie de página que aclare los pasajes más difíciles. A pesar de ello, agradece la labor de adaptación y de traducción de los traductores chinos.

En “El *Persiles* y la novela española del XVII: Personajes y voz

narrativa” (pp. 203-210), Christine Marguet compara los personajes y la voz narrativa de las novelas bizantinas con las del *Persiles*, que también bebe indudablemente de la tradición épica. El *Persiles*, según Marguet, no está condicionado por los patrones literarios de su época, ya que tiene varias características que lo hacen singular, como la metaficcionalidad, rasgos autobiográficos y carácter lúdico.

Asimismo, José Manuel Martín Morán sostiene que los personajes anónimos sin nombre en el *Persiles* informan a otros sobre el viaje y sus adversidades en “Reivindicación del don nadie: El personaje anónimo en el *Persiles*” (211-220). Existe, pues, una gran cantidad de personajes anónimos que narran circunstancias del presente a modo de corifeo griego. No obstante, no todos ellos se comportan igual en la novela, puesto que dependen de qué parte del libro se sitúen. Por otra parte, en “Algo más sobre Cervantes poeta: a propósito de los sonetos de *La Galatea*” (pp. 221-229), Carlos Mata Induráin aborda los sonetos de *La Galatea*, *prosimetrum* que incrusta sonetos a lo largo de sus muchos libros. Hay una influencia clara y patente de Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera con una gran abundancia

de tpos artificiosos. Para Mata Induráin, se pueden leer de forma autónoma, a pesar de estar integrados en la prosa. La rima es pobre y el ritmo poco fluido, existiendo una desigualdad en la calidad de los sonetos poéticos.

En “El episodio de Antonio, el ‘bárbaro español’ y su familia: *Persiles* I, V-VI y III, IX” (pp. 231-240), Juan Ramón Muñoz Sánchez aborda la estructura del *Persiles* y concluye que es similar a la del *Quijote* porque se insertan novelas interpoladas en la trama principal. Hay, por tanto, dos narraciones distintas con un análisis de la historia de Antonio de Villaseñor. Así, Erivelto da Rocha Carvalho reflexiona sobre cómo leer el *Persiles* a partir del juego entre diacronía y sincronía en “El *Persiles* leído desde otra latitud: sobre el último Cervantes” (pp. 241-246). No nos debemos dejar influir excesivamente por *El Quijote*, sin caer en una comparación excesiva y recurrente. Para Rocha Carvalho, el final feliz del *Persiles* es un elemento que lo identifica con la novela actual. En “Hacia una poética de las orillas insulares en el *Persiles*” (pp. 247-255), Isabelle Rouane Soupault rastrea la topografía ribereña en el *Persiles*: las orillas simbolizan el desengaño barroco. Analiza los

campos semánticos de “marina”, “ribera”, “orilla” y “playa”, que juegan un papel simbólico en la obra.

Por otra parte, Enrique Rull Fernández plantea el motivo de la despedida poética en el *Persiles* como expresión del dolor en “El motivo de la despedida en el *Persiles* cervantino” (pp. 257-264). Analiza las despedidas marítimas desde los barcos y desde tierra firme, que tienen significados opuestos. De hecho, la despedida de Sinforosa y Auristela es curiosa, ya que recuerda a la virgiliana de Dido y Eneas. Finaliza Rull aportando que hay una gran variedad de despedidas, que se dividen entre marítimas y terrestres.

En “Cosas santas y devotas: la poesía de Cervantes” (pp. 265-277), Adrián J. Sáez analiza la poesía religiosa de Cervantes, cuyo corpus consta de ocho poemas, algunos de ellos insertados en novelas, como *La gitánilla* y el *Persiles*. Son poemas que se pueden clasificar como hagiográficos, beatíficos, marianos y eclesiásticos, entre otros. Además, hay poemas religiosos en sus comedias, como *El trato de Argel*. Para Sáez, Cervantes se aleja de los tópicos de la poesía religiosa barroca y renacentista, creando su propio universo poético, ya que no es una poesía que simbolice una prueba férrea de fe,

sino más bien un ejercicio poético. Podemos hablar, pues, de poesía de circunstancias y no exactamente de poesía religiosa.

En “La Mancha de Aragón, un territorio real en la ficción cervantina: su registro documental del siglo XII al XVI” (pp. 279-288), Jesús Sánchez Sánchez rastrea en los archivos castellanomanchegos el topónimo de la Mancha de Aragón, nombrado en el capítulo 25 de la segunda parte de *El Quijote*, contextualizándolo en el momento. Se ha usado de forma muy ambigua a lo largo de la historia, por ejemplo, Tierra de Montearagón (XIIXII), Mancha de Montearagón (XIII-XIV) y Mancha de Aragón (XVI). Para Sánchez Sánchez, este topónimo se refiere inequívocamente a Castilla La Mancha.

Interesante e hipotético resulta el estudio de Pilar Serrano de Menchén, “Miguel de Cervantes y la dama del cuadro exvoto de Don Rodrigo Pacheco Avilés” (pp. 289-297) sobre la relación del cuadro de Magdalena Pacheco Avilés con Cervantes. Realiza un estudio genealógico de la familia Pacheco, oriunda de Argamasilla de Alba. Es un estudio hipotético sin datos concluyentes, puesto que las lagunas en su biografía son muy grandes. El cuadro pintado

puede guardar cierta relación con Cervantes por algunas coincidencias, aunque tampoco parece estar nada claro.

Ana Suárez Miramón define la simbología de la obra del *Persiles* en el corpus cervantino desde la perspectiva literaria del valor y del sentido en “Entre el mito y la historia en el *Persiles*” (pp. 299-306). Según Suárez Miramón, esta obra es una mezcla de simbolismo con historicismo. Por último, Alicia Villar Lecumberri en “*Persiles y Sigismunda*: sinfonía en cuatro movimientos” (pp. 307-312) examina la obra musical de Jimmy López, representada en Madrid en septiembre de 2016, junto con un análisis del compositor, de la sinfonía, de la partitura y de la recepción en la crítica musical. Alaba la obra y la interpretación, opinando que gustó al público.

En pocas palabras, *Los trabajos de Cervantes. XIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* es una monografía cervantina, coordinada por Rafael González Cañal y Almudena García González, que plantea y estudia trabajos heterogéneos e interesantes sobre Miguel de Cervantes Saavedra, muy especialmente sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, por lo que debe ser una obra

de referencia y consulta para los interesados en esta línea de investigación.

Iván Gómez Caballero

Universidad de Castilla-La Mancha

La literatura en el abismo.
Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones

MANUEL PIQUERAS FLORES

Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2018, 250 pp.

El experto en literatura española del primer tercio del siglo XVII Manuel Piqueras Flores presenta en este trabajo el fruto de su tesis doctoral —que ha sido galardonado con el Premio Internacional “Academia del Hispanismo” de Investigación Científica y Crítica sobre Literatura Española en 2017—. Piqueras nos ofrece un estudio minucioso sobre el desarrollo de un nuevo género barroco, fraguado durante la segunda década del siglo XVII, esto es, las colecciones de novelas cortas con marco que albergan cualquier tipo de ficción en su interior —ya sean obras narrativas, líricas o dramáticas—, por medio del análisis de tres obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581-1635): *Corrección de vicios* (1615), *Casa del placer honesto* (1620) y *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622).

Este estudio se compone de tres bloques, bien diferenciados entre sí, que refieren los siguientes aspectos: “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su contexto litera-

rio”, “El desarrollo de un género” y “Las colecciones de metaficciones”.

En el primer bloque, el autor repasa la biografía del escritor Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, en relación con la literatura y las influencias de las que se nutrió. Asimismo, enfatiza el hecho de que este escritor ha sido poco conocido y estudiado por la crítica hasta mediados del siglo XIX, teniendo su apogeo en los años setenta, momento en que empezaron a aflorar tesis doctorales, estudios y nuevas ediciones de sus obras. De hecho, ha sido en las últimas décadas cuando los estudios dedicados a su obra han experimentado un mayor desarrollo, ya que desde la monografía de Enrique García Santo-Tomás (2008) se han editado algunos de sus textos como *El caballero puntual* (Salas Barbadillo, 2016), y algunas tesis doctorales versan sobre él (Amunikan, 2012; Piqueras, 2016).

Además, Piqueras subraya el carácter innovador de Salas Barbadillo, considerado el escritor más

innovador tras Cervantes, pues en las primeras décadas del siglo XVII tiene lugar la búsqueda de nuevos moldes, donde los textos de ficción dentro de otros textos de ficción, que difuminan los límites entre realidad y creación artística, se fraguan y para los que Piqueras propone el término de “metaficción” y, en consecuencia, “colecciones de metaficciones” para describir este género.

El segundo bloque es el más extenso de los tres —ya que abarca el sesenta por ciento de la obra— y en él, Piqueras analiza en profundidad los aspectos más relevantes de *Corrección de vicios* (1615), *Casa del placer honesto* (1620) y *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622), —obras salasianas prácticamente desconocidas hasta la fecha— y destaca un rasgo común en las tres: la posesión de un marco —si bien de distinta índole— que actúa como hilo conductor de la trama y que justifica la aparición de los episodios intercalados.

En el caso de *Corrección de vicios* (1615), considerada la primera colección enmarcada en literatura española, el marco es interlocutivo, y su destinataria es Ana de Zuazo. Esta obra narra el viaje autobiográfico de Salas Barbadillo con Boca de todas verdades, un loco-cuerdo,

quien ameniza el viaje contando y leyendo novelas de carácter satírico, puesto que critican la sociedad áurea y el entretenimiento, y van precedidas de un diálogo entre Salas y Boca de todas verdades.

De igual manera, las ocho novelas de burlas intercaladas en esta obra, atienden al siguiente esquema: empiezan con un comentario de Boca de todas verdades, después se relata un caso real y, a continuación, se cuenta/lee una novela —aunque también se invierten los papeles y, en ocasiones, es Salas Barbadillo quien narra—. Todas las novelas comienzan con un elogio a la ciudad, narran la historia de un personaje de baja condición de la sociedad —como embusteros o malhechores— y acaban con un final moralizante y justo.

Por su parte, *Casa del placer honesto* (1620) sale a la luz en un año en que se publican muchas novelas de Salas Barbadillo y de colecciones que contienen novelas cortas. Esta obra es la primera colección de novelas cortas que, además de novelas cortas, incluye obras dramáticas y varios poemas, amparada bajo el marco de la reunión académica. Sus protagonistas, cuatro señoritos andaluces, trasladan su residencia al Paseo del Prado, donde habilitan una casa en la que llevar a cabo

cualquier tipo de representación literaria. Tras decretar una serie de normas, y crear un teatro que posibilita la inserción de géneros que no son narrativos, comienzan las representaciones. Al finalizar la primera reunión e incorporar a dos nuevos miembros, las reuniones pasan a ser periódicas, coincidiendo su celebración con la de alguna festividad religiosa. Salas Barbadillo se aprovecha de estas reuniones para otorgar al teatro y la novela el mismo grado de importancia, y para criticar a la sociedad de su tiempo.

Por otro lado, en *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622), Piqueras refiere, en primer lugar, la red literaria que circulaba en la época áurea, donde era habitual que unos autores escribiesen las aprobaciones de otros literatos amigos, para después examinar la obra en sí. En este libro, Salas Barbadillo presenta una comedia de equívocos, característica de la novela cortesana de tipo amorosa, que se inicia con un largo capítulo introductorio que opera como marco, y donde nos cuenta la historia de Dorotea, la “incasable malcasada” y protagonista de la trama principal. Tras las nupcias de los personajes principales, comienzan los festejos, parte fundamental

de la obra, ya que conforman el grueso de esta, y justifican las ficciones en segundo grado con el fin de ridiculizar a la pareja de esposos. De esta manera, Salas Barbadillo ensalza la literatura como entretenimiento principal.

Las ficciones que componen esta obra son seis comedias domésticas y tres poemas —recitados en los intermedios—, donde una vez más, el escritor madrileño realiza una crítica a la sociedad del momento. Una crítica que deriva en el perjuicio y fracaso social de los contrayentes. Más tarde, la acción se traslada al camino de Alcalá a Guadalajara, por lo que para amenizar el trayecto los protagonistas realizan una competición poética, de modo que aquí la literatura sirve como entretenimiento y alivio de caminantes.

En el tercer y último bloque, Piqueras presenta una clasificación de las obras de Salas Barbadillo según la crítica, siendo el aspecto de “estructura” en el que encontramos mayor variedad de opiniones entre los estudiosos. Por ello, el autor hace hincapié en que las tres obras analizadas son colecciones que, mediante un marco ficcional, sirven para insertar material literario ajeno. Este hecho que no existía en la época, lo que demuestra la origi-

nalidad de la propuesta literaria de estas obras, ya que a partir de ellas se desarrollará con éxito el género en las siguientes décadas del siglo XVII.

Más tarde, el investigador describe la diatriba entre lectura individual/privada y colectiva, siendo esta última un hábito social durante el Siglo de Oro. No obstante, en las colecciones de metaficciones, hay una primacía del leer sobre el contar, puesto que las novelas de las colecciones son casi siempre textos escritos que alguien lee a un auditorio. Además, el uso del marco pone de relieve el interés por la transmisión oral de la literatura —no solo narrativa, sino también teatral y poética— del siglo XVII. Para ejemplificarlo, Piqueras expone un dilatadísimo número de obras y de autores coetáneos a Salas Barbadillo y a las obras analizadas anteriormente, logrando así dar una visión panorámica y detallada de la situación literaria de este nuevo género barroco.

El estudioso cierra su trabajo examinando las distintas terminologías con las que los críticos han denominado a lo largo de los tiempos este tipo de obras, y proponiendo a estas colecciones que tienen novelas, obras dramáticas y poemas en distintos niveles

—como es el caso de *Corrección de vicios* (1615), *Casa del placer honesto* (1620) y *Fiestas de la boda de la incasable malcasada* (1622)—, que se sustentan por un marco conductor para interpolar obras literarias dentro de la ficción principal, el término de “colecciones de metaficciones”.

En conclusión, este trabajo de Manuel Piqueras Flores merece un reconocimiento por su novedad, valor y riguroso estudio, ya que pone de manifiesto la necesidad de conocer a Salas Barbadillo y su vasta obra literaria. Como bien demuestra Piqueras con esta investigación, el autor madrileño fue un escritor innovador, con una prolífica carrera literaria llena de obras interesantes y de las que podemos aprender cómo se desarrolló un nuevo género literario: “las colecciones de metaficciones”. El resultado del análisis de las tres obras salasianas realizado por el investigador Piqueras es brillante, y proporciona una perspectiva completa del panorama literario de la época al ponerlas en contraste con otras obras y autores. Finalmente, los comentarios y la amplia bibliografía aportada enriquecen la visión global del tema tratado, y son indispensables como punto de partida para futuros estudiosos. Asi-

mismo, con este trabajo, Piqueras abre la veda a otras muchas líneas de investigación relacionadas con este autor, puesto que tanto Salas Barbadillo como sus textos, merecen rescatarse del olvido y proveen un extenso campo de estudio para los investigadores especialistas en la literatura del Siglo de Oro.

M. ^a Dolores Marrón Guareño
Universidad Autónoma de Madrid

Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo

J. IGNACIO DíEZ

Palma: José J. de Olañeta Editor (Medio Maravedí, 20), 2019, 269 pp.

Hace ya más de cincuenta años que el benemérito medievalista Keith Whinnom llamó la atención sobre un conjunto de distorsiones que afectaban al estudio de la literatura española antigua: la última de ellas tenía que ver con el escaso interés que los textos de contenido erótico y pornográfico habían despertado en la comunidad académica, siendo así que los datos objetivos testimoniaban un interés real mayor por ellos del que percibía la crítica de la segunda mitad del siglo XX. Afortunadamente, ha llovido mucho desde entonces, y esa misma crítica se ha ido enriqueciendo y ha estudiado ese grupo de textos, así como la presencia de elementos eróticos en todo tipo de obras literarias, tanto medievales como de la Edad Moderna.

José Ignacio Díez Fernández no es un crítico desconocido en este campo, lýtotes que empleo para señalar que estamos ante la mayor autoridad en la cuestión dentro del mundo académico español de hoy: así lo atestigua la variedad

y cantidad de trabajos publicados sobre este asunto (una selección importante de ellos puede verse en la bibliografía que acompaña a los estudios aquí reunidos), de los que merece especial mención el ajustado panorama de 2003 (*La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Laberinto), referencia inexcusable para el acercamiento a la cuestión, o los volúmenes colectivos *Venus venerada I y II* (Madrid, UCM, 2006-2007).

A todos esos valiosos trabajos previos hay que añadir ahora una nueva gavilla de estudios sobre distintas cuestiones tocantes a la poesía y el erotismo en el periodo áureo, reunidos en un volumen de bella factura y composición (*Fiebre de luz y río de corceles. Poesía y erotismo áureo*, Palma, J. J. de Olañeta, 2020). En total, el libro consta de seis amplios capítulos temáticos, ordenados secuencialmente, más un apéndice y una completa bibliografía sobre la materia estudiada.

Como señalaba, el autor ha elegido presentar los trabajos recopi-

lados en orden cronológico, desde los preliminares del Renacimiento hasta un Barroco bien penetrado. Nada que objetar, evidentemente, a un orden natural clásico e irrefutable, pero, al modo de la *Rayuela* de Cortázar, tal vez podría haberse seguido otro itinerario, que propongo desde aquí al lector. Pienso ahora, por ejemplo, en el segundo capítulo, el dedicado a Garcilaso de la Vega, que bien podría haber abierto el estudio por la importancia de asuntos que toca: en primer lugar, por estudiarse en él la poesía del autor más conocido de todos los abordados en el volumen: es cierto que, frente a la visión tradicional, los últimos estudios históricos muestran un Garcilaso mucho menos espiritual de lo que nos había vendido la tradición, con varias novias (por decirlo discretamente, con las que tuvo amores de un tipo poco platónico) en doscientos metros cuadrados del Toledo del primer tercio del siglo XVI. Por eso resulta interesante la relectura de su obra contrastando los posibles sentidos eróticos de algunos de sus poemas, e incluso fragmentos como el que desagradó a su comentador Herrera y que motiva el título del capítulo: “Esto no sé cómo lo dijo Garcilaso”. Nos faltan datos, como sugiere

Díez llegado cierto punto (no sin haber dialogado antes con grandes maestros en la interpretación del toledano), para poder ofrecer una solución definitiva al asunto, pero el cribado de pasajes seleccionados abre sin duda la puerta a estudios posteriores, por más que lo estudiado apunte al carácter extraordinario del erotismo (entendido en su sentido recto, es decir, alejado de las enteiquias neoplatónicas de Castiglione y sus amigos).

Decía más arriba que este segundo capítulo podría haber sido el primero, no solo por la importancia absoluta de Garcilaso frente al resto de protagonistas del volumen y por la aproximación original a sus poemas desde una perspectiva poco trabajada, sino también porque la parte inicial desborda claramente lo apuntado en el título para derramarse en consideraciones generales muy acertadas acerca de lo que sea la poesía erótica en el Renacimiento: el día que se haga una historia y crítica de la literatura (erótica) en la época, las páginas iniciales de este capítulo podrían servir bien de introducción general al problema.

Sucede algo parecido en el capítulo cuarto, dedicado a la poesía erótica de Baltasar del Alcázar, reconocido autor epigramático de

la Sevilla quinientista: las páginas iniciales tienen también carácter metodológico, partiendo una vez más del viejo debate entre erotismo y pornografía, al que se agregan interesantes consideraciones sobre el dislate que supone afrontar este tipo de textos mediante criterios modernos, que en no pocas ocasiones tienen poco que ver con la cosmovisión epocal y fuerzan interpretaciones aberrantes para cualquier lector con cierto sentido común. El lector encontrará al final de esta parte un recorrido por los epigramas del hispalense, con una clara distinción entre los específicamente sexuales y los posiblemente eróticos, bien discriminados y estudiados en esas últimas páginas, que patentizan además el valor de Del Alcázar como uno de los primeros autores en aprovechar —si no de forma extensa, sí intensamente— las posibilidades del molde epigramático con fines eróticos, con la particularidad añadida y especial de tratarse de poemas que terminan impresos (frente al carácter manuscrito habitual de este tipo de piezas).

El tercer capítulo se presenta con un título original, como percibirá cualquier telespectador español reciente (“De la raíz a las puntas, con un insecto en medio”),

y aborda la poesía erótica de don Diego Hurtado de Mendoza, un poeta bien conocido para Díez Fernández y al que ya ha prestado atención en ocasiones anteriores. Tal vez por ello, la parte inicial del trabajo arranca con disquisiciones filológicas sobre la edición príncipe, a la que se amputaron ciertos textos del embajador español que tardarían casi tres siglos en salir en letras de molde. Son precisamente esos poemas de contenido erótico para los que se solicita una atención más concreta sobre su condición de originales, traducidos o atribuidos: “A la zanahoria”, “A la pulga” y “A una señora que le envió una cana”. Leídos los títulos, piense el lector y acertará (o mejor, búselos en la antología que sobre la poesía erótica del granadino preparó el autor del libro). El capítulo quedará sin duda para uso y disfrute de filólogos avezados y como orientación para los venideros.

Fray Melchor de la Serna, muy de moda durante estos últimos años, es el foco de otro de los capítulos, que arranca de nuevo con consideraciones metodológicas acerca de la atribución de dicho tipo de literatura venal (en la primera acepción recogida por el *Diccionario* de la RAE, no en el sentido comercial y editorial acos-

tumbrado) a distintas figuras religiosas de los Siglos de Oro: desde Cristóbal de Castillejo hasta Jacinto Polo de Medina, pasando por el protagonista del capítulo, un fraile benito acomodado en el ambiente universitario de Salamanca, del que se han editado recientemente varios textos eróticos (*De cómo han de ser amadas las mujeres*, ed. Javier Blasco, 2019; *Remedios de amor*, ed. Patricia Marín Cepeda, 2020, ambos en Agilice Digital). El estudio de Díez Fernández repasa algunos de esos textos recién publicados, pero tiene un objetivo más amplio, consistente en analizar los elogios, las preguntas y las recetas (o remedios). El elogio del falo incluido en “El sueño de la viuda” entra dentro de lo que técnicamente se etiqueta como encomio paradójico, como paradójica es la situación de las tres mujeres convivientes con ese apéndice genital nacido en una de ellas de forma extraordinaria. El viejo género cancioneril de las preguntas y respuestas sigue siendo productivo en las manos del fraile pinciano, que no desaprovecha las oportunidades que le ofrece el marco dialógico de la pregunta/respuesta para jugar con unos cuantos dobles sentidos, dando entrada a las nuevas formas poéticas renacentistas —como el

soneto— que estaban ausentes en las versiones cancioneriles de fines del Medioevo. Las recetas o remedios abandonan en fray Melchor el sentido erótico que presentan en otros poetas (Diego Hurtado de Mendoza o Sebastián de Horozco) en favor de la parodia de los remedios populares o las enumeraciones burlescas de ingredientes absurdos o imposibles. La conclusión final es que predomina el tinte humorístico en los epigramas del sevillano, con ligeros toques de erotismo.

Un conocido verso gongorino (“Pequeña puerta de coral preciado”) sirve para titular (con estrambote: “¿con lengua?”) el último capítulo, consagrado a una cuestión realmente interesante y poco atendida hasta ahora, por cierto, en los estudios sobre erotismo en la Edad Moderna: el papel de la lengua en todo este tipo de juegos. Partiendo por un lado de la tradición neoplatónica (que ve en el beso la unión de las dos almas de los enamorados), y por otro de la presencia de este órgano sin hueso en la corriente epitalámica italiana y neolatina (en la que lengua aparece como un elemento más en la pintura del *amplexus*), se ofrece aquí un fino y apurado recorrido por los poemas en los que la lengua podría haber tenido un papel erótico o sexual,

para concluir que suele erigirse en un “tabú expresivo”, con aplicaciones también de tipo moral. Todo ello explicaría la renuencia de los poetas a introducir este elemento en sus composiciones, por las implicaciones abiertamente sexuales que conllevaba la mención del órgano.

El volumen se abre, por fin, con un estudio del interesante y ameno *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, publicado en 1519 (pero correspondiente a un momento anterior de la literatura española) y que se puede considerar con pleno derecho la primera antología erótica de la poesía española. La supervivencia en tiempos modernos fue milagrosa, ya que se nos ha conservado tan solo un ejemplar. Este dato ya es indicativo de cómo el gran interés intrínseco del texto tuvo que luchar desde bien pronto contra los esfuerzos de parte de la intelectualidad del momento, que fue censurando sucesivamente partes del conjunto y que ha tendido a borrar todo rastro material del libro (incluso en las historias de la literatura, según se ha señalado). Por fortuna, los desvelos de beneméritos bibliófilos como Rodríguez-Moñino permitieron la supervivencia de estas piezas, que se pueden leer moderna-

mente en distintas ediciones pero que no acaban de atrapar —según parece— el interés del público general. Todo ello forma parte de ese primer capítulo, que estudia la evolución de la estimación de estas obras provocantes a risa para mostrar que la fuerte atención del primer Renacimiento fue dando paso a un viento conservador y religioso en la segunda mitad de la centuria que apagó de algún modo la atracción inicial. Tampoco queda claro, de acuerdo con los avatares históricos de la obra, si el objetivo fundamental de este rosario de textos ciertamente subidos de tono era simplemente lúdico-recreativo (la risa a que alude el título) o si había también una voluntad subversiva, como ha querido ver parte de la crítica. En cualquier caso, lo que no admite duda es la obscenidad del conjunto, sustentada en la recurrencia de las voces *coño* y *carajo*, las más citadas sin duda, pero que conviven con un amplio glosario de términos, unos utilizados rectamente y otros en sentido figurado, que tal vez hagan sonrojar todavía a algún lector algo anticuado, que se perderá así la gracia de la imbricación entre erotismo y obscenidad presente en todo el conjunto.

Y si el volumen se abre con el trabajo sobre el *Cancionero* aludi-

do, se cierra con un apéndice que excede el Siglo de Oro para llegar hasta el XIX: un estudio sobre los cancioneros editados por Amancio Peratoner, en donde lo erótico convive con lo festivo y lo chistoso; un momento en el que se puede fijar de algún modo la corriente de recuperación moderna de este tipo de poesía, muy cultivada en el período áureo y preterida después.

Confío en que este breve recorrido haya dado una idea cabal de la abundancia de un volumen extraordinariamente rico y complejo, que no se agota en los autores y obras señaladas, al contener —generalmente al comienzo de cada parte— interesantes consideraciones metodológicas sobre este tipo de poesía: a las consabidas oposiciones entre erotismo y pornografía, o el carácter manuscrito de muchas de estas piezas (que raramente se imprimieron), se puede agregar, entre otras varias, el cuestionamiento sobre los modos de difusión (¿se leían estos poemas en voz alta?, ¿se leían delante de damas?), o la importancia de los exiliados españoles y de los críticos extranjeros a la hora de recuperar estas obras para la modernidad, etc.

La lectura de *Fiebre de luz y río de corceles* pide sin duda un volumen gemelo que contenga los tex-

tos analizados, o al menos una selección de ellos. Díez Fernández ya editó con acierto la poesía erótica de don Diego Hurtado de Mendoza (Aljibe, 1995): el público, a buen seguro, acogería con gusto una antología de los poemas aquí analizados.

Emilio Blanco
Universidad Complutense

*The Rise of Spanish American Poetry 1500 1700.
Literary and Cultural Transmission in the New World*

RODRIGO CACHO CASAL E IMOGEN CHOI (EDS.)

Cambridge, Legenda, 2019, 279 pp.

Este volumen colectivo, que procede de la academia anglosajona, reúne doce artículos organizados en cuatro ejes temáticos sobre la poesía escrita en América durante los dos primeros siglos virreinales. La publicación no sólo resulta novedosa por la articulación multidisciplinaria de sus aproximaciones, sino por incorporar nuevas e interesantes interpretaciones. Los investigadores llaman la atención sobre textos que han sido poco atendidos por la crítica literaria o sobre otras facetas de los paradigmas del canon. Estos no pretenden poner punto final a los debates, sino interrogar a los textos de nuevas formas en busca de sus singularidades y poner en tela de juicio por qué debemos volver nuestra mirada hacia ellos.

La “Introducción” de Rodrigo Cacho Casal es notable gracias a la incorporación, de forma sintética y clara, de las metodologías que han estructurado hasta ahora los estudios de poesía colonial hispanoamericana. Su tesis consiste en estudiar la cultura híbrida que

se gestó en América, prestando atención a sus contradicciones, limitaciones y logros, pero no desde nuestros presupuestos políticos, sino a través de investigaciones que permiten realizar las preguntas correctas y responderlas usando las herramientas apropiadas. Todo esto lo logra a través de un análisis somero pero puntual de una serie de obras espigadas cuidadosamente, para las que arroja interesantes hipótesis que habría que indagar individualmente en el futuro. Cacho Casal enfatiza que se debe soportar con mayor atención la circulación de ida y vuelta de la poesía entre el Viejo y el Nuevo Mundo; insiste en que todavía no hemos reunido el *corpus* completo de la poesía americana y en que su estudio requiere contextualizar históricamente y considerar el rol cultural y político que esta jugaba en el temprano mundo moderno, pues no solo era omnipresente, sino que al ir a la zaga con respecto a Europa, América tenía la última palabra al reinterpretar política, ideológica y

estéticamente los discursos, a menudo resignificándolos.

El primer apartado, “The Spaces of Poetry: Civic Spectacle and Religious Proselytism”, comienza con un artículo de Rolena Adorno en el que conjuga las obras que escribieron en 1680 Carlos de Sigüenza, *Teatro de virtudes políticas*, y Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico*, para recibir al virrey Tomás de la Cerda en lo que la autora ha llamado una “contradanza barroca”. Muestra cómo la poesía era un elemento *sine qua non* en la sociedad, al argumentar que esas ceremonias constituían un sistema de representación simbólico de relaciones sociales que no era explícito ni literal, sino un lenguaje figurativo en el que el arte, el lenguaje y lo visual conformaban expresiones artísticas y simbólicas. En este caso, Adorno explora la complejidad en las interacciones a través de figuras de la historia y el mito que celebraban Huitzilopochtli, para Sigüenza, y Neptuno, para Sor Juana, y prueba cómo ambos poetas utilizaban la expresión literaria hiperbólica del barroco y se adherían a doctrinas simbólicas, bajo los principios y las técnicas del evemerismo y la interpretación figurativa.

En el segundo artículo, Raquel Chang-Rodríguez analiza el *Sím-*

bolo Católico Indiano (Lima, 1598; Nápoles, 1607; Madrid, 1619) del franciscano Luis Jerónimo de Oré, una de las personalidades más prominentes de la primera generación de intelectuales nacidos en el virreinato de Perú. Esta obra, un “manual para cristianizar indígenas”, solo puede explicarse al comprender, por un lado, la educación humanística de Oré, y, por otro, el énfasis del Concilio de Trento y el Segundo de Lima en que la catequización se hiciera en lenguas nativas. El *Símbolo* pretendía ir más allá de la creencia, y estaba dirigido a una nueva y multilingüe población que era capaz de leer, escribir y entender el mensaje cristiano; además, codificaba los aspectos esenciales del dogma mientras establecía los rituales necesarios para involucrar a los pueblos andinos en la Iglesia mediante una técnica que proporcionó a los poemas un nuevo giro teológico. No sorprende que se trate de una obra híbrida y heterogénea, un libro de oración, pero también de canto, que constituye la primera prosa científica escrita en quechua, y sus poemas representan el conjunto de poesía más grande escrito en esa lengua durante el periodo colonial.

El segundo apartado, “Satire, Balladry and Burlesque Poetry”,

comienza con el artículo de Andrew Laird, quien pasa revista a tres piezas emblemáticas del prolífico franciscano Cristóbal Cabrera, traductor, especializado en griego y misionero, quien escribiera más de cuarenta obras de poesía y literatura devocional, mayoritariamente en latín, la lengua de los humanistas. Laird remarca la importancia de la tradición clásica en la temprana Nueva España al detectar el entrelazamiento de Ovidio, San Jerónimo, San Agustín, Virgilio, Erasmo e incluso Catulo (gracias a la intermediación de Juana de Zúñiga, esposa de Hernán Cortés y pariente de Garcilaso de la Vega, quien lo leyó e imitó) en la prosa y la poesía de Cabrera. Primero propone una novedosa interpretación y relación entre título y texto del primer poema impreso en el Nuevo Mundo, el “Dicolon icasticon”; luego, aborda una carta en verso manuscrita que vituperaba a los españoles por su conducta en las Indias; finalmente, analiza el “Ecstasis”, una ingeniosa autoficción que constituye una ignorada obra maestra y también un acróstico, el más largo de la literatura hispánica y que nadie antes había detectado.

Continúa con el artículo de Miguel Martínez, quien revisa y contextualiza algunos ejemplos de

romances populares con relación a la cultura literaria y política de los conquistadores. Al analizar sus acciones, aparentemente erráticas, Martínez las localiza en el mismo espectro que aquellas de los soldados europeos de la época. Su aparente locura tiene que ver con su audacia política: los soldados usaban los medios de la poesía tradicional para burlarse de los líderes y reclamar su parte del botín. La soldadesca no sólo estaba más alfabetizada de lo que normalmente suponemos, sino que los romances circulaban en pliegos sueltos que se imprimían por decenas de miles a precios asequibles y se usaban en las cartillas para enseñar a leer. Martínez demuestra que las formas y las prácticas materiales involucradas en la producción y distribución de romances, sin importar su contenido, estuvieron asociadas muchas veces a descontento, rebelión, oposición política, protesta social y amotinamiento.

El último artículo de la sección corresponde al de Raquel Barragán Aroche, en el que analiza la poesía burlesca de Agustín de Salazar y Torres a la luz de una metodología que ingeniosamente ha llamado poética de Zeuxis, como representante metafórico de la poética de la *imitatio multiplex* o ecléctica que

constituye una mimesis ambiciosa, porque construye algo nuevo (ideal) a través de una selección de diferentes elementos. Barragán Aroche arguye que no se ha prestado suficiente atención a la variedad y el dinamismo en su obra, en la que entreteje ingeniosamente modelos para lograr efectos tanto humorísticos como serios. La autora se acerca a una definición de la parodia como un proceso de imitación quimérica, desproporcionada con respecto al modelo, que pone en juego como ejemplos a poetas que hoy han pasado a un segundo plano, desde Lope de Vega, a Gabriel Bocángel, Jerónimo de Cáncer o Anastasio Pantaleón de Rivera.

El tercer apartado, “Religious culture, villancicos and music”, comienza con el artículo de Arantza Mayo en el que estudia la cultura religiosa en la épica *La Christiada* (1611) de Diego de Hojeda, una obra que también es político-didáctica, en la que la muerte heroica de Cristo debía iluminar el virreinato de Montesclaros tal y como la agonía de Felipe II, modelada en la Pasión, debía proveer a su heredero de una guía ilustre como rey. Las palabras que describen el proceso tripartito de fundación, expansión y recompensa traídas por el reino

del Señor, describen en términos teológicos el significado y propósito de la Pasión de Cristo, íntimamente ligada con el virreinato del Perú, precisamente en expansión y desarrollo.

En el segundo artículo, Alice Brooke analiza los villancicos a la Asunción de la Virgen (1676) de Sor Juana, una muestra interesantísima de este tipo de poesía de la que varios ciclos se han conservado completos. La perspectiva de análisis de Brooke señala que Sor Juana, a través del ingenio y la agudeza, parte de la lectura ortodoxa de las Escrituras para crear imágenes muy innovadoras que las amplían. En este proceso opera una subversión del cuerpo del conocimiento al proponerlo como femenino y contrario a lo normalizado en la época. La Virgen es retratada como una profesora de teología, quien, a través de su propia experiencia, acompañada por las disciplinas de la gracia y la caridad desde antes de su nacimiento y con su cuerpo-libro de texto por la Encarnación, es experta en la Trinidad.

Finalmente, para cerrar este bloque, Lorena Uribe Bracho aborda la poesía y la imaginería musical entre España y el Nuevo Mundo y analiza cómo los poetas imitan los poderes persuasivos de la mú-

sica, una fuerza armonizante entre quienes la escuchan. Aquende el océano Atlántico, la música desarrolló dos papeles: convertir a los indígenas al catolicismo y proveer condiciones que permitirían a los españoles asentarse. Uribe enfatiza la relación entre música y retórica, ya que tanto los compositores como los instrumentistas conocían este arte y buscaban conmover —persuadir musicalmente— al auditor. Demuestra cómo la música puede operar como una fuente de metáforas tanto para la armonía como para la tensión y conformar una lente para observar la concordia y la discordia en las sociedades americanas.

El último apartado, “Epic poetry and the new frontier”, insiste sobre la dificultosa hazaña que ha supuesto para las épicas llegar a las prensas, tanto por su extensión como por otras causas que bien valdría observar con mayor atención al sopesar sus odiseas editoriales. En el primer artículo, Paul Firbas analiza la relación entre el uso polisémico de “términos” y la expedición de Ercilla al extremo sur en *La Araucana*. Lo que pone a la épica en movimiento es la transgresión espacial. Ercilla intensifica el sentido espacial-territorial de la palabra (sus dimensiones físicas) y

lo conecta con su contenido moral, que se entiende como un ideal de moderación. Así, si el eje temático del poema es la transgresión geográfica y territorial de términos, la transgresión de las fronteras poéticas también da una tensión particular metanarrativa a las tres partes del poema. Por ello, define todos estos usos de “términos” como una poética, constreñido por una tensión entre la transgresión y el decoro.

A continuación, Luis Fernando Restrepo indaga en la monumental épica *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, que constituye una propuesta poética heterogénea porque incorpora multitud de géneros diversos y menores. Su principal propósito, como otros textos de finales del siglo XVI, es subrayar la importancia de diversos individuos en la Conquista que habían comenzado a ser relegados, junto con sus herederos, en la obtención de privilegios cuando la encomienda fue suplantada. La expansión Atlántica constituyó una revolución espacial que probó los marcos conceptuales de los europeos y su comprensión del globo terráqueo, pero las *Elegías* muestran una perspectiva más regional que imperial sobre la imaginación del mundo colonial.

Singularmente, Castellanos no comparte la visión providencialista, sino que apunta a que los hombres, con sus vicios, son la causa de su destino.

En tercer lugar, Imogen Choi establece un interesante vínculo entre *Os Lusíadas* (1572) de Luís Camões y *Armas antárticas* (h. 1608-1609) de Juan de Miramontes Zuázola. Su atento análisis muestra claras divergencias del modelo, comenzando porque su argumento, demasiado amplio por la extensión territorial y la temporalidad que pretende abarcar, es algo flojo; por ello, lo que conecta la trama y da respiros al lector son las diferentes historias de amor. Choi presenta como contenido ulterior del poema una opinión divergente de la perspectiva imperial, más humana y preocupada por la política local. En *Armas antárticas* el amor se transforma en una fuerza frustrada y trágica; tanto el deseo de posesión erótica como la urgencia territorial de conquista y dominación están simbólica y literalmente imbricados, y guardan relación con las polémicas sobre la política en la Lima de entonces, que no hubieran podido ser enunciadas directamente, pero que sí pudieron ser entretejidas en el poema épico, género imperial por

antonomasia —si bien los poetas, desde Virgilio, tienen recursos para expresar disensión.

Finalmente, en el último artículo, Raúl Marrero-Fente estudia *Espejo de Paciencia* (1608) de Silvestre de Balboa, quien, aunque sigue de cerca los modelos clásicos y castellanos, incurre en una constante modificación del *topos* clásico al incluir elementos de color local en sus descripciones al lado de la mitología. Marrero-Fente argumenta que este *epilio* pertenece al género pastoral, pues aunque tenga forma de épica (147 octavas repartidas en dos cantos), el bucolismo está caracterizado por el *locus amoenus* en el que se desarrolla la acción, las estrategias del poeta para conjuntar la aventura del protagonista y las técnicas empleadas para describir lo americano.

En conclusión, los artículos de este volumen conforman un caleidoscopio que logra recomponer el sistema literario al que pertenecen las obras estudiadas y los ámbitos que conjugan los poemas, y dan forma a las poéticas coloniales, al tiempo que proponen metodologías de análisis fructíferas. Sin duda, esta publicación constituye una aportación para el hispanismo que establece nuevas vías de interpretación dignas de ser atendidas

y continuadas. Valga mencionar la hermosa factura del volumen y la esmerada edición, en la que el puñado de erratas detectadas no minimiza sus enormes aportaciones.

Andrés Iñigo Silva

Universidad Nacional Autónoma de México

*Pensamiento social y político en la literatura española.
Desde el Renacimiento hasta el siglo XX*
(Colección “Ensayo”)

LORETO BUSQUETS

Madrid, Editorial Verbum, 2014, 396 pp.

El libro de la profesora Busquets es un compendio de dieciséis de sus estudios más representativos, publicados a lo largo de unos treinta años, entre 1983 y 2014. No menos amplia es la ubicación de las obras y los autores estudiados: desde los Siglos de Oro (Aldana, Calderón, Rojas Zorrilla) hasta Manuel Vázquez Montalbán, pasando por los siglos XVIII y XIX (Moratín, Cienfuegos, el abate Marchena, el duque de Rivas, Tamayo y Baus). También cabe destacar la presencia de dos estudios dedicados a obras escritas en catalán: la tragedia *Lucrecia*, del menorquín Joan Ramis, y *La febre d'or*, del novelista Narcís Oller. En cuanto a la presencia de los distintos géneros literarios, hay un claro predominio de los estudios sobre obras teatrales.

Estamos, pues, ante un libro claramente misceláneo, que estudia una gran variedad de temas mediante una pluralidad de puntos de vista críticos que son deudores de, en palabras de la autora, “las ideas y metodologías de la gene-

ración a la que pertenezco”. Menciona explícitamente el estructuralismo formalista, pero también es muy visible, tal como apunta el mismo título del libro, la influencia de la sociología de la literatura, en su versión menos dogmática y más abierta. Como en los estudios de Arnold Hauser, las obras son analizadas en su contexto social e ideológico. De ahí los constantes vínculos con las ideas filosóficas y políticas de la época, y hasta con el arte coetáneo, a través de agudas interpretaciones iconográficas de algunos cuadros emblemáticos.

Por lo que se refiere a los métodos más académicos y tradicionales, el análisis estilístico solo aparece de manera esporádica y complementaria. En cambio, es importante la presencia de una sólida erudición humanística, que Busquets aplica sobre todo al análisis de las fuentes de los textos, cuestionando la mera búsqueda de semejanzas temáticas entre obras que comparten tópicos de amplio y largo recorrido. Por eso no vacila a la hora de criticar

a algunos historiadores de la literatura que se fijan en la similitud del tema para establecer relaciones de influencia entre textos, olvidando que de un mismo tema pueden salir asuntos distintos. Esta diferenciación entre tema y asunto es una de las constantes metodológicas más fecundas en los análisis de la profesora Busquets.

Efectuada una primera aproximación al libro, ya podemos concretar los estudios que contiene. Hemos descartado comentarlos todos, para evitar que los comentarios quedaran reducidos a meras fichas descriptivas, y hemos preferido ganar en intensidad centrándonos en los estudios de obras del siglo XVIII, ámbito en el que las aportaciones de la profesora Busquets son especialmente innovadoras. El panorama del siglo XVIII español que traza es mucho más rico y complejo que el predominante en muchos rutinarios manuales de historia literaria. Rescata una España con una activa minoría ilustrada, de ideas avanzadas y hasta radicales, que se expresan en obras que plantean abiertamente el ateísmo o la subversión frente a la monarquía absoluta y el Antiguo régimen.

Buen ejemplo de estos planteamientos son los dos estudios dedicados a Cienfuegos: “Cienfuegos,

philosophe” (1995) y “El ateísmo de *Idomeneo*, tragedia filosófica” (2009). Aunque publicados con catorce años de diferencia, existe una gran coherencia entre ellos. Busquets evita la clasificación de Cienfuegos dentro de la tradicional taxonomía: ilustración, prerromanticismo, romanticismo. Reduce también el valor de la adhesión a las normas clásicas como criterio de clasificación, dando el mayor peso a los contenidos ideológicos de las obras. Cienfuegos ya no aspira a derribar una religión fundada en la superstición, ni a crear una alternativa deísta y racionalista, sino a defender el ateísmo, no tanto como opción teórica o filosófica, sino como soporte ideológico de una ética kantiana, que dicta a la conciencia las leyes universales del deber cívico y moral. Cienfuegos considera, como Rousseau, que la maldad y el deterioro de la humanidad provienen del egoísmo, del interés individual antepuesto al ajeno y colectivo. Después de analizar estas ideas tan radicales, la profesora Busquets concluye que “Cienfuegos es uno de los espíritus más libres de prejuicios, más radicales y más coherentes de nuestra minoría selecta ilustrada”.

En “La tragedia neoclásica española y el ideario de la Revolución

francesa” (1990) se revisan y cuestionan varios tópicos historiográficos: el supuesto dirigismo político de la cultura ilustrada, el espíritu aristocrático del teatro neoclásico, el presunto escaso interés del público español por el drama ilustrado... Es de gran fecundidad conceptual el cuestionamiento de la tópica dicotomía Romanticismo-sensibilidad frente a Ilustración-racionalismo. Tampoco la sensibilidad es un atributo exclusivo de los personajes femeninos, ni la racionalidad es privativa de los masculinos. Las lágrimas, la expresión de sentimientos, es patrimonio de hombres y mujeres capaces de asumir su propia responsabilidad personal y civil y, en consecuencia, de subordinar su felicidad individual a los intereses de la patria. Se trata de un heroísmo moral que se inspira en modelos grecolatinos para plantear los problemas del presente.

En estrecha relación con estos temas, el estudio “Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII” (1996) presenta la tragedia neoclásica no como una moda literaria basada en la recuperación de las normas clásicas, sino como un proyecto ideológico destinado a trazar y difundir los atributos éticos y políticos del ciudadano en vísperas de la Revolución. Los personajes

se convierten así en modelos de la virtud de la libertad. Mientras la tragedia construye modelos cívico-políticos, la comedia se centra en la propagación de los nuevos valores de la sociedad burguesa en el ámbito privado, doméstico. Sus valores puritanos (trabajo, ahorro, honestidad) se oponen al hedonismo decadente de la aristocracia. Las contradicciones de esta burguesía “revolucionario-conservadora”, capaz de combinar el radicalismo político con el conservadurismo ético, se muestran sobre todo en el tema del matrimonio y del modelo de familia. Las comedias moratinianas, y en especial *El sí de las niñas*, son paradigmáticas de esa preocupación.

Por eso, “Ambivalencia ideológica de la burguesía ilustrada en *El sí de las niñas*” (1983) mantiene su vigencia y puede ser leído como una ejemplificación de los planteamientos anteriormente comentados. Destaca el lúcido análisis de don Diego, personaje superficialmente relacionado con la larga tradición del viejo verde, grotesco y ridículo, víctima de engaños y burlas. Pero Moratín lo convierte en un personaje digno, razonable, un noble-burgués que está dentro de la obra, actuando en ella, pero al mismo tiempo se sitúa fuera de ella, ya que es capaz de reflexionar

desapasionadamente sobre lo que está viviendo como protagonista.

Es también don Diego el que asume el papel de portavoz de la ideología moderada de Moratín, quien, por un lado, critica finalmente a doña Irene, convirtiéndola en una ridícula representante del Antiguo régimen. Pero, por otro, evita la rebeldía frontal de los jóvenes enamorados, que podría remitir simbólicamente a los excesos de la Francia revolucionaria. A través del sensato don Diego, Moratín sigue apostando por la utopía del reformismo ilustrado, que confiaba en la educación como instrumento decisivo de transformación del ser humano y de la sociedad. De ahí que doña Paquita tome conciencia de la manipulación ideológica de que ha sido víctima en su educación tradicional y se adhiera a los ideales defendidos por don Diego.

Esta lectura de la profesora Busquets convierte *El sí de las niñas* en una obra de significado profundo, muy lejos de la típica comedia de costumbres. Por eso su relativo fracaso entre el público de la época es sintomático de “la inexistencia en España de una burguesía capitalista ilustrada y liberal que pudiera identificarse con ella”.

La revisión del tema de la violación y posterior suicidio de Lucre-

cia, convertida en mítico emblema de la honestidad femenina, es abordada en dos estudios. El primero, publicado en 1988, está dedicado a una obra poco conocida, la tragedia neoclásica *Lucrecia*, escrita en catalán por el escritor menorquín Joan Ramis. El segundo, “*Lucrecia y Tarquino*, o el conflicto entre el fin y los medios” (1991), se centra en el drama de Francisco de Rojas Zorrilla.

Busquets percibe que tanto en la versión de Ramis como en la de Rojas Zorrilla en el tradicional asunto del honor y la honestidad femenina subyace otro de carácter político, el choque entre la tiranía y la libertad. Mientras Rojas opta por defender sin fisuras la monarquía absoluta, justificando los abusos del rey Tarquino, en la tragedia de Ramis se postula sin ambages la Revolución, que ha de transformar el absolutismo en república y a los súbitos en ciudadanos libres. Pero quizá esta rotunda tesis hubiera requerido un mayor soporte argumentativo, basado en el análisis textual. Tampoco hubiera sobrado alguna referencia a las ideas políticas de Ramis, al menos para cotejarlas con las posiciones revolucionarias de su obra.

Esta ausencia de análisis basados en las interrelaciones entre vida

y obra, posible herencia de la escuela estructuralista, no solo afecta al análisis de la tragedia de Ramis, sino que se manifiesta en todos los estudios del libro que comentamos. Baste citar otro ejemplo, el del drama *La morisca de Alajuar* (1841), del duque de Rivas, que trata de la expulsión de los moriscos en 1610. Busquets interpreta la obra como un alegato contra la “limpieza étnica”, el “racismo de Estado” y el “fanatismo sanguinario del pueblo cristiano”, así como una defensa de “una deseable y racional convivencia de etnias y culturas diversas”.

En principio, este mensaje ideológico de la obra no parece muy acorde con la biografía del duque y grande de España, que evolucionó desde su rebeldía juvenil hasta su adhesión al partido moderado, lo que le permitió ocupar importantes cargos políticos, como el de ministro en varias ocasiones. Pero esta contradicción apenas queda enunciada por Busquets en el prólogo, donde refuta la extendida opinión de que “Rivas es autor conservador y aun reaccionario por lo menos en sus últimos años, cuando en realidad no ha abandonado jamás, al menos en el ámbito literario, su radicalismo social y político”.

Desde luego, la absoluta omisión de la biografía del autor a la

hora de analizar los textos puede ser una legítima y productiva opción metodológica, así como una justificada reacción frente a los estragos de cierta crítica *biografista*, que, malinterpretando la filosofía romántica, reducía la obra a mera proyección de la vida del autor.

Es cierto que no necesitamos conocer la vida de Homero o de Lucrecio para entender y admirar sus obras. Y que Shakespeare o Cervantes son sumamente hábiles trazando cortafuegos y laberintos entre su vida y sus obras. No es menos cierto que las relaciones entre vida y obra casi nunca son directas y simples. Y muchas veces existen serias contradicciones entre el pensamiento del autor y la ideología que transmiten sus obras. El paradigma de estas contradicciones es Balzac. Marx y Engels ya distinguieron claramente entre la ideología monárquica del novelista francés y su objetividad a la hora de describir fielmente la sociedad burguesa, que aborrecía.

Sin embargo, a pesar de todos esos argumentos, también es indudable que en la mayoría de las obras literarias existen significativos vínculos con la biografía y el pensamiento del autor. Por eso pueden y deben aportar luz al análisis de los textos. En cualquier caso, cuan-

do se detectan contradicciones entre el pensamiento del autor y el contenido ideológico de sus obras, parece conveniente tratar de explicarlas o, por lo menos, ponerlas de manifiesto ante el lector.

Después de este breve repaso de algunos de los aspectos más novedosos del libro, podemos concluir que los estudios de la profesora Busquets mantienen su interés y su vigencia, a pesar de haber sido publicados en años muy distantes y a pesar de la variedad de temas y de enfoques utilizados. Esto es resultado de la adecuación del método de análisis a las características específicas de cada obra, de acuerdo con la convicción de la autora de que “no es posible afrontar los textos con un único criterio y de que más bien son estos los que reclaman un determinado acercamiento”. Pero detrás de los diversos métodos utilizados se percibe una constante que les da sentido y unidad: la mirada libre y crítica de la autora.

Al publicar este libro, el objetivo de la profesora Busquets ha sido aportar “alguna novedad a nuestra historiografía literaria, a veces perezosamente arrellanada en criterios, juicios y conceptos asumidos de forma acrítica y automática”. Por eso, cuando ha sido necesario,

no ha dudado en cuestionar los juicios expresados por algunos de los críticos que la han precedido.

El objetivo ha sido alcanzado. Además de importantes aportaciones parciales, los dieciséis estudios construyen un discurso filológico de gran coherencia metodológica, que puede ser aplicado a nuevos ámbitos de la literatura española. Por eso podemos decir que estamos ante un valioso conjunto de renovadas (y renovadoras) visiones de la literatura española.

Joan Estruch Tobella
Renovadores Estudios
de la Literatura Española

Obras completas, tomo VII. Poesía

BENITO JERÓNIMO FEIJOO

Edición crítica, estudio introductorio y notas de Rodrigo Olay Valdés, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, Universidad de Oviedo, 2019, 880 pp.

En su edición de 2020, el Premio de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII recayó *ex aequo* en sendos monográficos de Mónica Bolufer Peruga, con *Arte y artificio de la vida en común: los modelos de comportamiento y sus tensiones en el Siglo de las Luces*, y de Rodrigo Olay Valdés, por su edición de la *Poesía* de Benito Jerónimo Feijoo. Un galardón doble que vino a reconocer dos trayectorias literarias, cada una destacable por diferentes motivos. En el caso que nos ocupa en esta reseña, este monográfico supone la culminación de un recorrido investigador que, pese a que pueda parecer breve en extensión temporal, no lo ha sido en absoluto en producción y ni mucho menos en relevancia historiográfica, ecdótica y hermenéutica de sus contribuciones. El proyecto de investigación de Olay Valdés, iniciado en 2013 y centrado en el estudio y edición de la obra poética de Feijoo, ha resultado en una tesis doctoral sobresaliente en sus

conclusiones y en sus aportaciones, con las que ofrece una sustancial adición a los estudios sobre la obra del autor principal de la Ilustración española temprana.

Esta edición de la *Poesía* de Feijoo se encuadra en la colección de sus *Obras completas* como su séptimo volumen: proyecto iniciado en 1981 pero que no recibió un definitivo espaldarazo hasta 2014. Olay participa en esta colección con un trabajo que sorprende, en primer lugar, por su extensión, luego refrendada en la solvencia y amplitud de su contenido. Sigue para ello un formato prototípico para toda edición crítica, dividiéndose en un amplio “Estudio introductorio” (pp. 15-104) y la edición propiamente dicha (pp. 105-776). Mención aparte para los índices adicionales, proyectados según diferentes criterios (cronológico, de equivalencias, métrico, de primeros versos, de ilustraciones, onomástico): variedad que no resulta nada frecuente en estudios de este tipo, y

que da cuenta del extremo cuidado y precisión con los que se ha elaborado esta publicación, y denotan ante todo respeto hacia el lector y consideración hacia el investigador, a quien le facilita la consulta de tan ingente corpus de poemas aquí editados.

En el primer epígrafe, “Visiones de la poesía de Feijoo: un estado de la cuestión” (pp. 15-28), se aprecia ya desde la primera página una constante en la labor de Olay: la contundencia y minuciosidad del rastreo bibliográfico efectuado, que le lleva a consultar una apabullante nómina de fuentes y recopilar gran cantidad de fichas que ordena de forma sistemática, no con mero afán de acumulación sino bajo criterios historiográficos bien fundamentados. Sostiene así la principal motivación de esta edición: reivindicar la faceta como poeta de Feijoo, frente a un desconocimiento generalizado de tal producción (aunque no coetáneo a la vida del autor, donde Olay detecta varios testimonios elogiosos) y sistemático desprecio crítico en las historias de la literatura española.

Con “El poeta” (pp. 28-40) se aprecia cómo Olay se amolda a una de las líneas de investigación centrales en el Instituto Feijoo, y evidenciadas en el monográfi-

co *Ser autor en la España del siglo XVIII* (Gijón, Trea, 2017), donde también colaboró: los estudios de autor, centrados en las imágenes públicas y de autorrepresentación que los escritores dieciochescos proyectaban para afianzar su posición creativa, profesional y política en la República de las Letras españolas. Así, Olay ofrece una sugerente interpretación de la posición de Feijoo hacia su poesía, considerando que el uso de pseudónimos —como Jerónimo Montenegro— responden a una aplicación del recurso de la falsa modestia, de una “máscara traslúcida” que no conseguiría ocultar su identidad por completo; algo de lo que Feijoo sería consciente, y que revelaría su posición ambigua hacia su poesía, entre su reticencia a que saliese de los límites de circulación manuscrita del entorno benedictino (como poemas de alabanza o de ocio) y su apreciación positiva hacia su propia creación poética. Un hecho que Olay justifica con un acertado comentario de testimonios de Feijoo en los que este, de manera más o menos explícita, manifiesta tal consideración hacia su imagen como poeta, conocida en su entorno aunque no pública, de forma masiva, para los lectores y críticos.

En “La poesía de Feijoo” (pp. 40-79), Olay analiza el corpus recogido desde tres perspectivas. En primer lugar, sus constituyentes poéticos y estéticos de tipo clasicista y conceptista; en segundo, sus rasgos métricos; en tercero, su clasificación temática (poesía religiosa, fúnebre, encomiástica, amorosa y satírico-burlesca). El punto de partida del análisis es la poética teórica de Feijoo, quien aboga por una poesía natural, libre de ripios y retruécanos y que antecede lo que será la tendencia clasicista de las décadas siguientes. Si bien Olay, acertadamente, señala que en los poemas de Feijoo no se aprecia un testimonio sistemático de la poética reglada, y sí una perpetuación de los elementos característicos del conceptismo barroco, aunque despojados de su artificio y continuadores de la tradición métrica española (sobre todo, en forma de romances). En esta aparente contradicción entre una teoría más rigurosa que la práctica, Olay sostiene su lectura de la obra poética de Feijoo como un reflejo de los usos literarios de su tiempo, lo que detecta en su estructura discursiva epistolar y la inmediatez de los acontecimientos históricos que aportan el marco conceptual en buena parte de estos poemas:

circunstancias que revelan el carácter público de su composición, en ambientes literarios propicios a la exhibición del talento poético del escritor a través de sus textos.

Nos adentramos así en la cuestión ecdótica de este trabajo en el epígrafe “Constitución del corpus” (pp. 79-103), en el que, ya desde sus primeras líneas, queda patente que la aportación de Olay al canon poético de Feijoo es doble: no solo recopila un corpus disperso de poemas recuperados paulatinamente a lo largo de dos siglos desde la muerte de su autor (y recogidos en catálogos, tesis o antologías de difícil acceso, por lo general), sino también un total de treinta y ocho textos inéditos. Los criterios de adscripción parten de las estrategias de firma de los poemas localizados, tanto en su difusión impresa como manuscrita. Tras rastrear los escasos tres poemas publicados en vida de Feijoo por la imprenta (con especial atención a las ediciones pirata del *Desengaño y conversión de un pecador*), incluye en esta clasificación las ediciones posteriores en prensa, incidiendo en las realizadas durante el periodo del Rexurdimento y en tesis doctorales y artículos académicos publicados desde los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad: estrictamente son ediciones

impresas, que también podrían haber conformado un epígrafe propio como fuentes secundarias más que como testimonios primarios. En cuanto a la revisión de la transmisión manuscrita, describe los cinco testimonios localizados que sirven de base para el cotejo, sin que esto vaya en detrimento de una amplísima nómina de documentos adicionales con los que también se elabora la edición y que se listan y explican en un epígrafe posterior (pp. 105-132). Como síntesis de las aportaciones realizadas en este sentido en este estudio, y muestra de la minuciosidad con la que se ha realizado la *recensio*, véase cómo se consultan sendos manuscritos de las colecciones privadas de José Francisco González González y la familia Millán Rodríguez (este último, fundamental para el cotejo, pues provee un total de 109 poemas y resultaba inédito hasta la fecha), o que de los 27 testimonios manuscritos y los 47 impresos (entre fuentes primarias y secundarias) recogidos para la *collatio* se aportan 24 desconocidos hasta ahora por los bibliógrafos feijoonianos.

Sobre estos mimbres, los criterios de edición empleados guardan coherencia con las circunstancias de composición y transmisión de cada poema. Olay recurre en buena

medida al manuscrito de la familia Millán Rodríguez como testimonio base (al que denomina *OP*), pero no por ello se limita a recurrir a un *codex optimus*. Con buen criterio, basa su edición en elaborar un estema por cada poema: tarea ardua, pero necesaria en este caso, en el que la transmisión de la obra poética de Feijoo se presenta de forma muy dispersa y fragmentada. Esto es, no puede elaborarse una *collatio* de todos estos textos siguiendo criterios comunes, pues muchos de ellos apenas se conservan en un testimonio. Ante la imposibilidad de realizar un cotejo sistemático, Olay prefiere (a nuestro juicio, de forma coherente y apropiada) establecer cotejos individuales, y solo en el caso de que las lecciones equipolentes y divergentes sean suficientes (cuantitativa y cualitativamente) plantear un estema, según criterios de edición *neolachmanniana*. El testimonio *OP* sirve como base únicamente en los casos en los que la reconstrucción del estema sea imposible; Olay, por prudencia, lo justifica por tres criterios de autoridad, que son la antigüedad del manuscrito, su contenido (contiene casi todo el corpus poético de Feijoo) y su fidelidad al original hipotético. Así, por cada poema Olay trabaja siguiendo el mismo

procedimiento: un comentario sobre la historia del texto (datación si es posible, transmisión y estudios), un breve comentario sobre su estructura y composición, la edición del texto y el aparato crítico, convenientemente explicado. Es en esta parte del volumen, necesariamente y con diferencia la más extensa, donde toda la investigación preliminar cobra verdadera forma y se revela lo que, en conclusión, es un excelente trabajo filológico.

Un trabajo, en suma, que exige una lectura atenta para extraer todos sus detalles y apreciar en su justa medida la profundidad de su alcance metodológico y la profesionalidad de su resultado. Se sustenta en unos sólidos procedimientos de investigación documental, fruto de una ingente labor archivística, que conforman una edición rigurosa según criterios que le otorgan, por otra parte, especial relevancia dentro del panorama de las ediciones críticas de textos dieciochescos. Relevancia que va más allá de la que de por sí establece en la bibliografía feijooniana, donde, desde ya, se presenta como una lectura fundamental.

Alberto Escalante Varona
Universidad de La Rioja

*Nuestro futuro está en el aire.
Aviones en la literatura española*

RAFAEL ALARCÓN SIERRA (ED.)

Sevilla, Renacimiento, 2020, 380 pp.

Aun cuando Rafael Alarcón Sierra, profesor de la Universidad de Jaén, ha publicado distintos estudios sobre autores del Siglo de Oro y dieciochescos, su campo de investigación preferente se centra en realizar aportaciones de relevante fiabilidad sobre literatura moderna y contemporánea, y en ella sobre un espectro considerable de poetas y narradores del siglo XX de diferentes generaciones, desde el 98 hasta las más próximas. Entre sus trabajos destacan los que ha ido dedicando a Manuel Machado, bien conocidos y de indiscutible referencia, pues han demarcado un antes y un después en el conocimiento cabal de un escritor un tanto ignorado por la crítica, en buena medida por el lastre que acarreó que se le vinculase en exceso con el franquismo, mientras su hermano Antonio representaba el ideal y el exilio republicano, amén de su gran altura como escritor.

Los aportes de Alarcón Sierra se han desarrollado como artículos amplios y monografías, o han

consistido en ediciones de varios tipos, recabando interés indiscutible las de carácter crítico, sobre todo del citado poeta sevillano, aunque también de Juan Ramón Jiménez. En los últimos años ha descollado como un hito, entre otras muchas tareas filológicas, siempre de gran aprecio por su solvencia, la edición de los manuscritos de Antonio Machado de la Fundación Unicaja, en diez volúmenes.

En paralelo, Alarcón Sierra ha ejercitado la tendencia de efectuar denodadas pesquisas consistentes en recorrer cómo se han ido desplegando diversos asuntos en la literatura hispánica, un tipo de investigación que ha dado pie a artículos varios de este tenor, pero que ejemplifica bien su libro de 2014 *Vértice de llama. El Greco en la literatura española*. Y es en esta línea en la que habría que inscribir la obra objeto de esta reseña. La ha titulado de modo un tanto irónico, habida cuenta del contexto actual en el que el porvenir se ha hecho mucho más

incierto. El título es *Nuestro futuro está en el aire. Aviones en la literatura española (Hasta 1936)*. Ha editado el libro en Sevilla el sello Renacimiento en 2020, acogiéndolo en su colección “Los cuatro vientos”.

En este trabajo, y a diferencia del anterior en parecida línea, la materia le venía más a mano a Rafael Alarcón Sierra, por decirlo así, pues converge con gran parte de sus intereses investigadores en los ámbitos de la modernidad, de la que los aviones han sido un icono durante décadas, y siguen siéndolo, aunque sin el factor novedoso que tuvieron en las primeras del pasado siglo, y por consiguiente muchas veces aparecen en textos literarios como si tal cosa, como un hecho consuetudinario cualquiera y sin relevancia alguna. Y esos aparatos son construcciones de ingeniería tecnológica, de modo que en este sentido *Nuestro futuro está en el aire* también supone un aporte inusitado al conocimiento de la presencia del factor científico-técnico en la literatura escrita en español, campo en el que no faltan estudios, pero siguen siendo fáciles de contar, por su escasez.

Nuestro futuro está en el aire es el volumen primero (de un total de dos) que Rafael Alarcón Sierra dedica al asunto, circunscribiéndolo

inicialmente a escritos prosísticos, y reservándose la próxima entrega para creaciones poéticas, donde se cuentan por cientos las de posible estudio e inclusión desde principios del pasado siglo y hasta 1936. Y excusado es añadir que, de no haberse puesto como límite el citado año, los volúmenes que cabría contemplar serían por lo menos cuatro, acaso más.

Encabezado este tomo por una extensa y muy erudita introducción preliminar en la que nada es superfluo, en ella no solamente se hallan numerosas noticias históricas y literarias, sino muchos comentarios precisos y atinados de obras desatendidas, en ocasiones de las calibradas como “menores”, y esas lecturas de Alarcón Sierra pueden contribuir a su reaprecio, además de suponer un estímulo para que incluso no pocos profesionales de la filología sepan de su mera existencia. Esa entrega primera comprende tres secciones que agrupan textos de diferenciada índole, todos provistos de notas que son muy útiles, y que en sí mismas implicaron a veces una búsqueda laboriosa de datos que son llamativos por extraños al común quehacer del filólogo, precisamente porque estamos ante un asunto nada venerando y canonizado.

Observa el autor que no pretendió ser exhaustivo en la tarea investigadora de acopio, si bien las informaciones allegadas son tantas que no parecen distar demasiado de la exhaustividad, aunque no se haya buscado este fin, pues el caudal informativo es muy considerable, por momentos abrumador, y en cualquier caso digno de admiración. Y puntualizo que los datos no se circunscriben a obras únicamente de diapasón literario, ya que estas se encuadran y alternan con otras de naturaleza diversificada que pertenecen a esa área temática, un ramaje que no ha sido frecuentado por los estudiosos de la literatura, salvo raras excepciones, y en el que Rafael Alarcón Sierra abre, desbroza y ensancha un camino que habría de servir de acicate para que lo enriquezcan nuevas pesquisas en forma de artículos específicos, o incluso de libros monográficos.

En la primera parte ha seleccionado Rafael Alarcón Sierra artículos, crónicas y reportajes. En la segunda se reúnen textos narrativos, pero distribuidos en tres agrupaciones, a las que denomina respectivamente “Las novelas primeras”, “El avión en la Gran Guerra”, y “Las vanguardias y más allá”. Siguen en tercer lugar varios escritos bajo el lema de “Los escritores también

cuentan”, consistiendo en crónicas y libros de viaje que ya de entrada despiertan la curiosidad debido a que no repara uno a veces en experiencias vividas en primera persona atestiguadas por quienes escriben.

Completa el libro un “Apéndice gráfico” donde se reproducen portadas de obras concernidas en el estudio, siendo su despliegue un testimonio más del buen hacer de Rafael Alarcón Sierra, pues nos acerca a un muestrario de primeras ediciones verdaderamente llamativo. Al final de la serie se reproduce un artículo del revalorizado escritor Manuel Chaves Nogales que publicó el bonaerense *La Nación* en 1928. Una veintena de autores han sido congregados en la antología, la mayoría de muy aceptable nivel, entre ellos primeras figuras de las letras hispanas, como Ramón del Valle-Inclán, Azorín, Ramón Gómez de la Serna, Ramón J. Sender. Algunos se incluyen con más de un texto, así Corpus Barga, César González-Ruano y Jacinto Miquelarena.

Nueve son los epígrafes que se van sucediendo en el estudio introductorio, iniciándolos el relativo a los vuelos imaginarios. En él se citan algunos mitos y obras sobre vuelos que desde la Antigüedad han dejado constancia del volar. Siguen a continuación unas páginas

en torno a desplazamientos aéreos materializados, mayormente merced a globos aerostáticos de aire caliente, cuya expansión data de finales del XVIII, y cuyo predicamento perduró a lo largo de la centuria decimonónica. De ellos dijo Mariano José de Larra, en 1833, que ese artefacto era tal vez el más asombroso descubrimiento del que los seres humanos podían ufanarse. Tras los planeadores, ya se pusieron en práctica los aviones activados a motor, cuyo primer vuelo se hizo en 1910 en el hipódromo de una zona, entonces en las afueras de Barcelona, denominada Can Tunis.

Eran sobradamente conocidos los ligámenes entre el avance *aviónico* y el Futurismo, y por eso no tenía nada de sencillo hacer un epígrafe con tantas expectativas previas. Alarcón Sierra ha demostrado ser persona idónea para perfilarlo con rigor y sobriedad, trayendo a colación lo más pertinente y significativo al respecto. En esta corriente de vanguardia se animaba a “escuchar los motores y reproducir sus conversaciones” (p. 319), extraigo de una cita que él aduce, y en la que la tropología es bien osada. Uno de los adeptos al movimiento, Francisco Balilla, proponía expresar musicalmente “El alma universal” de los aeroplanos.

Empero, en este contexto de exaltación maquinista iba a ocurrir que el fascismo mussoliniano se valiese de tales planteamientos y “pronto iba a llevar a la práctica la mística bélica y aviadora del movimiento de vanguardia” (p. 33).

En el epígrafe “La edad de oro de la aviación” se pone el énfasis debido en el tan famoso vuelo del *Plus Ultra*, llevado a cabo en 1926 con un aparato que se desplazó desde Madrid a Buenos Aires en travesía transoceánica. Protagonistas de este hecho histórico fueron Ramón Franco y Julio Ruiz de Alda, autores del libro que saldría ese mismo año con el título de *De Palos al Plata*. Alarcón Sierra analiza en “Las primeras novelas sobre la aviación” sendos relatos de Francisco Camba —hermano de Julio Camba—, de Luis Antón del Olmet y de Concha Espina. La narración del primero, titulada *Los nietos de Ícaro* (1911), fue asimismo la más antigua de las inspiradas en la aviación. La del segundo, *La verdad en la ilusión* (1912), cabe enfocarla dentro de la estela secular de la sátira. A su vez, la de Espina, una de las mujeres pioneras en volar en avión, lo que hizo en Santander en 1916, no es otra que la novela corta *Talín* (1918).

Sucede a dicho epígrafe el que lleva por título “Intermedio béli-

co. El avión en la gran guerra”. En él aparecen esos aparatos *in malo*, como arma al servicio de la guerra, como medios destructores y causantes de tragedia, y continuando precedentes en este sentido iniciados cuando se usaron con fines militares los aerostatos. Las crónicas del catalán Agustí Calvet, Gaziel, atestiguan esta vertiente negativa, reflejándola en su *Diario de un estudiante. París 1914* y en *El año de Verdún, 1916*. También Valle-Inclán ejerció como una suerte de reportero durante ese período, visitando con esa función los frentes galos en nombre del diario *El Imparcial*. Iba en compañía de Corpus Barga. El gran escritor galaico ficcionalizará dicha experiencia en la serie cronística “Un día de guerra (Visión estelar)”, cuyas entregas fueron apareciendo desde octubre de 1916. Por su parte, Ricardo León iba a desempeñar una corresponsalía de guerra para el mismo rotativo, aunque sobre todo en el frente alemán occidental. Se le deben los escritos de 1917 *Europa trágica*. Una estancia breve en el escenario bélico francés daría pie a Azorín para sus crónicas en *ABC*.

A Ramón Gómez de la Serna se le cita de manera continuada en gran parte del capítulo “El avión en la narrativa de Vanguardia”, donde

se recuerda al principio su exaltación aviónica, y luego las construcciones de greguerías inspiradas en tales artefactos, no sin hacernos saber también que tuvo miedo a volar, según se desprendería de una entrevista que en 1928 le hizo Miguel Ángel Asturias. José Díaz Fernández, en su tan significativa obra de 1930 *El Nuevo Romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*, estuvo en contra de las metáforas deportivistas de la época, entre ellas las referentes a la aviación, y a la par entendía que el “transitorio feminismo político inventó la mujer deportiva y masculinizada”, como consta en una cita que aporta Rafael Alarcón Sierra.

Bien curioso resulta el argumento de una novela del oscense Ramón Acín de marchamo futurista que su autor tituló *Las corridas de toros en 1970. Estudios para una novela cómica*. La publicó en 1923 y, a diferencia de la ramoniana *El torero Caracho*, de 1926, no es nada ambigua sobre la tauromaquia, sino decididamente antitaurina. Por lo que hace a la presencia aviónica en el relato, el novelista imagina al público llegando en avión a unos rascacielos desde donde ven el festejo valiéndose de telescopios, y fantasea con que a los toreros heridos se les saca del ruedo en avio-

nes. Debió pensar Acín que hacía futurismo del bueno, y en buena medida lo hacía, aunque no hace tanto hemos visto a toreros llegando en helicóptero a las proximidades de las plazas, y hasta pudieran usarse asimismo esos transportes para llevarles a las cercanías de un hospital en casos de fuerza mayor.

El final de este capítulo lo acapara Ramón Franco, cuya fama se cimentó en 1926 con la travesía del *Plus Ultra*, como antes decíamos. Por las casualidades que depara el destino, este personaje fallecería en 1938 justo a causa de un accidente de aviación. Lo había ridiculizado cinco años antes José María Pemán en su sátira antirrepublicana *De Madrid a Oviedo pasando por las Azores*. En este relato lo retrata como un oportunista sin ideología que se habría hecho de izquierdas sublevándose contra la monarquía, lo que le costó su destierro lisboeta. Tras su rehabilitación por la República, llegaría a ser diputado y embajador durante dicho régimen. Hasta aquí alcanzó la parodia pemaniana de un aviador mítico que, en otro cambio de posicionamiento, se unió al bando sublevado de su hermano Francisco Franco, es decir al mismo en el que estaba el escritor gaditano.

“Quizá la parte más interesante del libro sea esta...”, afirma Rafael

Alarcón Sierra al comienzo mismo del capítulo último (“Los escritores también vuelan”) de su introducción. Ahí se ocupa de libros de autores que hicieron viajes en avión y trasladaron al papel sus observaciones al respecto. De quien primero habla es de Corpus Barga, cuyo sobrino era Ramón Gómez de la Serna, escritor de tanto influjo que no resulta extraño que sus greguerías influyesen también de algún modo en textos de su tío. De él se comenta su *París-Madrid. Un viaje en el año 1919* (1920). Julio Camba refirió su testimonio aviónico en crónicas que reuniría en su libro de 1928 *Sobre casi todo*. En él señalaba que, volando, se arrostran dos clases de peligros, uno real y otro imaginario, ni más ni menos que como acostumbra a suceder ante otras clases de amenazas.

Después del comentario a las crónicas de Luis de Oteyza que conformarían su libro de 1928 *Al Senegal en avión*, el profesor jiennense se detiene en César González Ruano y en sus reportajes sobre el transporte aéreo, llamándome la atención la agudeza de que considerase todo vuelo un “no viaje”. Lo anoto porque también he leído, en paralelo, que los aeropuertos suponen un “no lugar”. Otro de los libros destacados de este tenor lo representa el

de Manuel Chaves Nogales titulado *La vuelta a Europa en avión. Un pequeño burgués en la Rusia roja*, obra de irónica titulación publicada en 1929. Ese volumen del extraordinario periodista bético no incluye todas las crónicas relativas a su periplo, por cierto no poco azaroso, y por tanto supone un valor añadido a *Nuestro futuro está en el aire* que Alarcón Sierra haya rescatado algunas de las faltantes. No me resisto a sacar a la palestra un parecer que me sorprende un tanto en Chaves Nogales, y que pudiera conectarse con lo que antes de él había opinado Julio Camba. Me explico: respecto al ginebrino lago Lemán, lo mencionó Camba en su libro de 1916 *Playas, ciudades y montañas*, aludiendo al “estúpido y burgués romanticismo del lago Lemán al alcance de todas las familias”. Y ocurre que Chaves Nogales, acaso haciéndose de eco de esa crítica, la categorizaría al decir, a propósito del mismo lago y por elevación, que “un lago es una cosa perfectamente estúpida”, lo que obviamente desafía a las complejidades interpretativas de esta clase de extensiones de agua.

De menos enjundia son las impresiones de vuelo efectuadas por Jacinto Miquelarena y, como no podía ser de otra manera, muy peculiares iban a ser las firmadas

por Ernesto Giménez Caballero expuestas en su artículo “Sobre el signo avión”, incorporado a su *Julio de menta* (1929). Para GeCé, el tiznado tren representaría al 98, el automóvil, tan elogiado por los vanguardistas, resulta una nadería desde el aire, donde las cuestiones nacionalistas quedan superadas al desaparecer las fronteras. Finalmente, Alarcón Sierra hace referencia a las crónicas aéreas de Ramón J. Sender relativas a los sucesos de Casas Viejas.

Nuestro futuro está en el aire es una concienzuda obra donde se reúne mucho esfuerzo investigador bien desarrollado, contribuyendo a paliar grandemente el vacío que hasta ahora ha existido en los estudios sobre la presencia del avión en las letras españolas. Entiendo que, a partir de este momento, puede valorarse como carencia intelectual y filológica desconocer o prescindir de la consulta de este libro y por supuesto del que va a seguirle, porque se trata de un doble aporte de referencia indiscutible para el comentario de cualesquiera referencias a los aviones en las literaturas hispanas.

José María Balcells
Universidad de León

Tono, un humorista de la vanguardia

GEMA FERNÁNDEZ-HOYA, SANTIAGO AGUILAR Y FELIPE CABRERIZO

Sevilla, Editorial Renacimiento, 2019, 476 pp.

Antonio de Lara Gavilán (1896-1978), “Tono”, es el más desconocido de esos “señoritos de la República”, al decir de Ramón Gómez de la Serna, que son los miembros de la otra generación del 27: López Rubio, Edgar Neville, Jardiel Poncela, Miguel Mihura y el propio Tono. El escritor jienense no despunta como dramaturgo o cineasta, como sí lo hacen López Rubio y compañía, sino como ilustrador, humorista gráfico y dibujante, de ahí que Juan Manuel Bonet, en su *Diccionario de las vanguardias*, reivindique al Tono ilustrador, no al dialoguista, por ejemplificar de la mejor manera “la transición entre el modernismo y la vanguardia”. El interés de este libro radica en la revisión de la figura de un autor opacado por sus compañeros de generación y creador de una obra dramática, que no ha soportado el paso del tiempo (ninguna reedición en los últimos lustros). Treinta y dos comedias (de las que pocos aficionados al teatro podrían

decir algún título), participación en unos treinta guiones cinematográficos (sobre todo en los diálogos adicionales), doce adaptaciones teatrales (más refritadas que traducidas), además de una obra narrativa y periodística y una desconocida producción pictórica (que no es objeto de análisis en el libro) demuestran la vitola de poco trabajador de Tono, pero esa prolijidad no le ha deparado un lugar destacado en los manuales literarios.

Esta es una biografía escrita por tres autores, Gema Fernández-Hoya, autora de la tesis *La pirotecnia de la palabra. Antonio de Lara Gavilán “Tono” y el cine* y de varios artículos sobre el autor de *Crimen pluscuamperfecto*, Felipe Cabreri-zo y Santiago Aguilar, los cuales recorren la trayectoria creativa de Tono y la reivindican, a pesar de sus consabidas limitaciones y de su papel secundario. Según Eduardo Rodríguez Merchán, autor del prólogo y director de la tesis de Fernández-Hoya, Tono era “polémico,

diletante y poco estudiado por los investigadores anteriores”. De estos investigadores resulta curiosa la ausencia, en la bibliografía citada a pie de página, de José Luis Aguirre y su artículo en el n.º 3 del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* de 1995.

Los autores fijan el año de nacimiento de Tono en 1896, aunque otros estudiosos lo determinan en 1900. En 1901 fallece su padre, pilar económico familiar, lo que provoca que la infancia de Tono esté repleta de carencias y que renuncie a la educación reglada. La figura de Ricardo García López “K-Hito” resulta trascendental, porque es su modelo a seguir desde sus primeras colaboraciones en el semanario *La Traca* y en *El Guante Blanco*. En busca de un sustento, Tono se establece en Madrid con 17 años, donde asimila la influencia de Sirio y desarrolla su interés en el teatro desde los gallineros. En 1920 inicia su colaboración en *El Liberal*, y “en su redacción conoce a don Miguel de Unamuno, que le enseña cómo asar chorizos salmantinos envueltos en papel de periódico en la misma chimenea de las oficinas”. En *Buen Humor* le espera el rechazo de lo racional, lo tópico, lo convencional, las influencias del ilustrador Benito, el *art déco* parisino y Sileno, el

flirteo con el clorhidrato de cocaína para aguantar los bailes en el Ritz o en el Palacio y la amistad de Miguel Mihura, quien afirmó que “yo me hice en *Gutiérrez*, como escritor y como dibujante, y aprendí de K-Hito lo que luego puse en práctica...”. En el semanario *Gutiérrez*, Tono lleva a cabo una *geometrización* de sus dibujos, alejados del costumbrismo, y publica sus primeros relatos, editados en dicha revista desde 1928 y de corte ramoniano. En *El Sol* pasa de la “viñeta con chiste al pie a la narración secuenciada a modo de historieta” o bien a la secuencia sin palabra con bocadillo, aunque desde 1960, por influencia del cubismo, las figuras de sus viñetas son complementarias de la frase ingeniosa.

Tras Neville, Eduardo Ugarte y López Rubio, Tono desembarca en Hollywood (sin saber inglés) junto con Luis Buñuel para colaborar en las versiones cinematográficas para el mercado hispano. A su vuelta de Hollywood, simplifica sus historietas secuencia (incluso de solo dos viñetas) y las publica en el vespertino *Luz*, donde deja de utilizar frase alguna. Con el estallido de la contienda fratricida, se traslada a San Sebastián, donde coincide de nuevo con Mihura y comienza a trabajar para los sublevados. En

la retaguardia franquista colabora con el mensual *Vértice* de la Falange y asiste al nacimiento de *La Ametralladora*, inspirada en la italiana Bertoldo. En *La Ametralladora*, germen de *La Codorniz*, Tono “procede en sus viñetas a un vaciado absoluto de las circunstancias históricas, no digamos políticas”, al igual que Mihura, con quien escribe *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1939). Tras el fin de la guerra y el cierre de *La Ametralladora*, se traslada a Sevilla como subdirector de *Horizonte*, donde su labor se centra en comentar fotografías, aunque solo unos meses más tarde regresa definitivamente a Madrid. En la posguerra, su humor se centra en la “personificación de entes inanimados, cuanto más abstractos mejor, estiramiento del absurdo hasta su último límite, infantilismo y poetización, deshumanización desfachatada”. Los autores demuestran que *Pepelandia* es el origen de los demás libros en prosa de Tono, quien reutilizaba materiales editados en sus novelas, una práctica que se extiende igualmente al trasvase entre géneros literarios, ya que incluso algunos gags cinematográficos han sido antes chistes gráficos.

Fernández-Hoya, Cabrerizo y Aguilar relatan el nacimiento de

La Codorniz, detallan la experiencia del filme *Un bigote para dos* y el enfado de Jardiel, apuntan la complicidad creativa con Enrique Llovet y aseguran que Gómez de la Serna y Julio Camba fueron los referentes periodísticos de Tono. Numerosas citas de publicaciones periódicas apuntalan el discurso de los autores, los cuales argumentan que “toda la fuerza del teatro de Tono está en los diálogos” y que “Tono abjura de la sátira y del humor crítico”, su fortaleza es precisamente su debilidad, porque jugar al equívoco con un vocablo y acumular ocurrencias cómicas no le ha granjeado el reconocimiento de la crítica. Su concepto de *función*, gemelo del astracán, su dependencia de la gracia del chiste, del juego de palabras y de la pirotecnia verbal encadenada le permitieron estrenar piezas teatrales y dirigir cine (debuta con el drama *Canción de medianoche* en 1948), pero no han impedido que el teatro de Tono, carente de estructura dramática, amarillee sin batahola como las páginas de los libros que lo contienen por ser meras acumulaciones de dislates a golpe de risa y es que esa es su principal y única virtud, un ingenio espontáneo sumado a una desbordante imaginación, que este libro recupera.

Aunque no se haya podido atestiguar la labor de Tono en *Fantasio*, *Paris-America*, *Vogue* y *The Boulevardier*, el volumen cumple su cometido divulgativo con creces y es una interesante aproximación a un autor olvidado.

Carlos Ferrer

Academia de Artes Escénicas de España

Miguel Hernández y Leopoldo de Luis: dos poetas comprometidos

AITOR L. LARRABIDE (ED.)

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 132 pp.

La primera nota en positivo que debo hacer de esta obra colectiva se fundamenta en que resulta muy excepcional que de un curso universitario de verano se derive un libro y, si acaso se deriva, lo que ocurre en contadísimas ocasiones, que ese libro comprenda tan valiosos aportes como comprende el que reseñamos. Fue en el verano de 2018, y en concreto en los días 26, 27 y 28 del mes de septiembre, cuando tuvo lugar, en el *campus* orioliano de Las Salesas, perteneciente a la ilicitana Universidad Miguel Hernández, el antecitado curso veraniego, cuyo título era el mismo que se ha elegido para la portada del volumen de referencia.

El evento se organizó con motivo del centenario del nacimiento de Leopoldo de Luis (Córdoba, 1918-Madrid, 2005), siendo las entidades organizadoras la Fundación Cultural Miguel Hernández, situada en Orihuela, y la cátedra que lleva el nombre del poeta oriolano en la Universidad que también

lleva su nombre, y que tiene su sede principal en Elche. Los ponentes, y a la vez autores de los textos que integran el libro, fueron Jorge Urrutia, Aitor L. Larrabide, César Moreno Díaz, Francisco Esteve Ramírez, Luis Bagué Quílez, José Luis Esparcia y José Luis Ferris. Vamos a comentar a continuación sus respectivas contribuciones filológicas.

Jorge Urrutia, catedrático de la madrileña Universidad Carlos III, poeta interesantísimo e investigador y ensayista de audaces perspectivas, ha contribuido al libro con unas páginas sobre su progenitor, Leopoldo de Luis, a las que califica como “un fragmento amable de unas memorias” (p. 16). En un prefacio a su texto, que lleva por título “Leopoldo de Luis desde cerca. Vivencia y convivencia», confiesa que no le había parecido ético escribir un trabajo de crítica literaria sobre la obra de su padre, y que había optado por hacer una reflexión de índole, eso sí, literaria. Y esta reflexión la ha plasmado en párra-

fos muy creativos que son fruto de meditaciones de naturaleza histórica, inspirándose en la metodología narrativa bíblica del sucederse de las generaciones en el transcurso de los tiempos. De vez en vez, alude a Leopoldo de Luis y a sí mismo en momentos de sus vidas que de algún modo marcaron a cada uno.

El ángulo de enfoque que muestra Jorge Urrutia es el de quien, a estas alturas de su experiencia en la vida, ya no se llama a engaño, y aprovecha la ocasión para desmitificar ideas y creencias muy usadas, de ahí que interpele a sus lectores diciéndoles: “Ustedes solo querrán saber lo que les interese, lo que responda a lo que ya piensan y si no lo digo no me creerán y si me creen tal vez haya mentido” (p. 14). También expresa su deseo de que “la historia de este país malhadado” (p. 17) no la tengan que volver a vivir sus descendientes ni tampoco los de quienes les sucedan.

Aitor L. Larrabide, director de la Fundación Cultural Miguel Hernández, firma el trabajo “*Versos en la guerra*, poemario de Miguel Hernández, Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich. No es la primera vez que este activísimo y fecundo hernandista se ocupa de la obra de referencia, la cual tiene tantas particularidades que resaltar. Ya

se había acercado a ella cuando la rescató a fines de 2009 en edición facsímil a partir de la original de diciembre de 1938, y gracias a la conservación de un ejemplar en poder de Vicente Mojica.

El autor del estudio describe en primer lugar el contenido textual del libro, comenzando por su prólogo, redactado por Carlos Schneider, quien a la sazón era presidente del Comité Provincial de Socorro Rojo Internacional en Alicante. En este preliminar resaltaba, explica Larrabide, un par de aspectos relevantes de la obra: el aval literario que Miguel Hernández otorgó a los otros dos poetas, y la circunstancia de que cuanto se obtuviese por la venta de cada ejemplar se destinaría en/a beneficio “de los luchadores y de las víctimas del fascismo invasor” (p. 22).

Resulta singular que la edición saliese en su día al cuidado de Alejandro Urrutia, padre de uno de los tres poetas antologados, cuyos poemas presentan variantes que, de confrontarse con esos mismos textos, pero en otras ediciones, darían no poco juego filológico. Los versos hernandianos que se recogieron en esta obra ya habían aparecido en *Viento del pueblo*, según puntualiza Larrabide, detallando después quiénes fueron los ilustradores, y

contextualizando a los personajes y las situaciones recogidas en *Versos en la guerra*. Haré referencia únicamente algunas de las noticias que resalta en una publicación que, cuando se publicó en 2009, sorprendería incluso a los especialistas en Miguel Hernández, porque en ninguna bibliografía del oriolano se había citado nunca.

Recuerda que la idea de realizar este libro nace el día 21 de agosto de 1937 en el Ateneo de Alicante, donde se celebró el primer homenaje de reconocimiento público a Miguel Hernández. En aquel acto estuvieron presentes el poeta oriolano, Gabriel Baldrich, entonces teniente del ejército, y Leopoldo Urrutia, que se encontraba en la ciudad levantina ingresado en un hospital militar tras caer herido en el frente de Madrid a causa de un balazo en una pierna. Ambos, Baldrich y Urrutia, pertenecían a la FUE en la capital de España.

Asimismo recuerda Larrabide, basándose en datos espigados en el libro de Vicente Ramos sobre la Guerra Civil en Alicante, que Leopoldo Urrutia y Gabriel Baldrich habían compuesto al alimón textos escenificables que más tarde llevaron a las tablas los actores adscritos a “Altavoz del Frente”. Datos como esos los complementa con

otros que igualmente proceden de investigaciones de Ramos, en concreto las relativas al Ateneo alicantino, así como las que figuran en el libro que el citado hernandista llevó a cabo con Manuel Molina, y al que pusieron el título de *Miguel Hernández en Alicante*.

En los epígrafes que siguen Larrabide proporciona informaciones pertinentes sobre Carlos Schneider y sobre Socorro Rojo Internacional, un organismo creado por el Partido Comunista de España y en el que, lógicamente, primaba la ideología que este defendía, aunque también el ideario de las Juventudes Socialistas Unificadas. Este nuevo aporte al hernandismo del director de la Fundación Cultural Miguel Hernández finaliza con un apéndice de alto gran interés. En él se reproducen cuatro textos de A. U., es decir de Alejandro Urrutia. Refiriéndose a Miguel Hernández, A. U. aduce palabras valiosísimas, y que no desmerecerían al lado de las que pudieran esperarse de expertos hernandianos, lo que presupone el afortunado ámbito cultural doméstico en el que creció Leopoldo de Luis. Alejandro Urrutia realiza también la presentación de los dibujantes, reconociéndoles sus méritos.

César Moreno Díaz, director de la Biblioteca Pública Fernando

de Loaces, de Orihuela, ha colaborado en el volumen con el trabajo “Leopoldo de Luis, editor hernandiano. El texto, como era de prever en un hernandista tan curioso, agudo y puntualizador, está repleto de noticias de gran enjundia, algunas de ellas muy llamativas. No voy a detenerme en todas ellas, sino tan solo en algunas.

Es bien conocido cuán juanramoniano fue Miguel Hernández, quien llegó a decirle al moguereno, imagino que hiperbólicamente, que había leído nada más y nada menos “cincuenta veces” su *Segunda antología poética*. Y como era de suponer, y Moreno Díaz confirma, el poeta oriolano consta que había tenido en préstamo, tomándolo de la Biblioteca Pública de Orihuela, este libro que en tantas ocasiones leyó y releyó, aunque estas distasen del medio centenar.

Otra perla informativa: Alejandro Pérez Martínez, el escritor conocido como Francisco Umbral, era hermano de Leopoldo de Luis, ya que ambos fueron hijos del mismo padre. Alejandro nació de una relación que su progenitor mantuvo en Valladolid con Ana María Pérez Martínez. En el Registro civil se unirían el nombre de pila en memoria del de su padre, y los apellidos maternos.

Noticias de relieve también son las que leemos en fragmentos seleccionados de cartas de Vicente Aleixandre a Josefina Manresa. Por esas líneas uno se entera de que Leopoldo de Luis participó de manera indirecta en la edición de las *Obras completas* de Miguel Hernández que estamparía Losada en 1960. En aquel tomo memorable encuadernado en rojo se dice: “Edición ordenada por Elvio Romero y cuidada por A. R. Vázquez”. Ordenasen y cuidasen o no lo que les llegó a sus manos, lo incontestable fue que nada pudieran haber ultimado sin que les enviasen a Buenos Aires unos materiales literarios que no hubieran conseguido sin la ayuda de Aleixandre, y también de Leopoldo de Luis. Los dos poetas andaluces colaboraron también decisivamente en que pudiera realizarse la *Obra escogida* hernandiana que publicó Editorial Aguilar en 1952, en edición a cargo de Arturo del Hoyo.

Moreno Díaz reconstruye en su trabajo las vicisitudes que antecedieron a la inserción en la revista balear *Papeles de Son Armadans* de “Dos páginas inéditas de Miguel Hernández”, en la entrega publicada en diciembre de 1961. Los textos del oriolano que ahí se incluyeron son “Mi concepto del poema

(Pregunta y respuesta del lector y del poeta)” y “Tu puerta no tiene casa”. Josefina Manresa iba a percibir seis mil pesetas como compensación, una cifra en por aquel entonces bastante elevada, sobre todo si se tiene en cuenta que Vicente Aleixandre le había dicho, un año y medio antes de que ambos textos apareciesen, que la cantidad que podría obtenerse de los admiradores de su marido rondaría las mil. Leopoldo de Luis escribió una nota a esta edición de inéditos.

En 1969, Alfaguara, regida en aquellas fechas por Jorge Cela Trulock, publicó la recopilación de composiciones de Miguel Hernández *Poemas de amor*, labor de la que se hizo cargo Leopoldo de Luis. El volumen iba a editarse de nuevo cuatro años después, pero con el sello de Alianza. Moreno Díaz aporta al respecto informes de la censura en los que se observaba la destreza del compilador tratando de evitar la inclusión de textos que hubieran podido contribuir a que la edición no fuese autorizada por la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

Esta contribución al hernandismo por parte de César Moreno Díaz finaliza con la recuperación del poema de Leopoldo de Luis titulado “La acechanza: (Homenaje

a Miguel Hernández)”. Este texto ha de enfatizarse mucho, entre otras razones porque no figura en la obra poética completa del autor cordobés. Los versos transcritos reproducen los de esta composición tal como fue publicada en un cuadernillo que, junto a otros, se subastó en marzo de 1978 “en Homenaje a Miguel Hernández”. Su lectura permite observar estímulos hernandianos en el tejido poemático, donde se engastan distintas intertextualidades, la mayoría remitiéndonos a *El hombre acecha*.

Son dos las colaboraciones para este libro efectuadas por Francisco Esteve Ramírez, presidente de la Asociación Amigos de Miguel Hernández, entre otros méritos que podrían alegarse de este hernandista, entre ellos el de haber sido exdirector de la cátedra Miguel Hernández de la Universidad Miguel Hernández, y la importancia de haber desempeñado una cátedra de periodismo en la Universidad Complutense. A su ponencia le puso el título de “Leopoldo de Luis, entusiasta hernandiano”. A continuación del texto de la misma figura también una entrevista suya hecha a Leopoldo de Luis, y difundida por radio a fines de 1991.

En su trabajo, Esteve Ramírez va dando cuenta de las sucesivas

ediciones que Leopoldo de Luis realizó de la obra hernandiana, desde la *Obra poética completa* que puso en circulación ZeroZyx hasta la antología *La savia sin otoño*, que aparecería en 1991 en edición del Círculo de Lectores. Resultan muy curiosos los pormenores que nos evoca en relación a la primera de las obras citadas, cuyo título fue *Obra poética completa* con el fin de que fuese en detrimento de los derechos de Losada respecto a la cabecera *Obras completas*. Salvando algunas reticencias en el seno de ZeroZix relativas al coste de la edición, al cabo resultó que hacerla, tarea que llevaron a cabo Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, supondría un éxito rotundo, convirtiéndose ese título en el *best-seller* del catálogo de la editorial.

Esteve Ramírez dedica un epígrafe a *Versos en la guerra* y más de uno a *Poemas de amor*, libros en los que no vamos a detenernos, pues ya hemos hablado de ellos al comentar los estudios de Larrabide y de Moreno Díaz. Pasemos, pues, a otros proyectos que llevaron a cabo conjuntamente Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. En 1981 se encargaron de editar, al amparo de la Casona santanderina de Tudanca, el facsímil de *El hombre acecha*, edición realizada a partir

de un ejemplar impreso de la que tuvo prevista su salida en 1939, pero que no llegó a publicarse. Tres años después, los mismos editores elaboraron una muy notable edición de la obra mencionada junto a *Cancionero y romancero de ausencias*. La incorporó Cátedra a la serie Letras Hispánicas.

No deja de señalar Esteve Ramírez algunos rasgos dignos de resaltarse en las pautas de edición seguidas por Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Por lo que hace a la *Obra poética completa*, pondera que la ordenación de los textos se hiciese ateniéndose a un criterio no tanto cronológico como temático, y que en un apéndice decidiesen agrupar las creaciones más tempranas del poeta. Tocante a *El hombre acecha*, señala la utilidad de las cuatro secciones deslindadas por temas que los editores advirtieron en esta obra. Y respecto a *Cancionero y romancero de ausencias*, subraya que ofreciesen a la discusión filológica una problemática tan interesante como la de si los 119 poemas de que consta ese título han de ser considerados como tales, o en realidad se trata de “un único y largo poema fragmentado” (p. 64).

Una expresión hernandiana perteneciente al poema “El herido” iba a servir a Leopoldo de Luis

para titular la antología del oriolano *La savia sin otoño*. La desplegó en cuatro secciones temáticas, procurando que en el volumen se reflejasen, como explica Esteve Ramírez, “épocas y matices, tendencias y temas” (p. 65). Leopoldo de Luis juntaría varios aportes propios en forma de artículo en su libro de 1994 *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, editada en Madrid por Ediciones Libertarias/Prodhufi. Refiriéndose a esta obra pone fin Esteve Ramírez al texto de su ponencia.

Leopoldo de Luis respondió por escrito a la entrevista que le hizo Francisco Esteve Ramírez para un medio radiofónico en 1991, como arriba decíamos, y lo que en este libro se recoge es el contenido de la libreta donde están escritas las respuestas. De ellas me interesan algunas en especial. Por ejemplo, el recuerdo de las tres veces que el poeta andaluz se encontró con Miguel Hernández, y que bien pudieran haber sido cuatro si hubiese estado en su casa cuando el oriolano le trajo, dejándoselo a su familia, un ejemplar de *Viento del pueblo*.

En materia de opinión, defiende Leopoldo de Luis la existencia de la controvertida generación de 1936, y también que se considere a Miguel Hernández, por *El rayo que*

no cesa, a uno de los poetas de la misma. El poeta y filólogo cordobés entendía asimismo que el influjo de Aleixandre sobre Hernández había sido más “radical” que el de Neruda. Al oriolano atribuye haber legado a la poesía española de posguerra la presencia de la temática del hijo, tan reiterada sobre todo en el *Cancionero y romancero de ausencias*, obra que enjuiciaba como “una de las más hermosas y emocionantes joyas de la poesía amorosa de todos los tiempos” (p. 76).

Un extenso y provechoso estudio ha dedicado el poeta y filólogo Luis Bagué Quílez, experto en poesía española contemporánea, al libro *Poesía social*, compilado por Leopoldo de Luis, y que apareció en 1965, ampliándose el volumen en una edición posterior de 1969. Dicho estudio se titula “‘La poesía social es ya cosa del pasado’: notas sobre la *Antología* de Leopoldo de Luis”.

En contrapunto al parecer de Juan José Lanz según el cual la antología de referencia contribuyó a sepultar la estética socialrealista, Bagué Quílez entiende que dicho libro pudo responder al propósito de reivindicar “la vigencia de la poesía social cuando esta se encontraba en un período de dispersión o reformulación” (p. 79). Posterior-

mente, al recapitular lo expuesto en su trabajo, añade que la obra definió una voluntad integradora, y la sitúa en una encrucijada de excepción “entre el declive de la poesía social y el *boom* novísimo” (p.75).

Los puntos en torno a los que gira el artículo de Bagué Quílez son cuatro: la contextualización de la antología en los años en los que apareció; las poéticas que en la recopilación se recogieron; la inclusión de cuatro autoras; y las adiciones de otros poetas en la entrega ampliada de 1969. En el primer punto se recuerdan las obras iniciales (1966-1968) de los llamados “novísimos», editadas inmediatamente después de la antología, y que certificaban *a posteriori* su declive, propiciado a causa de algunos de sus lastres, especialmente el de serle achacada una escasa dimensión “estética”. Y resulta revelador que lo promovido por la leva “novísima” fuese “una poesía cosmopolita, esteticista y culturalista” (p.78).

En el recorrido por las poéticas de los autores antologados, Bagué Quílez llama la atención sobre las sustentadas por José Hierro, en la edición de 1965, y por Vázquez Montalbán, en la de 1969. Hierro delataba lo contradictorio de una poesía concebida para hacerse popular, de hecho nunca lo

fue, criticando en ella también que “hubiese sacrificado la tensión lírica en aras de la claridad” (p.80). Vázquez Montalbán ahondaría aún más en la llaga de la pretendida orientación “social” de los poetas “sociales”, y distinguió entre los conceptos “social” y “sociable”, palabra esta última que pudiera equivaler a “socializada”, pues “la labor de la concienciación social se había desplazado a los *mass media*” (p.81).

Las voces de mujer que tuvieron cabida en *Poesía social* fueron cuatro, un número comparativamente significativo, aunque a mi entender nada demuestra acerca de la mayor o menor atención que el antólogo pudiera prestar a la poesía escrita por mujeres, la cual no parece haber sido desestimada nunca en compilaciones de carácter temático. Al punto cuarto le puso Bagué Quílez el título de marchamo montalbaniano “La segunda vuelta: una educación sentimental”. Ahí comenta tres incorporaciones a la antología, las de Jesús Lizano, Félix Grande, y Manuel Vázquez Montalbán, el primero un poeta del medio siglo, y nacidos los últimos en 1937 y 1938. En ambos observa, creo que con gran agudeza y pertinencia histórico-crítica, su intento de compatibilizar “el afán

rehumanizador con la libertad expresiva” (p. 89).

“Leopoldo de Luis, Carlos Álvarez y Antonio Hernández: trayecto iluminador de la poesía social”. Ese es el título, a un tiempo denotativo y connotativo, que le dio el escritor alicantino José Luis Esparcia a una ponencia en la que se centra en los autores mencionados, y lo hace mediante un enfoque en positivo de la poesía social, cuya singladura califica de iluminadora.

Entiendo que es del todo oportuno que Esparcia señale que se haya desmerecido el mensaje de algunos poetas sociales, y señaladamente el celayano “La poesía es un arma cargada de futuro”, y no se diga nada acerca de que muchos de los detractores de una propuesta voluntarista como esta, resulta que apenas tienen “futuro” literario alguno como avalistas de poéticas alternativas. Y al respecto recuerda que Antonio Machado había escrito en su “Retrato”: “Desdeño las romanzas de los tenores huecos y el coro de los grillos que cantan a la luna”. Esta cita viene como anillo al dedo aquí, porque difícilmente cabe denostarla, y ayuda a calibrar la endeblez argumental de quienes hayan apostado por formulaciones poéticas prescindiendo de contenidos temáticos evidentes.

El caso es que la poesía social, al menos a través de sus mejores intérpretes, y como explica Esparcia, ha sobrevivido a su período histórico de vigencia, merced a una renovación infundida por poetas como los tres que estudia. Autores, que además de ser muy buenos poetas, resultaban incómodos para el régimen franquista —lo de incómodos, lo preciso y añadido por mi parte. Los postistas decían que lo revolucionario comenzaba por la forma poética, entre el regocijo tolerante y complacido de los dirigentes político-culturales de la época. Suscribo lo que Esparcia asegura sobre los poetas de referencia: “representan lo más vivo de la verdadera poesía social, a la que también tiene derecho la inmensa mayoría” (p. 114).

Profesor de la Universidad Miguel Hernández de Elche, y actualmente director de la cátedra que en dicha institución lleva el nombre del oriolano, a José Luis Ferris debemos el texto “Respirar por la herida: el poeta y los otros en la obra de Leopoldo de Luis y de Miguel Hernández”. En este trabajo se estudian temas compartidos por ambos autores, haciéndose hincapié en resonancias hernandianas sobre el cordobés. Los puntos principales de concurrencia son estos: la temá-

tica del hijo, la noción de la poesía como herida, y la superación de “la sombra”. Asienta Ferris su trabajo en la tesis indiscutible del impacto que tuvo sobre Leopoldo de Luis haber conocido a Miguel Hernández en Alicante en 1937, en circunstancias que ya hemos repasado con anterioridad. En el poeta de Orihuela vería una actitud ante las cosas y ante la literatura en la que lo prevalente era el nosotros por encima del yo. Este conciencizado biógrafo hernandiano pone de relieve a continuación el ascendiente del asunto paterno-filial en Miguel Hernández sobre el deluisiano, ejemplificándolo en *Alba del hijo* (1946), conjunto que se publicó al año siguiente de nacer Jorge Urrutia.

Siendo en Miguel Hernández y en Leopoldo de Luis “símbolo inequívoco de esperanza” (p. 119) la existencia del hijo, la esperanza la esgrimió también el oriolano en la capacidad de vencer a “la sombra” mediante un combate desde una poesía que concibió como un “respirar por la herida”, y muy apropiadamente se titula *Respirar por la herida* el libro de 2012, póstumo, del poeta cordobés. Diré por último que, en su recorrido analítico a través de la poesía deluisiana, Ferris señala huellas del oriolano en sus

textos poéticos, mayormente suscitadas por composiciones del *Cancionero y romancero de ausencias*.

José María Balcells
Universidad de León

Miguel Hernández y los poetas hispanoamericanos y otras páginas hernandistas

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 312 pp.

Al hojear el libro que vamos a reseñar, lo primero que procede es señalar que está cuidadosamente editado. En la portada, la tipografía *art déco* encaja con la serigrafía del pintor Ricardo Zamorano, recientemente desaparecido. El resto de componentes materiales (papel, tintas, diseño, maquetación...) configuran un recipiente de calidad, que realza su contenido filológico.

Situándonos en el interior del libro, ya en el título y en el índice se nos anuncia que estamos ante una obra miscelánea, una recopilación de trece estudios de temas variados. Cinco son inéditos, y ocho se reeditan convenientemente revisados y puestos al día. Da cohesión al volumen un tema central, la poesía de Miguel Hernández, estudiada desde diversos ángulos. También contribuye a su cohesión la metodología aplicada por el profesor Balcells, largamente experimentada en sus anteriores trabajos sobre el poeta oriolano. No parece pertinente, pues, valorar este libro de manera aislada, sino como parte de un pro-

yecto que está en pleno desarrollo. Así podemos comprobarlo en la dilatada bibliografía hernandiana de Balcells que cierra el volumen.

En el prólogo, Aitor L. Larrabide, de la Fundación Miguel Hernández, sitúa al profesor Balcells entre los primeros de la generación de especialistas españoles, que en los años setenta del siglo XX inició el estudio de la obra hernandiana, en un contexto poco favorable, para dedicarse a un poeta silenciado y censurado por el régimen franquista. Así se explica el protagonismo de los hispanistas, que, desde fuera de España, podían investigar sin presiones ideológicas. Este fue el *statu quo* en el que Balcells empezó su dedicación a la poesía hernandiana, que mantendría durante toda su vida. Por eso es del todo justo y adecuado que Larrabide lo considere un “hernandiano fiel al rayo de Miguel Hernández”.

Inaugura el volumen el estudio “Vibraciones modernistas: Darío, Nervo, Herrera y Reissig”, que constituye una buena muestra de la meti-

culosa, experta y sensible metodología que utiliza Balcells. En este caso la aplica al análisis de la influencia de varios poetas modernistas hispanoamericanos en Miguel Hernández. Comienza cuestionando la posible influencia del colombiano José Asunción Silva, que ha sido planteada por algunos estudiosos con argumentos no muy sólidos. Mucho mayor fundamento tiene la influencia de Rubén Darío, en sus diversas etapas y modalidades poéticas. El joven Miguel Hernández, como no podía ser de otra manera, imitó los sonoros versos del omnipresente Rubén y salpicó sus poemas con homenajes a los tópicos del modernismo esteticista: “[...] que es tu cuello el de un cisme níveo y gallardo”.

En *El rayo que no cesa* (1936) Hernández alcanza su madurez poética, su propio estilo, por lo que la influencia de Darío es más episódica y de detalle. Pero persistirá en toda su obra poética, incluida su poesía de guerra. En ella no se inspirará en el modernismo esteticista, sino que recuperará al Darío más épico y comprometido, el que se yergue como defensor de la civilización hispánica frente a la anglosajona.

Amado Nervo, poeta modernista mexicano, es otra de las presencias persistentes en Hernández.

Balcells fecha esa influencia, compartida con Ramón Sijé, a partir de 1932, y la focaliza en la exótica temática hindú que Hernández conocería a través del poeta mexicano. Otra influencia discutible es la del poeta uruguayo Julio Herrera y Reissing. Balcells la somete a un exhaustivo escrutinio, partiendo del hecho de que Hernández dedicó a Herrera un “Epitafio desmesurado a un poeta”, datado en la primavera de 1936. Aunque el título nos lleve a relacionarlo con la famosa elegía a Ramón Sijé, enseguida percibimos que entre poeta y destinatario hay una vinculación emocional muy distinta, como se ve en el estribillo: “Quiso ser trueno y se quedó en lamento”. Tras un pormenorizado análisis, concluye que Hernández no manifestó un gran entusiasmo por la obra de Herrera. Por eso el “Epitafio” del oriolano es más bien un “cuestionamiento indirecto” de la poesía del uruguayo.

El estudio “Lazos mesoamericanos de Miguel Hernández: Guillén y Paz” analiza los vínculos entre el poeta oriolano y dos importantes poetas hispanoamericanos: el afro-cubano Nicolás Guillén y el mexicano Octavio Paz. El primero tuvo ocasión de trabar amistosos lazos con Hernández durante su estancia en la ensangrentada España de

1937. Guillén publicó una entrevista en una revista cubana, dándole un curioso título: “Un poeta en *espardeñas*. Hablando con Miguel Hernández”. Es evidente que al caribeño le sorprendió el rústico calzado que usaba Miguel, detalle significativo de la aureola de pastor poeta que tanto se le atribuyó.

Balcells se plantea si, además de una amistosa relación personal, Hernández y Guillén intercambiaron influencias poéticas. De manera más concreta, ¿*Viento del pueblo* pudo influir en el libro de Guillén titulado *España, poema de cuatro angustias y una esperanza* (1937)? Después de localizar diversas coincidencias textuales, postula que, cuando menos, se puede considerar esa influencia como “más que probable”. Por último, merece la pena consignar que Guillén siempre fue fiel a la memoria de Hernández, al que rindió homenaje en varias ocasiones. Se trata, pues, de una amistad tan corta como firme.

Otro de los retos es determinar si la poesía de Miguel Hernández pudo influir en la de Octavio Paz, o al revés. Ante todo, hay que partir de la base de que esas influencias fueron cronológica e ideológicamente posibles. Aunque el poeta mexicano, años después, repudiaría su primera etapa poética, libros

como *¡No pasarán!* (1936) son testimonio de su notoria militancia en favor del bando republicano, por lo que, durante su estancia en España, Paz debió de conocer *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*. Otra conexión entre ambos poetas es la defensa del uso del romance como estrofa más adecuada y representativa de la literatura popular española.

Este tema del compromiso político permite a Balcells reorientar sus investigaciones hacia cuál fue el impacto ideológico del viaje de Hernández a la URSS en 1937. Al parecer, el poeta regresó a España no decepcionado, como André Gide, pero sí un tanto desilusionado de lo que vio, o mejor, de lo que le mostraron, ya que esos viajes estaban perfectamente organizados y controlados por los soviéticos. El viaje de Hernández a la Meca del comunismo quizá podría haberse analizado con mayor detenimiento, vinculándolo al tema de la asunción por parte del poeta oriolano de la doctrina artística oficial de la URSS y de todos los partidos comunistas del mundo. En su XV congreso (1928), el partido soviético, dominado por Stalin, había definido el llamado “realismo socialista” como única estética revolucionaria. Quedaba así desterrado el vanguardis-

mo que los bolcheviques habían apoyado en la época de Lenin. El suicidio de Mayakovski en 1930 fue muy simbólico en ese brusco giro. Ahora, el arte y la literatura tenían que ser una combinación de estilo realista y de temática revolucionaria. Los escritores, considerados “ingenieros de almas”, debían de servir a la causa con disciplina, sin individualismos “burgueses”. Este viraje tuvo enormes repercusiones, que marcarán la cultura del siglo XX. En nuestro ámbito, baste citar las entusiastas conversiones al comunismo de Pablo Neruda o Rafael Alberti, con la consiguiente adaptación de sus obras a los postulados del realismo socialista. Así pues, el caso de Miguel Hernández, situado en su contexto, nada tiene de aislado o excepcional, sino que es muy representativo de una coyuntura ideológica que afectó a intelectuales y artistas de todo el mundo y en especial a la España desgarrada por la guerra civil.

Bastantes de estos temas los trata Balcells en el estudio siguiente, que tiene por título “Influencias sudamericanas: González Tuñón y Neruda”. El primero de estos poetas es el argentino Raúl González Tuñón. Vino a España a principios de 1935, cuando ya era un reconocido militante comunista, autor

de poemarios fieles a las consignas del partido. Cabe destacar el más famoso: *La rosa blindada* (1936), de explícito subtítulo: “Homenaje a la insurrección de Asturias y otros poemas revolucionarios”. Balcells considera muy probable que este libro influyera en *Viento del pueblo*. Pero la influencia del poeta bonaerense sobre el oriolano fue ejercida sobre todo a través de sus largas charlas, casi diarias, que entretejieron una firme amistad. En diciembre de 1935, cuando González Tuñón regresó a Argentina, dejó a su amigo Miguel convencido de la necesidad de comprometerse políticamente. Y, cuando el argentino regresase a España en el verano de 1937, para tomar parte en el II Congreso de Escritores Antifascistas, se reencontraría con su amigo Miguel, entregado a la causa republicana, alistado como comisario político en el Quinto Regimiento, organizado por el partido comunista. Sus versos se convierten en armas de combate, que recita a los soldados en el frente. Esta actitud, cuando el bando republicano sea derrotado, lo llevará a las cárceles franquistas. En 1943, al otro lado del Atlántico, en la capital argentina, su amigo y mentor González Tuñón publicará una “Elegía en la muerte de Miguel Hernández”.

El estudio “Neruda en Hernández y Hernández en Neruda” detecta numerosas y significativas conexiones intertextuales entre estos dos grandes poetas. Estas conexiones son fruto de sus relaciones amistosas, que se iniciaron en Madrid, en julio de 1934. Entre las lecturas que compartieron cabe destacar la del poeta barroco Francisco de Quevedo. Balcells plantea la hipótesis de que fue Hernández el que animó a Neruda a leer más a fondo la poesía quevediana, que influirá en *Residencia en la tierra*, publicado por el chileno en 1935, cuando Hernández estaba componiendo *El rayo que no cesa*. Esta intensa y fecunda amistad no estuvo exenta de altibajos, en buena parte atribuibles a la presión del cada vez más tenso contexto político. Un atisbo de desacuerdo y de distanciamiento se produjo cuando Hernández, bajo la influencia de Ramón Sijé, criticó la poesía erótica de Neruda, por considerar que “hablar de lo más íntimo” era “impudor poético”. Es probable que detrás de todo esto hubiera una soterrada desavenencia política: Sijé evolucionaba hacia una ideología católica crecientemente derechista, mientras que Neruda reivindicaba la llamada “poesía impura”, es decir, comprometida, tendencia que

culminará cuando, en 1945, al final de la Segunda Guerra Mundial, entre en el partido comunista chileno.

Hernández se encontró, pues, a merced de las contrapuestas presiones de sus dos mejores amigos y mentores. Cuando Sijé murió, desesperado, como se ve en su famosa elegía, experimentó un sentimiento de culpabilidad por haberse distanciado de su amigo oriolano por influjo del chileno. La amistad entre Neruda y Hernández se recompuso, al menos en su dimensión ideológica, cuando Miguel se adhirió al comunismo, mientras el chileno proseguía su acercamiento al comunismo. Balcells señala en las obras posteriores de Neruda sutiles alusiones y también significativos silencios. A veces “olvida” mencionar a Hernández en ocasiones en las que era pertinente y justo hacerlo. Es cierto que el chileno condenará la agonía carcelaria de Miguel, pero sin dar fe de su enorme categoría poética. En cambio, Hernández siempre hablará de Neruda con amistoso agradecimiento y sincera admiración. Balcells resume estas dos actitudes con la fórmula “olvidos y gratitudes”.

“Walt Whitman, Pablo Neruda, Miguel Hernández” es uno de los estudios del volumen más filoló-

gicamente polémicos. En palabras de Balcells, constituye un “desafío intelectual”, planteado por el poeta oriolano José Luis Zerón Huguet. En efecto, parece empresa destinada al fracaso buscar conexiones entre el padre de la poesía norteamericana y un emergente poeta español, ambos con trayectorias biográficas y literarias totalmente distintas. Con rigor no exento de fina ironía, Balcells va deconstruyendo el entramado de argumentos aportados por Zerón. Por ejemplo, la autenticidad es una característica demasiado genérica, que no solo aparece en la poesía de Whitman o Hernández, sino en multitud, por no decir en la inmensa mayoría, de poetas. Casi lo mismo podemos decir de la atracción por la naturaleza, o de la identificación con las clases trabajadoras, o del compromiso con las causas justas... Balcells da la vuelta a esta metodología condenada a la especulación y plantea otra muy distinta: la influencia de Whitman en Hernández sería indirecta, ejercida a través de escritores que hablaron del norteamericano, y de los que Balcells aporta textos para fundamentar su tesis: Rubén Darío, Unamuno, Neruda... Cierra este estudio reduciendo al mínimo las posibilidades de que Hernández accediera a Whitman a través

de Vicente Aleixandre, aduciendo que primero habría que dilucidar si el norteamericano influyó en el sevillano.

“China como referente” estudia las posibles influencias de la civilización china en la poesía hernandiana, en la que encontramos referencias a las llamadas “chinerías”, como la del “chinito coletudo”. El exhaustivo rastreo de Balcells demuestra que Hernández asocia China con el color amarillo, con el limón, y hasta con el higo chumbo. Como se ve, las referencias a China y al Lejano Oriente en general son tópicas y de detalle, lo que podemos atribuir al escaso conocimiento que en España se tenía de China, y más después de la pérdida de Filipinas en 1898. En cambio, la civilización árabe, más próxima cultural y geográficamente, influirá fructíferamente en la poesía del oriolano.

Este es el tema del estudio siguiente, “Del arabismo legendario a la casida”. En él se parte del rechazo del oriolano a los “moros” que formaron parte de las tropas franquistas, y a los que se atribuyó una conducta sanguinaria. Pero esta denuncia de unas tropas que tenían las mismas finalidades que las expediciones alemanas o italianas, no es óbice para que Hernán-

dez valore y se inspire en la literatura árabe, aprovechando las pautas del orientalismo romántico o modernista. En su “Oriental”, publicada en 1930 y ambientada en el imperio turco, aparecen los tópicos más característicos: harén, opio, lujo, sensualismo... El arabismo tradicional, vinculado a leyendas basadas en algún castillo o monumento, aparece en poemas como: “Motivos de leyenda”, “La Reconquista” o “El árabe vencido”. Igual que en las leyendas de Zorrilla o de Bécquer, en las suyas el arabismo ambiental se mezcla con una temática amorosa basada en los amores entre un árabe y una cristiana o entre una árabe y un cristiano. Mención aparte merece la “Casida del sediento”, compuesta en 1941 en la cárcel de Ocaña. Se trata de un desgarrado poema de amor, en el que se plantea crudamente, sin ropajes orientalistas, la imposibilidad de la entrega amorosa.

En “Algunas musas castellanas” Balcells estudia un tema en el que confluyen sus dos dedicaciones filológicas principales: Miguel Hernández y Francisco de Quevedo. Recordemos que el autor de *El Buscón* fue objeto de estudio de su tesis doctoral. Esta doble especialización le permite comparar a ambos autores desde una perspectiva

global, quintaesencia de sus dilatados conocimientos. Así supera la tradicional búsqueda de afinidades temáticas o estilísticas y la sustituye por un método de contraste entre ambos autores. Quevedo y Hernández tuvieron actitudes totalmente opuestas al ejercer su papel de intelectuales insertos de lleno en el contexto en que les tocó vivir. También manifestaron convicciones contrarias respecto a la mujer y el amor. En otro orden de cosas, la misantropía quevedesca, su acentuada desesperanza ante la condición humana son muy distintas de la visión que Hernández tiene de unas determinadas personas, a las que critica precisamente porque vulneran los ideales de una humanidad cada vez más fraternal. Por último, ambos poetas valoraron la naturaleza, pero desde ángulos distintos: Quevedo iba al campo a liberar su espíritu de las preocupaciones de la corte, mientras que Hernández dejó su huerto oriolano para instalarse en la capital, que lo acogió con escasa hospitalidad.

En “Miguel de Unamuno en Sijé y en Hernández” se analiza la influencia del pensador vasco en el poeta oriolano, a través de Ramón Sijé, entusiasta lector del pensador vasco. Sijé menciona a Unamuno en diversos textos periodísticos,

pero es en su ensayo *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas* (1935) donde aparecen más y mejores referencias al vasco. Sijé se fija sobre todo en las lecturas que Unamuno hace de las *Rimas* de Bécquer, referente de su peculiar libro poético *Teresa* (1924). Es evidente que Hernández no conocía tan en profundidad la extensa y compleja obra de Unamuno. Por eso no hay que extrapolar el hecho de que en una carta lo llame “mi padre” o “nuestro padre”, para incluir a Sijé. Balcells compara las obras poéticas de Unamuno y de Hernández y extrae la conclusión de que “es muchísimo más acentuado lo que las diferencia que lo que las asemeja”. Pero hay algunas coincidencias de detalle atribuibles a la influencia del vasco en el allicantino.

“Elegía a Ramón Sijé” es una versión ampliada y actualizada de un comentario de textos del famoso poema, que el profesor Balcells publicó en 2001. Mantiene su vigencia porque se trata de un ejercicio con voluntad de convertirse en modélico, clásico, capaz de combinar el microanálisis de un vocablo o de un detalle con las síntesis globales y las interpretaciones de conjunto. También logra superar la tendencia a convertir el

texto en pretexto para lucubraciones que desarticulan el contenido del poema, su dimensión humana y emotiva.

“Miguel Hernández en Barcelona. Comentarios a una fotografía” trata de las circunstancias en las que Hernández y dos amigos suyos (Juan Arroyo y Antonio Aparicio) se fotografiaron juntos. Fue el 3 de enero de 1937 en Barcelona, con ocasión del traslado al cementerio de Montjuïc de los restos mortales del escritor y brigadista caribeño Pablo de la Torriente Brau, muerto en combate en la sierra de Madrid. Hernández le dedicó una sentida elegía de largos versos: “Pablo de la Torriente, has quedado en España y en mi alma caído...”, que sería incluida en *Viento del pueblo*. De acuerdo con las deducciones que Balcells extrae de la foto, esta se tomó en la céntrica plaza Cataluña, después de que los tres amigos hubieran asistido al sepelio de Torriente¹.

1 La fotografía fue reproducida en 2017 en *Paraíso. Revista de poesía*, como ilustración del artículo de José María Balcells. El lector interesado también puede acceder a ella en la exposición virtual de la Biblioteca Nacional: http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/miguel_hernandez/Exposicion/Seccion3/Obra03.html?origen=galeria

“*Musa redimida*, versos de cárcel en la inmediata posguerra. Luz indirecta sobre Miguel Hernández” clasifica una parte de la poesía de Miguel Hernández dentro de un subgénero, el de la poesía de cárcel. La categorización de este subgénero comenzó durante la transición democrática, cuando la amnistía para los presos políticos era una de las reivindicaciones más populares. En este contexto, en 1976 el profesor Balcells publicó su antología *Poesía castellana de cárcel*. Era la primera aproximación filológica a un tema que, por desgracia, ha estado muy presente en la dramática historia de España. Obviamente, Hernández ocupa en él un indiscutible primer lugar.

En 1940, cuando Hernández se encontraba severamente encarcelado, el Patronato Central de Redención de Penas publicó una antología de poemas escritos por los presos, titulada *Musa redimida*. Estaba orientada a propiciar el arrepentimiento de los presos, con la promesa de que esta actitud les favorecería y acortaría su condena. Hernández, consciente de que su colaboración en la antología se interpretaría como una traición a sus ideales políticos, no quiso participar en esa operación, optando por expresar su dolor en el poema-

rio *Cancionero y romancero de ausencias*. Pero esta valiente decisión no fue la de otros presos. Germán Bleiberg, amigo del oriolano, optó por colaborar en la antología, sin convicción excesiva, pero suficiente para obtener una rebaja sustancial de su condena. Años después sería un conocido profesor de literatura, que recordamos sobre todo por su *Diccionario de literatura española* (1949). Otra opción fue la de Félix Paredes, escritor y periodista de tendencia anarquista, autor de numerosos textos y libros antifascistas. Uno de ellos se titulaba *Mientras aúlla la hiena fascista* (1938). Tanto tremendismo no fue obstáculo para que colaborara en la *Musa redimida*, en la que publicó un poema, de título elocuente: “Gratitud al Caudillo”. Como se ve, no todos los presos reaccionaban igual ante los cantos de sirena franquistas. La actitud de Hernández queda así mucho más realzada.

“Miguel Hernández en la poesía de Rei Berroa” señala los rasgos principales de la influencia del oriolano en el poeta dominicano y profesor universitario Rei Berroa, que dedicó su tesis doctoral al estudio de las prosas de guerra de Hernández.

“Miguel Hernández en el teatro de César López Llera” analiza la

obra teatral *En un rincón de carne cabe un hombre*, de César López Llera, profesor de literatura y dramaturgo que ha recibido diversos galardones. El título de la obra es un verso de Hernández, que es el protagonista. Sin pausas ni divisiones internas, se nos presentan diversas escenas del dramático encarcelamiento del poeta oriolano. Le rodean otros dos personajes: Cabro e Hipólito. Son ficticios y un tanto esperpénticos, pero resultan creíbles y representativos. El primero asume diversos papeles, todos negativos: desde el de Millán Astray, hasta el de Rafael Alberti, que es pintado huyendo de manera no muy heroica. Hipólito representa el anarquismo que, después de la guerra, colaboró con el franquismo. En la cárcel, su misión es convencer a Miguel para que abandone sus convicciones políticas, proponiéndole que participe en la revista carcelaria *Redención*, en términos muy parecidos a los que hemos visto anteriormente en el estudio de *Musa redimida*.

El último de los estudios del libro de Balcells se titula “Miguel Hernández ambientado en Orihuela y revivido en Miami” Se trata de una doble reseña. La primera es la del voluminoso catálogo de la exposición “La Orihuela de Miguel

Hernández 1910-1942”, que se llevó a cabo a finales de 2011, comisariada por E. Díaz, A.L. Larrabide y V. Sánchez Balaguer. La segunda reseña es la del volumen colectivo *Homenaje a Miguel Hernández en su centenario*, publicado en 2010 en Miami, coordinado por la escritora Maricel Mayor Marsán.

Una completa bibliografía hernandiana de José María Balcells cierra el libro que hemos reseñado. La ingente lista de libros, ediciones, estudios, artículos, prólogos, reseñas y divulgación acreditan su larga y fecunda dedicación a la poesía hernandiana, dedicación que sin duda seguirá dando nuevos frutos. Por eso podemos suscribir sus palabras: “La poesía hernandiana, que ya ha ganado el presente, también tiene trazas de que va a ganar el futuro”.

Joan Estruch Tobella
Universitat de Barcelona

Carmen Conde desde su Edén

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA

Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2020, 350 pp.

El profesor Francisco Javier Díez de Revenga pertenece a esa estirpe de grandes filólogos que han dejado su poderosa estela en la universidad, en una universidad que está cambiando radicalmente de faz, poblada ahora de jóvenes investigadores de hornada reciente, que pueden aprender mucho de la mejor tradición filológica universitaria que esos profesores han aportado. Porque los tiempos han cambiado, pero merece la pena establecer un enlace de unión entre generaciones, de tal modo que se aproveche lo que cada una de ellas puede aportar: la tradición señera llena de buenos estudios y conocimientos, y la vitalidad juvenil llena de inquietudes y deseos de cultura y de transformación de la misma.

En el panorama actual, el profesor Díez de Revenga es seguramente la voz más autorizada para enjuiciar la obra de los autores del siglo XX, lo que ha demostrado ampliamente en sus espléndidos estudios acerca de la generación del 27, y en una aproximación llena de sugere-

ncias nuevas a diversos autores de dicho siglo. Incluso sus numerosos artículos en el periódico murciano *La Opinión* contienen ese riquísimo semillero de ideas, que espero lleven pronto a una posible publicación en libro de sus textos más destacados. La huella intrahistórica que puede legar al respecto me parece de indudable interés para los tiempos futuros.

Este libro sobre Carmen Conde constituye el trabajo más sólido sobre esta autora, y un libro que merece ser escrito. Asistimos así a una justa revalorización de la labor creativa e intelectual de tantas autoras que tuvieron que luchar durante su vida contra el difícil muro de la incomprensión de un universo dominado por los hombres.

Este fue el caso de Carmen Conde, quien obtuvo merecido nombramiento como miembro de la Real Academia Española en esa época ardua que llevó a una progresiva apertura al mundo de la mujer, con su riqueza sensitiva plena de nuevas ideas. Mujeres que, en

otras generaciones, como estudié en mi obra *Poetas románticas españolas. (Antología)* (Sial, 2008), acababan tantas veces ciegas por leer a la tenue luz del pabilo en la noche, como a escondidas para que no se las considerara escritoras, siendo marginadas por ello, a pesar de las aportaciones de figuras de la talla de Gertrudis Gómez de Avellaneda (autora de la más hermosa correspondencia amorosa que quizás se haya publicado en español, y de unas preciosas *Leyendas* en prosa que no han sido justamente reconocidas por la crítica) o de la extremeña Carolina Coronado, que tuvo la valentía de escribir sarcásticamente sobre la situación intelectual de la mujer durante el romanticismo.

Este libro del profesor Díez de Revenga constituye así un merecido canto de reconocimiento a la figura de una mujer, Carmen Conde, que representó esa lucha por lograr un lugar al sol en los estamentos académicos y literarios, ofreciendo una obra de suficiente calidad, que es amplia y pormenorizadamente estudiada en el volumen que comentamos. De este modo se ofrece aquí una doble reivindicación: literaria y de género.

Comienza este texto con un resumen pormenorizado de los

textos poéticos de esta autora, con afinados comentarios. Para mí que, aunque estos poemas posean una indudable originalidad, muestran la huella de la afectividad directa y sentimental de la poesía de Dámaso Alonso, cuya obra poética fue oscurecida por una inmensa labor filológica —ver sus *Obras completas* en diez preciosos volúmenes— y como editor en Gredos, editorial que publicó tantas monografías de destacados estudiosos que en nuestra época mercantilista sería imposible que fueran publicadas (al menos sin la correspondiente subvención).

Nuestros tiempos son en este sentido procelosos, y a esto venía mi anotación inicial, porque, si no enlazamos nuestra generación con la siguiente, y si no nos adaptamos a los cambios editoriales e intelectuales de la poderosa invasión tecnológica, perderemos un rico acervo de ideas y conocimientos, como los que se exhiben en este interesante volumen.

Este libro glosa otros muchos aspectos de sumo interés, recogiendo, por ejemplo, la relación epistolar de Conde con Juan Ramón Jiménez o con Gabriel Miró, con la aportación de numerosas e interesantes cartas inéditas. Asimismo, profundiza en temas considera-

blemente olvidados en cuanto a su estudio, como el relativo a la *Revista Avance* (1927-1930) en La Habana, que dio a conocer la obra de intelectuales avanzados del momento, como Picasso, Cocteau, Bertrand Russell, etc., y las colaboraciones de Ortega y Gasset, Américo Castro, Benjamín Jarnés, Eugenio d'Ors... y Carmen Conde.

Díez de Revenga recoge así textos de Pedro Salinas, Gerardo Diego y García Lorca, entre otros muchos autores, así como las evocaciones que Carmen Conde hizo de la figura de Miguel Hernández. Al mismo tiempo, incluye también la interesante correspondencia que la autora mantuvo durante la Guerra civil española, que constituye un valioso testimonio de la época, de la dureza de la contienda y del compromiso de los intelectuales en la contienda.

Hay una abundante correspondencia inédita con diversos autores que aquí se contiene. Porque Díez de Revenga sabe de la importancia humana e intrahistórica de los epistolarios. Y la edición se cuida, además, con numerosa iconografía, fotos de época, etc. Proporciona asimismo una completa bibliografía que puede servir de guía a estudiosos/as posteriores acerca del tema.

En fin, es así como este libro constituye un fresco lleno de vida e interés de una época apasionante de nuestra literatura, que tan bien conoce el profesor Díez de Revenga, con su infatigable dedicación investigadora, que tan ricos frutos nos aporta.

Diego Martínez Torrón
Universidad de Córdoba

Las reliquias de un sueño

MANUEL RUIZ AMEZCUA

Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2019, 92 pp.

El poeta jienense Manuel Ruiz Amezcua (Jódar, 1952) ha ampliado su mundo literario con el libro de 2019 *Las reliquias de un sueño*. Esta ampliación, que supone un enriquecimiento poético, se sustenta en que bajo tal título se reúnen textos que, a la vez que mantienen las principales claves que singularizan su literatura, desarrollan y potencian algunas de sus vertientes. Ante todo, señalo que en la multiplicidad de voces encuentro sobre todo ese desarrollo y esa potenciación, de ahí que su comentario me parece oportuno que encabece esta reseña.

Cuando de un texto literario se predica que tiene carácter polifónico, se está diciendo que en él concurren distintos hablantes y, en esta acepción, la primigenia, *Las reliquias de un sueño* es una obra polifónica. Sin embargo, y por seguir utilizando un léxico emparentable con la polifonía, la “música” que se transmite a lo largo del libro no resulta precisamente armónica con el perimundo, sino muy punzante

y con aristas que traducen las realidades, casi todas denostables, con las que esa música disuena, que es como decir disiente. Y es que la pluralidad de voces de distinto signo de esta obra suele manifestar contrapuntos agudos con comportamientos humanos, sociales, y con el devenir histórico.

Las diferentes voces que aparecen en *Las reliquias de un sueño* se reparten dentro de las cuatro secciones de las que consta el libro, y llevan estos títulos respectivos: “El sueño de la vida”, “El sueño de la conciencia”, “El sueño de la razón” y “El sueño de la memoria”. Veamos cómo se suceden en cada sección.

Ya en el primero de los poemas del libro, y que abre también la parte inicial, se hace referencia a voces ajenas escuchadas en el silencio de un ámbito emblemático de Úbeda, y en el texto que sigue, “Sefarad”, se deja sentir la voz de un sefardita. El personaje se lamenta de la vesania que ha supuesto el exilio sefardí del suelo español, que era el patrio,

pero también se queja de que este territorio hispano se haya tornado tan hostil para quienes quieren a él acogerse. Al final, interviene otra voz distinta que el poeta no quiso concretar, dando pie a varias hipótesis posibles. ¿Es el dicente básico del libro el que se involucra al cabo del texto? Probablemente.

A diferencia de “Sefarad”, en “La sospecha” se ha señalado de manera taxativa a quien detenta la voz que habla: Celestina. A ella se atribuye una clase de discurso que le cuadra, pues en el incomparable texto castellano de fines del XV se presenta a la vieja como una consumada experta en modos de uso y aprovechamiento dialécticos. Por eso, muy autorizadamente, se pronuncia en el sentido de que las palabras pueden redimir, aunque también corromper, tesis convergente con lo que se atestigua en distintos momentos de *Las reliquias de un sueño*, y de la que tantos ejemplos proporciona la realidad política contemporánea, no solo la española.

Con “Las razones del verdugo” da comienzo la parte del libro presidida por el lema “El sueño de la conciencia”. El personaje consignado en el título del poema asegura haber aprendido a masticar el silencio a fuerza de hacerse pregun-

tas, concluyendo y amonestando a que, a imitación de su conducta, uno debería de dejar de preguntarse tan solo cuando ya no le queden más preguntas que hacerse.

Al frente del siguiente bloque de composiciones, “El sueño de la razón”, figuran dos textos que se inspiran en Francisco de Goya, uno en el que se le imagina exiliado en Francia, y otro que se centra en un cuadro muy conocido, el relativo a la masacre llevada a cabo por los franceses sobre la población madrileña el día 3 de mayo de 1808. Ciertamente, la voz que se expresa en ambos poemas podría ser tanto la del artista aragonés como la del hablante hegemónico de *Las reliquias de un sueño*. Si se considera que en “Aquel deseo nuestro (Goya en Burdeos, 1828)” el que está hablando es el pintor, entonces se trataría de una composición adscribible al perfil del monólogo dramático. Respecto a “El espanto y la mirada (Los fusilamientos, Goya)”, cabe leer esa composición como resultado de una écfrasis, pues se describe de algún modo lo que se habría querido reflejar en el lienzo, sea quien sea el sujeto que habla en el transcurso textual, y que realiza una función de intermedialidad con quienes se sitúan ante el cuadro goyesco.

En “La solución final (Auschwitz-Birkenau)”, ya en la parte cuarta del libro, “El sueño de la memoria”, la voz no procede de un personaje, sino que corresponde a un colectivo. Vimos previamente el punto de vista de un verdugo individual inconcreto, pero aquí nos las habemos con verdugos del nazismo, que efectúan su mortífero cometido en el campo de concentración y exterminio nazi que se nombra en el título del poema. En ese recinto polaco sobrecogedor cometieron unas atrocidades que en su fuero interno reconocían—según da a entender el texto, de manera omnisciente— que les estaban convirtiendo en seres desdichados.

Otro colectivo, otra voz coral, es el que habla en “Las voces antiguas”. En este supuesto quienes se expresan son unas gentes fantasmagóricas y, al parecer, varias, y por tanto no de un mismo pelaje, como sucedía en el poema recién dejado atrás. Bien al contrario, estas voces no tienen nada que ver con las de criminales confesos, sino que se emparejan entre sí en virtud del amparo que deparan al sujeto de la enunciación, siendo algunas de familiares inmediatos.

La última de las voces que en *Las reliquias de un sueño* se ha

puesto en boca de un personaje es la que se pronuncia en “Poderoso caballero traslada a sus ministros la respuesta de los adivinos”, título que se hace eco del de la letrilla satírica de Francisco de Quevedo tan divulgada. Recordemos que el poeta barroco testimonió en sus versos el enorme poder de la economía que ya se hacía ostensible en su época, y que era capaz de trastornarlo todo. Teniendo presente este poema áureo, Ruiz Amezcua ha reactualizado el asunto, poniendo sobre el tapete miserias ético-políticas, muy de hoy, entre las que sobresalen, por ejemplo, la utilización espuria del concepto de patria, y la cínica propagación de las llamadas *fake news*.

Aunque en este poema del jienense no se menciona de manera expresa el poder del dinero, puede suponerse en él la tesis de que el poderoso neocapitalismo se agazapa en la sombra de la política, e impone a los políticos profesionales el tipo de discurso que los gobiernos han de adoptar, y que ha de cumplir un presidente del ejecutivo, sea del color que sea. Él y sus ministros se saben verdugos, al menos en la ficción poética, del pueblo del que se dicen representantes. En los dos versos que van al final del texto se resume el meollo de esa estrategia

económico-política, que no sería otra que la de introducir leves reformas, retocar algo, para que el orden de cosas imperante se sostenga y siga perdurando sin ningún cambio sustancial, en actualización artera de la paradoja lampedusiana de *El gatopardo* según la cual había de cambiarse todo para que nada cambiase.

Las voces a las que hemos ido pasando revista constituyen desdoblamientos en los que la voz fundamental fue poniéndose “en lugar de” los respectivos sujetos hablantes, no sin que a través de ellos deje de apreciarse de alguna manera dicha voz básica, cuyo punto de vista se manifiesta abiertamente cuando quien se expresa es ese dicente de los poemas en los que no se produce tal impostación. Cuando así ocurre, todo conocedor del mundo poético de Ruiz Amezcua lo reconocerá al ver tratados varios asuntos nucleares en su obra, al distinguir la concepción de las cosas que en sus libros se transluce, así como algunas de sus prácticas versales más representativas, sea por ejemplo el empleo de cuartetas o el uso de estribillos.

En *Las reliquias de un sueño* no falta la plasmación del sentimiento amoroso, pero en este libro son más potentes temáticas como la de

la huida, la de la/s madre/s, la de la visión negativa del individuo en sociedad, de la historia, de lo eclesial y de la trascendencia religiosa.

Resulta especialmente singular cómo es planteado el asunto de la huida, a partir de distintos prismas. Anoto que en “Ítaca” se afirma que puede huírse del presente, aunque no del pasado. Parecido aserto se sustenta en “Gentes del olvido, país del abandono”, donde algunos individuos son vistos huyendo de su sucia y acusadora conciencia. Hasta la ciudad de Granada, a la que se tilda de cainita, huye de sí misma en los versos de “...en Granada, ¡en su Granada!”, título en el que el poeta se hace eco de una expresión del poema de Antonio Machado “El crimen fue en Granada: A Federico García Lorca”.

La huida la protagoniza el propio hablante en “El sueño de la vida”, texto en el que son mencionados sus progenitores, y por tanto su madre, a quien ya se dedicó en páginas precedentes “Sin ti (Alma que huye)”. En este punto quisiera llamar la atención sobre el hecho de que Antonio Gamoneda y Manuel Ruiz Amezcua son los dos poetas contemporáneos en cuya obra lírica la presencia de la madre resulta más constante, y en ambos supuestos con la significación de

refugio para el sujeto poético. La lectura de la madre como “matria”, por valernos de un vocablo que Unamuno propugnaba, puede leerse en un poema ya citado más arriba, “Gentes del olvido, país del abandono”. Y en la maternidad doliente y silenciosa de un colectivo se inspira “Nadie habla de su dolor (Madres de México, 2018)”.

Por lo que hace al enfoque nada complaciente del individuo socializado, llamo la atención sobre “El silencio de los corderos”, título que no es el único guiño cinematográfico del libro. En esas líneas la máxima de Hobbes *homo homine lupus* se delata en toda su crudeza. La literatura organizada como institución societaria corrupta se denuncia en “Romance del desengaño”, composición donde se reprende e ironiza sobre el cambalache de galardones tan extendido, muy especialmente en certámenes de poesía.

La lectura de la historia que suele hacer el hablante habitual de Ruiz Amezcuca se constata una vez más en *Las reliquias de un sueño*. El sujeto enunciador se retrotrae en el tiempo para acusar al devenir histórico de la continuidad de las atrocidades seculares, como se refleja en “El silencio de los corderos”. En este sentido, el par de

poemas inspirados en Auschwitz demostrarían esa fatal deriva por antonomasia. Lo eclesiástico y la trascendencia tampoco se libran de la férula censoria, como muy bien lo ilustran, respectivamente, las composiciones “La vida verdadera, donde todo es pueblo (El cura ateo)”, que presenta connotaciones unamunianas, y “La tierra prometida”.

José María Balcells
Universidad de León

Escritura de estío

ALEJANDRO DUQUE AMUSCO

Barcelona, Papers de Versàlia, 2019, 94 pp.

El poeta sevillano Alejandro Duque Amusco ha reunido en *Escritura de estío* sus composiciones líricas creadas a la manera japonesa de tankas y de haikús, junto a otros poemas —el autor los llama “improvisaciones”— a partir de un tema de Francisco de Andrade. Estos textos integran la mayor y obviamente más sustanciosa parte del libro, pero también ha incluido en él, y en el apartado “Adenda”, escritos suyos de índole discursiva que se refieren a haikús de un par de autores, y que en alguna medida complementan el “Preliminar” de la obra, cuyo comentario comenzaré deteniéndome en las antedichas prosas.

Inicia Duque Amusco su introducción recordando que, en su origen, la tanka y el haikú fueron cauces poéticos para filosofías orientales como el budismo zen y el taoísmo, en las que se transmite la creencia de una interrelacionada unidad cósmica, concepto que a día de hoy acaso convendría actualizar cambiando el adjetivo “cósmi-

ca” por el de “multigaláctica”, salvo que lo multigaláctico lo consideremos incluido en lo cósmico.

Tras ese apunte, hace memoria de su relación con esas prácticas de origen asiático. Confiesa que le atrajeron desde principios de los años ochenta del pasado siglo y que las fue incorporando a sus libros de poemas a fin de que, en el seno de estos, se produjese un contraste formal y de perspectiva, en una remodelación del tipo estandarizado de conjuntos poemáticos que habían establecido los poetas del 27 siguiendo la estela juanramoniana. Con tales contrastes, añade, lo que pretendió era un perfil literario que fuese “menos artificioso y previsible”.

Empezó componiendo tankas a raíz de haber descubierto esta tipología en Carles Riba, a quien se deben las series de tankas de *Del joc i del foc*, y las que, después de su exilio, tituló *Tannkes del retorn*. Sin embargo, ya en 1980 ensayó otra manera de disponer los ritmos prefijados de esas cinco líneas, ritmos

que pasarían a secuenciarse más espontáneamente sin una regla preconcebida, pero salvaguardando el idéntico y estricto cómputo final de 31 sílabas, aunque en cada poema distribuidas de manera distinta. Procedió así para evitar la monotonía y el acechante ritmo de la seguidilla, mucho menos asociable a la poesía culta que a la popular. A tales pautas se atendería Duque Amusco —sigo resumiéndole— en sus “Tannkas de la última luna”, que pasaron a formar parte del libro de 1983 *Del agua, del fuego y otras purificaciones*, donde se incluirían también otros poemas de esta modalidad, agavillados bajo la titulación de “Las ilusiones perdidas”.

El tránsito de la tanka al haikú obedeció a la búsqueda de una concretización lírica más sintetizada, no sin hacer aprecio de que esta segunda clase de poemas, pese a ser tan escuetos, no impide la vertiente narrativa si se enlazan varios de ellos a través de un hilo conductor, lo que no supone que pierda cada texto su autosuficiencia poética. Y en este punto cita a otro poeta catalán, a Salvador Espriu, como paradigma del enlace de distintos haikús en su libro *Per al llibre dels Salms d'aquells vells cecs*, que logra, a vueltas de enlazar textos, “un

poema absolutamente original y propio”.

Luego atestigua Alejandro Duque Amusco que su tentativa de crear haikús ha de remontarse a 1984, cuando la leyenda órfica le inspiró nueve de ellos, eslabonados y semánticamente progresivos, y en los que cada uno puede considerarse como una estrofa de la composición titulada “Nueve haikús para Orfeo”. Del antecitado año datan igualmente las series de haikús “Relámpagos para Bashoo” y “Jardín de Valencina”, siendo muy posteriores otras dos, “Briznas”, de 1994, y “Hojas del verano”, de 2017. A estas cuatro series, añade el autor, les imprimió cierta liberación de los requisitos que suelen predeterminarse en este subgénero. Llegaría a prescindir de la rima, pues comportaba convergencias musicales, a su entender contraproducentes, con la soleá.

Antes de acabar su prólogo, traslada consideraciones tan oportunas como la de que en el haikú no se acostumbra a priorizar el logro de la belleza, antes bien “la vibración espiritual que relaciona a los seres entre sí” (p. 12). Otra observación que ha de tenerse en cuenta y que no suele aducirse es que habría de valorarse como fecunda la práctica del haikú por los occidentales,

debido a la contención que ha impuesto a la desmesura poemática de la tradición poética de Occidente, además de que ha “contribuido a devolver a nuestro lenguaje una pristinidad perdida” (p. 13).

Con respecto al par de textos recogidos en “Adenda”, el primero se titula “¿A qué llamamos haiku? (Sobre el poema “Dorados” de José Jiménez Lozano)”. Duque Amusco discurre ahí acerca de si la mencionada composición puede tenerse o no por un haikú, y concluye que lo es, aun cuando carezca de la distribución usual de cinco más siete más cinco sílabas, pues se compensa ese faltante preservando la misma suma, pero repartida de otro modo, estrategia que me permito recordar que cuenta con no pocos precedentes. A mayor abundamiento, la estación otoñal en la que se ambientó el poema condice perfectamente con una de las dimensiones del espíritu del haikú. Y por lo demás, y que no es lo de menos, me interesa subrayar que el poeta andaluz demuestra un sensible aprecio de la poesía del abulense, la cual acaso haya influido de alguna manera en pasajes de la suya. Lo dejo ahí.

El segundo escrito, “Relámpagos orientales (Los haikus de Kobayashi Issa)”, se centra en el poeta

japonés de ese nombre que vivió entre los siglos XVIII y XIX. A él se atribuye la evolución del haikú hacia la experiencia interiorizada del entorno, anotando Duque Amusco que en sus poemas “Nada queda fuera: ni lo feo ni lo escatológico” (p.76), en tanto que el yo “[...] apenas cuenta. Es algo silencioso, sin arrogancia. Un objeto más que está, simplemente...” (p.77). Y continúa diciendo, a propósito de la universalidad de su lírica, que abraza con una mirada fraternal “las realidades más variadas y humildes: la olla borbotante en el hogar, el diminuto insecto, el caminante perdido en las landas, el árbol que el otoño convierte al despojarlo de hojas en un harapiento pordiosero” (pp.77-78). Palabras son estas que casi podrían ser predicadas también, por cierto, del meollo de la poesía de Jiménez Lozano, lo que se convertiría en prueba indirecta de la influencia de algunos orbes del haikú japonés en el escritor de Castilla.

Llegados hasta aquí, me parece que hubiera podido añadirse al libro *Escritos de estío* otro texto de Duque Amusco, la “Explicación” que antepuso él mismo a los haikus agrupados en “Briznas” cuando los incorporó a su libro *Donde rompe la noche*. Y es que allí se propor-

cionaban más noticias acerca de las vicisitudes del cultivo del haikú en su poesía, e incluso se recogía la opinión que le merecieron a Octavio Paz la serie de haikús que le fue dado leer al concurrir el poeta sevillano al premio Loewe de 1994.

Provistos de las consideraciones y noticias leídas en los diferentes textos discursivos de Alejandro Duque Amusco, nos referiremos a los poemas de *Escritura de estío*. Y ante todo señalo la osadía del autor al plasmar desde el principio haikús no atendidos a las trilladas pautas combinatorias de cinco más siete más cinco líneas. Lo curioso es que él mismo se ha olvidado de recordárnoslo en los preliminares introductorios a su libro, y aquí vendría bien el dicho clásico *quandoque bonus dormitat Homerus*, porque resulta palmario que en sus haikús no se ha pretendido que el cómputo alcance las diecisiete sílabas, sean cuantas sean las de cada verso, lo que tiene diversos precedentes en las letras hispánicas, y a diferencia a como se conducen al respecto tantos autores hodiernos de poemas y de libros de haikús que se aferran a la archiconsabida combinación, no sin que acaso introduzcan asuntos y vertientes novedosas en este tipo de composiciones.

Por mi parte, había tenido la oportunidad de leer y de valorar muy en positivo en su día los haikús de “Briznas” cuando se adjuntaron a la edición de *Donde rompe la noche* de 2015, donde hay también otros textos haikuistas que se han integrado en sendas secciones de *Escritura de estío*. Me refiero, por ejemplo, al poema que en aquel libro llevaba por título “Mediodía”, y que ahora figura en el grupo “Relámpagos para Bashoo”, y asimismo en el que, en y de esa misma procedencia, se intitulaba “Ciclo”, y que se reproduce aquí como tercer texto de la serie sobre Orfeo. Y a esos poemas ha de añadirse aún la tanka que entonces se llamó “Cumbre clara”, y que, desprovista de titulación, es la XVI de las “de la última luna”. Dicho esto, enfatizo que el completo *corpus* de haikús del autor, completo al menos hasta que no componga nuevos textos de esa índole, me era desconocido, y es una suerte que no lo sea ya para los más atentos a la más convincente poesía española de nuestros días.

En las “Tannkas de la última luna” me han sorprendido gratísimamente las insólitas perspectivas desde las que el poeta ha enfocado las diferentes realidades nombradas, como sucede por ejemplo en

el poema tercero; las clarividencias del octavo; la intercambiabilidad entre naturaleza y escritura del oncenso, así como las captaciones del natural atravesadas de imágenes en tantos textos del grupo, al que suceden las nueve *tannkas* del siguiente, “Las ilusiones perdidas”, inspiradas en un cuadro del artista suizo decimonónico Charles Gleyre, y a modo de *écfrasis*, un proceder de plasmación al que habíamos asistido leyendo en *Jardín seco* el poema titulado “LÁCRIMA”, escrito a partir de un lienzo del pintor germano Emil Schumacher.

El lienzo aludido lleva el título que Duque Amusco ha elegido para sus *tankas* de índole *ecfrásica*. Dado que el artista ambientó su obra en el atardecer, el poema inicial se sitúa en esa atmósfera, y la góngola es vista como al trasluz de un sueño, comparación que va a germinar y a transformarse en *metáfora* en la *tanka* última, en una *metáfora* de los ensueños de la vida avanzando, empujados por la luna, de modo imperceptible y por lunar, frío, hacia lo incógnito.

A los *haikús* de “Nueve *hai-kais* para Orfeo” los denominó Duque Amusco con el término *hai-kais*, una denominación de la que muchos poetas se valieron, y que en décadas pretéritas alcanzó predica-

mento. También aquí, como en la serie precedente, el autor ha eslabonado los textos. Lo ha hecho de un modo muy sutil, estrechándose sin embargo el ligamen entre los eslabones séptimo y octavo, donde ese nudo reforzado potencia el efecto contrastivo subitáneo de un lance de la historia en el que al ver le sucedió una repentina desaparición. Las tres últimas líneas previenen sobre una realidad factual que resulta apaciguadora de las exaltaciones ilusorias promovidas por ensueños quiméricos.

En un ámbito de la localidad sevillana de Valencina de la Concepción se ambientan los *haikús* de “Jardín de Valencina”. En esos poemas se plasman mayormente constataciones vivenciales sentidas en un perimundo entrañable en el que el sujeto de la enunciación se diría que late al compás de la naturaleza en la que está inmerso y que florece en un jardín, despertándole sus propios “espejos” interiores que, por serlo, fructifican y son, también, múltiples, numerosísimos, innumerables.

“Los mejores *haikús* tienden a ser poesía de pensamiento”, había escrito Duque Amusco en unas anotaciones situadas al final de la antecitada edición de *Donde rompe la noche*. Lo dijo a propósito de un

haikú del más renombrado poeta japonés del XVII, quien iba a enriquecer un género que, en él, vibra en y con la naturaleza. Y es justamente a ese orbe natural, incluyendo el animalístico, al que se da la primacía en los ocho “Relámpagos para Bashoo”, en el último de los cuales, el haikú llamado otrora “Mediodía”, se inspira el autor en uno del poeta extremo-oriental en el que se maridaron naturaleza y escritura o, si se prefiere, naturaleza y esa naturaleza especial llamada haikú.

“Briznas” está dedicado, en esta nueva comparecencia, a Octavio Paz, que alabó estas composiciones en el pasado, como dijimos anteriormente, y ni que decir tiene que esas alabanzas suponen uno de los mejores elogios posibles por venir de quien tan a fondo conoció el universo del haikú, y sobre todo a uno de sus exponentes máximos, Bashoo. Naturaleza y escritura también se intersectan en estas quince creaciones en las que parecen repercutir atisbos de temporalidad revividos a veces al albur de resonancias de Antonio Machado, y a los que tamizan esplendentes imágenes.

A diferencia de las series anteriores, no llevan los poemas de “Hojas de verano” numeración consecutiva, y en romanos, pero

en cambio sí tienen título propio cada uno de ellos. La plasticidad de estos haikús, publicados en 2017 dentro del libro del autor *Jardín seco*, se conjuga con apreciaciones que constituyen auténticos hallazgos vitales. En uno de los textos, “Montañas”, el poeta se ha acordado de ese cuco del que, según Jiménez Lozano, hoy nadie se acuerda, y tal vez por ese motivo, se desprende de ese haikú que, cuando uno oye su canto, siente la necesidad de detenerse y de demorarse escuchándolo repetidamente, al igual que hizo el eco del poema, que “se detuvo al oírlo, / se detuvo al oírlo” (p. 69).

El último grupo lírico del libro lo conforman las “Siete improvisaciones sobre un mismo misterio”, al frente de las cuales se recoge el poema de Eugenio de Andrade que fue su *leit-motiv*, y que lleva el título de “Improvisado”, con el que juega intertextualmente Duque Amusco en el que ha dado a la serie. A estos textos los ha secuenciado de manera que el primero y séptimo son tankas configurando un espacio de circularidad en cuyo seno se insertan cuatro haikús y un micropoema de pátina aún más minimalista que repristina la imagen, de origen provenzal, de las gotas de sangre en la nieve.

El haikú inicial nos trae a la memoria una de las claves de la poética del Vicente Huidobro proponiendo a los poetas que en sus poemas floreciese la rosa. Otro haikú, la composición seis, estimula la evocación de las rosas oriundas del desierto en la región subsahariana del Sahel, perteneciente a Burkina Faso. Y al juego paradójico del poema cuarto le sigue el haikú que actúa como otro hipotexto del título, pues sugiere que al cerrarse las cicatrices de la naturaleza se asiste a un umbral que al sujeto enunciativo le inclina a preguntarse, interpelándonos, “¿Y qué hace la rosa al desangrarse?” (p. 84).

José María Balcells
Universidad de León

Estirpe de sombras

JOSÉ LARA GARRIDO

Colección “Una promesa de morir amando”, José J. Labrador & Ralph DiFranco (dirs.), Moalde (Pontevedra), Cancioneros Castellanos, 2020, 72 pp.

Estirpe de sombras es el sexto poemario del hispanista José Lara Garrido, y el quinto publicado por la editorial Cancioneros Castellanos. Este es su libro más personal, más íntimo, como bien apunta el profesor Álvaro Alonso en su certero prólogo a la edición. Este nuevo cancionero se teje, precisamente, mediante el hilo indeleble de la memoria viva y del amor eterno del *yo* poético, los cuales propician —en todos sus pasajes—, un encuentro prodigioso e inesperado entre la historia universal y la historia particular, es decir, entre la historia de todos los hombres y la historia de un hombre solo; así lo anuncia, de hecho, el propio prólogo de la obra en uno de sus sonetos: “La Historia con mayúsculas se oculta/ en los paisajes vivos de otra historia/ que vive y parpadea en la memoria/ y que el tiempo ni apaga ni sepulta” (p. 21).

Esta dicotomía, asimismo, puede verse reflejada (de manera paradigmática) en el poema número 6, donde trata de rescatar a uno de

aquellos muchachos desaparecidos en la brutal Guerra Civil española: “En cada casa un hombre,/ en cada casa un muerto,/ y entre cada rincón y cada esquina/ un oscuro secreto./ En la nuestra vivía,/ habitando el silencio,/ la sombra taciturna/ del tío al que la guerra/ visitó como un guerrero [...]” (p. 30); y también en el número 15, en el que el autor revisa las vidas de sus familiares, sabiéndose, probablemente, el último eslabón de esa estirpe, para declararlos, en claro eco del texto de Miguel Hernández, niños yunteros: “Tres hombres que nacieron para el yugo/ y habitaron felices en sus tierras” (p. 48).

De este modo, el poeta nos transporta a un espacio muy concreto y alejado: las tierras de su infancia y de buena parte de su adolescencia, confesándonos que, a ellas se siente tan unido, tan atado, como a su propia madre, pues estas configuran, al fin y al cabo, los paisajes de su alma que, todavía hoy, lo caracterizan: “Cordón umbilical hacia el paisaje/ en un ayer

remoto pero entero/que la ausencia perfila en verdadero/registro insobornable [...]” (p. 22). En este sentido, Lara Garrido necesita nombrar cuanto en el recuerdo vislumbra, dado que no se presenta únicamente como demiurgo de su universo poético, sino también como (re)creador, por ello, va nominando con gran tino, sílaba a sílaba, cada elemento de su recuperado *locus amoenus*: “[...] jaramago, negrilla, pimpinela, / o espuela de galán con campanilla, / pero miramelindo, arrebolera...». Y si en el plano exterior nos topamos con los paisajes campesinos, en el plano interior nos encontramos, acucianamente, con la casa de los abuelos maternos, la cual el poeta reconstruye palmo a palmo en su mente para volcarla luego en su escritura, siendo entonces patente el hecho de que el autor, si bien escribe con la voz del adulto, solo sabe mirar sus remembranzas con los ojos del niño que fue: “Se ilumina el rincón de la memoria / desde el zaguán y sus seguros lejos, / el mostrador de frutas, puro goce / de la huerta, nimbada para el niño / por el ir y venir de los abuelos / hacia aquel equinoccio de la casa” (p. 26).

Son, sin duda, las sombras del título, los protagonistas indiscutibles de este poemario, los antepa-

sados de su saga familiar, la cual se salva y se redime gracias a los gestos bondadosos de la abuela materna, quien mimaba, por ejemplo, a unos gazapos en una mañana gris invernal, y de ello el nieto aprende y graba el momento en su pupila: “[...] sé que el respeto hacia la vida / y el entusiasmo eterno / por la fragilidad del ser más débil / nacieron, me nacieron / en visitas a aquella jaula vieja / del pajar con la abuela / en los inviernos” (p. 37); o gracias al abuelo y al tío, el chacho viejo, quienes fueron “[...] desde niños pastores y yunteros [...]” (p. 53) y lo enseñaron, conjuntamente, cada uno a su manera, a amar el saber y las historias, la realidad y la fantasía, el silencio y la voz, “[...] oficiando / el rito de la sangre, / como haz y envés: caminos paralelos, / alimento y encarte / de los dos modos de cultura humana / que siguen habitándome” (p. 54).

El horror que fluye del episodio de la hermosa mujer de su tío, quien logró echar a la abuela de su hogar para adueñarse de la casa sin remordimientos; el pesar que produce la crudeza del episodio del gitano ambulante, quien perdió a su hija porque su yerno la envenenó vilmente con bolas de alcanfor; no restan, en absoluto, claridad alguna al poemario. Son estos y otros

episodios, por el contrario, rescatados del abisal olvido y de las sombras espectrales de un pasado. Y, al sacarlos, crueles, de la profundidad de la memoria, dejan entonces mitigar su negrura y aparecen blancos bajo la luz poderosa de los versos de José Lara Garrido, versos que, aunque no concluyen el recuerdo, que es pozo infinito, sí concluyen el libro: “Música de palabras que levanto / como un concierto de violines hondos / para ti, sombra amada sin contornos, / blanca abuela del sueño sin espanto” (p. 67).

Es este, en resumen, un poemario escrito en canto llano, acordado para pintar cuadros líricos de la España tenebrosa con dulce poesía. En la paleta del pintor brillan los colores, con el mismo intento de dar amor a viejos términos que, como las historias que rima, no pueden caer ya en el olvido. Y todo ello con aquella máxima machadiana que define la poesía como cosa cordial.

Pedro J. Plaza González
Universidad de Málaga

Matices. Antología poética (1974-2016)

DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN

Edición del autor, Madrid, Cátedra, 2018, 304 pp.

Con la publicación en Cátedra de *Matices* (2018) se produce el reconocimiento definitivo de la labor poética de Diego Martínez Torrón. Dos años antes ya se había publicado en Alfar una edición de su poesía completa con el título *Al Amor de Ella*. Hasta ese momento, habían ido saliendo a la luz de forma individual varios libros de poemas de diferente estilo y magnitud, pero que giraban en torno a un mismo tema recurrente: el amor. En esta antología nos encontramos con una selección de 233 composiciones que resumen la evolución artística del profesor cordobés. Se trata de una edición de autor en la que es el propio escritor el que no solo escoge los poemas que considera más relevantes, sino que nos ofrece innumerables detalles y aclaraciones que nos guían a la hora de comprenderlos. En este punto, observamos cómo la doble faceta de crítico y escritor se funden en una sola obra.

Si tuviéramos que definir en una palabra la poesía de Martínez

Torrón, esa sería “sinceridad”. Una lectura atenta de sus poemas suscita la impresión de que el autor nos abre su interior y nos muestra todo su mundo. El sentimiento sería el punto de confluencia entre escritor y lector. El poeta, al igual que el lector, siente. Pero la diferencia entre uno y otro es que el poeta es capaz de dar forma a ese sentimiento y hacerlo comprensible a los demás. En este sentido, es una poesía muy humana y muy fácil de entender, lejos de artificios innecesarios que oscurezcan la interpretación. El propio Martínez Torrón escribe en el prólogo de esta edición que su “obra es diáfana y transparente” y que “se escribe porque si no se explota” (p. 30). En la poesía de Martínez Torrón se difumina la línea entre creación poética y vida personal. Este efecto se ve reforzado con las notas a pie de página, que nos explican minuciosamente cómo se debe interpretar el poema. En este punto quizás deje poco espacio al lector para descifrar libremente el significado de cada composición.

El amor va a ser el hilo conductor que vertebró su obra. Un amor que es a un tiempo romántico, idealizado y pasional. No obstante, la misma idea de amor sufre una evolución a lo largo de toda su trayectoria poética. En sus primeros libros vinculados al surrealismo, nos encontramos con un amor más idealizado, menos vinculado a una persona determinada. Es un amor puro, sí, pero poco consistente, sin rostro, propio de la juventud. No será hasta 1984 con la publicación de *Alrededor de ti*, cuando la presencia de una amada real, Maripi, haga su aparición en la obra de Martínez Torrón y se convierta a partir de ahora en la musa que inspire toda su poesía. Es un amor pleno y lleno de vida que se funde con la naturaleza y se identifica con ella en una especie de panteísmo amoroso que lo invade todo: “Yo sé que tú, conmigo, vas poco a poco formando parte / de este paisaje que atardece, como un olivo” (p. 131). En la presencia de la amada es cuando el “yo poético” siente que toda su existencia cobra sentido; solo está completo cuando está con ella: “Todo yo, completo, / en el abrazo de mi amor” (p. 128).

Sin embargo, no todo son luces en este universo amoroso. Al ser un

amor real, siempre hay una Noche, una sombra de duda que planea sobre los gozosos amantes: la incertidumbre del mañana expresada en el poema “Sin embargo, también, las sombras...” (p. 127) de *Alrededor de ti*. Estos poemas de tono algo más sombrío parecen presagiar el trágico final que se canta en *Llorar por Ella*.

Al tratarse Diego Martínez Torrón de un estudioso de la literatura, la huella de los clásicos está presente en toda su obra. Desde la concepción idealista del amor de Cervantes, Quevedo y los románticos, pasando por Rilke y la generación del 27, son muchos poetas los que dejan su impronta en la concepción del amor de Martínez Torrón. Sin embargo, nuestro autor cordobés le añade la prolongación del amor en la figura de las hijas, a las que dedica numerosos poemas en *Tres pájaros de primavera*.

Íntimamente enlazados con el tema amoroso nos encontramos con otros secundarios que sirven de apoyo y amplifican el tema principal: la naturaleza, el arte y cierto existencialismo que se materializa en aspectos como el tiempo, la noche y la muerte. Quizás uno de los elementos más relevantes de la poesía de Martínez Torrón sea que no trata diferentes temas inco-

nexos, sino uno solo: el amor, del que derivan todos los demás.

Uno de los rasgos distintivos de su poesía es su entusiasmo por el arte en general y especialmente la música. Podríamos decir incluso que algunos poemas son el intento de un gran amante de la música por transmitir su entusiasmo a otro aficionado. Incluso cita interpretaciones concretas. Junto a esa complicidad entre iniciados en el misterio del arte, la obra citada se convierte también en la chispa que prende el fuego de su interpretación lírica del mundo. Los poemas muestran explícitamente la fuente de su inspiración y la celebran, para después hundir raíces en la experiencia personal. De esta manera, una pintura o una composición musical aparecen como los mensajes que las almas sensibles dejan, desafiando el tiempo y el espacio, en el lenguaje universal de las emociones humanas.

Finalmente, debo señalar que la selección de los poemas de esta edición muestra perfectamente el mundo poético de Martínez Torrón, poeta que ha sabido encontrar un lenguaje personal en la expresión casi desnuda de su propio interior. Desde el lenguaje experimental, que en sus primeros poemarios intentaba arrojar luz sobre

los rincones más secretos del alma, hasta la conversación directa y lírica que intenta mantener con el lector en los últimos, podemos apreciar la unidad de una misma voz arraigada en la experiencia.

Beatriz López Pastor
Universidad de Córdoba

Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Madrid, Verbum, 2019, 488 pp.

Teatro y filosofía en los inicios del siglo XXI, editado por el catedrático emérito y académico José Romera Castillo y publicado en Verbum, es el último volumen que acoge los rigurosos estudios desarrollados por iniciativa del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (el SELITEN@T) de la UNED, que desarrolla sus actividades desde 1991 (como puede verse en <https://www2.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/index2.html>), bajo la dirección del mencionado profesor. Resulta difícil definir con precisión la encomiable labor realizada por este centro —la edición de la prestigiosa revista *Signa* es prueba de ello—, pero sí pueden distinguirse sus diferentes líneas de investigación, tales como la literatura española de los siglos XX y XXI; la escritura autobiográfica en España; las relaciones de la literatura con el cine, la televisión y los medios de comunicación; la teoría de la literatura a la luz de la semiótica, o la enseñanza de la lengua y la

literatura. Sin embargo, el universo teatral y, en concreto, la escena española, son deudores de los frutos obtenidos tras mucho esfuerzo.

El examen del género dramático, como texto y como espectáculo, se ha producido a través de la publicación de numerosos volúmenes, la realización de tesis doctorales y otros trabajos de investigación y, sobre todo, gracias a los Seminarios Internacionales que se han celebrado anualmente, también desde 1991, siempre bajo la atenta dirección del profesor Romera. Diecinueve de ellos se han ocupado del teatro de los siglos XX y XXI, siendo la actual centuria la protagonista de los últimos encuentros científicos. Partiendo de ese encuadre temporal, se han abierto inspiradores y variados objetos de estudio, entre otros, el teatro de humor (2010), el teatro breve (2011), teatro e internet (2013), teatro y música (2015), teatro y marginalismo (2016) o teatro, (auto)biografía y autoficción (2019), en el volumen tercero de su magno homenaje.

El libro que nos ocupa ahora es el resultado del vigésimo octavo seminario, realizado en la UNED de Madrid, del 24 al 26 de junio de 2019, con la cooperación de la Academia de las Artes Escénicas de España, la Asociación Internacional de Teatro del siglo XXI, la Asociación Española de Semiótica, el Instituto del Teatro de Madrid y la Asociación Internacional de Teatro del Siglo XXI.

El volumen que indagaremos a continuación consta de 488 páginas y recibe al lector con una imagen de cubierta que corresponde a un detalle de *El jardín de las delicias*, de El Bosco. Romera Castillo inaugura *Teatro y filosofía en el siglo XXI* mediante una valiosa aportación con amplia bibliografía en la que presenta la labor del SELITEN@T y, más específicamente, el estudio de lo teatral en el seno del Centro (pp. 9-34). Cabe destacar de su propuesta la relación ofrecida a propósito de la vida escénica en las diferentes comunidades autónomas (también se ocupa del teatro español en América y Europa). En adelante, el libro se nutre de 26 aportaciones sobre el tema monográfico, estructuradas en tres partes tituladas “Aspectos generales”, “Dramaturgias femeninas” y “Dramaturgias masculinas”.

El primer bloque, que consta de diez estudios, comienza con “La filosofía entre tablas y diablas en el siglo XXI” (pp. 37-81), una panorámica del teatro de nuestro tiempo con la filosofía como núcleo temático. Elaborado por el acreditado dramaturgo Jerónimo López Mozo —Premio Nacional de Literatura Dramática, entre otros méritos—, este extenso trabajo cita 51 obras de autores españoles y 20 obras de autores extranjeros. No obstante, algunas de las piezas que aborda fueron escritas en el siglo precedente, si bien han sido revisitadas en el actual. Este estudio sin duda ayuda al lector a situarse en el escenario de esta vertiente tematólogica, pero también supone una imprescindible herramienta de pesquisa para futuros trabajos de investigación.

A continuación, figura “Filosofía de la praxis teatral” (pp. 82-106), correspondiente a una sesión plenaria en la que participaron Emeterio Diez, Jorge Dubatti y Jorge Eines. Los dos primeros —investigadores a un lado y otro del Atlántico— y el tercero —director de escena y profesor de interpretación— participan en un sugerente conversatorio sobre la filosofía del acontecimiento teatral (en el seno de la filosofía del tea-

tro) aprovechando la experiencia de la práctica teatral de Eines y las aportaciones teóricas de Dubatti. Este último profundiza sobre esta cuestión y firma otro capítulo titulado “La filosofía del teatro como construcción científica: qué, por qué, para qué” (pp. 107-128). Tres reveladoras anécdotas vitales sirven de anclaje para que el profesor universitario plantee las dimensiones imprescindibles de una filosofía del teatro: la cuestión epistemológica y la cuestión ontológica.

La comprensión del teatro en el mismo corazón de la experiencia o de la existencia no se agota en las reflexiones de Dubatti a propósito de sus encuentros con Eduardo Pavlovski, pues esta tiene continuidad en la siguiente sesión plenaria. Al margen de cultivar con rotundo éxito la escritura dramática, José Luis Alonso de Santos ha sido director de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico y presidente de la Academia de las Artes Escénicas de España. En esta ocasión, con “El teatro y la razón poética” (pp. 128-134), Alonso de Santos sitúa la *razón poética* en el epicentro de la creación, entendida a través de una “visión artística de la vida” para captar “esa plenitud de sentido de nuestro

existir” (p. 131). Si Alonso de Santos defiende que el trabajo artístico ha de servir para mostrar un mundo más resplandeciente, paradójicamente, Raúl Hernández Garrido —dramaturgo y realizador— habla de la necesaria ceguera del creador. Pero en “La ceguera del dramaturgo” (pp. 135-155) Hernández Garrido se plantea cuestiones diferentes a las anteriormente planteadas en este volumen. Aquí se explora la relación autor-obra ante la posibilidad de que la apropiación de la misma —los actores, la crítica, el público, etc.— signifique que el dramaturgo nunca llegue a comprenderla del todo. O, al menos, no como lo hizo en el momento de su escritura.

Cinco trabajos completan esta parte dedicada a aspectos generales. De obligada lectura es el estudio presentado en sesión plenaria por el catedrático de la UNED Diego Sánchez Meca. En “Teatro y filosofía en Friedrich Nietzsche” (pp. 156-170), el especialista en el filósofo alemán elabora un interesante recorrido que desemboca en la influencia del pensamiento filosófico de Nietzsche en la conceptualización del teatro contemporáneo. Por otra parte, María J. Ortega Máñez, que defendió su tesis doctoral sobre la relación entre teatro y filoso-

fa en La Sorbona (2013), presenta “La idea en escena: Platón, San Agustín y Spinoza por Denis Guénoun” (pp. 171-185). No obstante, antes de adentrarse en el examen de tres de las obras del dramaturgo y profesor francés, Ortega Máñez define brevemente los dos tipos (y subtipos) de interacción entre teatro y filosofía, lo que se antoja un excelente punto de apoyo para quien se aproxime por primera vez a estos lazos. Otro nombre propio tiene cabida en la aportación de Jesús Ángel Arcega Morales, “La filosofía de Baltasar Gracián en la adaptación teatral de *El criticón* de la compañía Teatro del Temple” (pp. 186-201). Así, Arcega Morales prosigue su labor de analizar la escena zaragozana en nuestro siglo, como ya demostró en su tesis doctoral *La vida escénica en Zaragoza (2000-2010)*, bajo la dirección de Romera Castillo. Por último, Gemma Pimenta Soto (Universidad de Granada) y Miguel Ribagorda Lobera (Universidad Complutense de Madrid) se ocupan respectivamente de la fenomenología teatral. En “«El teatro teatral». Problemas de fenomenología teatral” (pp. 202-220), Pimenta Soto ofrece un debate metateórico que sostiene sobre los resultados de la investigación en estudios teatrales

de los últimos tiempos (incluyendo los postulados de Jorge Dubatti, que vuelve a estar muy presente). Al mismo tiempo, Ribagorda Lobera (“La neurofenomenología en la recepción teatral”, pp. 221-236) se sumerge en las ciencias cognitivas para explicar la experiencia del espectador teatral a partir de la noción de *enacción*, que complementa a la fenomenología.

La segunda parte abre la puerta a las “dramaturgias femeninas”, un espacio en absoluto desconocido para el SELITEN@T, pues Romera Castillo promovió el proyecto europeo *DRAMATURGAE* junto a la Université de Toulouse-Le Mirail y la Justus-Liebig-Universität Giessen, que dio lugar a tres encuentros científicos, entre ellos, el XIV Seminario Internacional *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (2005). Como apuntábamos, en el contexto del teatro en el siglo XXI, el Centro ha continuado ocupándose de esta categoría, por ejemplo en el vigésimo sexto seminario o en el vigésimo octavo, en el que se presentaron dos estudios de investigadoras del SELITEN@T. Olivia Nieto Yusta contribuyó con “Aspectos filosóficos en algunas puestas en escena de *Antígona* en el siglo XXI” (pp. 239-253) y Ana

Prieto Nadal con “El proyecto comunitario *Rebomboris*: la ética del cuidado a escena” (pp. 310-321), una hermosa propuesta interpretada por las vecinas del barrio de Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera (Barcelona).

En otro orden, *La tumba de María Zambrano. Pieza poética en un sueño*, estrenada en el Teatro Valle-Inclán, protagoniza dos trabajos generosamente documentados. Estos están firmados por Verónica Orazi (“Nieves Rodríguez Rodríguez, *La tumba de María Zambrano. Pieza Poética en un sueño* [2016]. Ecos de la filosofía zambraiana en el teatro español actual”, pp. 271-288) y por Pilar Jódar Peinado (“La búsqueda de la trascendencia humana: *La guerra según Santa Teresa*, de María Folguera y *La tumba de María Zambrano*, de Nieves Rodríguez Rodríguez”, pp. 254-270). La primera destaca cómo la obra no alumbraba un retrato biográfico, sino que se aprovecha la *presencia* de la filósofa malagueña para poner en escena su *razón poética* y su *fenomenología del sueño* en un espectáculo cargado de simbolismo. Por su parte, Jódar Peinado profundiza en la expresión de la libertad de dos mujeres que, a pesar de los siglos que las distancian, exploran la mística filosófica

para buscar la trascendencia del individuo.

En “Walter Benjamin y la subjetividad histórica en *Los hijos de las nubes*, de Lola Blasco” (pp. 289-309), Cristina Ros Berenguer (Universidad de Alicante) aborda esta obra, a medio camino entre el documental escénico y la autoficción dramática, para atestiguar el abandono del pueblo saharauí de la mano de las tesis de Benjamin. Por último, Ana María Fernández Fernández clausura este bloque con “La filosofía del *Teatro invisible* de Matarile Teatro” (pp. 322-338). Se aproxima así a la innovadora propuesta autorreflexiva de Ana Vallés (creación e interpretación) en la que se enfrenta a su propia trayectoria y a sus propias influencias (Gilles Deleuze o Georges Didi-Huberman) implicando al público en la escena.

La tercera parte, “Dramaturgias masculinas”, consta de nueve investigaciones que no se centran exclusivamente en autores españoles. En primer lugar, Miguel Ángel Jiménez Aguilar (Academia de las Artes Escénicas de España-SELITEN@T) intercepta las referencias filosóficas —Schopenhauer, Ortega y Gasset, Lipovetsky, etc.— en la dramaturgia de Juan Mayorga y, en concreto, en dos de

sus obras más recientes (“Filosofía y teatro en las últimas obras de Juan Mayorga: *El mago e Intensamente azules*”, pp. 339-355). A continuación, en “Muerte del padre y duelo en *Inconsolable*, monólogo dramático de Javier Gomá” (pp. 339-335), Rafael González-Gosálbez se aproxima a la opera prima del citado doctor en filosofía y director de la Fundación Juan March. Por otra parte, el pensamiento benjaminiano vuelve a adquirir protagonismo en este volumen, esta vez de la mano de María Teresa Osuna Osuna (Universidad Antonio de Nebrija). Titulado “Walter Benjamin en *Todos los caminos*, de Juan Pablo Heras: recuperar en la palabra lo perdido” (pp. 371-382), en este trabajo se estudia la necesaria pervivencia de la memoria.

En este bloque también se dramatizan las figuras de algunos filósofos. “La figura de Sócrates en dos obras contemporáneas: *Sócrates, el encantador de almas*, de Eduardo Rovner y *El banquete*, de Chema Cardeña” (pp. 387-389), defendido por Nel Diago (Universitat de València), proporciona desde una perspectiva comparada dos formas de reencarnar al maestro de Platón en dos producciones, valenciana y rioplatense. Otro representante de la dramaturgia hispanoamericana,

el psiquiatra chileno Marco Antonio de la Parra, sitúa sobre las tablas a un Wittgenstein contradictorio y desorientado que puede comprenderse en buena medida a través de su *Tractatus lógico-philosophicus*. Se ocupan de ello M.^a Nieves Martínez de Olcoz y Sonia Sánchez Farina (Universidad Complutense) en “*El último filósofo o Wittgenstein: lenguaje y presencia teatral en la poética de Marco Antonio de la Parra*” (pp. 399-414). Por otra parte, José Gabriel López Antuñano (UNIR/ITEM) reflexiona sobre la pugna dialéctica entre un Sigmund Freud al final de su vida y un lúcido C. S. Lewis en *La sesión final de Freud (Freud’s Last Session)*, escrita por el estadounidense Mark St. Germain y dirigida por Tamzin Townsend (“Freud y Lewis, tan cerca, tan lejos”, pp. 415-434). También aparece como personaje en el trabajo de Arno Gimber (Universidad Complutense) otro filósofo ya citado. En “*Nietzsche en la boda de Hitler con Eva Braun*. Una obra teatral de Hartmut Lange” (pp. 452-462) quedan explicadas muchas de las tesis del alemán en confrontación con la ideología del nacionalsocialismo y con la propia figura del dictador.

Otro interesante estudio se articula en torno al cómico Leo Bassi

(“*La revelación*, de Leo Bassi: proselitismo del ateísmo a través del conocimiento, la imperfección y el humor”, pp. 435-451). Eva García Ferrón (Universidad de Alicante) se detiene primero en el análisis de la figura del bufón, para después ocuparse de la clave humorística de la obra y del efecto catártico que produce en el espectador. Por último, esta parte queda clausurada con la aportación de Sergio Camacho Fernández y Tan Elynn, quienes se valen de abundantes fuentes para elaborar “*It’s man devouring man, my dear: Sweeney Todd* en Malasia, o la negociación de conflictos éticos a través de las adaptaciones escénicas” (pp. 463-484). La obra de teatro musical de Stephen Sondheim, *Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street* (1979) sirve a los autores no tanto para profundizar en los aspectos filosóficos, como para valorar la continuidad de los mismos en esta obra adaptada para el contexto asiático que fue tan bien recibida por el público.

En síntesis, no puede decirse que el libro editado por Romera Castillo (con la colaboración de Raquel García Pascual y Rocío Santiago en la organización del Seminario) se ajuste a la denominación de las partes que articulan

su estructura, pues su alcance es mucho mayor. A través de sus páginas se descubren diversos espacios donde el teatro y la filosofía interaccionan. Atendiendo a la distinción de Ortega Máñez respecto a la modalidad de síntesis (p. 173), en este volumen se han estudiado obras escritas por filósofos, como en los casos de Juan Mayorga o Javier Gomá. También se ha expuesto el pensamiento que algunos filósofos han desarrollado sobre el género teatral, con Nietzsche como representante en el trabajo de Sánchez Meca. Asimismo se ha investigado el esfuerzo de los dramaturgos por reflejar ideas filosóficas, aspecto presente en la mayoría de los trabajos, con o sin el filósofo dramatizado sobre las tablas. Se ha ofrecido además una amplia relación de obras que albergan la filosofía como principal hilo temático en el teatro español y extranjero. Y, por último, no se ha obviado una necesaria reflexión sobre la filosofía del teatro como disciplina de pleno derecho en la que acoger rigurosas teorías que expliquen el fenómeno teatral entendido como acontecimiento. Esta generosa panorámica no hubiera resultado tan esclarecedora sin las diferentes perspectivas que la han articulado. Dramaturgos,

filósofos y filólogos especialistas en estudios teatrales, cuando no propiamente en filosofía del teatro, se suman al compromiso del SELITEN@T y del profesor Romera Castillo con la literatura dramática, el teatro como arte escénico y el pensamiento.

Clara Cobo Guijarro
Universidad de Santiago de Compostela

Teatro de ayer y de hoy a escena

JOSÉ ROMERA CASTILLO

Madrid, Verbum, 2020, 439 pp.

En el crisol de encrucijadas analíticas proyectadas sobre el género teatral y las construcciones dramáticas partiendo del texto como eje hermenéutico con sus componentes pragmáticos, materiales literarios, y procesos creativos hasta su puesta en escena con sus códigos semióticos, ámbitos sociológicos, coordenadas técnicas y parámetros artísticos, en *Teatro de ayer y de hoy a escena*, José Romera Castillo ofrece un conjunto de dieciocho estudios articulados sobre la innovadora línea de trabajo de la representación escénica y del teatro —entendido como espectáculo integral—. Así, con este ambicioso trabajo, Romera se propone abrir nuevas proyecciones sobre puestas en escena de piezas teatrales desde la tradición clásica a la actualidad, plantear renovadoras propuestas para el análisis de los montajes dramáticos, analizar claves y horizontes exegéticos alumbrados por la traslación desde el texto a la representación, y promover investigaciones sobre el estudio del teatro como soporte

patrimonial y cultural del ámbito literario, artístico y social.

Contextualmente, el volumen se incorpora al amplio y misceláneo muestrario de iniciativas, actividades congresuales, estudios, publicaciones y proyectos de investigación impulsados desde la dirección del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías extractadas en el repertorio bibliográfico que inaugura el libro.

En el primero los trabajos acopiados, “Teatro clásico a escena”, Romera Castillo despliega una extensa bibliografía comentada sobre contribuciones propias o incentivadas desde su equipo de investigación al estudio del teatro clásico, tanto desde la óptica del texto como referente literario, como desde la perspectiva de la representación y las repercusiones de la fiesta teatral. Además de brindar críticas y estudios sobre puestas en escena de autores y textos auriseculares, se modulan apostillas bibliográficas sobre investigaciones relacionadas con temáticas específicas como el hu-

mor, lo metateatral, o el erotismo, y sobre entrelazamientos dialógicos del teatro con otras modalidades artísticas como el cine, la música o la televisión. El trabajo se abrocha con un significativo muestrario de publicaciones sobre reconstrucciones de la vida escénica del Siglo de Oro, anotaciones de fuentes relacionadas con las principales obras y dramaturgos áureos llevados a las tablas en diferentes enclaves de la geografía nacional y americana en un intervalo temporal extendido desde mediados del siglo XIX y el presente.

Aparte de sazonar cada uno de los capítulos con sustantivas referencias bibliográficas, anotaciones críticas actualizadas sobre una amplia galería de aspectos literarios, culturales, artísticos, escenográficos y/o sociológicos sobre textos, autores, actores/actrices, dirección escénica, técnica y representaciones, cada uno de los títulos suministra relevantes referencias cualitativas o cuantificadoras sobre la dramaturgia nacional. Datos sobre frecuencia de público, economía, cartelería y tipologías teatrales de mayor éxito en el tercer lustro del siglo XXI en Madrid, prologan una disertación centrada en la revisitación del teatro de Cervantes —aleado al de Shakespeare—, con motivo de la conmemoración del IV centenario

de la muerte de ambos escritores universales. Se glosan y compendian los montajes de Adolfo Marsillach y los de Els Joglars, bajo la dirección de Albert Boadella, con sus inherentes pretensiones de actualizar los clásicos para visibilizar la pérdida de valores, la insensatez de la condición humana como espejo en el que mirarse para mejorar la sociedad; y los de Ron Lalá, con sus versiones iconoclastas y propuestas desenfadadas. A su lado, se comparten referencias sobre (re) creaciones escenográficas de tres entremeses en el Teatro de la Abadía; la amplia programación desplegada sobre tramas cervantinas en el Festival de Teatro Clásico de Almagro; las versiones dramatizadas de *Rinconete y Cortadillo* y de *El cerco de Numancia*; la producción sobre *El retablo de Maese Pedro* en el Teatro Real; la adaptación del Quijote en clave feminista, con el título *Quijote. Femenino plural*; y el transgresor montaje *Pingüinas*, ideado por Fernando Arrabal bajo la dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, con el que pretendió rescatar y rendir homenaje a “las cervantas”, el misceláneo grupo de mujeres que rodearon al Príncipe de los ingenios en su trayectoria vital.

Después de compendiar un amplio repertorio de trabajos sobre

el teatro del siglo XIX a través de nutridas referencias a publicaciones de carácter monográfico, contribuciones sobre obras y autores repartidas en diversos agrupamientos textuales, además de hemerográficos y apostillas sobre la vida escénica y montajes dramáticos de piezas de este particular período en algunas ciudades españolas, el cuarto de los capítulos se centra en el registro escénico de dos personajes medievales: Fernán González y Guzmán el Bueno como ejemplos de recuperación del pasado histórico nacional por medio del drama histórico, y de las recreaciones de episodios y protagonistas singulares de la historia patria representadas en los escenarios. Sobre la figura del fundador de Castilla, Fernán González, se abocetan los pocos datos disponibles de las representaciones que acomodaron Mariano José de Larra y Pedro Calvo Asensio en colaboración con Juan de la Rosa; mientras que del fundador de la casa de Medinaceli, Alonso Pérez de Guzmán —partiendo del gesto heroico y de la inquebrantable lealtad de este personaje medieval—, se repasan las puestas en escena de algunas de las dieciséis piezas teatrales decimonónicas basadas en su figura, así como gestas con interesantes anotaciones sobre número

y frecuencia de representaciones, compañías, lugares de representación, programa completo del día, anécdotas y curiosidades, etc. Continuando esta misma estela, en el quinto de los epígrafes se vinculan el drama *El trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez, y su refundición en verso adaptada por G. Verdi en *Il trovatore* (1853), con el fin de aportar informaciones sobre huellas de las representaciones y cultura y sociología teatral de la historia de amor y venganza del trovador medieval, en vertientes similares a las antes aludidas.

A partir del capítulo sexto, la investigación se centra en análisis de representaciones de los siglos XX y XXI. Siguiendo el modelo del primero de los capítulos, Romera Castillo brinda un dilatado y profundo repertorio bibliográfico sobre autores, obras, estudios, cartelera, escenografías, dramaturgias femeninas, nuevos creadores, tendencias escénicas actuales, líneas temáticas dominantes, teatro y otras modalidades artísticas, que, sobre este particular lapso, han sido objeto de estudio desde el Centro de Investigación SELITEN@T.

Como muestra del horizonte escenográfico del momento, se ofrece una interesante panorámica de la cartelera teatral con respecto

a algunos de los principales recintos teatrales madrileños públicos en 2013, con el fin de trazar las teselas del mosaico escénico actual para determinar que, al lado de montajes de clásicos áureos de siempre, despuntan las aportaciones femeninas en las tablas, con nombres como los de Carol López y Amparo Climent. En definitiva, el interés por el teatro de signo histórico o historicista y el de carácter biográfico, el renovado gusto por temáticas humorísticas como vías de evasión, y eróticas como muestras de libertad escénica, ejemplos de teatro breve y de teatro foráneo, e interacciones dramáticas con modalidades escénicas musicales o con otras variedades artísticas, mediáticas y culturales como goznes esenciales de la dramaturgia actual.

La investigación reserva uno de sus capítulos al análisis de espacios escenográficos singulares, como signos de la continua (re) adaptación y renovación de los locales dramáticos en el seno de las sociedades postmodernas. Platós televisivos, un coche en movimiento que acogía tanto a actores como a público, domicilios particulares, oficinas y bares, y salas alternativas como “La casa de la portera” y “La pensión de las pulgas”, constituyen ejemplos recientes que vienen a

acreditar la constante búsqueda de nuevos públicos y escenarios desde los que generar la alquimia mágica y la catarsis que toda representación promueve.

En el conjunto de observaciones, catalogaciones e indagaciones sobre las posibilidades analíticas del género dramático, hay espacio para examinar la trascendencia e impacto de los premios Max de las Artes Escénicas en su XIX edición, y glosar interesantes aportaciones sobre los procedimientos de selección de las obras, categorías premiadas y nominaciones de 2016, completadas con exégesis sobre los valores dramaturgicos, aspectos técnicos, humanos, escenográficos, y apreciaciones socio-culturales y literarias de los montajes nominados y premiados. Por otro lado, se reserva lugar para bosquejar algunas de las relaciones transnacionales en materia teatral entre España y Europa a través de la revisión de montajes, obras y personajes como Don Juan, y de iniciativas lideradas por asociaciones, academias, compañías, festivales teatrales y centros de investigación, parte de cuyos objetivos son los de tender puentes en torno al hecho teatral nacional en conexión con otros países del viejo continente. Y, en paralelo, se aportan relevantes exploraciones

sobre el molde dramaturgico del metateatro y el juego especular de lo teatral en el propio espacio escénico, a través de la inclusión de los creadores como personajes de sus obras (*Pedro de Urdemalas y Jardiel, un escritor de ida y vuelta*), por medio de la presencia en escena de los autores de los textos (*Los cuentos de la peste*), o convirtiendo la vida de un escritor dramático en materia ficcionalizada del espectáculo (*Mujeres que se atreven y Ne-fertiti & Piii*).

Manifiesto es el interés del redactor del volumen por dramaturgias femeninas, así como por montajes, protagonismo y representatividad de la mujer en el panorama teatral actual. Los capítulos doce y trece abordan una amplia panoplia de referentes bibliográficos relacionados con la presencia y papel de las mujeres en el espectro dramático nacional y argentino (respectivamente), a través de asientos que registran aspectos textuales, creativos, técnicos, documentales, temáticos, culturales, tecnológicos y escenográficos que vienen a acreditar la fuerza teatral femenina española en el umbral del siglo XXI, así como las notables contribuciones de dramaturgas argentinas como Griselda Gambaro, Susana Torres Molina, Diana Raznovich y María

Florencia Bendersky al arte dramático contemporáneo.

A las temáticas de “Teatro y homosexualidad: el World Pride Madrid” y de “Teatro y erotismo: Sex o no sex” se dedican sendos capítulos del libro. En el primero se analiza una muestra de los espectáculos teatrales desarrollados en el entorno del World Pride Madrid, como *La edad de la ira*, de Nando López; *Los amores oscuros*, adaptación de la novela de Manuel Francisco Reina; *Lacura*, de Bibiana Monge; *Trinidad*, de Ana Fernández Valbuena; *Petra y Carina*, de Mar Gómez Glez; *Extremófilos*, de Luis Fernando de Julián; o *Jódete y crece*, de Juan Pablo Cuevas, entre otras obras e iniciativas dramáticas y librecas. Todos estos espectáculos no sólo trataron de hacer visibles las diversas opciones integradoras de los colectivos LGTBIQ, sino que, más allá de la visibilidad y de la reivindicación de la diferencia, invitaban a reflexionar sobre los prejuicios que existen a la hora de amar, a ver con distintas ópticas el mundo, a cantar las heterodoxias y respetar el amor en libertad en cualquiera de sus formas y, en definitiva, a alzar la voz y exigir la aceptación de la identidad diferente o diferenciada de cualquier ser humano. Al lado de los vínculos del teatro actual

con referentes relacionados con la homosexualidad, se diserta sobre la presencia de la temática erótica en los escenarios del nuevo milenio. Después de un somero recorrido por fuentes actuales que se han ocupado de la cuestión, Romera Castillo rastrea tejedumbres eróticas, sexuales y amorosas con nudos gordianos próximos como los del dolor, la muerte, la transgresión o la escisión en dramaturgas como Laila Ripoll en *Atra Bilis (Cuando estemos tranquilas...)* y *Santa Perpetua*; Paloma Pedrero en *Los ojos de la noche*; Angélica Liddell y María Folguera; y en autores como Jerónimo López Mozo, Raúl Hernández Garrido y José Moreno Arenas para concluir que esta temática, además de tener una presencia normalizada en las tablas, es empleada para “sacar de la sombra temas y personajes que, a la vez que salen a luz con normalidad, abren su espacio para zaherir conservadoras ideologías y realismos históricos afortunadamente trasnochados”.

El conjunto de trabajos se completa con dos aportaciones articuladas sobre entrelazamientos interdiscursivos entre teatro y música. A las pródigas investigaciones del crítico sobre la obra de Antonio Gala, se suma una nueva aportación en la que se analiza el eje vertebrador de

la música en sus piezas dramáticas, no sin antes abocetar brevemente el impacto de esta en la esfera lírica del autor cordobés. Los exámenes vertidos sobre obras como ¡Suerte, campeón!, *Spains strip-tease*, *Carmen Carmen*, *La Truhana* y *Cristóbal Colón*, *El veredicto*, *Café cantante* o la ópera *Cristóbal Colón*, vienen a (de) mostrar la importancia del diálogo interartístico entre teatro y música en la producción dramática galiana, para colegir que ambas artes salen reforzadas en la creación de estas tipologías de espectáculos teatrales.

Antes de abrochar el volumen, Romera Castillo no se muestra ajeno a la trascendencia de los musicales en España. Después de perfilar un sintético esbozo bibliográfico, y de registrar un conjunto de bases de información desde los que obtener datos sobre esta modalidad, tributa unas consideraciones al respecto desde la perspectiva del impacto económico que estos espectáculos escénicos generan a través del análisis de la empresa Stage Entertainment España, dirigida por Julia Gómez Cora, por ser capital en la implantación, expansión y afianzamiento del género musical en nuestro país; y de SOM Produce, con espectáculos como *El rey león*, *Sister Acts* y *Mamma Mia!*, en el primer caso, y *Priscilla, reina del desierto* y *Cabaret*,

en el segundo, que son atendidos en sus facetas técnicas, financieras, comerciales y socio-culturales.

El telón de la escenificación metódica desarrollada a lo largo de dieciocho jornadas, se cierra con una serie de heterogéneas apostillas centradas en asuntos como el concepto de autoría, y el juego de emisores y (re)creadores existentes alrededor del texto dramático; la pervivencia en el teatro actual de mitos nacionales ejemplificados en montajes de figuras como las de *Don Quijote*, *Don Juan*, *Carmen* y *La Celestina*; una breve semblanza de la actividad teatral en Málaga entre 2000 y 2010, en el que se ofrecen datos sobre recintos teatrales en funcionamiento, cartelera teatral que vio la puesta en escena de 1685 obras, autores y obras representadas, compañías, recepción crítica y otros aspectos relacionados con la sociología teatral; para acabar con una reflexión sobre la presencia del agua como eje referencial dramaturgico en títulos y manifestaciones teatrales como *Agua, aceite y gasolina* de E. J. Poncela, *De esta agua no beberé* de Andrés de Claramonte, pasando por *Ojos de agua*, un monólogo basado en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, la zarzuela *Agua, azucarillos y aguardiente* y el espectáculo *Barolosolo: el tiempo del agua*.

En definitiva, la dilatada y fructífera trayectoria investigadora de José Romera Castillo incorpora un nuevo y relevante título a la colección de estudios proporcionados por el crítico granadino a título personal, aunque intrínsecamente ligados a la dirección del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Los estudios del arte de Talía desde el punto de vista de lo textual y, principalmente, desde la matriz del teatro como espectáculo y arte escénico, amplían sus márgenes científicos con un nuevo eslabón que, además de brindar un amplio y sustancial corpus bibliográfico, escenográfico, temático y analítico para conocer el mundo de la escena española actual, despliega nuevas vías de investigación en el ámbito de la representación. El presente volumen reconstruye un anchuroso panorama sobre la historia teatral contemporánea, que trasciende las exégesis tradicionales sobre autorías y textos, en pos de indagar sobre los componentes, ámbitos y ejes neuronales que envuelven la vida escénica, así como sobre los referentes, fundamentos y factores que articulan las puestas en escena.

Blas Sánchez Dueñas
Universidad de Córdoba

Como desees: Historias inconcebibles del rodaje de “La princesa prometida”

CARY ELWES (CON JOE LAYDEN)

Pról. Rob Reiner, trad. Luz Achával Barral, Barcelona, Ático de Libros, 2020, 260 pp.

Aquellos que fueran niños durante los maravillosos ochenta y luego se convirtieron en cinéfilos grandes —o al contrario— tendrán grabadas a fuego en su memoria frases como “Lamento no complaceros”, “¡Inconcebible!”, “Hola, me llamo Íñigo Montoya. Tú mataste a mi padre, ¡prepárate a morir!”, “Hay pocos bustos perfectos en este mundo. Sería una lástima estropear el tuyo” o “Dormid a gusto y soñad con enormes mujeres”. Pienso en los mismos que no tardarían en averiguar que “Como desees” significa “Te amo” y después han vuelto a disfrutarlas cien veces en *The Princess Bride* (*La princesa prometida*, Rob Reiner, 1987), filme a partir de la novela homónima (1973) de William Goldman.

Andado ya casi un cuarto de siglo desde su estreno, Cary Elwes, el inolvidable Westley (“El hombre de negro”) del clásico de Act III Productions, nos sumerge, con la ayuda de Joe Layden y una portada —quizá lo peor de este libro— del afamado Shepard Fairey, en las

mil y una historias de un rodaje que supuso un hito en las vidas de todos cuantos participaron: Robin Wright, Mandy Patinkin, Chris Guest, Billy Cristal, Chris Sarandon, André el Gigante...

A lo largo de trece capítulos, seguidos por el epílogo del productor Norman Lear, el actor británico compone unas divertidísimas “memorias de juventud” que se anclan a su papel más celebrado. No en vano, lo catapultó dentro de la industria y favoreció tanto su acceso a personajes más complejos en la década de los noventa —*Bram Stoker’s Dracula* (*Drácula de Bram Stoker*, Francis F. Coppola, 1992), *Cradle Will Rock* (*Abajo el telón*, Tim Robbins, 1999)— como el último verdeo de su fama entre los adolescentes del nuevo milenio, gracias a *Saw* (James Wan, 2004), *Saw 3D* (Kevin Greutert, 2010) y la tercera temporada de *Stranger Things* (Hermanos Duffer y Shawn Levy, 2019).

Que *La princesa prometida* —novela y película— es un título

de culto lo avalan su éxito en los videoclubs —bastante menos en los cines— de las postrimerías de la pasada centuria y las frecuentes reposiciones en televisión. Hoy se la estima una de las cintas más populares del Hollywood moderno, figura en el ranking “100 años... 100 pasiones” del *American Film Institute* y el guion de Goldman, doblemente oscarizado por *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Dos hombres y un destino*, George Roy Hill, 1969) y *All the President's Men* (*Todos los hombres del presidente*, Alan J. Pakula, 1976), aparece en el directorio del Gremio de Escritores Estadounidenses como uno de los cien mejores jamás producidos. Seguro que por tratarse de una historia de amor *bigger than life*, de una fantasía de capa y espada, de un cuento para niños listos y, ¡abracadabra!, de una sátira de esos tres géneros. Así lo prueba el rosario de anécdotas que Elwes desgrana a lo largo de 260 páginas que se leen de un tirón y con una sonrisa en los labios.

El cómico y ahora diarista obtuvo el papel (“Mi encuentro con Rob: Berlín, 29 de junio de 1986) a raíz de la exhibición internacional de un largometraje de época —hoy también *cult movie*—: *Lady Jane* (Trevor Nunn, 1986), que ha-

bía servido para presentar en isabelina sociedad a la menuda Helena Bonham Carter, lustros antes de que (para su desgracia) se “burtonizara” en demasía. Rob Reiner, que empezaba a ser reconocido por su falso documental *This is Spinal Tap* (1984), no dudó a la hora de seleccionar a aquel atractivo rubio de veintitrés años; ¡y eso que bizqueaba ya del izquierdo! Al margen de su evidente bisoñez, Elwes había pasado por la *Academia de Música y Arte Dramático de Londres* (LAMDA), el *Actors Studio* y el “metódico” *Instituto de Teatro y Cine Lee Strasberg*. Por si le faltaba algo, ¿era capaz de imitar al protagonista de *Fat Albert and The Cosby Kids* (1972)! Y añadiré aquí, según confesión del propio actor, que su padre era devoto de la novela de Goldman y que, al poco de que saliera a la venta, le regaló un ejemplar de *La princesa prometida*. Tampoco será de dominio público que el libreto del creador de *Marathon Man* (1974) hubiera viajado antes —como la falsa moneda— de las manos de Norman Jewison a las de Robert Redford, y después a las de John Boorman y François Truffaut. Lo cierto es que, hastiado por la mala fortuna de su obra más querida, William Goldman compró los derechos a la Fox y solo

venció sus reticencias a cualquier tipo de adaptación cuando supo que el bienhumorado de Reiner no sentía la tentación de destrozarla.

El segundo capítulo (“Preproducción y mi encuentro con Buttercup”) describe la platónica afinidad —desde que asomó su naricita por los estudios Shepperton— de Elwes con Robin Wright, que encarnaría a la heroína, acaso “la mujer más hermosa que había existido en cien años. [Aunque] a ella no parecía importarle”, según rezaba en el texto. Si impagable fue para el londinense la oportunidad de interpretar a un Errol Flynn con gesto bromista, a la actriz texana, que apuntaba buenas maneras pero solo contaba en su haber la frioleira de ¡524 capítulos del culebrón *Santa Bárbara* (Rick Bennewitz, 1984-1988)!, le tocaron todos los boletos de la rifa. Y eso que a menudo se olvida que Wright recibió tres nominaciones consecutivas a los *Daytime Emmy* por dar vida a Kelly, hija menor del magnate CC Capwell. Luego vendrían la muy *hippy* Jenny Curran de *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), la Antíope de *Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017) y, claro, la perversa Claire Underwood de *House of Cards* (David Fincher, 2014-2018). ¡Para algo le ha valido su

matrimonio con Sean Penn! Elwes elogia aquí su sentido del humor y la facilidad para imitar acentos, incluido el inglés más shakesperiano, toda vez que su padrastro nació en las Islas.

Estas primeras secuencias ponen encima de la mesa una certeza en la que pocos repararon entonces. Es *vox populi* que Reiner y su ayudante Andy Scheinman reunieron un reparto de campanillas: Cary Elwes (Westley), Robin Wright (Buttercup), Mandy Patinkin (Íñigo Montoya), André the Giant (Fezzik), Billy Cristal (Max el Milagroso), Wallace Shawn (Vizzini), Carol Kane (Valerie), Chris Sarandon (Príncipe Humperdinck) y Christ Guest (Conde Rugen). Sin embargo, el equipo técnico no le fue a la zaga, pues hablamos de la flor y la nata de las epopeyas (galácticas o no) de la *sci-fi* de los sesenta, setenta y mediados de los ochenta. A saber: Nick Alder se había ocupado de que una larva xenomorfa saliera de las tripas de John Hurt en *Alien* (*Alien. El octavo pasajero*, Ridley Scott, 1979) y de los efectos de *The Empire Strikes Back* (*El imperio contraataca*, Irvin Kershner, 1980) y *Conan the Barbarian* (*Conan el Bárbaro*, John Milius, 1982); Norman Garwood lucía ya en su currículum la dirección artística de *Bra-*

zil (Terry Gilliam, 1985) y el aprecio de otro de los *Monty Python*, Michael Palin, al que por cierto Elwes idolatra; de la banda sonora se encargaría Mark Knopfler, cuyo grupo, los *Dire Straits*, acababa de reventar estadios con su quinto álbum: *Brothers in Arms* (1985); y a Phyllis Dalton, responsable del vestuario de las legendarias *Lawrence de Arabia* y *Doctor Zhivago* (David Lean, 1962 y 1965), le debemos el traje del hombre de negro, a caballo entre el Zorro, el bigotito de Douglas Fairbanks y los cuadros de Brueghel y N. C. Wyeth; sin desdeñar el jubón florentino de Vizzini o las vaporosas sedas de Buttercup.

Maestros todos ellos en sus respectivas profesiones. De ahí el interés del libro de Elwes, que restaura un luminoso fresco sobre quién era quién en la vieja meca del cine a fines del Novecientos. A los mencionados habría que sumar a Bob Anderson y Peter Diamond, los verdaderos protagonistas —más si cabe que Elwes y Mandy Patinkin— de los capítulos 4 (“*En garde!*”) y 11 (“El mayor duelo de espadas de la Época Moderna”). Es probable que el lector menos familiarizado con los filmes de espadachines ignore que Diamond trabajó durante tres décadas como entrenador de esgrima

de Errol Flynn y Burt Lancaster, amén de coordinar entre 1976 y 1983 las escenas de acción de la trilogía original de *Star Wars* (*Episodios IV, V y VI*). Para los fanáticos de la saga, apuntaré que interpretó al morador de las arenas que sorprende a Luke Skywalker (Mark Hamill) en Tatooine. Por lo que atañe a Anderson, era él (y no David Prowse: véase el documental *I am your Father!*, Marcos Cabotá y Tony Bestard, 2016) el que se escondía detrás de la máscara de Darth Vader y el que empuñó su sable láser en *The Empire Strikes Back* (*El imperio contraataca*, 1980) y *Return of the Jedi* (*El retorno del jedi*, Richard Marquand, 1983). Gracias a ambos, la pareja de actores que inmortalizaron al joven Westley y al español Íñigo Montoya adquirieron las habilidades necesarias —fruto de un durísimo adiestramiento— para rodar un duelo de espadas que, si bien no resultó el más largo de la historia del séptimo arte (tal honor continúa recayendo sobre el desafío entre André-Louis Moureau (Stewart Granger) y el marqués de Maynes (Mel Ferrer) en *Scaramouche* (George Sidney, 1952)), sí que se tradujo en una secuencia de algo más de tres de minutos que mereció el aplauso de Goldman.

Como digo, los diversos platós de *La princesa prometida* se metamorfosearon en un circo de veinte pistas en el que brillarían con luz propia un gigante y un enano. La metáfora no es baladí: Elwes recuerda que la única vez que a Rob Reiner le flaquearon las fuerzas, desesperado por el clima del Distrito de los Picos, recobró su característica alegría en cuanto Adrian Biddle, el director de fotografía, sin mediar palabra, sacó tres pelotas *hacky sack* del bolsillo y... se puso a hacer malabares. Pero si este libro alcanza a perdurar —al menos entre los aficionados— será por las descacharrantes anécdotas sobre André el Gigante, leyenda del *wrestling* que prestó su rotundo y maltrecho corpachón al entrañable Fezzik. Remito al capítulo “La mesa italiana y mi encuentro con Fezzik”. Aunque habrá quien haya visto el mediotraje de HBO (*André the Giant*, Jason Hehir, 2018), la pluma de Elwes se afana en descubrir no solo al hombre que logró paralizar a todo un país durante su pelea contra Hulk Hogan, sino a un colega delicioso al que, en su mocedad, el mismísimo Samuel Beckett llegaría a hacer de chófer (“¿Esperando a... André?”). Y también a un *gourmet* de tronío, capaz de ingerir arrobos de “Americanos” (un *cocktail* a base

de whisky, vodka, ron y otros espirituosos) antes de desplomarse en la recepción de un hotel, cual Gulliver posmoderno; y de aterrorizar al equipo con el seísmo causado por una de sus flatulencias.

Tal carisma, como su sombra, alargadísima, se impone en las páginas dedicadas al intelecto de Wallace Shawn (el siciliano Vizzini), graduado con honores en Harvard y Oxford, escritor, profesor de literatura, hijo de un íntimo de J. D. Salinger, guionista y coprotagonista, junto a André Gregory, de *My Dinner with André* (*Mi cena con André*, Louis Malle, 1981), que se pasó media película insistiendo en que lo iban a despedir y a quien el otro André —sí, el gigante— auxilió para calmar su acrofobia en la escena en los Acantilados de la Locura (a la sazón los de Moher, Irlanda). Ojo, buena parte de ella se filmó en estudio y, a pesar de todo, el cultísimo Shawn rehusó escalar los nueve metros de yeso y estuco. Repito que la atalaya biográfica de André, digna de una novela, asoma por todos lados. Cosas de ser inmenso. Verbigracia, para no revelar más de lo necesario, en el capítulo 10 (“Un par de contratiempos”), pues fue el culpable de que Cary Elwes se rompiera el dedo gordo de su pie izquierdo. Ya averiguarán cómo.

Vale asimismo la pena el retrato de un Billy Cristal —el brevísimo pero decisivo personaje de Max “el Milagroso” pudo ir a parar a manos de Mel Brooks— empeñado en buscar referentes para construir al histriónico taumaturgo, mientras añadía al soberbio guion de Goldman morcillas de su cosecha que hoy representan algunos de los diálogos más citados: “Sí, hijo, el amor verdadero es lo más grande del mundo... Con excepción de un bocadillo de cordero, lechuga y tomate, cuando el cordero es rico y magro y el tomate está en su punto”.

He señalado que en este circo de Reiner había también un enano. Se trata del diminuto y tatuadísimo Danny Blackner, al que seguro que casi nadie recuerda. Por el solo motivo de que este liliputiese *punk*, que ya había prestado sus servicios en filmes como *Labyrinth* (*Dentro del laberinto*, Jim Henson, 1986) y *Return of the Jedi* (he aquí el tercero de los vínculos entre la cinta de Reiner y la galaxia de los Skywalker), igual de generacionales que *The Princess Bride*, ¡estaba dentro de una de las RAGs (Roedores de aspecto gigante) del Pantano de Fuego! Resulta incluso candorosa la factura de aquellos trajes de látex, goma y polipiel, tan ochenteros y alejados de los fabulosos *animatro-*

*nic*s de Spielberg en *Jurassic Park* (*Parque Jurásico*, 1993), apenas un lustro después; del rotoscopiado de Robert Zemeckis (*Polar Express*, 2004) o de los hombrecillos azules de James Cameron (*Avatar*, 2009). Empero, aunque se vea la trampa y el cartón, no restan un ápice de encanto a las aventuras de Westley, Buttercup, el príncipe Humperdinck y el asesino de los seis dedos.

El libro viene adornado por un pequeño cuadernillo, a todo color, con fotos de la cinta y del rodaje. Y se cierra con el capítulo 13 (“Un final de cuento de hadas”), donde se relatan los problemas que hubo para dar con un póster siquiera comercial, las críticas en las gacetas americanas, los cumplidos de un espectador oval (Bill Clinton) y de otro bastante más santo (Juan Pablo II) y la ternura de Bill Goldman, que nos dejó en 2018, durante la proyección con motivo del vigésimo aniversario del estreno. Además, Elwes ha tenido el acierto de taracear sus palabras con las de sus compañeros, contrapunteando su discurso con sucesos no menos gloriosos. ¡Diviértanse asaltando el castillo!

Rafael Bonilla Cerezo
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 Estudios Filológicos y Literarios 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 (.doc, .docx o .rtf). Se recibirán artículos durante todo el año.

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 en español (Palabras clave) e inglés (Key Words), separadas por comas, 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. No habrá espacio entre párrafo y párrafo.

SANGRADO: La primera línea de cada párrafo irá sangrada en 1,25. No se sangrará la primera línea del texto, así como la primera línea de epígrafe y la primera después de cita.

FUENTE: 12 Times New Roman para el texto / 10 Times New Roman para las notas a pie de página / 11 Times New Roman para las citas exentas (superiores a tres líneas).

TÍTULO: El título del artículo irá en fuente 12 Times New Roman, en versalita y centrado.

NOMBRE DEL AUTOR: 11 Times New Roman en 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.

RESEÑAS: Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, que aparecerá centrada según este modelo: Título (en cursiva y redonda); el nombre del autor reseñado (en la línea posterior y en versalitas); ciudad, editorial, año y número de páginas (abreviado “pp.”; todo en la siguiente línea).

Miguel Hernández y Leopoldo de Luis: dos poetas comprometidos

AITOR L. LARRABIDE (ED.)

Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2020, 132, pp.

El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá al final de la misma, alineado a la derecha y en versalita. Debajo constará el centro de procedencia sin versalitas y en redonda.

Las reseñas no llevarán notas a 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, con excepción de los poemas, que aparecerán centrados. Deben ir precedidas y seguidas de una línea en blanco antes. Nunca aparecerán 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 altas o inglesas “...”. Si en el interior de la cita se incluye un segundo nivel de comillas, se utilizarán siempre las comillas simples: ‘...’.

El número de la llamada de la nota a pie irá volado, sin paréntesis y se colocará antes del signo de puntuación.

NOTAS A PIE DE PÁGINA: Deben constar siempre en las notas a pie de página siguiendo los siguientes modelos:

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.

El editor o el traductor de un texto han de constar tras el título y sus nombres se deben citar completo:

Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra, 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 2007.

b) Artículos en diarios, magazines, semanarios y otras publicaciones periódicas: Nombre Apellidos, “Título del artículo entre comillas”, *Título de la publicación periódica*, número [si hubiera] (fecha entre paréntesis), pp. completas (p. citada)

Josep Maria Baget Herms, “*Rinconete y Cortadillo*”, *Imagen y Sonido*, 104 (02/1972), pp. 57-65 (p. 59).

Si el artículo procede de una página web, se indicará también la URL:

Blanca Cía, “Los estudios Orphea, pioneros del cine sonoro en España,” *El País* [en línea], 28/11/2018.
<https://elpais.com/ccaa/2018/11/27/catalunya/1543345277_808213.html>, (consultado el 22/05/2020).

• Si se cita un texto en el que no consta el autor, se encabezará la referencia con el título:

“Proyecciones”, *El Imparcial* (03/10/1925), p. 6.

c) Artículo/capítulo de libro en obras colectivas: Nombre Apellidos, “Título del artículo”, *Título de la obra en cursiva*, ed./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”, en *Góngora Hoy* (I-II-III), ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación Provincial, 2002, pp. 127-145 (p. 136).

· Los prólogos, introducciones y estudios preliminares se citarán como capítulos de libro.

d) Libros: Nombre Apellidos, *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.

· Las tesis doctorales tienen estatuto de libro. Al final se indicará entre paréntesis: “(tesis doctoral)”.

Patricia Fernández Melgarejo, *Historias de amor y celos en la novela corta del siglo XVII*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2016 (tesis doctoral).

· Si el trabajo citado se encuentra todavía en prensa, se añadirá al final el paréntesis (en prensa).

e) Las páginas webs se citarán a través de la URL, indicando a continuación la fecha de consulta entre paréntesis:

www.rae.es (consultado el 09/06/2020)

- 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:

Ibidem [en cursiva y sin tilde], 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.

OTRAS CUESTIONES:

Se utilizarán exclusivamente los guiones largos con función de inciso: “Lope de Vega —sin duda cansado— decidió dar por terminado su libro en 1624”.

Los números romanos irán siempre en versalita: LIII, LXIII, XC, CI...

BIBLIOGRAFÍA: Los trabajos se publicarán sin listado bibliográfico final. La información documental queda recogida en las notas al pie de página.