



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
NÚM. 21 - MADRID, 1996

FUNDADORES

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ (†)
AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

DIRECTOR

AMANCIO LABANDEIRA FERNÁNDEZ

CONSEJO EDITORIAL

MANUEL ALVAR LÓPEZ
SAMUEL AMELL
THEODORE S. BEARDSLEY
ODÓN BETANZOS PALACIOS
CARLOS BOUSOÑO PRIETO
CARMEN CONDE ABELLÁN (†)
STELIO CRO
JAMES R. CHATHAM
MAXIME CHEVALIER
HIPÓLITO ESCOLAR SOBRINO
JULIO ESCRIBANO HERNÁNDEZ
MANUEL FERNÁNDEZ GALIANO (†)
JERÓNIMO HERRERA NAVARRO
LYDIA JIMÉNEZ GONZÁLEZ
JOHN A. JONES
EMILIO LORENZO CRIADO
ERICH VON RICHTHOFEN (†)
MARTÍN DE RIQUER MORERA
TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ
ALFREDO A. ROGGIANO (†)
ENRIQUE RUIZ-FORNELLS
RUSSELL P. SEBOLD
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
JOSÉ LUIS VARELA IGLESIAS
BENITO VARELA JÁCOME

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPÁNICA

PUBLICACIÓN DEL SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
DE LA FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

NÚM. 21
1996

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ARTÍCULOS	
"EL DESEO ES UNA PREGUNTA CUYA RESPUESTA NO EXISTE". LA POESÍA DE CERNUDA A LA LUZ DE LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER, por <i>M. Fernando Varela</i>	9
AMERICA LATINA: ¿UNIDAD O DIVERSIDAD? - HETEROGENEIDAD, por <i>Rita Gnutzmann</i>	27
LOS NARRADORES DE <i>DULCE SUEÑO</i> DE EMILIA PARDO BAZÁN: APUNTES DE LA LECTURA DE UNA NOVELA FRACASADA, por <i>Hans Christian Hagedorn</i>	43
PROFECÍA Y LUZ EN LA POESÍA DE MAYA ISLAS, por <i>Mireya Robles</i>	57
LUIS CERNUDA COMO MOTIVO DE CREACIÓN LÍRICA EN LOS POETAS ESPAÑOLES POSTERIORES A 1939: HOMENAJES POÉTICOS, por <i>Norberto Pérez García</i>	65
<i>MEDIODÍA (1985-1993)</i> DE JON JUARISTI. "EL TIEMPO ESCRIBIRÁ PALABRAS CON SENTIDO...", por <i>Dolors Cuenca y Xelo Candel</i>	87
EL ENTREVERO DE LAS CULTURAS ANTE EL IMPACTO DE LA MODERNIDAD. (NOTAS DE CRÍTICA CULTURAL EN LA ARGENTINA), por <i>Edgardo Horacio Berg</i>	107

BIBLIOTECA SELECTA DEL CONDE DUQUE D. GASPAR DE GUZMÁN. SEGUNDA PARTE. MATERIAS, por <i>Gregorio de Andrés</i>	115
EL COMPARATISMO SICOLOGISTA DE JUAN ANDRÉS EN EL CONTEXTO EUROPEO DEL SIGLO XVIII, por <i>Luis Miguel Fernández</i>	143
LA MIRADA EN LA ESCRITURA: IDENTIDADES FEMENINAS EN <i>PERSONAS EN LA SALA</i> , DE NORAH LANGE Y “EL DIARIO DE PORFIRIA BERNAL”, DE SILVINA OCAMPO, por <i>Guillermina Walas</i>	159
EL CONDE DE REBOLLEDO Y EL GUSTO DIECIOCHESCO, por <i>Rafael González Cañal</i>	171
“LA LIBRERÍA DE MANUEL MAYERS CARAMUEL, CONTRASTE DE ORO Y PLATA DE FELIPE IV Y CARLOS II”. (1693), por <i>José Luis Barrio Moya</i>	181
LA FILOLOGÍA AMERICANA DE ANTONIO DE NEBRIJA: UN PROGRAMA DE RENOVACIÓN CULTURAL, por <i>Stelio Cro</i>	211
LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO TEXTUAL EN LA ESCRITURA DE PEDRO GIMFERRER, por <i>Marta Beatriz Ferrari</i>	227
LOS ROMANCES DE GIL VICENTE, por <i>Armando López Castro</i>	235
LA MÉTRICA BARROCA EN EL ÁMBITO VALENCIANO, por <i>Pasqual Mas i Usó</i>	255
JOSÉ MORENO VILLA Y LAS GENERACIONES LITERARIAS, por <i>Alberto Ballester Izquierdo</i>	309
LAS FUENTES DE INFORMACIÓN SOCIOLÓGICA, por <i>Arturo Martín Vega</i>	321
LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN <i>UN RÍO, UN AMOR</i> DE LUIS CERNUDA, por <i>Marta Magdalena Ferreyra</i>	343
LAS FUENTES FOLKLÓRICAS DE <i>EL AMIGO DE LA MUERTE</i> , DE P.A. DE ALARCÓN, por <i>Joan Estruch Tobella</i>	347
EL PROBLEMA DE LA HEROICIDAD EN <i>EL CRITICÓN</i> , por <i>Francisco José Martín</i>	351
UTOPIA: REFLEXIONES SOBRE UN GÉNERO QUE PERSISTE, por <i>Mónica L. Bueno</i>	365
LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO AMERICANO EN <i>EL ARPA Y LA SOMBRA</i> DE ALEJO CARPENTIER Y SU RELACIÓN CON LA CATEGORÍA DE LO REAL MARAVILLOSO, por <i>Cristina Beatriz Fernández</i>	375
FARSA, SÁTIRA Y PARODIA EN EL TEATRO JUVENIL DE GARCÍA LORCA, por <i>Héctor Urzáiz Tortajada</i>	385
LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. V: ESTADOS UNIDOS (1884-1886), por <i>Ana Navarro</i>	403
RESEÑAS	413

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético)

ANDRÉS, Gregorio de
BALLESTERO IZQUIERDO, Alberto
BARRIO MOYA, José Luis
BERG, Edgardo Horacio
BRADFORD, Lisa Rose
BRAVO SÁNCHEZ, Lourdes
BUENO, Mónica L.
CANDEL, Xelo
CARRÓN LEÓN, Aránzazu
CÓRDOBA, Teresa
CRO, Stelio
CUENCA, Dolors
ESTRUCH TOBELLA, Joan
FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz
FERNÁNDEZ, Luis Miguel
FERRARI, Marta Beatriz
FERREYRA, Marta Magdalena
GNUTZMANN, Rita
GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael
HAGEDORN, Hans Christian
LABANDEIRA, Amancio
LÓPEZ CASTRO, Armando
MARTÍN, Fco. José
MARTÍN VEGA, Arturo
MAS I USÓ, Pascual
NAVARRO, Ana
PÉREZ GARCÍA, Norberto
RIAZA DE LOS MOZOS, Mónica
ROBLES, Mireya
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor
VARELA, M. Fernando
WALLAS, Guillermina

SECRETARÍA:

Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 431 11 93

Cubierta: *Antonio de Nebrija*, por Antonio Cala y Jaraba.

I.S.S.N.: 0210-0061

Depósito Legal: M-28.904-1978

ENCO, Artes Gráficas, S. L. - Sallabarry, 75 - 28019 MADRID

ARTÍCULOS

“EL DESEO ES UNA PREGUNTA CUYA RESPUESTA NO EXISTE”
LA POESÍA DE CERNUDA A LA LUZ DE LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

Por M. Fernando Varela Iglesias

Resulta curioso que todavía no se haya subrayado con la suficiente claridad el carácter rebelde, provocador y hasta revolucionario del libro *Los placeres prohibidos* (1931) con el que Cernuda inaugura su madurez creativa. Igualmente resulta extraño el silencio de la crítica ante el gran contraste que supone la obra siguiente, *Donde habite el olvido* (1934), confesión de desengaño en la que el poeta parece negar radicalmente su anterior cosmovisión. La primera obra es una explosión de vitalismo nietzscheano, con la consiguiente dosis de amoralismo y hasta de satanismo a lo Lautreamont. La segunda, un desesperado lamento schopenhaueriano sobre el sinsentido de la vida. En la primera triunfa el imperativo de la voluntad, en la segunda el de la razón. El contenido del primer libro es afirmativo, el del segundo, completamente negativo. *Los placeres...* adopta un tono elocuente, brillante, llamativo, abundante en metáforas. *Donde habite...* prefiere un tono intimista, directo, parco en imágenes, más acorde con la biografía personal y literaria de su autor.

Me apoyo en este radical contraste entre ambos libros para postular la teoría de un *nudo conflictivo* que sería el origen del pensamiento poético de Cernuda, pensamiento que dominará su obra poética total y que justificará la elección del título emblemático de *La realidad y el deseo* para las futuras ediciones de sus poesías completas. (Justamente este título se le ocurre a Cernuda por las mismas fechas en que escribe estos libros). Intentaré postular también el origen y/o parentesco filosófico de este *nudo conflictivo*, que, en mi opinión, está en gran parte determinado por las ideas de Arthur Schopenhauer, que Cernuda confiesa haber leído: el mundo es voluntad, impulso ciego, deseo inagotable, guerra universal, pero, también y al mismo tiempo, representación intelectual de la voluntad, razón, idea, paz. Uno y otro principios, enlazados en una dialéctica eterna (y quien dice “dialéctica” alude indefectiblemente a “contradicción”) constituyen el trasfondo ideológico de una poesía cien por cien trágica.



Bastarían unas pocas citas del libro *Los placeres prohibidos* para poner de manifiesto el carácter revolucionario, rebelde, amoral y hasta satánico que lo recorre. Es un manifiesto en favor de la voluntad de vivir, una polémica violenta contra la moral imperante, una defensa de la inversión de los valores, una incitación a derribar los principios de la moral burguesa. Y no es, por supuesto, el tema del amor homosexual el que preside esta rebeldía, aunque sí el disparador que lo hace posible. En sólo un poema de este libro

("Diré como nacísteis") se acumulan uno tras otro los temas de la más radical rebeldía. El poeta se burla en primer lugar de la virtud:

No importa la pureza, los dones que un destino
Levantó hacia las aves con manos imperecederas¹

A continuación se enfrenta con los sacerdotes o defensores de la moral que impone tal virtud:

Quien insulta esos frutos, tinieblas en la lengua,
Es vil como un rey, como sombra de rey
Arrastrándose a los pies de la tierra
Para conseguir un trozo de vida

Después son las leyes mismas de esa moral:

Extender entonces la mano
Es hallar una montaña que prohíbe,
Un bosque impenetrable que niega,
Un mar que traga adolescentes rebeldes.

Y finalmente, como resumen de su radical inconformismo, la manifestación de total iconoclastia:

Abajo, estatuas anónimas,
Sombras de sombras, miserias, preceptos de niebla;
Una chispa de aquellos placeres
Brilla en la hora vengativa.
Su fulgor puede destruir vuestro mundo.

En otro poema del mismo libro ("Adónde fueron despeñadas") se alude a la falsificación de la historia por obra de los vigilantes de la moral. El contraste entre la pujanza de la vida y su caricatura en la amañada "pálida historia" constituye uno de los temas más típicamente nietzscheanos:

Adónde fueron despeñadas aquellas cataratas,
Tantos besos de amantes, que la pálida historia
Con signos venenosos presenta luego al peregrino
Sobre el desierto (...)

El tema que domina el libro es, pues, el de la glorificación de la voluntad o del deseo (representado aquí por el apetito sexual) y el de su inevitable corolario, el de la radical inocencia del ser, pues sólo el código moral puede introducir la noción de pecado. (También S. Agustín repetía que sólo con la ley entró el pecado). La vida es siempre una realidad positiva, sean cuales sean sus exigencias. El único polo negativo es la ausencia de vida, la muerte, inseparable compañera de la vida. Los héroes cantados por Cernuda

¹ *La realidad y el deseo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964. Todas las citas provendrán de esta misma edición.

no obedecen más código que el que les dicta su deseo, desconocedores del mal, indiferentes al dolor e inconcientes ante la muerte. El poema antes citado continúa así:

Sólo piensan en el deseo,
Como bloque de vida
Derretido lentamente por el frío de la muerte.

La radicalidad de la rebeldía cernudiana se pone especialmente de manifiesto si se tiene en cuenta la ruptura que este libro representa con la línea seguida hasta entonces por el poeta. En su primer libro, *Perfil del aire* (1927), después rebautizado *Primeras poesías*, dominan los temas del desengaño, la frustración, la soledad y la melancolía², cosas que, evidentemente, nada tienen que ver con el tono vital de *Los placeres prohibidos*. La obra siguiente, *Egloga, Elegía, Oda*, parece aspirar al equilibrio classicista de Garcilaso, uno de los poetas preferidos de Cernuda por haber sabido armonizar la idea con la emoción, el fuego de la inteligencia con el fuego de la imaginación³. Además, la presencia en este libro del mundo griego⁴ con sus figuras ideales emancipadas del tiempo, del espacio y de los dolores de la existencia, lo alejan definitivamente de los acentos destemplados de *Los placeres prohibidos*. Tampoco el libro siguiente *Un río, un amor*, (1929), con el que Cernuda inicia su experiencia surrealista, aporta una temática que pueda presentir la ya muy próxima explosión de rebeldía, si bien, como certeramente señaló Luis Felipe Vivanco, aparece por primera vez la "sustitución de una pasividad corporal expectante y tal vez desengañada de antemano, por la actividad de su peculiar pasión amorosa"⁵.

Nos encontramos, pues, con un libro radicalmente nuevo por su temática, aunque esta novedad no haya sido siempre reconocida por la crítica. Agustín Delgado propone considerar *Los placeres...* como resultado de la influencia surrealista: "Es, por tanto, esa dimensión trágica, de rebeldía total, la que más importa al Cernuda surrealista"⁶. Pero este autor no tiene en cuenta que el libro anterior, *Un río, un amor*, es igualmente surrealista sin que por ello en él asome la tal dimensión trágica ni la rebeldía total. Además, resulta más importante la dirección concreta que adopta la rebeldía en Cernuda, esto es, la expresión desgarrada de un deseo de liberación sexual que el poeta experimentó en su propia carne, que el tono más o menos ruidoso y superficial de un simple "manifiesto" literario. La rebeldía en Cernuda es demasiado personal para ser explicada por una simple adhesión a los dictados de una moda. Tampoco puedo suscribir el comentario minimizador de Miguel J. Flys, para quien "el contraste entre *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* denota una intensificación del aspecto erótico del tema amoroso"⁷. Esto es trivializar la trascendencia del libro.

Hay un sólo poema en el libro *Los placeres prohibidos* que rompe el decidido manifiesto vitalista y abre un paréntesis de reflexión: me refiero al poema "No decía palabras", que anuncia tímidamente un contrapunto pesimista planteándose el sinsentido de los imperativos de la voluntad:

² v. Delgado, Agustín, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pág. 74.

³ id., págs. 104 y 105.

⁴ v. Cano, José Luis, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1973 (1970), págs. 199 a 201.

⁵ Citado por Real Ramos, César, *Luis Cernuda y la generación del 27*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pág. 43.

⁶ Delgado, Agustín, op. cit., pág. 146.

⁷ Flys, Miguel J., ed., "Introducción, biografía y crítica", en Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, Madrid, Castalia, 1987, pág. 52.

Porque ignoraba que el deseo es una pregunta
 Cuya respuesta no existe,
 Una hoja cuya rama no existe,
 Un mundo cuyo cielo no existe.

¿Transición a la poesía que inaugura el libro siguiente, *Donde habite el olvido*, o simple destello aislado de lo que iba a ser más tarde la vertiente pesimista? Si esta desolada confesión de lo absurdo del deseo alternara con frecuencia, en este libro, con la exaltación de la voluntad, nos encontraríamos ya en presencia de lo que he llamado *nudo conflictivo*. Prefiero considerarla una aparición excepcional de lo que iba a ser más tarde la intuición fundamental del poeta.

Y con esto llegamos al libro *Donde habite el olvido* (1934), que representa la tesis opuesta del libro anterior. No puede haber contraste más profundo: la biografía del poeta impone una transfiguración completamente distinta del amor (del deseo, de la voluntad), que ahora no es fuente de dicha, sino de pesar. El poeta, de vuelta de la exaltación del amor, busca el olvido en un lugar oculto, como nos dice el poema I:

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
 No esconda como acero
 En mi pecho su ala,
 Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allá donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
 Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Si nos elevamos de la anécdota a la categoría, comprobaremos que la experiencia amorosa que provocó este cambio es sólo el disparador de toda una nueva cosmovisión pesimista: no es el amor, sino el deseo en general, no es una experiencia concreta desgraciada, sino toda una serie de vivencias las que imponen esta visión verdaderamente trágica de la existencia. Leemos en el poema XVI:

Pero tronco y hachazo,
 Placer, amor, mentira,
 Beso, puñal, naufragio,
 A la luz del recuerdo son heridas
 De labios siempre ávidos;
 Un deseo que no cesa,
 Un grito que se pierde
 Y clama al mundo sordo su verdad implacable.

Y en el último poema del libro, que lleva el título de "Los fantasmas del deseo" y al que volveré más adelante, se encuentra ya cristalizada la dimensión cósmica de este verdadero *Weltschmerz*:

Mis brazos, tierra, son ya más anchos, ágiles,
 Para llevar tu afán que nada satisface.

Y es precisamente en este poema donde el poeta nos confiesa que acaba de hacer un terrible descubrimiento: ha penetrado la verdadera esencia de la naturaleza, (la tierra),

que consiste en ser voluntad, deseo insaciables. Nótese que lo que permite la identificación panteísta de todos los seres es justamente el deseo, verdadero factor común unificador de todas las cosas:

Yo no te conocía, tierra;
 Con los ojos inertes, la mano aleteante,
 Lloré todo ciego bajo tu verde sonrisa,
 Aunque, alentar juvenil, sintiera a veces
 Un tumulto sediento de postrarse,
 Como huracán henchido aquí en el pecho;
 Ignorándote, tierra mía,
 Ignorando tu alentar, huracán o tumulto,
 Idénticos en esta melancólica burbuja que yo soy
 A quien tu voz de acero inspirara un menudo vivir.

Bien sé ahora que tú eres
 Quien me dicta esta forma y este ansia.
 (...)

 Como la arena, tierra,
 Como la arena misma,
 La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira.
 Tú sola quedas con el deseo.
 (...)

 Tierra, tierra y deseo.
 Una forma perdida.

La raíz de este *núcleo conflictivo*, insisto, consiste precisamente en el brusco contraste entre las dos perspectivas. Porque aunque en el segundo libro Cernuda parece estar de vuelta de sus veleidades nietzscheanas, lo cierto es que la “espinas aguda del deseo” (como denominará más adelante al agujijón de la concupiscencia) vuelve una y otra vez a despertar una rebeldía que debe ser continuamente sofocada por el discurso racional.

Temo quedarme solo en esta aproximación a Cernuda. Una buena parte de la crítica, quizás por haber empleado criterios casi exclusivamente formales, se niega a ver novedades substanciales en ninguno de los dos libros. Es más: se niegan a considerarlos fundamentales para comprender la obra total del poeta. Antes he aludido a la imcomprensión del libro *Los placeres prohibidos*. Lo mismo sucede con el libro siguiente. Para Derek Harris, la única novedad del libro *Donde habite el olvido* consiste sencillamente en que “está escrito en un estilo distinto, estilo de declaración y no de sugestión, que testimonia una intención de analizar la experiencia y no solamente de relatarla”⁸. Y por si esto fuera poco, Harris restringe esta afirmación al último poema del libro, “Los fantasmas del deseo”⁹, por lo que el resto de la obra se limita simplemente a completar “un ciclo estilístico y temático que abarca los cinco primeros libros de *La realidad y el deseo*”¹⁰. Tampoco José Ángel Valente parece concederle demasiada importancia a estos libros, invocando criterios más bien formales para encontrar el tono de madurez de Cernuda sólo a partir de 1937, tono que identifica con la presencia en sus poemas del “pensamiento-pasión”, o con la huella de la “poesía meditativa”¹¹. Es evidente que si este estilo de “poe-

⁸ Harris, Derek, *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pág. 25.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Valente, José Ángel, “Luis Cernuda y la poesía de la meditación”, en *Luis Cernuda*, ed. de Derek Harris, Madrid, Taurus, 1977, págs. 309 y 310.

sía meditativa” es el propio de los poetas ingleses que tanto admiraba Cernuda, el criterio resulta más bien formal, pues se limita a ser un estilo, una forma de hacer poesía entre otras muchas. Si prescindimos del aspecto estilístico para concentrarnos en el temático, resulta evidente entonces que la madurez de Cernuda habría que adelantarla al menos tres años, pues en *Donde habite el olvido* domina justamente la “poesía meditativa”, si bien, naturalmente, arropada bajo otras formas. Otros críticos se limitan a señalar las convergencias o divergencias de Cernuda con Bécquer a propósito del tema del amor o de la herida que produce el amor¹², o también, y esto en un plano todavía más formal, a comentar la superación del surrealismo¹³, como si el estilo empleado por el poeta pudiera indicar los derroteros seguidos por su poesía.



Las palabras emblemáticas *realidad* y *deseo* las encontramos por vez primera en el año 1935, un año después de la publicación de *Donde habite el olvido* y uno antes de la primera edición de su poesía completa (1936), que llevó justamente este título y que lo mantuvo en las demás ediciones y ampliaciones (una vez más, una señal de la madurez del poeta en la época en que experimenta el *nudo conflictivo*). Se encuentran en un ensayo titulado “Palabras ante una lectura”, y pretenden definir la esencia misma de su arte poético: “La esencia del problema poético... la constituye el conflicto entre realidad y deseo, entre apariencia y verdad, permitiéndonos alcanzar alguna vislumbre de la imagen completa del mundo que ignoramos, de la “idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia”, según la frase de Fichte”¹⁴. El conflicto íntimo del poeta es la escisión entre el deseo, que exige un realidad a su medida, y la inexistencia o el carácter puramente fenomenal de esa realidad. El poeta llega a la conclusión de que “la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla”¹⁵. La conciencia del poeta será una conciencia trágica, pues nada puede oponerle a esta especie de solipsismo de la voluntad que finge mundos inexistentes e inalcanzables (inalcanzables por inexistentes); nada, excepto, justamente, su propia conciencia. El propio Cernuda alude a esta dimensión verdaderamente trágica cuando dice, en este mismo texto, que “lo que hacía aún más *agónico* aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción”¹⁶ (el subrayado es mío). En palabras de Jacobo Muñoz, “la fuerza dramática de este conflicto no es, en fin, sino la fuerza misma de la vida, toda ella conflictiva en su aguda contingencia”¹⁷. Por supuesto, y como ya he advertido más arriba, Cernuda no restringe jamás el deseo a sus manifestaciones contingentes, al amor, ni mucho menos a su experiencia amorosa concreta. En formulación de Tomás Segovia, “amor, juventud, belleza corporal, son todo funciones del deseo; y casi hasta la realidad en general, como se ve en el título mismo del libro”¹⁸. Para Pedro Salinas, el conflicto entre realidad y deseo es el típicamente romántico y se establece así: “Realidad y deseo enfrentados, como el luchador y la fiera en el coso del mundo. El hombre desea sin tasa y sin concreción: el mundo

¹² Delgado, Agustín, op. cit., págs. 163 y 164.

¹³ Real Ramos, César, op. cit., pág. 57.

¹⁴ Citado por Harris, Derek, op. cit., pag. 35.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Muñoz, Jacobo, “Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda”, en Harris, D., ed., *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 115.

¹⁸ Segovia, Tomás, “La realidad y el deseo”, en Harris, D., ed., *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, pág. 56.

le ofrece, por un lado, concreciones -la realidad es concreción-; por otro, tasa, porque la realidad nos está inevitablemente tasada. Y así el conflicto nunca tendrá solución. Porque apenas el deseo aprehende la concreción de lo real, la suelta desengañado, porque en la realidad hay siempre, al propio tiempo que una satisfacción del deseo, una tasa a su incesante afán¹⁹.

Pero el conflicto entre la realidad y el deseo tiene muchos puntos en común con la filosofía de Schopenhauer. El *deseo* no es otra cosa, por su proyección universal y por su impronta trágica, que la *voluntad* del filósofo alemán, y la *realidad* que se disuelve en fenómeno y en apariencia, es lo que ofrece el mundo subjetivo de la *representación*. Gil-Albert es el primero en ponerlo de manifiesto, en una conferencia celebrada en 1977: “La experiencia personal de esta realidad, de ese *deseo*, que podríamos designar igualmente con los términos de representación y voluntad, constituye la trama lamentable -y lamentosa-, de *Donde habite el olvido*”²⁰. Por la misma época repite este autor la misma teoría del parentesco con el filósofo alemán²¹, si bien manifestando su duda sobre si realmente llegó Cernuda a leer a Schopenhauer²². La duda no tiene justificación alguna, pues el propio Cernuda confiesa haber leído a Schopenhauer (y también a Nietzsche, lo que refuerza nuestro postulado del *nudo conflictivo*): “En cuanto a lecturas filosóficas, la sola palabra filosofía despertaba en mi mocedad una curiosidad intelectual que no reservaba sólo para la poesía (...). Por mi cuenta leí algo de Schopenhauer y de Nietzsche”²³. Más tarde en Inglaterra había de profundizar sus lecturas filosóficas y, probablemente, completar ese “algo” de Schopenhauer y Nietzsche. Pero sigo con la caracterización certera de Gil-Albert: “En esa como digo terrible visión filosófica de Schopenhauer, se nos señala la vida como fuerza ciega, como una voluntad, “un deseo” que se sacia de sí misma, que se devora a sí misma, porque fuera de ella misma no hay nada”²⁴. Y el mismo autor nos recuerda que no fue otro que Cernuda el que propuso a Alexandre el título “autofágico” de *La destrucción o el amor*²⁵ para uno de sus libros más significativos.

Ciertamente, resulta imposible establecer un total paralelismo entre la poesía de Cernuda y la filosofía pesimista de Schopenhauer. En algunos temas es fácil comprobar la *influencia* del filósofo alemán, en otros habrá que contentarse con establecer una simple *analogía o coincidencia*. En todo caso, sea influencia o coincidencia, el tema ayuda a esclarecer la cosmovisión poética de Cernuda.



Quisiera comenzar a establecer el paralelismo con esta filosofía partiendo del punto de vista de la *realidad absoluta* que constituye la voluntad. Para Schopenhauer, el mundo visible que nos rodea no existe más que como *representación*, como pura relación a un sujeto que lo conoce o percibe.²⁶ El ser de las cosas, como en el idealismo de Berkeley,

¹⁹ Salinas, Pedro, “Luis Cernuda, poeta”, en Harris, D., ed., *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, págs. 33 y 34.

²⁰ Gil-Albert, Juan, “Realidad y deseo en Luis Cernuda”, en Gil de Biedma, J., Gil-Albert, J., Villena L.A., *Cernuda*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977.

²¹ Gil-Albert, Juan, “Encuentro con Luis Cernuda”, en Harris, D., ed., *Luis Cernuda*, Madrid, Taurus, 1977, págs. 22 y 23.

²² *Ibid.*

²³ Cernuda, Luis, “Historial de un libro (La realidad y el deseo)”, *Litoral*, núms. 79-80-81, pág. 30.

²⁴ Gil-Albert, Juan, “Encuentro con Luis Cernuda”, ed. cit., pág. 22.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 1, en *Werke in zwei Bänden*, München, Carl Hanser Verlag, s.a., tomo I, págs. 32 y 33.

se reduce a ser *percibidas* (“esse est percipi”), puesto que “existencia y perceptibilidad son términos convertibles uno en otro.”²⁷ Ahora bien, el idealismo de Schopenhauer no hay que tomarlo al pie de la letra: lo mismo que Kant distinguía entre el *fenómeno* y el *noúmeno*, encuentra Schopenhauer bajo ese mundo superficial de fenómenos localizables en el espacio y el tiempo su realidad profunda, el ser verdadero, que es la naturaleza o voluntad, pues el mundo “es, por una parte representación, y nada más que representación, y por otra, voluntad y nada más que voluntad.”²⁸ El descubrimiento de la voluntad se produce en el ser humano a través del descubrimiento del cuerpo, pues “todo acto real de su voluntad es al mismo tiempo e infaliblemente un movimiento de su cuerpo; no puede querer efectivamente un acto sin verle producirse en seguida como movimiento del cuerpo. El acto de volición y la acción del cuerpo no son dos estados diferentes, conocidos objetivamente y enlazados por el principio de causalidad; no están entre sí en la relación de causa a efecto.”²⁹ Es decir, que el ser humano, aunque ligado a los datos de la percepción que solamente le entregan realidades fenoménicas localizables en la epidermis de las cosas, como son los datos de la percepción espacial y temporal y las leyes de la causalidad, puede superarlos y establecer un contacto intuitivo con el ser que subyace. Schopenhauer habría alcanzado de esta manera el *noúmeno* kantiano, aquello que por trascender absolutamente los datos de la conciencia empírica parecía completamente inasequible al conocimiento humano. Se trata, ciertamente, de otra forma de conocimiento totalmente distinta, pues no tiene por objeto el mundo perceptible, el fenómeno espacio-temporal que luego organiza el intelecto de acuerdo con las leyes de la causalidad. Ahora bien, muy poco hay que decir de esta verdadera realidad de las cosas: que es *voluntad*, ciertamente, y que esta voluntad engloba el concepto de *fuera* que es propio del mundo de la física y se extiende a todos los seres³⁰; que permite distinguir entre *filosofía* (contemplación del ser de las cosas) y simple *etiología* (ciencias positivas, ciencias del quantum espacio temporal, ciencias basadas en el principio de la causalidad)... y muy poco más. Esta filosofía no ofrece mucha esperanza, pues el determinismo más estricto, las leyes más inexorables le imprimen un carácter eminentemente trágico. Solamente más tarde, cuando Schopenhauer profundice en la naturaleza del arte, la moral y la religión, presentará los frutos de su gran originalidad. Por ahora me limito a este primer aspecto, el de la voluntad como realidad absoluta.

¿Cómo refleja Cernuda esta voluntad como realidad absoluta, como verdadera naturaleza de las cosas, o, mejor, como la única realidad sustancial? Ya he citado un texto que anticipa su posición en un contexto que le es extraño: en el libro de la exultante rebeldía, en donde las exigencias de la voluntad aparecen magnificadas y convertidas en programa: en *Placeres prohibidos*, en un pequeño oasis de meditación en que aflora el pesimismo y el poeta se pregunta por el sentido de su pasión: “Porque ignoraba que el deseo es una pregunta/cuya respuesta no existe,/ una hoja cuya rama no existe,/ un mundo cuyo cielo no existe”. He citado un poema de *Donde habite el olvido* (el que lleva el número XVI) en que el poeta confiesa su impotencia y desesperación: “Un deseo que no cesa,/ un grito que se pierde/ y clama al mundo sordo su verdad implacable”. Y no hay que dejar de subrayar, entre lo que llevo citado, el hermoso final del poema “Los fantasmas del deseo” con el que Cernuda cierra este libro: “Tierra, tierra y deseo./Una forma perdida”.

²⁷. Schopenhauer, Arthur, *Ibid.*

²⁸. Schopenhauer, *op. cit.* I, § 1, pág. 34.

²⁹. Schopenhauer, Arthur, *op. cit.* II, § 18, pág. 150.

³⁰. Schopenhauer, Arthur, *op. cit.*, II, § 22, págs. 162, 163 y 164.

Pero todas estas citas son provenientes de los libros pertenecientes al *nudo conflictivo*. Veamos cómo se proyecta esta visión de lo absoluto en libros posteriores.

En *Invocaciones* (1934-1935), en el poema “Soliloquio del farero”, el deseo aparece como el único acompañante del hombre, si bien enmarcado en una perspectiva universal, por reflejarse en toda la realidad circundante:

Tú, verdad solitaria
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?

En *Como quien espera el alba* (1994), vale la pena citar el poema entero “Ofrenda”, donde el deseo es lo único que de verdad refleja la esencia del alma del poeta:

Para que los dioses te fueran
Propicios, mas de una guirnalda,
Romero, mirto, mejorana,
Les has tejido en primavera.

Cuando el invierno venga, ¿dónde
Tu mano ha de encontrar las hojas,
Tus ojos una luz sin sombras,
Tu amor su forma en cuerpo joven?

Esa pobreza es grata al cielo:
Deja a los dioses en ofrenda,
Tal grano vivo que se siembra,
La desnudez de tu deseo.

Finalmente, en el poema “Mozart” de *Desolación de la quimera* (1944), repetición del mismo tema, esta vez dicho como de pasada:

Es (como ante el ceño de la muerte
Los juegos del amor, el dulce monstruo rubio)
Burla de la pasión que nunca halla respuesta,
Sabiendo su poder y su fracaso eterno.

Téngase presente el carácter verdaderamente trágico de la conciencia cernudiana del poder de la voluntad, pues no se trata de interpretar la voluntad solamente en el sentido de que nunca halla realización plena. No es que el poeta se queje solamente de no encontrar el objeto del deseo; se trata más bien de que la voluntad no está incardinada en el mundo, es ajena, extraña al mundo. Entre la voluntad y el mundo (es decir, entre el deseo y la realidad) hay un permanente desajuste, un insalvable abismo, una total incongruencia. Por eso el poeta se encuentra solo, gritando su verdad ante un mundo sordo, tan sordo que ya no es real. La única realidad es, de nuevo, el deseo y el dolor que produce al saberse incongruente. ¿O acaso será irreal el yo que quiere sin tasa y sin medida? ¿De qué lado

habrá que colocar la realidad si el único dato de que disponemos es el de la incongruencia? Octavio Paz comenta así este dilema con su habitual lucidez: “Con cierta pereza se tiende a considerar los poemas de Cernuda meras variaciones de un viejo lugar común: la realidad acaba por destruir al deseo y nuestra vida es una continua oscilación entre privación y saciedad. A mí me parece que, además, dicen otra cosa, más cierta y terrible: si el deseo es real, la realidad es irreal; el deseo vuelve real lo imaginario, irreal la realidad. El ser entero del hombre es el teatro de esta continua metamorfosis; en su cuerpo y su alma deseo y realidad se interpretan y se cambian, se unen y separan. El deseo puebla al mundo de imágenes y, simultáneamente, deshabet a la realidad. Nada lo satisface porque vuelve fantasmas a los seres vivos. Se alimenta de sombras o más bien: nuestra realidad humana, nuestra sustancia, tiempo y sangre, alimenta a sus sombras.”³¹



Pero hay un segundo tema que emparenta la poesía de Cernuda con la filosofía de Schopenhauer: la voluntad, por estar más allá de las manifestaciones fenoménicas, es una y la misma en todos los seres. Espacio, tiempo y causalidad pertenecen a las cosas en cuanto que percibidas, en cuanto que manifestadas. La voluntad, que subyace a todas estas manifestaciones, no puede confundirse con ellas, y, por lo tanto, la pluralidad misma de tales objetivaciones es ajena a ella. Pluralidad es división, número, espacialidad...”La voluntad -dice el filósofo alemán -como cosa en sí, es enteramente distinta de su fenómeno e independiente de toda forma fenomenal; no reviste una forma más que cuando se manifiesta; por consiguiente, la forma concierne sólo a su objetivación y no a su esencia. La voluntad no conoce siquiera la forma más general de representación, la de un objeto para el sujeto, y todavía menos las otras formas subordinadas cuya expresión común es el principio de razón y que abrazan también el tiempo y el espacio; ignora igualmente la *pluralidad*, que no existe, ni es posible, más que en el tiempo y en el espacio (...). Sólo en virtud del tiempo y del espacio, lo que es semejante y único, como esencia y como concepto, aparece múltiple como sucesión en el tiempo y como coexistencia en el espacio.”³² Lo mismo que en la filosofía escolástica, postula Schopenhauer la necesidad de *tiempo y espacio* para establecer el *principio de individuación*. Pero entonces el dolor del poeta ya no le pertenece a él exclusivamente, se transforma en un romántico *Weltschmerz* (recordemos la opinión de Salinas sobre el romanticismo de Cernuda, que recogemos más arriba) que le emparenta con los demás seres.

Las huellas de esta disolución de la individualidad se encuentran ya muy temprano en la obra de Cernuda; la primera vez en 1934, en *Donde habite el olvido*, justamente en su último poema “Los fantasmas del deseo”, que he citado ya dos veces y que voy a comentar una vez más recogiendo sus últimos versos:

Como la arena, tierra,
como la arena misma,
La caricia es mentira, el amor es mentira, la amistad es mentira.
Tú sola quedas con el deseo,
Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío,
Sino el deseo de todos,
Malvados, inocentes,
Enamorados o canallas.

³¹. Paz, Octavio, “La palabra edificante”, en Harris, D., ed. “*Luis Cernuda*”, Madrid, Taurus, 1977, pág. 153.

³². Schopenhauer, Arthur, op. cit., II, § 23, pág. 165.

Tierra, tierra y deseo.
Una forma perdida.

Conocíamos ya los últimos versos, pero me he resistido a prescindir de ellos para que quede patente el sentimiento trágico con que Cernuda invoca el principio del panvoluntarismo: no hay consuelo en el mal de todos, sino conciencia trágica del destino universal. No me aparece acertada la interpretación de Derek Harris, que ve en este desesperado panvoluntarismo un “acorde” panteísta que le consolaría de los desengaños del amor: “Al hacer al deseo y no al amor el valor supremo de la vida, Cernuda se protege contra las consecuencias desastrosas de otro desengaño, al tiempo que mantiene el ideal erótico como un báculo en el cual sostenerse. El concepto del deseo como una fuerza elemental de la naturaleza, por la cual el hombre es sólo un vehículo, un poseído, le proporciona un sentimiento de pertenecer a una realidad externa e inmutable, ese mismo sentimiento que había buscado vanamente en el amor”³³. Insisto en que Cernuda trasciende la anécdota personal -su desafortunada experiencia amorosa -para crear una cosmovisión originalísima y eminentemente trágica. Suponer una armonía donde hay un desgarrón profundo, pensar en un encuentro con el universo y no en una escisión trágica de la realidad (tanto más trágica cuanto más lúcida), es desconocer el papel que juega el deseo en la poesía de Cernuda. Si hay de verdad un consuelo en esta conciencia trágica, éste se deberá también, probablemente, a Schopenhauer o a la filosofía clásica a través de Schopenhauer, pero este tema hay que tratarlo por separado.

En el poema “El joven marino” del libro *Invocaciones* se lee el mismo pensamiento, no por cierto expresado como consuelo, pues el contexto de este largo poema está presidido por la muerte del marino:

Cambiantes sentimientos nos enlazan con este o aquel cuerpo,
Y todos ellos no son sino sombras que velan
La forma suprema del amor, que por sí mismo late,
Ciego ante las mudanzas de los cuerpos,
Iluminado por el ardor de su propia llama invencible.

También el poema “No es nada, es un suspiro”, de *Invocaciones* (1934-35), muestra afinidades con este pensamiento panteísta, si bien aquí el deseo está representado por la nada, común denominador de todas las manifestaciones de la voluntad. No parece tampoco haber aquí ningún género de consuelo:

Un suspiro no es nada,
Como tampoco es nada
El viento entre los chopos,
La bruma sobre el mar
O ese impulso que guía
Un cuerpo hacia otro cuerpo.

Nada mi fe, mi llama,
Ni este vivir oscuro que la lleva;
Su latido o su ardor
No son sino un suspiro,
Aire triste o risueño
Con el viento que escapa.

³³. Harris, Derek, op. cit., pág. (174).

En *Vivir sin estar viviendo* (1949) se encuentra uno de los mejores ejemplos de la cosmovisión panteísta, en el poema “El viento y el alma”:

Con tal vehemencia el viento
Viene del mar, que sus sonos
Elementales contagian
El silencio de la noche.

Solo en tu cama le escuchas
Insistente en los cristales
Tocar, llorando y llamando
Como perdido sin nadie.

Mas no es él quien en desvelo
Te tiene, sino otra fuerza
De que tu cuerpo es hoy cárcel,
Fue viento libre y recuerda.

Finalmente, para completar este breve muestreo, un fragmento del poema “Mozart” del libro *La desolación de la quimera* (1962):

Voz más divina que otra alguna, humana
Al mismo tiempo, podemos siempre oírla,
Dejarla que despierte sueños idos
Del ser que fuimos y al vivir matamos.
Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,
Nocturno ruiseñor o alondra mañanera,
Soñando en las ruinas del cielo de los dioses.



Pero hay todavía un tercer aspecto de la poesía de Cernuda que manifiesta cierta semejanza con la filosofía de Schopenhauer: la *teoría sobre el arte*, que está basada en el principio de la manifestación de la voluntad según “ideas” o arquetipos. Es, por así decirlo, la parte luminosa y optimista de su pensamiento, la única (juntamente con la moral) capaz de ofrecer una modesta consolación, una redención (aunque temporalmente limitada) del fatal mundo de la voluntad que todo lo aniquila. La teoría manifiesta clara inspiración platónica (hecho que el propio Schopenhauer subraya frecuentemente) y se basa en la simple consideración de la innumerable repetición de los individuos dentro de una misma especie o idea que ellos realizan imperfectamente; la voluntad se manifiesta según ideas o arquetipos que son, por así decirlo, las leyes mismas de la naturaleza. Pero lo que para Platón y los neoplatónicos era “imitación” de las formas por la materia, es decir, un movimiento de abajo arriba, es aquí ley inexorable de la manifestación de la voluntad misma, que se proyecta así, de arriba abajo, en formas fijas y eternas (leyes) que luego, en virtud de la multiplicación espacio-temporal dan lugar a los distintos individuos. Como el hombre, además de voluntad posee entendimiento, puede llegar, por un esfuerzo de la intuición, a prescindir de la voluntad y sus intereses meramente prácticos para entregarse a la desinteresada contemplación de las ideas. Este tipo de conocimiento no es racional, pues nada tiene que ver con las abstracciones con las que operan las ciencias “etiológicas”, abstracciones que se refieren al espacio, al tiempo y a la causalidad. Pero

como tampoco pertenece a la esfera volitiva, habrá que reservale un puesto equidistante entre uno y otro y concebirlo como una especie de intuición pura, es decir, una intuición de un objeto puro (la idea), realizada por un sujeto puro (un sujeto desinteresado, desligado de todo provecho o utilidad práctica): "Cuando en la contemplación de las cosas no se examina ya *dónde, cuándo, cómo y por qué* existen, sino únicamente lo que son; cuando, en vez de dejar al pensamiento abstracto, a los conceptos de razón señorearse de su conciencia, se entrega con toda la fuerza de su espíritu a la intuición y se absorbe enteramente en ella; cuando su conciencia está toda ocupada en la contemplación tranquila de algún objeto natural actualmente presente, sea el que quiera, paisaje, árbol, roca, edificio, o cualquier otro, en el cual se sumerge, o como se dice con exactitud, se pierde, es decir, olvida su individualidad, su voluntad, y no es más que puro sujeto, límpido espejo del objeto, de tal manera que parece que el objeto está solo, sin el ser que le percibe; (...) cuando de esta manera el objeto se ha desprendido de toda relación con las cosas que le son exteriores y el sujeto se ha emancipado de todas las ligaduras de la voluntad, en ese caso, lo que el hombre conoce no es ya el objeto como cosa particular, es la idea, la forma eterna, la objetivación inmediata de la voluntad en ese grado"³⁴. La originalidad y fascinación que puede despertar esta teoría resulta comprensible: el ser humano puede liberarse, mediante la contemplación de las ideas o arquetipos, de la tiranía de la voluntad. El conocimiento ya no es simple instrumento de la voluntad, ni el sujeto del conocimiento puede sentirse encadenado al tiempo y a la contingencia, pues es uno con su objeto, que es eterno como tal arquetipo: "El puro sujeto cognoscente y su término correlativo, la idea, están emancipados de todas las formas del principio de razón. Para ellos no tienen significación alguna el tiempo, el lugar, el individuo que conoce ni el objeto individual conocido"³⁵.

Se puede suponer un origen platónico y no schopenhaueriano en la tendencia idealizante que seguirá Cernuda, como sugiere Jacobo Muñoz comentando un poema de nuestro autor: "La raíz platónica de este pensamiento poético es de claridad meridiana. Y no sólo en él, claro está, sino sobre todo a lo largo de su versión creadora, *La realidad y el deseo*, es una y otra vez imposible no pensar en Platón"³⁶. Pero bien pudo Cernuda hacerse con este pensamiento platónico a través del filósofo alemán. En todo caso, repito, nos interesa aquí la posible coincidencia o similitud de este pensamiento con el de Schopenhauer, no la desmostración (acaso imposible) de su auténtica filiación. Por lo demás, es evidente que este pensamiento está tan extendido, que resulta uno de los tópicos más universales de la poética occidental y ya no precisa de adscripción a filosofía alguna.

La poesía de Cernuda, como toda poesía (y como buena parte de la filosofía) tiene una función consoladora. Así lo confiesa el propio poeta en unas pocas líneas de *Ocnos*, su autobiografía espiritual: "Entreví entonces la existencia de una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso. Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida."³⁷. No es difícil imaginarse en dónde reside esta virtud consoladora: justamente en la contemplación de las ideas o arquetipos, con frecuencia los arquetipos que presenta el arte griego, continua fuente de inspiración

³⁴. Schopenhauer, Arthur, op. cit., III, § 34, pág. 241.

³⁵. Schopenhauer, Arthur, op. cit., III, § 34, pág. 242.

³⁶. Muñoz, Jacobo, "Poesía y pensamiento poético en Luis Cernuda", en Harris, Derek, ed., *Luis Cernuda*, op. cit., pág. 116.

³⁷. Cernuda, Luis, "Ocnos", *Litoral*, núms. 79-80-81, pág. 139.

de Cernuda. El equilibrio clásico, la presencia del canon, la imagen apolínea, la indefinible gracia ligera de sus figuras, parecen sustraerse al imperio de la voluntad y a la tiranía del tiempo (¿de nuevo el cliché nietzscheano de Apolo y Dionisos?). He aquí una muestra, sacada de “A las estatuas”, en el libro *Invocaciones*, de la exaltación del paganismo embellecedor de la vida, junto con una mal velada alusión al carácter “sombrio” del cristianismo:

Reflejo de vuestra verdad, las criaturas
 Adictas y libres como el agua iban;
 Aún no había mordido la brillante maldad
 Sus cuerpos llenos de majestad y gracia.
 En vosotros creían y vosotros existíais;
 La vida no era un delirio sombrío

Aún más fervorosa confesión de paganismo, y una no tan velada alusión al cambio que supuso el cristianismo, introductor del temor, expresan los versos de “Resaca en Sansueña”, del libro *Las nubes*:

Soy aquel que remotas edades adoraron
 Como forma del día. Mancebos y doncellas
 Con voces armoniosas elevaban al aire
 Himnos ante la gloria blanca de mis columnas.

Pero los pueblos mueren y sus templos perecen,
 Vacíos con el tiempo el cielo y el infierno
 Igual que las ruinas. Vinieron nuevos dioses
 A poblar el afán temeroso del hombre.

En el poema “Urania” del libro *Como quien espera el alba*, poema que parece inspirado en la “Oda a Salinas” de Fray Luis, y que por lo tanto está presidido por la idea de los arquetipos ideales, no puede estar más claramente expresada la necesidad de consuelo (“conforta”, “sosegando”, leemos aquí) cuando el poeta parece ya estar de vuelta de la “pasión inútil”:

Musa la más divina de las nueve,
 Del orden bello virgen creadora,
 Radiante inspiradora de los números,
 A cuyo influjo las almas se levantan
 De abandono mortal en un batir de alas.

Conforta el conocer que en ella mora
 La calma vasta y lúcida del cielo
 Sobre el dolor informe de la vida,
 Sosegando el espíritu a su acento
 Y al concierto celeste suspendido.

Si en otros días di curso enajenado
 A la pasión inútil, su llanto largo y fiebre,
 Hoy busco tu sagrado, tu amor, a quien modera
 La mano sobre el pecho, ya sola musa mía,
 Tú rosa del silencio, tú luz de la memoria.

La contemplación de la belleza en sí misma es el camino para sustraerse al poder del tiempo, si bien de manera imperfecta. La belleza es una pausa en el camino hacia la muerte, pero aunque sólo pausa, justifica la devoción del poeta. En “Violetas” del libro *Las nubes*, justifica así el poeta el “embeleso” de la contemplación estética:

Al marchar victoriosas a la muerte
Sostienen un momento, ellas tan frágiles,
El tiempo entre sus pétalos. Así su instante alcanza,
Norma para lo efímero que es bello,
A ser vivo embeleso en la memoria.

En tono desafiante, vuelve una y otra vez el poeta a insistir en lo específicamente humano de la contemplación de la belleza, que es rescatar el brillo eterno de lo efímero. Un ejemplo de “Las ruinas”, del libro *Como quien espera el alba*:

Todo lo que es hermoso tiene su instante, y pasa.
Importa como eterno gozar de nuestro instante.
Yo no te envidio, Dios; déjame a solas

Con mis obras humanas que no duran:
El afán de llenar lo que es efímero
De eternidad, vale tu omnipotencia.

Esto es el hombre. Aprende pues, y cesa
De perseguir eternos dioses sordos
Que tu plegaria nutre y tu olvido aniquila.
Tu vida, lo mismo que la flor, ¿es menos bella acaso
Porque crezca y se abra en brazos de la muerte?

El poeta apuesta por la eternidad aun sabiendo que no existe, aun sabiendo que Dios no es más que “el nombre/que da el hombre a su miedo y su impotencia”³⁸; sabiendo, en fin, que

Alma, deseo, hermosura,
Son galas de las bodas
Eternas con la muerte,
Incolora, incorpórea, silenciosa.³⁹

A medida que el poeta envejece, parece retornar cada vez con menos intensidad y frecuencia la “espinas agudas del deseo”⁴⁰ que tanto le había atormentado en su juventud para ser sustituida por la pasividad de la simple contemplación resignada (también éste un tema eminentemente schopenhaueriano, pues el sujeto puro del conocimiento se da sobre todo en los niños y en los ancianos, que son los que más alejados están de los desórdenes de la voluntad). Octavio Paz resume así la última etapa de esta poesía: “El poeta no participa: ve. Paso del amor activo al contemplativo”⁴¹. Esta contemplación parece aspirar, a veces, a la impassibilidad propia del vegetal:

³⁸. *Como quien espera el alba*, “Las ruinas”

³⁹. Idem, “Mutabilidad”.

⁴⁰. *Las nubes*, “Jardín antiguo”

Hasta parece el hombre,
 Tú quieto, entre los otros,
 Un árbol más, amigo
 Al fin en paz, la sola
 Paz de toda la tierra.⁴²

Pero otras veces la contemplación se transforma en recuerdo, y éste aparece como síntoma de la “impotencia del deseo” y del progresivo apagamiento hacia la muerte:

Quando el recuerdo así vuelve sobre sus huellas
 (¿No es el recuerdo la impotencia del deseo?),
 Es que a él, como a mí, la vejez vence.⁴³

Otro ejemplo de esta verdadera inversión del pensamiento de Cernuda, en el que el deseo, paradójicamente, ya no es lo que el poeta rehúye, sino lo que añora, en el que el amor es presentado solamente como “llaga suave, dulce cauterio”, y donde el “dolor” puede alternar con el “placer”:

Y la primavera entonces
 Ha de seguir, entreabriendo
 En miradas fuego y sombra,
 Espuma y aire en cabellos.

Otra vez el mismo encanto
 De juventud por los miembros
 Correrá, como una savia
 De la hermosura en el tiempo.

Pero tú sombra sin cuerpo.

El amor de nuevo entonces
 Ha de penetrar el pecho
 De los amantes, con llaga
 Suave, dulce cautiverio.

Por él de pena y de gozo
 Despertarán en su lecho
 Otros ojos a la noche
 Entre el placer y el tormento.

*Mas tú sombra sin cuerpo.*⁴⁴

Pese a los servicios consoladores del arte, que es luz, que es idea, el dolor es imposible de evitar y retorna de vez en cuando la imagen de la *sombra*, que es nada, que es muerte⁴⁵. Acudiendo a la biografía literaria de Cernuda, comprobamos que la “sombra” a

⁴¹ Paz, Octavio, art. cit., pág. 154.

⁴² *Vivir sin estar viviendo*, “El nombre”.

⁴³ Idem, “Las islas”.

⁴⁴ *Con las horas contadas*, “Después”.

⁴⁵ Véase el poema “No es nada, es un suspiro”, de *Invocaciones*.

que se alude en el último poema, y que corresponde al año 1956, está ya prefigurada en la “sombra” del poema “Soñando la muerte”, del libro *Las nubes*, escrito en los años de 1937 a 1940, y que ya anticipa y condensa la recurrente visión trágica del poeta:

Cuando la blanca juventud miro caída,
 Manchada y rota entre las grises horas;
 Cuando la blanca verdad veo traicionada
 Por manos ambiciosas y bocas elocuentes;
 Cuando la blanca inspiración siento perdida
 Ante los duros siglos en el dolor pasados,
 Sólo en ti creo entonces, vasta sombra,
 Tras los sombríos mirtos de tu pórtico,
 Única realidad clara del mundo

Curiosa inversión de valores en este original simbolismo de la luz y de la sombra: el conocimiento ya no permite la emancipación del dolor, la ensoñación del mundo apolíneo no puede disipar las tinieblas del mal y de la muerte... Pero ya habíamos dicho que el consuelo que introducía la contemplación de las ideas o los arquetipos era solamente temporal, que la lucidez del poeta no le impedía evitar la contemplación de la tragedia.



Decía Luis Felipe Vivanco que “en el verso sobran las ideas, porque él mismo es idea”⁴⁶. Evidentemente, la poesía de Cernuda no puede reducirse a ideas, porque entonces no sería poesía, sino pensamiento filosófico. Pero tampoco puede explicarse sin recurrir a las ideas, dado el carácter decididamente intelectual de su obra. Ya he citado la interpretación que sugería José Ángel Valente para la poesía de Cernuda a partir de 1937 y que yo extiendo también a lo que he denominado *núcleo conflictivo*: el “pensamiento-pasión”. También he aludido a la admiración que encontraba nuestro poeta en la obra de Garcilaso por ver en ella un feliz maridaje de la “idea” con la “emoción”. En otra ocasión, comentando Cernuda la rima III de Gustavo Adolfo Bécquer, resalta los dos elementos que constituyen toda verdadera poesía, y que son “la inspiración (que nosotros llamaríamos imaginación) y la razón (que llamaríamos lógica poética)”⁴⁷.

Evidentemente, el poeta debe gran parte de esta “lógica poética” a su formación intelectual, especialmente a sus lecturas filosóficas. Además de las lecturas reseñadas de Schopenhauer y Nietzsche, Cernuda conocía muy bien la filosofía de los presocráticos (nada menos que a través de versiones como las de Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker* y Burnet, *Early Greek Philosophy*)⁴⁸, de los que admiraba especialmente a Heráclito. Leyó también *El capital*, de Carlos Marx, aunque “en traducción pésima, podada al extremo”⁴⁹. Conocía también a Hegel, a quien cita al menos en una ocasión, en versión española⁵⁰... Pero esta “lógica poética” armoniza perfectamente con la “inspiración-imaginación”. Y de nuevo se impone un paralelismo con Schopenhauer (un paralelismo, y no necesariamente una influencia del filósofo alemán): la idea que preside el núcleo de un poema no es nunca una idea abstracta, algo que pertenece al pensamiento discursivo, sino una especie de intuición concreta que equidista tanto de la cosa sensible y particular

⁴⁶ Vivanco, Luis Felipe, *Diario*, Madrid, Taurus, 1983, pág. 41.

⁴⁷ Cernuda, Luis, “Gustavo Adolfo Bécquer”, en *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, pág. 319.

⁴⁸ Cernuda, Luis, “Historial de un libro”, *Litoral*, núms. 79-80-81, pág. 57.

⁴⁹ *Idem*, pág. 31.

⁵⁰ Cernuda, Luis, “Juan Ramón Jiménez”, en *Prosa Completa*, ed. cit., págs. 1348 y 1349.

como de la noción abstracta y general. Dice literalmente el filósofo alemán, cuando explica el objeto del arte, que éste “no es ni la cosa individual, que forma el objeto de la comprensión vulgar, ni el concepto (Begriff), que es el objeto del raciocinio y de la ciencia”. Porque el concepto con que trabaja la ciencia “es abstracto, discursivo, indeterminado en su comprensión, pero perfectamente limitado en cuanto a su extensión”, mientras que la idea que constituye el objeto del arte “es esencialmente intuitiva, y aunque ocupe el lugar de una infinidad de cosas individuales, es absolutamente determinada”⁵¹. Algo de esta devoción por lo concreto, esté inspirada o no en Schopenhauer, encontramos en Cernuda; así, cuando explica en qué consiste la imagen literaria, dice: “Imagen, según el Diccionario de la Academia, es la “representación viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje”; pero como la definición es pobre añadiré esto: para que dicha representación constituya imagen, sus términos deben significar objetos visibles y no abstracciones”⁵². Cuando se trata de ideas propiamente dichas y no de imágenes literarias, Cernuda exige igualmente la presencia de una experiencia concreta que justifique la necesidad de la idea: “Siempre traté de componer mis poemas a partir de un germen inicial de experiencia, enseñándome pronto la práctica que, sin aquél, el poema no parecería inevitable ni adquiriría contorno exacto y expresión precisa”⁵³.

Se me disculpará esta pequeña digresión final en torno a la naturaleza de la inspiración cernudiana, pero acaso sea imprescindible para contrarrestar un posible malentendido: el de que Cernuda pudiera parecer un poeta intelectual, un poeta-profesor (la expresión es de Torrente Ballester), cosa ante la que el propio Cernuda se mostraría en profundo desacuerdo.

⁵¹. Schopenhauer, Arthur, op. cit., III, § 49, pág. 308.

⁵². Cernuda, Luis, “Gómez de la Serna y la generación poética de 1925”, en *Prosa Completa*, ed. cit., pág. 408.

⁵³. Cernuda, Luis, “Historial de un libro”, ed. cit., pág. 54.

AMÉRICA LATINA: ¿UNIDAD O DIVERSIDAD? - HETEROGENEIDAD

Por Rita Gnutzmann

“Cenáculo fraternal, con la certidumbre reconfortante de que, en nuestra calidad de latinoamericanos, poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada en la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla”, Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*¹.

Antes de adentrarnos en cuestiones literarias propiamente dichas se hace necesario deslindar el fondo socio-histórico y étnico-cultural sobre el cual ha de ser leído el fenómeno literario, ya que no parece legítimo abordar éste fuera del contexto inmediato en el que se ha formado y en el que evoluciona. Elegiré, a continuación, sin afán de exhaustividad, los elementos más relevantes.

Los historiadores suelen afirmar que con la conquista comenzó el proceso de unificación al sur del río Bravo; la conquista, las leyes, la administración, la religión y la lengua llevadas por los españoles (o portugueses) al “nuevo mundo” contribuyeron de modo decisivo a la unificación política, histórica, socio-económica, religiosa y cultural. Los aproximadamente tres siglos de virreinato imprimieron esta idea de “comunidad” con tanta fuerza que sobrevivió a la disgregación en diversas naciones durante las guerras de independencia. El sueño bolivariano, aunque no realizado en el campo político, se realizaría por lo menos en lo espiritual. A menudo se suele citar al chileno Felipe Herrera: “Integración e identidad cultural en América Latina, son términos que se *nutren* recíprocamente a la luz de una interesante y única experiencia que se inicia en el siglo XVI...”². Habla, además, de “absorción cultural recíproca” (ibid., p.90). Sin embargo, en nuestros días esta “absorción” se ve como algo forzado y a menudo impuesto; se duda incluso de que tuviera realmente lugar más allá de los centros de administración de las capitales de cada virreinato, en cuyo caso no afectaría la mayoría del territorio americano. Es evidente que las diferencias geográficas, físicas y económicas, además de las étnicas introducían rasgos bien distintos en las regiones, fuera de los centros administrativos “unificados”. Ottmar Ette, en su excelente edición de *Ariel* de Rodó, distingue por lo menos cinco “polos diversos” en el “campo de la tensión cultural” de las colonias americanas:

¹ Dedicatoria a “la Púa”. Madrid. Visor. 1989.- Al parecer Enrique Díez Canedo usó por primera vez la expresión “unidad-diversidad” en su libro *Letras de América*, expresión acuñada en su discurso de ingreso en la Academia Española; cf. A. Azuela, “Integración y diferencia: la unidad de la lengua y la diversidad de los lenguajes” en R. Gnutzmann (ed.), *1 Encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi*. Bilbao. Univ. del País Vasco. 1991, p.79.

² Citado en G. Ruiz-Giménez, “El problema de la identidad en las sociedades iberoamericanas, unidades y diversidades”, *Cuadernos Americanos*, 2, marzo-abril 1987, p.89.

1. La cultura ibérica que ofrecía el modelo dentro de la tradición occidental.
2. Las culturas indias (negadas y marginalizadas).
3. Las culturas ibéricas populares.
4. Las culturas negras de los esclavos.
5. Formas culturales de mestizaje, originadas en los puntos 2, 3 y 4 (negadas por la "ciudad letrada")³.

Precisamente las culturas india y negra tienen gran importancia en las zonas rurales y, aunque en menor grado, también entre los grupos marginalizados urbanos.

Esta diferenciación tampoco ha sido comprendida por los defensores "indigenistas" de los años veinte y treinta. Desde un ángulo socialista y marxista, propugnaban aún la "integración" total del indígena, mientras que hoy día, etnólogos, historiadores y críticos de la cultura como Bonfil Batalla y García Canclini rechazan esta concepción "ideológica" unilateral y luchan por la aceptación del "pluralismo cultural", no sólo para el conjunto de América Latina sino también dentro de cada nación, en este caso, México⁴. También los críticos literarios comparten esta idea, ya que muchos, entre ellos Saúl Yurkievich, insisten en que "afirmar la identidad implica destacar la diferencia"⁵.

I.1. HISTORIA Y ETNO-GEOGRAFÍA

Encontramos la idea de la "unidad" a lo largo de la historia americana, no tan sólo como imposición por parte de la Corona española, sino también como ideal de los "libertadores" Bolívar, San Martín, Sucre etc., y asimismo de los exilados políticos que tuvieron que abandonar su propio país nada más cobrar éste su independencia y comenzar las revueltas y guerras civiles. Son conocidos los nombres de los argentinos Sarmiento, Mármol y Echeverría; pero también huyeron de su patria Andrés Bello, José Joaquín Olmedo, el poeta cubano Heredia... Irónicamente, no lo olvidemos, es precisamente en las épocas políticas difíciles cuando más se aspira a la "unión" y a tomar posturas comunes. Los libertadores y próceres lucharon en contra de la Corona española que, con su control férreo en materia política, económica, administrativa, educativa y religiosa había dado cohesión al amplio territorio americano; descubrieron pronto que, una vez expulsado el poder colonial, la cohesión del mismo se perdió irremediablemente, creando diecinueve estados independientes (tras la creación artificial de Panamá en 1903), a menudo sumidos en guerras civiles y oprimidos por caudillos y dictadores. En 1830 la "Gran Colombia" se escinde en tres estados: Venezuela, Colombia y Ecuador; dos de ellos, Venezuela y Colombia, se sumergen en guerras civiles igual que Argentina y Uruguay. Prácticamente, con la excepción de Chile, todos los países americanos sufren épocas de guerras y tiranías.

Resultado de la desmembración del antiguo imperio español son las cinco grandes guerras que sacudieron América Latina: entre 1825 y 1828 lucharon los argentinos contra los brasileños; entre 1842-45 de nuevo Argentina, esta vez contra Uruguay y más tarde contra Brasil. La guerra de la "Triple Alianza" duró de 1864 a 1870 y desangró a Paraguay, enfrentado a Argentina, Uruguay y el Brasil. Cuatro años duró la "Guerra del Pacífico" (1879-83) entre Chile por un lado y Perú y Bolivia por otro. Por último, en 1932 comenzó la "Guerra del Chaco" que decimó tanto a bolivianos como a paraguayos y de

³ J.E.Rodó, *Ariel*, trad., edición y notas de O.Ette. Mainz. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. 1994, p.20.

⁴ G.Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*. México. Grijalbo. 1990, p.232.

⁵ S.Yurkievich (ed.), *Identidad de Iberoamérica en su literatura*. Madrid. Alhambra. 1986, p.3.

cuya barbarie Roa Bastos dejó un testimonio en *Hijo de hombre*. En la actualidad aún persisten los roces entre países vecinos como los que enfrentan Argentina a Chile por el Canal de Beagle, entre Chile y Perú, Venezuela y Colombia en zonas apenas delimitadas, Bolivia contra Paraguay y Chile, escaramuzas en la frontera peruano-ecuatoriana...

No niego que existen factores políticos e históricos que apuntan a lazos comunes, pero desde luego, hasta hoy la “unidad” política no ha pasado de ser una aspiración más que una realidad. Ya el mismo Simón Bolívar dijo en 1815:

“no puedo persuadirme que el Nuevo Mundo sea por el momento regido por una gran república. Es una idea grandiosa pretender formar del mundo nuevo una sola nación, con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tienen un origen, una lengua, unas costumbres y una religión, deberían por consiguiente tener un solo gobierno que confederase los diferentes estados que hayan de formarse mas no es posible porque climas remotos, situaciones diversas, intereses opuestos y caracteres desemejantes dividen a la América”⁶.

También Juan Bautista Alberdi observó con amargura:

“...las naciones de América del Sur, aunque hablando una lengua y teniendo las mismas leyes y costumbres, la misma religión y origen, no están ligadas entre sí por intereses y necesidades mutuas (...) Cada república de América tiene mayor uniformidad con Europa que con otras repúblicas del mismo suelo (...) Cada Estado de Sudamérica puede dispensarse de los otros, pero no de Europa”⁷.

Ana Pizarro, coordinadora tanto de la primera “Reunión de Expertos” en Caracas como de la segunda, al año siguiente, en Campinas (Brasil) en 1983, afirma por ello que la “posibilidad de integración no se ha dado [fuera de la literatura] sino como una aspiración de proyectos políticos, ideológicos o económico-sociales del continente”⁸.

Con respecto a la *geografía*, es evidente que se trata de un territorio inmenso, ocupado por diecinueve naciones distintas. La geografía es tan diversa: islas, tierras bajo el nivel del mar, cordilleras estériles, selvas amazónicas, en fin, toda la variedad climática que se despliega del ecuador al círculo polar, con desiertos tórridos y bosques húmedos que ya en tiempos precolombinos (piénsese en los incas) dificultaba el trasplante de la población de una región a otra. La crítica de “simplificación”, o mejor, “idealización”, se puede hacer ya a Andrés Bello en su célebre silva “Agricultura de la zona tórrida”, alejada de la realidad y dominada por los conceptos (neo)clásicos y el modelo horaciano del “*beatus ille*”. Recuerdo en este lugar la crítica de Fernand Braudel de 1948 al libro de L.A.Sánchez *¿Existe una América Latina?* Recientemente el periódico mexicano *La Jornada* volvió a publicarla, añadiendo el comentario actual de Carlos Antonio Aguirre. Braudel se opone precisamente al uso de la naturaleza como criterio de la unidad latinoamericana:

⁶ Citado en M. Vedia y Mitre, *Historia de la unidad nacional*. Buenos Aires. Estrada. 1946, p.153.

⁷ Citado en Milcíades Peña, *El paraíso terrateniente*. Buenos Aires. Fichas. 1972, p.14.

⁸ A.Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. CEAL. 1985, p.17.- En aquel estimulante debate se rechaza tanto “un concepto de literatura latinoamericana como sumatoria o adición de las distintas literaturas nacionales” como “el concepto de latinoamericanidad como una especie de entelequia en donde la generalización y la idealización se abstraen de todo análisis concreto que permita observar las diferenciaciones nacionales o regionales”, p.56.- Las discusiones de Caracas, anteriores en su celebración, se publicaron dos años después del segundo encuentro bajo el título, *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México. 1987.

“Sostener que, dentro del continente americano, la geografía es sólo una, que la coacción natural es uniforme, ¿no es tal vez ir demasiado lejos? La geografía es polivalente. Y entonces la de los Andes no es la misma que la de la pampa argentina, ni que la del norte brasileño...”⁹

Si nos detenemos en el *factor étnico* nos encontramos con la misma diversidad: desde el indio puro (p.e. machiguenga), pasando por el mestizo hasta el blanco igualmente puro, sin olvidar el negro y las combinaciones a que da lugar. En la actualidad hay que añadir, además, el elemento asiático (próximo y extremo oriental). Uno de los más recientes estudios de C.Esteva Fabregat ofrece los siguientes datos étnicos para la América hispana y lusitana: 38.7% de europeos; 33.3% de mestizos; 19.8% de negros y 7.5% de indios. Estas cifras, obviamente, varían considerablemente si se trata de países “blancos” como Argentina y Uruguay o “indios” como los países andinos¹⁰. Si hasta nuestro siglo existían ciertas zonas donde dominaba cada uno de los componentes raciales (indios en el campo y en la cordillera, blancos en la ciudad...), hoy día, por razones económicas (pobreza y hambre), políticas (guerrilla y antiguerrilla) y sociales (el narcotráfico) todos se han acercado y mezclado, pero no para formar una nueva “unidad”, sino forzados a una convivencia explosiva como en las capitales de México, Perú y el Brasil. Esta complejidad étnica y la difícil convivencia que de ella se deriva ofrecen amplia temática a los escritores desde los tiempos de la novela indianista y negrista (*Netzula* y *Cumandá*, *Sab*) hasta la actualidad en novelas de tipo social como *La ciudad y los perros*.

Es cierto que existen organismos políticos y económicos que intentan superar las barreras interamericanas y acercar los estados entre sí. Menciono aquí sólo la O.D.E.C.A. (Organización de Estados de Centro América) y la Asociación de Libre Comercio (A.L.A.L.C.), la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), las relaciones comerciales entre Brasil, Argentina, Uruguay y Paraguay, el Pacto Subregional Andino etc. En el nivel cultural hay que destacar El Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), el papel integrador de la O.E.A. (Organización de Estados Americanos, bajo la poderosa influencia de EEUU) y el de la “Casa de las Américas” en Cuba; también juega un papel integrador la UNESCO¹¹ y dentro de ella el “Grupo Latinoamericano y del Caribe” (GRULA).

I.2. LENGUA Y LITERATURA

Abordemos a continuación el tema de la heterogeneidad desde otros dos puntos de vista importantes: el lingüístico y el literario, después de haberlo enfocado desde el aspecto histórico, político, geográfico y étnico. En el siglo XVI el español se impuso como idioma oficial en la mayor parte de América; pero sería erróneo pensar que es el idioma único, ya que sobreviven las lenguas precolombinas (aparte del portugués, inglés, francés y holandés en determinadas zonas). Incluso existen regiones (en el Amazonas, en el Lago Titicaca, en la cordillera...) donde es imposible hacerse entender en castellano. Con mucha razón se incluye la publicación de la *Gramática* de Nebrija entre los hechos transcendentales del año 1492, ya que gracias a ella se consiguió la temprana “normali-

⁹ *La Jornada Semanal*, 72, 28 oct.1990, p.36.

¹⁰ C.Esteva Fabregat, *El mestizaje en Iberoamérica*. Madrid. Alhambra. 1988.

¹¹ El proyecto cultural integrativo de la UNESCO para América Latina se refleja en los dos libros *América Latina en su literatura* (1972) y *América Latina en su arte* (1974). El mismo afán integrador se expresa en la “Colección Tierra Firme” del Fondo de Cultura Económica (1946), el “Premio Casa de las Américas” (desde los años 60), la “Biblioteca de Ayacucho” (1976) y, últimamente, la colección “Archivos”.

zación” del español, escindido en diferentes dialectos (aragonés, gallego, catalán, leonés...). La *Gramática* se convirtió en norma obligatoria para la administración y toda correspondencia oficial. Impidió que el español se diversificara hasta lo infinito en las tierras vastas de ultramar y al contacto con otros idiomas. A ello contribuyeron dos elementos: la convivencia de los futuros emigrantes, tanto en Sevilla (en general transcurrieron varios meses entre la petición de emigración y su salida) como en las islas del Caribe, zona de “distribución” del contingente humano hacia el resto del Nuevo Continente¹².

Con respecto a la fonética, el español atlántico pertenece al sistema del español meridional (islas Canarias y el sur de la península), diferente del castellano estándar. En zonas de contacto con lenguas indígenas existen claras interferencias, p.e. en la región andina por causa del quechua: las vocales españolas se reducen de cinco a tres (a,i,u) y frecuentemente se eliminan en sílabas atónicas. Generalmente se señalan como meridionalismos y por lo tanto como elementos diferenciadores del español estándar los siguientes:

1. El seseo (ceceo para algunos autores como D. Lincoln Canfield).
2. El yeísmo.
3. La aspiración o pérdida de “s” implosiva o final de sílaba.
4. La neutralización de “r” y “l” implosivas o su omisión.
5. La pronunciación aspirada de la “j”.
6. La velarización de “n”.

Podemos mencionar, además, aunque de menor extensión que los anteriores:

- a. El rehilamiento de “y”, fuerte en Argentina y Uruguay.
- b. La asibilación de “r” y “rr” en “^r”.
- c. La articulación oclusiva de “b,d,g” en Colombia.
- d. La relajación de la “ch” de Puerto Rico, Colombia y Bolivia.

En el nivel morfológico llama la atención el empleo del “vos” (Río de la Plata, Paraguay y partes de Centroamérica) y sus formas verbales correspondientes; sin embargo, no constituye un elemento que obstruya el entendimiento.

Caso distinto es el del léxico; tanto en la vida diaria como en la literatura las dificultades son amplias. Desde luego no me refiero a voces indígenas que ingresaron en el castellano y que hoy día son perfectamente conocidas como “hamaca, cacique, ají, canoa, bohío”...¹³. Es sabido que en todos los países es posible la diferenciación en sociolectos (de clases altas, medias y bajas); el léxico estandarizado y tendente a la modernización de la ciudad es diferente del rural, más arcaico. En la actualidad se reconoce que el español atlántico difiere del peninsular y de país a país americano en un grado mayor de lo que se tendía a pensar hasta ahora¹⁴. El lingüista Günther Haensch reconoce en su *Neues*

¹² B.Malmberg, *La América hispanohablante*. Madrid. Istmo. 1971, p.46s.

¹³ J.G.Moreno de Alba resume su capítulo sobre las influencias lexicales indígenas de esta forma: “puede decirse que las lenguas indias fueron y son una fuente importante de léxico; que los indigenismos se mezclaron con el español general en el español hablado en América; que se dan en la literatura como parte del proceso de formación de las literaturas nacionales; y que los diccionarios no pueden en general ser considerados como un reflejo fiel del estado actual del proceso de la colonización lingüística”, *El español de América*. México. FCE. 1988, p.56.

¹⁴ Son conocidos los ejemplos graciosos que ofrece A.Rosenblat en su libro *Nuestra lengua en ambos mundos*, ejemplos que tienen como base el diferente significado de palabras como “luego”, “hasta”, “la casa de usted” etc. (Barcelona. Salvat/Alianza. 1971, p.12s.).

Wörterbuch des amerikanischen Spanisch (Nuevo diccionario del español americano) que las discrepancias y las variantes tanto con respecto al español peninsular como entre los países americanos son grandes. La afirmación de que el español americano forma una unidad sólo es correcta en lo que al habla estándar de la clase media y alta se refiere¹⁵. Pero como es sabido, desde los años cincuenta si no antes el habla popular ha penetrado en la lengua literaria hasta llegar a dominarla en la actualidad.

Hoy día se admira el lenguaje de Sarmiento, Bello y Altamirano, precisamente porque ya en su época fue excepcional. Sin temor a exagerar, se puede afirmar que la lectura de un texto hispanoamericano se hace difícil y no sólo cuando se trata de una novela indigenista ya que también un libro “universal” como *Rayuela* tiende sus trampas al lector (y editor). Es imprescindible el uso de diccionarios de americanismos como el clásico de Malaret, Morfínigo, Ch. Kany etc.

En zonas de contacto con lenguas precolombinas se hace obligatoria la consulta de estudios sobre éstas (cf. las novelas de Roa Bastos y J.M. Arguedas). Las lenguas indias más importantes, en orden geográfico norte-sur, son: el náhuatl y maya en México; el maya en Guatemala; el arahuaco en las Antillas; el tupí-guaraní en zonas de Venezuela, el norte argentino y el Paraguay; en la zona andina se ubican las lenguas chibcha, quechua, aymará y mapuche¹⁶. Con respecto al léxico tampoco debemos olvidar las influencias africanas, más presentes en el Brasil y en el Caribe (cf. el yoruba en Cuba).

Para mediar entre dos posturas extremas (la gramática tradicional y la lingüística más moderna, diferenciadora), Pedro Henríquez Ureña distinguió cinco zonas dialectales, aunque, como era de esperar, otros lingüistas llegaron a cifras distintas¹⁷:

1. México y Centroamérica
2. las Antillas
3. la región andina (Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y el norte de Chile)
4. Chile
5. el Río de la Plata (con Paraguay y el sudeste de Bolivia)¹⁸.

Cada una de las zonas convive (o convivía) “con una lengua indígena principal (1, náhuatl; 2, lucayo; 3, quechua; 4, araucano; 5, guaraní)” (ibid.).

Sin duda se han hecho esfuerzos de comunicación verbal unificadores (la Corona española, los intelectuales sobre todo después de la fragmentación independentista, los modernistas y vanguardistas), pero, de igual modo, se conocen tendencias contrarias como la polémica sobre los idiomas nacionales y la corriente regionalista de los años veinte¹⁹. Hoy día se insiste en que si se quiere hablar de “unidad” ello no puede significar el atropello lingüístico en nombre del “progreso” (gobiernos como el peruano y boliviano hicieron programas de “alfabetización” que equivalían a castellanización). Actualmente se aspira a la heterogeneidad lingüística, objetivo en el que hacen hincapié ante todo los antropólogos, mientras que lingüistas como A. Rosenblat aún insistían:

¹⁵ cf. Carrillo Herrera: el crecimiento de las ciudades es un factor de unificación; papel semejante desempeña el crecimiento de la comunicación de masas; otro factor es la vinculación entre diversos niveles socioculturales como son las grandes ciudades; citado en J. G. Moreno de Alba, op.cit., p.88.

¹⁶ Cf. Antonio Tovar, *Catálogo de las lenguas de América del Sur*. Buenos Aires. 1961.

¹⁷ Cf. A. Houaiss, op.cit., en C.Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. París/México. UNESCO/Siglo XXI. 1990, p.44ss. y J. P. Rona en F. Moreno Fernández (ed.), *La división dialectal del español de América*. Alcalá de Henares. Univ. de Alcalá. 1993, p.25, 63ss.

¹⁸ P. Henríquez Ureña, “Observaciones sobre el español en América”, *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, p.357-61.

¹⁹ R. Lazo habla acertadamente de dos “fuerzas contrarias: las centrífugas del localismo... y las centrípetas o de cohesión”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*. México. Porrúa. 1974, vol.I, p.XIII.

“el ideal general es la universalidad hispánica. Y esa universalidad... no puede basarse en el habla popular y familiar... sino en la lengua culta” (op. cit., p. 37).

Antes de pasar a la literatura y la crítica literaria, podemos anticipar que existen y han existido escritores (“clásicos”) que quieren conservar la pureza del español, mientras que otros prefieren renovar el idioma e incluso darle “un cross a la mandíbula” (R. Arlt; cf. J. Cortázar, J. Rulfo, M. Vargas Llosa, la Onda...). También críticos literarios actuales prefieren ampliar el canon e incluir una amplia perspectiva cultural²⁰.

Detengámonos por último a observar con detalle las actitudes de los escritores y críticos literarios a lo largo del tiempo; con verdadera preocupación Ana Pizarro se pregunta:

“¿cómo delimitar el campo de lo que llamamos literatura latinoamericana si el concepto mismo de América Latina es un concepto que ha sido -que aún a veces hoy lo es- controvertido y que constituye de hecho una noción histórica en evolución?” (1985, p.13).

Aludo, de paso, en este momento a su sugerencia de tres sistemas de plasmación: 1. el sistema erudito (en español, portugués o cualquier lengua metropolitana); 2. el sistema popular (en lenguas metropolitanas); 3. el sistema literario en lengua nativa (ibid., p.19). Volveré sobre esta idea más adelante al tratar la necesaria ampliación de los estudios literarios.

En su introducción al número monográfico sobre literatura hispanoamericana de *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Ana María Barrenechea muestra igual preocupación al constatar que “la literatura en Hispanomérica ha alcanzado tal desarrollo en calidad y en número que resulta difícilmente abarcable en los ejes diacrónicos y sincrónicos” (1987, 35, p.401). Ello es cierto para la literatura hispanoamericana en general, pero especialmente para la producción literaria de las últimas tres décadas. La “nueva” literatura ofrece tal variedad de temas, tendencias y estilos que, para cualquier lector, el profesor universitario incluido, resulta difícil orientarse en tan amplia oferta. Pero el problema no se reduce a la dificultad de elegir nombres y títulos de obras, ya que en primer lugar han de ser resueltas ciertas cuestiones preliminares como, por ejemplo, si existe una literatura hispanoamericana y cómo delimitar su corpus.

Sólo menciono aquí de paso el debate acerca del nombre de nuestra materia, si debe llamarse literatura “latinoamericana”, “hispanoamericana” o incluso “iberoamericana”²¹. Si se ha llegado a emplear el término Hispanoamérica por exclusión de países de otros idiomas (portugués, inglés, francés, holandés) se debe recordar que Pedro Henriquez Ureña, por ejemplo, en su libro *Historia de la cultura en la América Hispánica* incluye el Brasil. “Casa de las Américas” es la denominación de la editorial cubana, de su revista y de los premios que anualmente otorga, puesto que admite trabajos de autores haitianos, jamaicanos, etc. en sus respectivas lenguas, pero excluye, desde luego, la literatura norte-

²⁰ Cf. Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá. Inst. Colombiano de Cultura. 1978, p.13-45.

²¹ El escritor argentino Daniel Moyano se refiere al problema con su típico humor en *Libro de navíos y borrascas*: “América Latina es excluyente, Amerindia impreciso, Hispanoamérica o Iberoamérica no alcanzan a nombrar la totalidad, y por poco casi ni tenemos nombre” (Gijón. Noega. 1984, p.152). - Desde luego no discutiré aquí lo adecuado de la segunda parte del nombre, “América”, tarea que ha realizado gran número de historiadores y pensadores, cf. José Luis Abellán, *La idea de América: origen y evolución*. Madrid. Edics. Istmo. 1972.- Respecto de la literatura, véase Francisco Sánchez Castañer, “A manera de prólogo”, *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1972, no.1.- No olvidemos que durante los siglos XVII y XVIII los términos “ambas Américas” (Carrió de la Vandra en su *Lazarillo de ciegos caminantes*) o las “dos partes, septentrional y meridional” (Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarmiento*) no se refieren a EEUU en oposición a América Latina sino al Perú frente a México.

americana. A su vez el *Handbook of Latin American Literature*, editado por D. W. Foster, incluye todos los países desde México hasta la Patagonia cuya lengua deriva del latín. Como dijo hace poco en una conferencia en esta Universidad María Vaquero, española arraigada en Puerto Rico donde enseña el español de América: si ellos claramente prefieren llamarse latinoamericanos por qué oponerse? Actualmente, por el interés en incluir el área caribe, en efecto domina la denominación América Latina, aunque es cierto que el término tampoco es correcto en cuanto que debería abarcar el inglés (Jamaica), el holandés (Guayana) e incluso, ampliando el espacio, las lenguas indias como el náhuatl, el maya, el guaraní, el quechua... Usaré aquí tanto "hispanoamericano" como "latinoamericano", ya que la materia enseñada se denomina "literatura hispanoamericana"²².

Volvamos sobre el tema principal de la "unidad" y por lo tanto de lo adecuado de hablar de una literatura "hispanoamericana"; las voces en contra son frecuentes últimamente; insisten en que las literaturas nacionales son tan diversas que no es razonable calificarlas con un mismo denominador. En este sentido D. W. Foster estructura su *Handbook of Latin American Literature*²³ en orden alfabético por el nombre de las naciones.

Pero también es cierto que existe, por el contrario, algún intento de incluir hasta Estados Unidos en una literatura común, como se hizo en un simposio cuyas actas se publicaron bajo el título *Do the Americas have a common literature?*²⁴. La misma idea debe de haber guiado a los editores (entre ellos Jean Franco) del diccionario *United States & Latin American Literature*, aunque la desvirtúan al dividir el libro en dos partes separadas²⁵. Por otro lado las observaciones de C. Fernández Moreno resultan estimulantes para el futuro: sugiere que el rasgo de unión entre Estados Unidos y América Latina es el elemento africano; además se fija en la penetración racial y social de lo latinoamericano en el Sur y oeste de Estados Unidos²⁶. Los ensayistas del libro *Voices from under* han desarrollado esta idea con éxito y uno de ellos, O.R. Dathorne, afirma acertadamente: "Many of the statements made about Caribbean literature in English would equally apply to the literature in French, Spanish, Dutch or the various creole languages"²⁷.

En el campo cultural se observa el mismo "contrabando": la literatura escrita por latinoamericanos (jóvenes puertorriqueños, mexicanos y cubanos, principalmente) en Estados Unidos en inglés, español o "spanglish". Es significativa la reciente entrega del Premio Pulitzer a Oscar Hijuelos por su novela *Los reyes del mambo cantan canciones de amor* (*The Mambo Kings Play Songs of Love*, 1989/90).

Pero volvamos a América Latina: es cierto que los grandes críticos de comienzos de nuestro siglo (Alfonso Reyes, P. Henríquez Ureña, J. E. Rodó,²⁸ E. M. de Hostos...) veían

²² Cito a continuación algunos ejemplos de diferente uso: Stephen Urbanski, profesor estadounidense que vivió varios años en Sudamérica y se doctoró en la UNAM, tituló su libro *Studies in Spanish American Literature and Civilization* (1964). La revista más prestigiosa de EEUU dedicada a la literatura hispanoamericana se edita bajo el nombre de *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh/PA); otra se llama *Hispanic Review* (Philadelphia/PA). Cornejo Polar, fundador de la revista limeña sobre el mismo tema la edita como *Revista de crítica literaria latinoamericana*...

²³ New York/London. Garland Publ. 1992, 2a edición.

²⁴ Editado por G. Pérez Firmat. Durham/London. Duke UP. 1990.

²⁵ M. Bradbury, E. Mottram, J. Franco (eds.). Harmondsworth. Penguin. 1971.

²⁶ C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, op.cit., p.8.

²⁷ O.R. Dathorne, "Toward Synthesis in the New World. Caribbean Literature in English" en William Luis (ed.), *Voices from Under. Black Narrative in Latin America and the Caribbean*. Westport/London. Greenwood Press. 1984, p.101.- El mismo afán integrador ha guiado a Earl E. Fitz en su libro *Rediscovering the New World: Inter-American Literature in a Comparative Context*; el autor insiste en determinadas coincidencias en las culturas indígenas como la fe en la palabra como objeto sagrado, los problemas coloniales de violencia, dependencia, esclavitud y racismo y en factores como la búsqueda de la identidad (Iowa City. Univ. of Iowa. 1991).

²⁸ En su libro *Ultima Tule* Reyes habla de "una América coherente, armoniosa"; P. Henríquez Ureña, asimismo, habla del hombre y de la América con la que "soñamos", es decir, "la unidad como armonía de las multánimes voces de los pueblos" (*Ensayos en busca de nuestra expresión*); J.E. Rodó, a su vez, habla de una "magna patria".

siempre los países latinoamericanos y su literatura como un conjunto inseparable, aunque pocos incluían -como Pedro Henríquez Ureña- el Brasil en esta comunidad y sólo en nuestros días críticos como Arturo Ardao reclaman que nuestra materia debe “rebasar la propia área idiomática” e incluir “las literaturas de lenguas precolombinas [y] las literaturas del Caribe no latino” (en Pizarro, 1985, p.17).

Se suele decir que en la época del modernismo, el desastre del 98 forjó el espíritu de “hispanidad” frente al enemigo anglosajón. Por lo menos en el campo de la literatura no parece arriesgado hablar de cierta unidad durante el modernismo: casi todos los países tuvieron un poeta “modernista”, algunos de los cuales llegaron incluso a la fama mundial. Con razón J. L. Martínez afirma: “Con el modernismo, América Latina vive como una unidad cuya circulación interior se ha vuelto de pronto fluida”²⁹. En realidad, ya durante el romanticismo, es decir, desde los comienzos de las repúblicas independientes, se puede rastrear la “intercomunicación” y por lo tanto el espíritu “unitario” en América, espíritu que se prolonga en el modernismo, la vanguardia y que surge con mayor fuerza durante el “boom” de los años sesenta, cuando se comienza a hablar de “lo específico latinoamericano”, de “constantes”, “claves”, de “denominador común” y del “signo latinoamericano”. Con su éxito internacional, el boom ofreció la idea de la unidad cultural de América Latina. Así, además, lo constataron los propios autores y así lo reflejó el título del ensayo de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*³⁰. Roa Bastos usa el término “centro de cohesión interior” y hace referencia a la idea de una “estructura interior armónica” retomada del crítico brasileño Antonio Cândido³¹. La cuestión de cuáles serían las constantes y el “centro de cohesión” fue debatida durante mucho tiempo y se sugirieron varias respuestas: la protesta social, la relación literatura-historia, la naturaleza³², ciertos tipos humanos, el mestizaje³³, la lengua, la violencia, el realismo mágico e incluso la dicotomía “civilización-barbarie”³⁴.

²⁹ J. L. Martínez, “Unidad y diversidad” en C. Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, op.cit., p.81.- Véase el libro del mismo autor: *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*. México. Joaquín Mortz. 1972.- En realidad, su tendencia a separar los autores por países (cf. “La narración costumbrista”) me parece más bien rasgo de división que de unión. La frase inicial no convence una vez terminada la lectura: “América Latina es... un conjunto de veintidós países con ligas históricas, sociales y culturales tan profundas que hacen de ellos una unidad en muchos sentidos” (1990, p.73).- Ya Mariano Picón Salas afirmaba: “La más comprensiva Historia de América será la que separando lo estrictamente localista estudie las constantes coincidencias y contrastes de un proceso comparable”, en *Dependencia e Independencia en la historia hispanoamericana*. Caracas. CELARG. 1977.

³⁰ México. Joaquín Mortz. 1969.

³¹ A. Roa Bastos en *Novelas hispanoamericanas de hoy*, ed. por J. Loveluck. Madrid. Taurus. 1976, p.49.

³² A ello pareció apuntar ya W. von Humboldt en su relación de viajes: “Dans l’ancien monde, ce sont les peuples et les nuances de leur civilisation qui donnent au tableau son caractère principal; dans le nouveau, l’homme et ses productions disparaissent, pour ainsi dire, au milieu d’une nature sauvage et gigantesque...”, *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent...* Stuttgart. Brockhaus. 1970, vol.I, p.32.- En 1943 afirma Pedro Grases que las novelas americanas han “rectificado el concepto tradicional” del género al sustituir el protagonista humano por la naturaleza: “Sus grandes personajes son ‘vitalizaciones’ de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan... la geografía espiritual de los ingentes hechos naturales, actuantes y operantes, en la vida del continente. Los tipos humanos reducidos a simples accidentes; sus acciones viven apégadas a la sombra de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos...”, en *Dos estudios*. Caracas. Talleres de Artes Gráficas. 1943.

³³ A. Uslar Pietri insiste en este rasgo común y propone al Inca Garcilaso como primer modelo; cf. su retrato de “El Inca Garcilaso” en *Valores humanos*, II. Caracas/Madrid. Edit. Mediterráneo. 1982, p.153.- La crítica argentina Z. Palermo elige “tres constantes básicas...: el mestizaje cultural, la naturaleza y lo social” en Centro de Estudios Latinoamericanos, *Hacia una crítica literaria latinoamericana*. Buenos Aires. García Cambeiro. 1976, p.71.

³⁴ Víctor Massuh menciona “tres componentes básicos” de la ‘unidad’ cultural hispanoamericana: el indígena, ibérico y europeo. En un momento anterior menciona el “africano” en el mismo apartado del indígena (*El llamado de la Patria Grande*. Buenos Aires. Sudamericana. 1983, p.142ss.- Es dudoso que estos componentes, a los que en el siglo XX de todas formas hay que añadir el asiático (próximo y extremo oriental), realmente puedan constituir un factor de unidad.

Ya en los años cuarenta y cincuenta, J. A. Portuondo identificaba la protesta social como constante: “La novela hispanoamericana se ha nutrido principalmente de la realidad social” dice en su estudio “El rasgo predominante en la novela hispanoamericana” y continúa:

“El carácter dominante en la tradición novelística hispanoamericana [es] la preocupación social, la actitud criticista que manifiestan las obras, su función instrumental en el proceso histórico de las naciones respectivas. La novela ha sido entre nosotros documento denunciador, cartel de propaganda doctrinal, llamamiento de atención hacia los más graves y urgentes problemas sociales...”³⁵

También para otros críticos la cuestión es claramente sociológica: Fernández Retamar, Benedetti³⁶, M. P. González, Oscar Collazos y Hernán Vidal usan la teoría de la dependencia para mostrar cuáles son los rasgos (y valores) verdaderos de la literatura hispanoamericana. El primero, por ejemplo, insiste en su conocido ensayo *Calibán* (1971) en que la “especificidad latinoamericana” es el “mestizaje”. Igualmente para Eduardo Galeano el componente mestizo y el factor ideológico-sociológico harán posible la unidad de las “numerosas identidades nacionales”:

“América Latina es sobre todo una tarea a realizar... Muchas razones y misterios nos hacen sentirnos a todos pedacitos de una patria grande, donde seres del mundo entero y de todas las culturas se han dado cita, a lo largo de los siglos, para mezclarse y ser. Más allá de la diversidad de razas, las raíces y las estadísticas, el patrimonio cultural de México o Ecuador pertenece también al Uruguay y a la Argentina, y viceversa, en la medida en que unos y otros pueden brindarse claves de respuesta ante los desafíos que plantea la realidad actual. La cultura negra de Haití no es ajena a la cultura indígena de Guatemala... ¿No estamos todos hechos, sea cual fuere el color de la piel y la lengua que hablamos, con diversos barros de una misma tierra múltiple?”³⁷

F. Aínsa, por su parte, observa tendencias unitarias ya desde el barroco:

“los movimientos del barroco, del romanticismo, del modernismo, y el de las sucesivas vanguardias del siglo XX, especialmente el surrealismo, han contribuido a la configuración de los grandes ‘modelos’ con que se ha definido lo

³⁵ J.A.Portuondo, “El rasgo predominante en la novela hispanoamericana” en *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana. Cuadernos Casa. 1975, 106s. - Se puede afirmar que la idea principal del “mundonovismo” fue este compromiso socio-humano, tal como lo expresó Miguel Angel Asturias: “la función de la novela mundonovista es la exposición del sufrimiento de nuestro pueblo”.

³⁶ Benedetti muestra claramente las contradicciones inherentes en el pensamiento unidad-diversidad: en su estudio para el libro de la UNESCO *América Latina en su literatura* acusa a los europeos y norteamericanos de no diferenciar y ver América Latina “como una gran cantera de folklore [y] como un todo más o menos homogéneo, apenas con diferencias de matices... Hay, es cierto, un pasado más o menos compartido y, en amplias zonas, un idioma oficial común a todos. Pero además de esas semejanzas, cada sector tiene un pasado y un presente distintos, un diferente contexto social, y un lenguaje de desiguales resonancias y modulaciones”, op.cit., p.355. Acerca de los escritores concreta, además: “No es difícil llegar a admitir, por ejemplo, que actualmente el narrador mexicano más representativo sea Juan Rulfo, o que el uruguayo más representativo sea Juan Carlos Onetti, o que el paraguayo más representativo sea Augusto Roa Bastos, y así sucesivamente con todos y cada uno de los países. Pero difícilmente uno cualquiera de ellos podría representar a América en su integridad”, id., p.356.

³⁷ E.Galeano, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina” en *Nosotros decimos NO*. Madrid. Siglo XXI, p.274.- Aunque de la anterior cita, tal vez, no se colija del todo el componente ideológico, el rechazo del autor de la “literatura de pura pirotecnia” no deja lugar a dudas acerca de lo dicho.

'macro' cultural americano a través de los siglos y, en consecuencia, su pretendida 'unidad'”³⁸.

Según otros críticos *européos*, la esencia latinoamericana se encuentra en el “realismo mágico”³⁹ y el elogio se vuelca sobre todo en Carpentier porque muestra en su literatura “la verdadera autenticidad americana”.

Durante el “boom”, a pesar de que algunas veces fueran criticados como “serviles” y “artepuristas” o imitadores “extranjerizantes”, autores como Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes,⁴⁰ García Márquez, Carpentier etc., se sentían representantes de esta “latinoamericanidad”, estado intelectual que prescindía tanto de particularidades nacionales (y pronto de compromisos políticos definidos si no opuestos a anteriores, como *Historia de Mayta* de Vargas Llosa) como del “mestizaje” (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez). Paradójicamente esta “unidad” espiritual fue favorecida precisamente por la dispersión de los intelectuales latinoamericanos por distintos países, aunque un punto de acogida centralizador lo constituyera París. Fue, además, la época de compromiso casi unánime: en favor de la izquierda, cercana a la primera fase de la Revolución Cubana (Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Cortázar etc.), claro está, antes del conocido “caso Padilla”. Esta ausencia del país natal fue muchas veces resultado de represiones políticas interiores (algunas ya de vieja fecha como en el caso de Cortázar quien huyó del peronismo), las cuales en los años setenta se reflejaron en un conjunto de novelas acerca de la dictadura (*Conversación en la Catedral*, 1971; *El recurso del método*, 1974; *Yo el Supremo*, 1974; *El otoño del Patriarca*, 1975; *Oficio de difuntos*, 1976...), algunas de ellas sin referencias a un país concreto. Fue también el momento en que, por un malentendido, surgió la polémica entre Cortázar y José María Arguedas acerca de los conceptos de “literatura nacional” y otra “regional”, oposición establecida de la misma forma por Vargas Llosa en su dicotomía “novela primitiva” y “novela de creación”⁴¹. F.Aínsa reconoce que fue la “ficción narrativa” la que permitió “condensar la identidad” latinoamericana:

“tanto en su pretendida ‘unidad’ regional como en cada una de las naciones y sociedades que la componen, es evidente que nunca se ha vivido en el transcurso de estos últimos años una expresión universalista tan intensa. Es más, gracias a la narrativa hispanoamericana contemporánea, se puede hablar de una verdadera participación de lo americano en lo universal... Sin embargo, esta noción de

³⁸ F.Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid. Gredos. 1986, p.82. El crítico uruguayo cita en la misma página al suizo G.Siebenmann quien opina lo contrario, apoyándose en factores biológicos y geográficos: “La creación de una forma de identidad... dada la variedad de mestizaje y las dimensiones espaciales, había de seguir siendo una empresa utópica”.

³⁹ Ya en los años veinte O.Girondo ridiculizaba el eurocentrismo y su búsqueda de la exótico: “Europa comienza a interesarse por nosotros. ¡Disfrazados con las plumas o el chiripá que nos atribuye, alcanzaremos un éxito clamoroso! ¡Lástima que nuestra sinceridad nos obligue a desilusionarla!” (op.cit., p.98).

⁴⁰ Cf. O. Collazos, M. Vargas Llosa y J. Cortázar, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. México. Siglo XXI. 1970.- Véase igualmente, Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis*. Buenos Aires. Hispamérica. 1976.

⁴¹ *Revista de la Universidad de México*, XXIII,10, junio 1969, 29-36.-

Véase al respecto Iván Schulman quien habla de “novela criollista” y “nueva novela” en el *Coloquio sobre la novela hispanoamericana* (con Manuel Pedro González, Juan Loveluck y Fernando Alegría). México. Tezontle. 1967. Hoy día resulta exagerada la opinión de M.P.González acerca de Rulfo y Revueltas, a los que critica por usar un “mimetismo extranjerizante”. Pero al que más ataca es a Cortázar y su *Rayuela*, novela “híbrida y mestiza... Todo en ella es bastardo, espurio, contrahecho, pastiche trasnochado, ‘refrito’, invitación al tedio y un eficaz antidoto contra el insomnio” (id.). Tampoco se salvan Vargas Llosa y Fuentes, mientras que el autor elogia sobremanera a los novelistas “mundonovistas” y el *Laberinto de fortuna* de Usrlar Pietri.- Pero la tendencia general del libro es el elogio de la “novela nueva” con valores renovadores universales.

‘integración’ en nivel mundial se ha desarrollado paralelamente a una verdadera explosión de particularismos, afirmación de originalidad de comunidades...” (op.cit., p.25).

Desde luego el público *europeo* (el español incluido) siempre tendió a considerar a los escritores latinoamericanos representantes de una misma cultura sin pensar que podían pertenecer a países de rasgos muy distintos. A ello contribuía, sin lugar a dudas, el lazo lingüístico, prueba de lo cual es el hecho de que la literatura brasileña no participó del “boom” y ello en absoluto porque le faltaran grandes escritores (cf. Guimaraes Rosa, J. Amado, C. Lispector, N. Piñón...). Críticos como Julio Ortega insisten, por ello, en el aspecto mercantil del boom y la “red de los medios de comunicación, que crearon un objeto prestigiado de consumo reforzado por los premios literarios y la autoridad supuesta de los escritores en los debates de una opinión internacionalizada”⁴².

Pero es cierto que el factor nacional nunca fue olvidado del todo, en primer lugar por los propios latinoamericanos. A menudo se podía escuchar a un argentino preguntarse qué tenía que ver su literatura urbana con lo “real-maravilloso” del Caribe o con la literatura de problemática negra o indígena. En efecto, el “traslado” cultural de Europa hacia América, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado, resultó decisivo en países como Argentina, Uruguay y Chile y configuró una identidad nacional bastante distinta de la de otros. Fundamentando su argumentación en el campo cultural en general, Jean Franco afirma en su libro *La cultura moderna en América Latina*:

“Durante siglo y medio las repúblicas latinoamericanas han seguido diferentes caminos. México ha vivido una revolución social, Paraguay no ha conocido sino una cadena de dictaduras, la población de Argentina evidentemente se ha transformado debida a la inmigración europea. Estos factores han repercutido indudablemente en la cultura y especialmente en la literatura que, fuera de ciertos rasgos comunes a toda América Latina, tiene características específicamente argentinas, mexicanas o paraguayas”⁴³.

Otros críticos como el profesor argentino Alejandro Losada, quien dirigió hasta su muerte en 1983 el proyecto “Historia social de las literaturas latinoamericanas” se basaban en ciertos rasgos socio-culturales comunes. Uno de sus colaboradores, José Morales Saravia, aún insiste en que las sociedades latinoamericanas presentan “características particulares comunes” los cuales permiten hablar de cierta unidad⁴⁴. Sin embargo, también él prefiere reconocer cinco “unidades” en vez de una sola:

1. El Cono Sur (Río de la Plata y Chile)⁴⁵,
2. el Pacífico andino (Bolivia, Perú, Ecuador),
3. el Caribe y Centro América,
4. México
5. Brasil (id. p. 152s.).

⁴² “La literatura latinoamericana en la década del 80”, Revista *Hiperión*, no.5, 1980, p.8.

⁴³ México. Grijalbo. 1985.

⁴⁴ “Mínimo marco teórico común para una historia social de las literaturas latinoamericanas”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1989, 15, p.152.

⁴⁵ Dentro de esta “unidad” es discutible lo que tienen en común Argentina y Paraguay. Tampoco encuentran lugar propio, a continuación, Colombia y Venezuela. En el caso de Paraguay existen críticos que incluso niegan la existencia de una literatura propia, aduciendo que dos o tres nombres (Roa Bastos, Casaccia) no constituyen una literatura nacional.- Por su parte F.Aínsa menciona estudiosos que llegan a otro número de áreas culturales: Elman R.Service habla de tres, igual que Darcy Ribeiro; Germán Arciniegas cuenta “cuatro Américas” y J. L. Martínez las aumenta a siete (op.cit., p.102).

Personalmente creo que el crítico, al constatar estos cinco núcleos, ya reconoce su *diversidad*, por lo menos en lo que a los factores étnico, geográfico e histórico se refiere. Donde más urgente se hace la visión de conjunto es en el Caribe, ya que no tiene sentido tratar la literatura de cada isla-nación por separado (véase el tratamiento que recibe en el *Handbook* de Foster et al.). De todos modos se puede dudar si el proyecto de Losada et al., basado ante todo en principios socio-económicos, tenía suficientemente en cuenta los factores culturales de inserción del autor.

Seguramente los viejos escritores del boom no han cambiado en nada su afán de “latinoamericanidad”, como muestra la reciente novela *La campaña* (1990) de Carlos Fuentes, en la que el protagonista es un argentino que se desplaza, durante la guerra de la independencia, de Buenos Aires a Lima y Santiago de Chile para terminar luchando en la liberación de México. Sin embargo, este programa que pretende abarcar el total de los países americanos, programa que se confunde con la “novela total” de la que soñaban los escritores del boom, apenas encuentra eco hoy día⁴⁶. En este sentido, la literatura hispanoamericana se ha hecho más “modesta” y, a la vez, más regional y más sencilla (piénsese en las novelas de Vargas Llosa, por ejemplo). No sólo son los factores económicos los que actualmente limitan la difusión de la mayoría de los escritores fuera de las fronteras nacionales: en Europa apenas son conocidos los narradores que formaron el grupo de “la onda” mexicana; a pesar de vivir en París y haber ganado en 1988 el Premio Nadal, ¿quién realmente conoce la obra de Juan José Saer? Podríamos añadir muchos nombres más.

Otra dificultad, relacionada en cierto modo con el hecho de la limitación y autolimitación (en lo que al objetivo del escritor se refiere), es la falta de un nuevo denominador común para los textos publicados después del boom. Pronto se rechazó el nombre “post-boom”⁴⁷ y tampoco “literatura de fin de siglo” (p.e. Mempo Giardinelli) encontró muchos amigos, sobre todo porque recuerda a la de fines del siglo pasado, unida inseparablemente a la idea de “decadencia”. Angel Rama introdujo el nombre “novísimos” con el título de su antología de 1981⁴⁸. Con la vista puesta en el año dos mil, algunos críticos hablan de “literatura del milenio”; pretenden descubrir ciertos elementos apocalípticos en ella. Afortunadamente se trata de una tendencia minoritaria, ya que hay otros autores y críticos -y no sólo los que sobreviven a la caída de los sueños socialistas- que racionalizan una nueva búsqueda y un nuevo comienzo. Entre ellos se encuentran decididamente escritores de larga trayectoria, con obras publicadas ya en la época del boom, pero cuya voz fue apagada por el brillo de las grandes “estrellas”: Salvador Elizondo (*Farabeuf*), José Emilio Pacheco (*Morirás lejos*) y Fernando del Paso (*José Trigo*) en México; Juan José Saer (*El limonero real* y su revisión de las crónicas en *El entonado*) en Argentina; Jorge Enrique Adoum (*Entre Marx y una mujer desnuda*) en Ecuador..

Para terminar quiero volver sobre el título de estas reflexiones. Los términos “unidad” y “diversidad” (u otros como “unitaria coherencia”⁴⁹) se hallan en la mayoría de las discusiones de “lo hispanoamericano”. Sin embargo, esos términos han tenido significados

⁴⁶ J.J.Saer se mofa del afán de crear la “Gran-Novela-de-América” en una entrevista en *Puro Cuento*, 11, 1988, p.4.

⁴⁷ Juan Manuel Marcos usa el término en su libro *De García Márquez al postboom*. Madrid. Orígenes. 1985. Ya en su ensayo sobre Roa Bastos, el crítico paraguayo había usado el mismo término, *Roa Bastos, precursor del post-boom*. México. Katún, 1983.

⁴⁸ A.Rama (ed.), *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha. 1964-1980*. México. Marcha Edit. 1981.

⁴⁹ Cf.R.Lazo, op.cit., vol.I, p.xvi.

variados a lo largo de su historia y seguramente se debería definir la “unidad” en el sentido como lo hace Claudio Magris con respecto a Yugoslavia:

“una plurinacionalidad irreductible a una dimensión unívoca o predominante [indica] la fuerza abstracta de una idea en lugar de la accidental concreción de una realidad y [es] el resultado de una abstracción, el elemento que permanece una vez eliminadas las nacionalidades concretas, común a todas ellas e idéntico a ninguna”⁵⁰.

Pero prefiero la sugerencia de los críticos alemanes Scharlau, Münzel y Garscha que introducen el término “heterogeneidad”:

“En la medida en la que los conflictos sociales y étnicos se han exacerbado, también las contradicciones culturales se han hecho más evidentes. Ha resultado frágil la ilusión de la unidad cultural y social; esta unidad mil veces deseada, perseguida, afirmada e incluso impuesta, ha sido cuestionada paulatinamente por diversas partes. Mientras tanto, la tensión acerca de una solución de estos problemas, hasta ahora únicamente ofrecida por elementos autoritarios, represivos o no aportada en absoluto, se ha trasladado a otros conceptos, en primer lugar al de la “heterogeneidad cultural”⁵¹.

En un reciente artículo, el mexicano Carlos Fuentes apoya tanto el término como el contenido de esta “heterogeneidad” al criticar la actual Europa “postmoderna”, superficialmente uniforme, pero incapaz de enfrentarse a problemas de racismo, miseria e injusticia; opone esta Europa a la América Latina:

“América española y portuguesa, mediterránea, pero también india y negra y mestiza. Eso o nada. Un continente que le dice a Europa: ‘Soy tu otro rostro... la heterogeneidad, la diferencia activa, el discurso dialógico en el que debes comenzar a participar’. No concibo, por ello a Europa sin nosotros, ni a nosotros sin Europa. Si Europa ya no cree en el relato metafísico totalizador, debe creer en los *multirelatos* [] de la alternativa iberoamericana”⁵².

A pesar de todas las dificultades que se acaban de esbozar, sigue vigente -e importante- la “utopía”, expresada por el poeta Octavio Paz como “tarea” de todos los hombres latinoamericanos, tarea perfectamente realizable:

⁵⁰. C. Magris, *El Danubio*. Barcelona. Anagrama. 1988, 305.

⁵¹. B. Scharlau, M. Münzel y K. Garscha, “Kulturelle Heterogenität” in *Lateinamerika*. Tübingen. G. Narr. 1991, p.7; el subrayado es mío.- Ya R. González Echevarría usó el término al describir el carácter de la escena central de la novela *Concierto barroco* de Carpentier: “the baroque concert [is] the indiscriminate fusion of European, American, classical, and popular elements, as well as of instruments of the most varied origins, to produce a new music, a new conglomerate in which there need be no synthesis. The heterogeneous, the amalgam, is also an abandonment of the notion of origins, to which none of the sundry elements need remain faithful; instead it is in itself an origin, a new beginning...” en *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Ithaca. Cornell Univ. 1977, p.266.- Al parecer, en 1979 en Roma se desarrolló un debate acerca del término entre Roberto Paoli y Antonio Corjenó Polar; la parte correspondiente al último se puede leer en su libro, *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*, “Sobre el concepto de heterogeneidad: Respuesta a Roberto Paoli” Caracas. Univ. Central de Venezuela. 1982, 87-91.

⁵². C. Fuentes, “La otra cara del continente”, *El País*, 16 dic. 1989; los subrayados son míos.

“América Latina ha sido desmembrada: diecinueve seudonaciones creadas por las oligarquías, los generales y el imperialismo. La modificación de nuestras estructuras sociales y jurídicas y la recuperación del pasado -o sea: la unión latinoamericana- no son dos tareas distintas: son una y la misma. La actual división política de nuestra tierra no corresponde ni a la realidad histórica ni a la económica. Casi ninguno de nuestros países, con excepción de los más extensos, constituye una unidad económica viable”⁵³.

⁵³. *Corriente alterna*. México. Siglo XXI. 1967, p. 220s.-

Para una amplia bibliografía acerca de la temática, véase Birgit Scharlau, Mark Münzel, Karsten Garscha (eds.), *Kulturelle Heterogenität in Lateinamerika*. Tübingen. G.Narr. 1991. - Personalmente recomiendo los siguientes títulos sobre los diferentes aspectos; **teoría cultural**: J.Alcina Franch (ed.), *Indianismo e indigenismo en América*. Madrid. Alianza. 1990; G.Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*. México. SEP/CIESAS. 1987; A.Colombres (ed.), *La cultura popular*. Puebla. Premiá. 1982; Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. México. G.Gili. 1987; N.García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1989; C.Gail Gunterman (ed.), *Contemporary Latin American Culture: Unity and Diversity*. Tempe/Ariz. Arizona State Univ.1984; M.Sambarino, *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Caracas. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. 1980; E.Willems, *Latin American Culture. An Anthropological Synthesis*. New York. Harper & Row. 1975. **Teoría de la lengua**: X.Albó, *Lengua y sociedad en Bolivia, 1976*. La Paz. 1980; M.Alvar, *Hombre, etnia, estado. Actitudes lingüísticas en Hispanoamérica*. Madrid. Gredos. 1986; A.Escobar (ed.), *El reto del multilingüismo en el Perú*. Lima. Inst. de Estudios Peruanos. 1972; G. de Granda, *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*. Madrid. Gredos. 1978; E.Pulcinelli Orlandi (ed.), *Política Lingüística na América Latina*. Campinas. Pontes. 1988; N.J.Rodríguez, E.Masferrer y R.Vargas Vega(eds.), *Educación, etnias y descolonización en América Latina*, 2 vols. México. UNESCO. 1983. **Teoría literaria**: N.García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1989; M.Lienhardt, *Cultura popular andina y forma novelesca...* Lima. Latinoamérica Edit. 1981; A.Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. CEAL. 1985; A.Pizarro (coord.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México. El Colegio de México. 1987; A.Rama, *La ciudad letrada*. Hanover/N.H. Edics. del Norte. 1984; A.Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. México. Siglo XXI. 1982; C.Rincón, *El cambio en la noción de literatura*. Bogotá. Inst. Colombiano de Cultura. 1978.

LOS NARRADORES DE *DULCE DUEÑO* DE EMILIA PARDO BAZÁN: APUNTES DE LA LECTURA DE UNA NOVELA FRACASADA

Por Hans Christian Hagedorn

I.: INTRODUCCIÓN

Cuando en 1911, Emilia Pardo Bazán se despidió de la narración larga con la novela *Dulce Dueño*, un libro que se ha llegado a llamar su “testamento literario”, ella era ya desde hace tiempo una escritora consagrada y una personalidad que, además, se había ganado un puesto en la vida pública española de su época. A principios del siglo XX, “al que llega en la plenitud de su fama literaria”², ella había dado ya muchas pruebas de su enorme calidad como escritora, y esto a pesar de las profundas contradicciones ideológicas que caracterizan toda su obra, y casi independientemente también de su propio desarrollo literario: “Doña Emilia nunca consiguió la síntesis armoniosa de espiritualidad y sensualidad que se da en *Pepita Jiménez* de Juan Valera. En ella hay siempre un desgarrón doloroso entre las dos tendencias del ser humano: la que le lleva a pensar en la otra vida y la que le urge a disfrutar de ésta.”³ Sin embargo, esta tensión entre los dos ejes principales del pensamiento de la escritora nunca había llegado a repercutir de manera negativa en la calidad de sus obras, antes lo contrario: la gran habilidad de la Pardo Bazán en el manejo de las técnicas narrativas en muchos casos precisamente parece haber dado verosimilitud a sus descripciones de la lucha entre estas fuerzas antagónicas del ser humano.

A principios del siglo, Doña Emilia se apartó en cierta medida de los estilos, de las innovaciones y de los modelos literarios que ella misma había contribuido a introducir en España, es decir los presupuestos y las técnicas del realismo y del naturalismo del siglo XIX, y se acercó, sobre todo en las últimas tres novelas, a temas más espirituales, al simbolismo y al misticismo: “Con *La Quimera*, en 1905, da comienzo la tercera fase de la creación novelesca de la Pardo Bazán, caracterizada por la acentuación del estilo que aparece en las obras anteriores y particularmente en *El saludo de las brujas*. La influencia modernista se confirma y con ella la inclinación al simbolismo. Sin embargo, si es lícito hablar de una tercera manera de la escritura en las novelas de este tercer periodo, es sobre todo en razón de la inspiración religiosa que encontramos en ella de forma predominan-

¹ Marina Mayoral, *Estudio preliminar (Introducción) a la edición de ‘Dulce Dueño’*, Madrid, Castalia, 1989, p. 32 (de ahora en adelante citaremos este estudio como sigue: Marina Mayoral, página). El autor de este ensayo aprovecha la oportunidad para agradecerle a Marina Mayoral el apoyo recibido en la investigación de la obra de Emilia Pardo Bazán.

² Marina Mayoral, p. 29.

³ Marina Mayoral, p. 22.

te. La orientación del pensamiento de la autora hacia el misticismo se manifiesta a partir de *La Quimera*, y persiste hasta *Dulce Dueño* (1911) en donde alcanza su cima.⁴ *Dulce Dueño* es, en efecto, un buen ejemplo de este desarrollo. La historia de la búsqueda del amor ideal por parte de la protagonista, Lina Mascareñas, termina en la renuncia al amor terrenal y en la unión mística con Dios; después de rechazar a varios pretendientes a los que ella no logra amar, y que representan, cada uno a su manera, tres modelos de amor diferentes, Lina hace penitencia y encuentra su felicidad en un asilo, uniéndose al divino esposo. Y es sólo en esta unión mística cuando Lina ya no busca **razones** para amar: ni el agudo intelecto, ni el atractivo sensual, ni el atractivo del poder que le ofrecen sus tres pretendientes pueden infundirle amor, y al final siempre resultan ser un engaño. Este es uno de los puntos más débiles de la historia: aunque fuera posible amar por una determinada razón, o por las razones citadas, la verdad es que en realidad Lina ni siquiera lo intenta. Aunque la autora nos quiera hacer creer lo contrario, ninguno de los tres 'procos' tiene una verdadera posibilidad de despertar el amor en Lina, porque antes tendría que **convencerla** a ella; Lina, sin embargo, puesto que no ama por sí misma, quiere convenirse del amor antes de llegar a él. Que la elevación y el entusiasmo amorosos - y el cortejo - siempre acaban en el desengaño, en la traición, en la más absoluta miseria de la ridiculez y de la mentira, del engaño y de la muerte, cuando salen a la luz la falta de carácter, de fidelidad y de amor de los hombres en cuestión, más bien parece un intento literario de justificar el desarrollo de Lina hacia el amor místico que una auténtica decepción en la lucha por el amor terrenal; la incapacidad de amar de Lina, sin embargo, en realidad no tiene relación alguna con estos fracasos, pero nunca es comentada o reflejada por la autora ni por la protagonista misma. Hay que añadir, por último, que la historia de Santa Catalina de Alejandría que se cuenta en el primer capítulo como una especie de modelo o parábola religiosa para la vida de Lina, desde el principio no deja lugar a dudas sobre la tendencia mística y espiritualista de la novela, ni tampoco sobre el camino y el cambio final del personaje, que es otro de los momentos flojos del libro⁵.

Dulce Dueño es una novela muy poco leída y que tuvo muy poco éxito entre el público y la crítica⁶ - si bien es verdad que no hay apenas estudios serios - y una de las razones de su fracaso precisamente parece estar en el personaje, en el carácter y en el desarrollo de la protagonista. Como dice Marina Mayoral: "el personaje mismo de la protagonista no encaja en los moldes del tipo místico. Lina es muy dura, muy seca de corazón, a lo largo de su vida no ha querido a nadie. Su búsqueda de Dios parte del desprecio hacia las criaturas y no del amor. Uno no acaba de creerse su conversión, que aparece apresurada y sin matices. Creo que el mayor fallo de la novela está en esa transformación final del personaje, que no consigue persuadirnos de su cambio."⁷ Así, el personaje resulta inverosímil, porque contradice una experiencia humana: "Lina Mascareñas, uno de los grandes personajes de la Pardo Bazán, se perfila en nuestro recuerdo más como una neurótica, como una desequilibrada, que como una santa o una mística: porque no creemos que se pueda amar realmente a Dios sin ser capaz de amar antes a un solo ser humano."⁸

Creemos, sin embargo, que el fracaso de esta novela - intentaremos explicar esta opinión nuestra a lo largo de este estudio - tiene también otras razones igualmente impor-

⁴ Nelly Clemessy, *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, (Vol. I), p. 373 (citaremos a partir de ahora como sigue: Nelly Clemessy, página).

⁵ Cf. Marina Mayoral, p. 39.

⁶ Cf. Nelly Clemessy, p. 306.

⁷ Marina Mayoral, p. 39.

⁸ Marina Mayoral, p. 41.

tantes, relacionadas con la técnica narrativa. Esto resulta especialmente difícil de creer, de aceptar y de demostrar cuando se trata de una autora cuyos recursos estilísticos, como hemos dicho, normalmente no admiten duda alguna. El caso es que en esta novela, la técnica narrativa no remienda los errores en la concepción del personaje, ni tampoco logra restituir el equilibrio entre aquellos dos ejes del pensamiento de la Pardo Bazán que son la espiritualidad y la sensualidad, puesto que la novela se decanta desde el principio por la primera. Es más: como pretendemos demostrar con el presente trabajo, es en la técnica narrativa misma, y más concretamente en la disposición de los narradores, es decir en la modalización y en la perspectiva, donde se revelan, junto con la inverosimilitud del personaje de Lina, los mayores defectos de *Dulce Dueño*. Para tal fin, describiremos primero (capítulos II y III de este estudio) los diferentes tipos de modalización en primera y en tercera persona que aparecen en la novela, y a continuación (capítulos IV y V de nuestro trabajo) intentaremos dar una valoración de los narradores analizados.

II.: LOS NARRADORES OMNISCIENTES DEL PRIMER CAPÍTULO

En el primer capítulo de la novela, dividido en cinco subcapítulos sin números, se cuenta en tercera persona la historia de Santa Catalina de Alejandría; el narrador es el sacerdote Magistral Carranza, quien lee la historia a un pequeño público formado por una mujer, Lina Mascareñas, y el intelectual don Antón Polilla. Ya al principio del capítulo el lector es informado de que Carranza también es el autor del relato de la vida de la santa (cf. p. 48: "Yo someto mi trabajo a la decisión de nuestra Santa Madre la Iglesia. Vamos, la sometería si hubiese de publicar."⁹). Su historia es narrada cronológicamente y desde el punto de vista de la omnisciencia editorial (o autorial)¹⁰: el narrador todopoderoso conoce todos los detalles de la historia y los sentimientos y pensamientos de los protagonistas; además, aparecen valoraciones suyas como por ejemplo las siguientes: "Esta mujer es de su tiempo, y en otro siglo no se concibe. Y su tiempo era de pedantería y de cejas quemadas a la luz de la lámpara. (...) No extrañemos que Catalina profundizase ciencias y letras." (p. 50 sig.) Un poco más abajo, el narrador refiere -en estilo indirecto libre - la reputación de orgullosa y fría que Catalina tenía entre los alejandrinos, y añade: "Algo tenía de verdad esta opinión" (p. 51). Otro ejemplo de un comentario de autor - porque de esto se trata en dichas valoraciones - en la narración de Carranza, lo encontramos al final de la siguiente frase: "El cristianismo, dentro de la ciudad, se le aparecía a Catalina envuelto en las mallas de mil herejías supersticiosas; y sólo algunos lampos de llama viva de fe, venidos del desierto, la atraían, momentáneamente, como atrae toda fuerza." (p. 54) De todas formas hay que tener en cuenta que estos comentarios se derivan en parte también de la situación narrativa: Carranza lee la historia a unos amigos y de vez en cuando introduce comentarios o valoraciones de los que no sabemos si estaban escritos en el ficticio manuscrito del sacerdote, o si los insertaba de manera espontánea, como él mismo advierte al principio de su lección: "Es decir, en estos asuntos, ya se te alcanza que las noticias rigurosamente históricas no son copiosas. Hay que emitir alguna

⁹ Emilia Pardo Bazán, *Dulce Dueño*, Madrid, Castalia 1989 (edición de Marina Mayoral); todos los números de páginas que aparecen entre paréntesis y sin más indicación, en el texto o en las notas a pie de página de nuestro estudio, se refieren a esta edición.

¹⁰ En la terminología y en los conceptos de la técnica narrativa nos atenemos a Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar, 1989.

suposición, siempre razonada, en los puntos dudosos. (...) Aquí entre nosotros, aunque adorne un poco ... En no alterando la esencia ... Y saltaré mucho, evitando prolijidades. Y a veces no leeré; conversaremos.” (p. 48) Es decir, a veces el lector no sabe con ciencia cierta si un comentario de Carranza pertenece estrictamente al manuscrito o a la conversación del marco entre el narrador y sus oyentes (para no confundirnos, nosotros interpretamos todos los comentarios no claramente pertenecientes al relato o a las conversaciones del marco como parte de la narración de Carranza). De vez en cuando, el autor implícito - siempre hablando de la narración de Carranza - aparece en primera persona, como por otra parte es típico de este modo de narrar: “No extrañemos que Catalina profundizase ciencias y letras” (p. 51); “Estábamos en los padres del desierto, los solitarios ...” (p. 55).

Sin embargo, también aparecen en el relato de Carranza técnicas narrativas típicas de la omnisciencia neutral: así, por ejemplo, la perspectiva alterna entre una omnisciencia selectiva y multiselectiva. Por lo general, el narrador sigue los pasos de Catalina, pero a veces describe también sucesos que ocurren lejos de ella, y también los pensamientos de los protagonistas de estos sucesos; un ejemplo muy evidente de ello lo encontramos en la descripción de la orgía del César Maximino y de la persecución de los cristianos (cf. p. 75-78). Y, como también es frecuente cuando hay un narrador omnisciente, y también en los casos de omnisciencia selectiva-multiselectiva¹¹, abunda aquí el estilo indirecto libre. En el ya mencionado pasaje en el que se describe la reputación de Catalina entre los alejandrinos, el narrador resume así los pensamientos de éstos: “Sin duda Catalina no era capaz de otro amor que el propio; y sólo a sí misma, y ni aun a los Dioses, consagraba culto.” La voz del pueblo alejandrino suena también en las siguientes frases, en las preguntas en estilo indirecto libre: “La perla era de tal grosor, que cuando Catalina la colgó de su cuello (...) hubo en la ciudad una oleada de envidia y de malevolencia. ¿Se creía la hija de Costo reina de Egipto? ¿Cómo se atrevía a lucir las preseas de la gran Cleopatra, de la última representante de la independencia, la que contrastó el poder de Roma?” (p. 53) Siguen a estos los pensamientos de los romanos, de la misma manera: “Por su parte, los romanos tampoco vieron con gusto el alarde de la hija del tiranuelo. ¿Sería ambiciosa? ¿Pretendería encarnar las ideas nacionales egipcias? ¿Todo cabía en su carácter resuelto y varonil!” (p. 54) Tenemos aquí algunos ejemplos más de estilo indirecto libre; las reflexiones de Trifón se citan de la siguiente manera: “¿Por qué no curarla también, en nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo? Sería una oveja blanca, propiciatoria ...” (p. 56). A Catalina, la oímos pensar o, mejor dicho, soñar, en las siguientes frases¹², en las que también se entremezcla, de una manera muy fina y casi imperceptible, el estilo indirecto: “¿Sería alguno como éstos quien la aguardase en la ermita? Que el solitario fuese un malhechor y la atrajese a una celada, no lo receló Catalina ni un instante. Podría acaso ser un hechicero: acusábase a los cristianos de practicar la magia. Sin duda, para resistir así el martirio, poseían secretos y conjuros. Quizás iban a emplear con ella el fil-

¹¹. Proponemos para esta técnica narrativa - es decir, la alternancia entre la omnisciencia selectiva y multiselectiva - el término ‘pluriselectivo’; aunque esta propuesta vaya, en cierto modo, en contra de los esfuerzos de Darío Villanueva por una descripción resumida y simplificada de las técnicas narrativas (una intención que nos parece muy digna y hasta de agradecer), creemos que los casos en los que se mezclan la omnisciencia selectiva y la multiselectiva de dicha manera son tan frecuentes que merecen ser resumidos por un término propio (en la obra de la misma doña Emilia encontramos muchos ejemplos, como en *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *Insolación* etc.).

¹². Para no alargar demasiado la lista, hemos elegido algunos de los ejemplos más claros, cortándolos en ocasiones; además hemos prescindido de citar aquí todos los contextos que normalmente hacen falta para reconocer el estilo indirecto libre.

tro del amor ... ¡Por obra de filtro, o como fuese, la princesa ansiaba que el amor se presentase! ¡Amar, deshacerse en amor, que el amor la devorase, cual un león irritado y regio!” (p. 62). Otra vez Catalina: “¡Ella, Catalina, la sabia, la deseada, la poderosa, la ilustre, no era bella, no podía inspirar amor!” (p. 67); “¿No ser hermosa? El príncipe suyo no la había visto ... ¡Acaso el disfraz de la plebe encubría el brillo de la hermosura! Era preciso buscar al aparecido, obligarle a que la mirase mejor; y para descubrir dónde se ocultaba, hablar a Trifón, el Solitario.” (p. 68); “¡El penitente la había engañado! ¡Su esposo no venía!” (p. 73); “¿Quién impedía?” (p. 93). Para terminar esta lista de ejemplos, un pasaje en que se citan, en estilo indirecto libre, las fantasías eróticas de Maximino (el hecho de que el estilo indirecto libre se emplea para varios personajes, por cierto, es un indicio para la omnisciencia pluriselectiva o multiselectiva): “Maximino la miraba, fascinado. ¡No, no era fría ni severa como la ciencia la virgen alejandrina! ¡Cómo expresaría el amor! ¿Qué pretendían de ella los impertinentes de los filósofos? Lo único acertado sería llevársela consigo a las cámaras secretas, frescas, solitarias del palacio imperial, donde pieles densas de salvajinas mullen los tálamos anchos de maderas bien olientes.” (p. 84) También queremos mencionar, por último, que aparte del estilo indirecto libre y del estilo indirecto, se usa con frecuencia el estilo directo (cf. p. 58-61: la conversación entre Trifón y Catalina; p. 73: Catalina rezando, etc.).

Este relato de la vida de la Santa tiene un marco en el primer capítulo de la novela; como ya hemos dicho, conocemos al narrador, a la vez autor y lector, del texto, así como al público, y también conocemos la situación: ya al principio, después de una breve ambientación, nos son presentados (cf. p. 48). Este marco narrativo, a su vez, tiene un narrador cuyo relato se desarrolla en tercera persona y claramente desde el punto de vista de la omnisciencia autorial. No se refieren aquí con frecuencia los pensamientos no expresados de los personajes, aunque se podrían citar excepciones: “La pelinegra se recostó y entornó los ojos para escuchar recogida.” (p. 48). Mientras que en esta frase se expresa la finalidad no expresada de un movimiento, en la siguiente se trata de un sentimiento: “Polilla se engalló, satisfecho de ser peligroso.” (p. 49) Si estas excepciones son muy escasas, hay que decir que el estilo indirecto libre no aparece aquí por ninguna parte; podemos resumir que en la narración del marco, se usan casi exclusivamente la descripción en tercera persona y el estilo directo. Por otra parte, sí que hay una clara intromisión del autor implícito: “El canónigo rompió a leer. Tenía la voz pastosa, de registros graves. Tal vez al transcribir aquí su lección se deslicen en ella bastantes arrequives de sentimiento o de estética que el autor reprobaría.” (p. 48) El marco interrumpe la narración de Carranza en muchas ocasiones (cf. p. 48, 49, 50, 52, 54, 55, 63, 69 sig., 103 sigs.), aunque estas interrupciones son menos frecuentes en el tercero y cuarto subcapítulo. El marco tiene también la función de establecer la fenomenicidad del relato de Carranza, que se nos presenta a los lectores como un manuscrito auténtico y real (dentro de la ficción del marco), transcrito por un mediador (cf. p. 48) que es el narrador-autor del marco; sólo más tarde, en el capítulo II, el momento de la lectura del relato de Carranza, y con él la situación del marco, es decir la reunión de Lina, Polilla y Carranza, se sitúa en el transcurso de la historia, o sea en la vida de Lina, que es la que se cuenta entre los capítulos II y VII. La mencionada fenomenicidad del relato de Carranza - dentro de la ficción de la novela - queda así otra vez confirmada. En el subcapítulo IV del segundo capítulo, donde empieza la descripción del viaje de Lina a Alcalá, el lector se da cuenta de que se acerca el momento de la lección del relato, cuando se menciona la medalla del Siglo XV con el retrato de Santa Catalina (cf. p. 133), la misma medalla que el autor del marco describe en el capítulo I (cf. p. 47); poco después, en un breve diálogo entre Carranza y Lina,

se menciona el manuscrito de éste y se anuncia su lección para el día siguiente (cf. p. 138 sig.). Por tanto, la lección del relato del capítulo I cae, en cuanto a la cronología del relato de la vida de Lina, exactamente entre los capítulos II y III de la novela y constituye una anticipación: de hecho, es sólo entonces que el lector se da cuenta de que el momento de la lección del relato es en realidad posterior a los sucesos contados en el capítulo II de la novela. La función de esta anticipación - un truco literario que, por supuesto, pertenece al ámbito de la temporalización de la novela y no al que más concretamente nos preocupa en este análisis, pero que, por otra parte, influirá en él de manera decisiva - es obvia; Doña Emilia le adelanta al lector un modelo religioso para la búsqueda del amor ideal soñado por Lina: "La estructura de la novela nos hace ver que no pretende mantener la incógnita sobre el resultado de esa búsqueda, sino que quiere dejarlo patente desde el comienzo. La historia de Santa Catalina de Alejandría, que se cuenta en las páginas iniciales, va a ser, en realidad, el guión al que se ajusta el relato."¹³

III.: LA NARRADORA DE LOS CAPÍTULOS II A VII

A partir del capítulo II, la narración en tercera persona desaparece por completo y la perspectiva es ahora la de un yo protagonista: Lina Mascareñas, la enlutada amiga de Carranza y Polilla del primer capítulo. En su narración en primera persona se mezclan el monólogo interior, las descripciones y las transcripciones de las conversaciones con otros personajes; sólo al final se le informa al lector de que el relato de Lina también tiene carácter de fenomenicidad: se trata de unos apuntes que ella escribe en el asilo donde es llevada después de sus fallidos intentos de buscar el amor entre personas reales y después de hacer penitencia en un pueblo perdido de Castilla. Aquí, ella quiere vivir en paz y en feliz armonía con Dios: "En este asilo, donde me recluyeron, escribo estos apuntes, que nadie verá, y sólo yo repaso, por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo, y que, por la voluntad de quien puede, soy lo que nunca había sido: feliz." (p. 286) Queremos hacer hincapié en el hecho de que, tanto como el primer capítulo, también el monólogo interior de Lina, que empieza con la primera frase del capítulo II, muestra algunos toques magistrales de la técnica narrativa de la Pardo Bazán; uno de muchos ejemplos posibles es, en nuestra opinión, la descripción de la ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner, que Lina escucha entusiasmada en un concierto en Madrid. Para citar solamente dos pasajes cortos: "El tema del silencio, del arcano, vuelve, insistente, clavándose en mi alma. 'No preguntes de dónde vengo, no inquietas jamás mi nombre ni mi patria...' ¡Así se debe amar! Mi alma se electriza. Mi vida anterior ha desaparecido. No siento el peso de mi cuerpo. ¿Quién sabe? ¿No existe, en los momentos estáticos, la sensación de levitación? ¿No se despegará nunca del suelo nuestra mísera y pesada carne? La necesidad de Elsa, empeñada en rasgar el velo, me exaspera. ¿Saber, qué? ¿Una palabra, un punto del globo? ¿Saber, cuando tiene a su lado al prometido? ¿Saber, cuando las notas de la marcha nupcial aún rehilan en el aire?" (p. 152) Mientras que aquí, el monólogo interior, inspirado por una frase del libreto, nos transmite la emoción y las reflexiones de Lina -el 'flujo de la conciencia' -, en el siguiente párrafo vemos como Lina interioriza el argumento, identificándose con él e imaginándose formar parte de la historia: "Lohengrin ya navega río abajo en su cisne simbólico. Le sigo con el pensamiento.

¹³ Marina Mayoral, p. 32.

Vuelve hacia la montaña de Monsalvato, al casto santuario donde se adora el Vaso de los elegidos, la milagrosa Sangre. Allí iré yo, arrastrándome sobre las rodillas, hasta volver a encontrarlo. Yo no he sido como Eva y como Elsa; yo no he mordido el fruto, no he profanado el secreto. A mí podrá acogerme el caballero de la cándida armadura y murmurarme las inefables palabras ..." (p. 153).

Ya desde el primer momento, los apuntes de Lina tienen un tono muy personal y des-preocupado que revela al lector su talante frío, arrogante, calculador y egoísta: "¡Tía Catalina! ¡Yo su heredera única! Y ni siento vértigo, ni tampoco efusión de gratitud. Lo encuentro curioso; la extrañeza vence." (p. 107). Cuando Lina, previo anuncio de Antón Polilla, es presentada a su primer pretendiente, el intelectual Hilario, leemos: "Representamos la comedietá." (p. 161); y cuando al final, ella ha sacado a la luz el verdadero carácter de Hilario, dice: "No pude contenerme. Solté una risa jovial, victoriosa. Aquel toro, desde el primer momento, se venía a donde lo citaban los capotes revoladores y clásicos. Un marido como otro cualquiera, ante la iglesia y la ley." (p. 170 sig.). El cinismo de Lina queda patente también en las últimas frases del mismo capítulo: "Cuando se fue - obedeciendo a una orden, porque su brillantina ya me enjaquecaba fuertemente - sentí algo parecido a remordimiento. (...) Llamé a un criado. -Esta carta al correo. Y cuando vuelva este señor que ha almorzado aquí, que le digan siempre que he salido." (p. 172).¹⁴ Frases entrecortadas, preguntas que ella se hace a sí misma, exclamaciones, interjecciones y un vocabulario a veces hasta coloquial dan al lector la impresión de seguir muy de cerca los pensamientos de Lina, de verlo todo a través de los ojos de alguien que no se siente observado. Algunos ejemplos del capítulo II nos pueden servir de muestra: "La biblioteca del Sr. Carranza me la he zampado" (p. 110); "Por haber tenido yo la curiosidad de leer algunos manuscritos del archivo, las hijas del Juez, que son las *lionnes* de Alcalá, y que me tienen tirria, me han puesto de mote *la Literata*. ¡Literata! No me meteré en tal avispero ¿Pasar la vida entre el ridículo si se fracasa, y entre la hostilidad si se triunfa? Y, además, sin ser modesta, sé que para eso no me da el naípe." (p. 110); "*Es mi berlina, es mi lacayo*. ¡Qué sensación punzante!" (p. 111); "Al encararme con Farnesio, noto que algo semejante al rastro de baba de un caracol espejea en sus mejillas. ¿Llanto? ¿La quería de verdad a esta señora tan pava, tan poco interesante?" (p. 114); "Ostenta aparatosa cama de ébano, con colcha de raso rosa, velada de guipur, y muebles de ébano, también macizotes." (p. 114); "El consejo frunció mis cejas. ¿Consejitos a mí?" (p. 119). Y en el capítulo IV otro ejemplo muy claro: "En cuanto al proco ... ¡bah!" (p. 178). Otro ejemplo de este tono íntimo son onomatopeyas como las siguientes: "¡rissch!" (p. 187); "Frrrt" (p. 201); "run run" (p. 227). Mezclándose siempre con descripciones, recuerdos, y conversaciones en estilo directo - o, mejor dicho, abarcando toda clase de recursos narrativos - el monólogo interior adquiere una enorme flexibilidad, por ejemplo cuando se transcriben conversaciones que Lina mantiene consigo misma en segunda persona: "De todos modos, he descubierto en mí una bestezuela brava ..., a la cual me creía superior. A la primera mordida casi entrego mi vida, mi alma, mi porvenir, a cambio ... ¿A cambio ... de qué? ¿De qué, vamos a ver, Lina? ¡Es gracioso, es notable! Lo ignoro. Nada, que lo ignoro. ¿Será ridículo? ¡Pues ... lo ignoro, ea!" (p. 202 sig.).

¹⁴ Otros ejemplos igualmente reveladores se encuentran en el último capítulo, cuando Lina dice a Carranza respecto al fallecido Agustín: "-¡Si yo no le he querido jamás, ni a él, ni a ninguno! Y como no le quería, no se lo he dicho. No mentí." (p. 265); también es flagrante el episodio con las dos mujeres campesinas, de las que comenta: "En lo recóndito, en el escondrijo de la verdad, ningún afecto sentía por las dos mujeres. Ejemplares ínfimos de la humanidad, barro ordinario que amasó aprisa el alfarero, me eran tan indiferentes como uno de los alcornoques que sombreaban el repuesto valle." (p. 279 sig.).

También podemos leer sus conversaciones con Dios: “¡Ah! Por las tardes, respirando el olor embeodante de las florecencias, cuyo polen llevaban las abejas de una parte a otra, auxiliando la fecundación, me dirijo a ti, Dueño que no vienes ... ¿Por qué han pasado los tiempos en que, a precio de la tortura, de la piel arrancada, de la cabeza destroncada, acudías, exacto a la cita, transportado de ardor? ¿Por qué no me es concedido comprarte a ese precio? (...) ¡Edad menguada! ¡No poder ser mártir! En una hora, ganarte, unirme a ti ... Si tú quisieses, dulce Dueño, yo te ofrecería licor para refrescar el de tus cruentas llagas ... Yo te daría con qué renovar el Grial.” (p. 280)¹⁵. Además, y esto me parece la mejor demostración de la calidad narrativa de Doña Emilia, encontramos también pasajes en los que se emplea dentro del monólogo interior, de manera muy hábil y efectiva, el estilo indirecto libre, expresando así la voz de otros en el pensamiento de Lina: “En casa de mi tío no saben qué pensar de mí. ¿Soy una maniática; soy una casquivana; soy una hembra ‘de cuidado’, con la cual hay que mirar donde se pisa? (...) Y, sobre todo, el tío, el gitano-señor, anda receloso: empieza a consagrarme un estudio excesivo, una atención disimulada, de todos los momentos. ¿Por dónde saldré? Es sobrado ladino para no conocer que José María y yo, a pesar de las apariencias, todavía no ... vamos, no ... (...) ¿Seré de mármol, como los leones? ¿Seré una romántica ...? ¿Qué de hipótesis!” (p. 190). Otro ejemplo: “Los padres se despiden al fin. Me mirarán siempre como a una hija. Vendrán a verme algunas veces; soy para ellos algo querido, ‘lo que les queda’ de su pobre Agustín ... ¡Si yo supiese lo que Agustín valía! ¡Si yo me penetrase de lo que ‘habíamos perdido’! Y no sólo nosotros. Porque Agustín era para su patria algo más que una esperanza: iba siendo una realidad, ¡tan extraordinaria, tan superior a todo!” (p. 261 sig.)¹⁶

IV.: INCOHERENCIAS EN CUANTO A LOS NARRADORES DE ‘DULCE DUEÑO’

Sin embargo, y a pesar de las muchas pruebas de indudable maestría en la técnica narrativa - o, mejor dicho, a pesar de un manejo intachable de las técnicas correspondientes a cada uno de los tipos de narrador que aparecen en *Dulce Dueño* -, creemos que la disposición misma de los narradores, los tipos de narradores elegidos, son responsables de una cierta confusión y un cierto malestar creado en el lector a lo largo de la novela. En otras palabras: los medios no se ajustan a los fines. En primer lugar, nos parece poco adecuado introducir tres narradores diferentes en una novela que trata sobre todo de la vida de la protagonista, y que tiene la perspectiva de ésta como punto de vista central. El lector sabe que el autor ficticio y narrador de la vida de Catalina de Alejandría es Carranza, y que la narradora de la vida de Lina, desde la noticia de la herencia hasta su reclusión en el asilo (con algún y otro salto atrás que explica su vida anterior), es ella misma. También sabe - aunque en el caso de los apuntes de Lina recibe la información demasiado tarde - que los dos relatos tienen carácter fenoménico, es decir, que se trata supuestamente de manuscritos reales, auténticos. Lo que ignora, sin embargo, y lo que le confunde, es la identidad del narrador del marco de la primera parte: ¿quién *transcribe* (cf. p. 48) la lección de Carranza? Y, si ya los dos relatos - de Lina y de Carranza - son reales, fenoménicos, ¿se puede hablar de fenomenicidad también en el caso del marco del

¹⁵. Otro ejemplo de Lina ‘rezando’ en la p. 282.

¹⁶. Más ejemplos de esta interesante mezcla de monólogo interior y estilo indirecto libre se encuentran en las siguientes páginas: p. 176, p. 227, p. 260, p. 277, p. 278.

relato del primer capítulo? No, sin duda alguna; pero el lector es inducido a hacerse estas preguntas: ¿existe un editor secreto del relato de Carranza y de los apuntes de Lina que, según las palabras de ésta, nunca iban a ser leídos por nadie (cf. p. 286)? Este editor secreto y ficticio, que sería idéntico con el narrador del marco del primer capítulo, ¿acaso podría ser Lina, o Farnesio, o un tercero, o se trata simplemente de la propia Doña Emilia? O, dicho de otra manera: si ya sabemos que el relato del marco del capítulo I no tiene carácter fenoménico, ¿por qué no lo tiene, si el resto de la novela sí que lo tiene? ¿Por qué no recibimos información alguna sobre uno de los tres narradores, si ya hay que acostumbrarse a los tres, y si recibimos esta información en el caso de los otros dos? La novela misma no aclara estas dudas que, sin embargo, reclaman una respuesta, dada la fenomenicidad de los dos relatos de Carranza y de Lina. Y, como si esto fuera poco, lo más grave es que la existencia de un tercer narrador, él del marco del primer capítulo, y su narración en tercera persona en esta parte, no parecen tener explicación ni justificación en la novela: ¿por qué cambia el narrador entre el primer capítulo y el resto de la novela? Como ya hemos dicho, la antelación del relato de la vida de la santa tiene la función de adelantarle al lector una especie de esquema, un modelo religioso según el cual se va a desarrollar la vida de Lina en el resto de la novela. Esta antelación, sin embargo, no justifica y no reclama el cambio de la perspectiva y no hace sino dar un aire de inverosimilitud a los capítulos II a VII.

Después de un primer capítulo interiormente muy logrado en cuanto a la técnica narrativa empleada, y después del cambio a la primera persona a partir del capítulo II, los problemas se amontonan. El relato de Lina se lee al principio como una especie de transcripción directa de sus pensamientos, o como un diario, y el lector nunca sabe si está leyendo - mediante una mágica telepatía literaria - en el cerebro de Lina, o si está hojeando en sus apuntes íntimos; a parte de los medios narrativos ya mencionados (monólogo interior, descripciones, conversaciones en estilo directo, interjecciones, onomatopeyas etc.), el continuo cambio entre el presente y el pretérito indefinido (los tiempos gramaticales más frecuentes, que le hacen dudar al lector de si se describen sucesos pasados - como en un diario - o actuales - como en una transcripción directa), y también entre las escenas con o sin diálogo y los panoramas, confirman e intensifican esta impresión irritante en el plano de la temporalización de la historia narrada¹⁷. El lector, por tanto, nunca sabe si está ante un relato retrospectivo, o aproximadamente simultáneo a cada momento del tiempo de la historia de Lina. Al final de la novela, no obstante, de repente se le

¹⁷. Sin entrar aquí a fondo en el tema de la temporalización de la novela, el ritmo y el tiempo del discurso, queremos dar unos pocos ejemplos; el primer cambio del tiempo gramatical ocurre cuando, después de usar exclusivamente el presente en las primeras páginas del capítulo II, la narradora dice: "Sorprendido al pronto, parpadeó D. Genaro." (p. 114) La conversación con Antón Polilla empieza en presente: "No necesito diplomacia, o por lo menos, no necesito astucia con este amigo, cuya boca no sufre candados." Y sigue, después de las primeras frases, así: "Le llevé la corriente." (p. 139) A pesar de tratarse en muchas ocasiones de un presente histórico, opinamos que el frecuente cambio del tiempo gramatical confunde al lector; además, en el caso de la conversación con Polilla está claro que tampoco puede tratarse de unas observaciones generales (en presente) de Lina sobre su relación con el intelectual, escritas en el asilo, porque al final él y Lina ya no son amigos o al menos ya no tienen relación alguna. Las escenas con diálogo son tan frecuentes que los ejemplos sobran; para las escenas sin diálogo - también frecuentes - citamos aquí la descripción, en monólogo interior, del registro de los armarios de la fallecida tía (cf. p. 119-123): "Aquí no están las joyas. Estarán de fijo en el último armario que registre. No ... En el tercero. Muchos estuches, muchas cajas. Lo saco todo y lo extiendo sobre la mesa, ante el sofá. Me siento. Una ligera fiebre enrojece mis mejillas; me late aprisa el corazón. ¡Las joyas! (...)" (p. 120); "Gira la llave dulcemente. El armario cuatro guarda mil objetos, cajas, cintas, guantes, gemelos de teatro, calzado nuevo, sombrillas, medicinas, todo sin un átomo de polvo, todo en orden ... Me fijo." (p. 122). Panoramas también los hay en gran número: por ejemplo la descripción de Lina de su adaptación al bienestar (cf. p. 124 sigs.) o de su viaje solitario por Suiza (cf. p. 231-234), que tiene una duración de dos semanas (cf. p. 232) y que termina cuando Agustín se junta con ella. Por lo demás, también son frecuentes los analepsis (cf. p. 109 sig., 111 sig., 137 sig., 145 sigs., etc.).

revela al lector que todo el tiempo había estado leyendo los apuntes que Lina redactó y repasó en el asilo (cf. p. 286), y esta información causa una sensación de desconcierto y de inverosimilitud absoluta. Y esta inverosimilitud reside, en primer lugar, en el hecho de que nadie escribe unos apuntes retrospectivos (que abarcan un número indeterminado de años; las indicaciones temporales, frecuentes al principio, desaparecen hacia el final) con tanta exactitud en los más mínimos detalles (por ejemplo los decoros, los vestidos, los gestos y las palabras de cada momento etc.), y con un uso tan confuso de los tiempos gramaticales. Tampoco es probable que alguien escriba el relato retrospectivo de varios años de vida con la perspectiva de cuando vivió cada momento, es decir transcribiendo todos sus pensamientos en la forma en la que los pensó en su día. Y en segundo lugar, son inverosímiles tanto el tono altivo como la falta de reflexión sobre los propios errores y defectos cuando se supone que estos apuntes se redactan después de una purificación mística, después de unos cambios tan dramáticos en la personalidad que deberían expresarse o traducirse, si fueran reales, en una cierta comprensión de sí misma - o sea, en una cierta distancia en cuanto al yo del pasado - y en un tono también purificado. Durante toda la narración hasta este momento resulta algo difícil aguantar el tono arrogante y presumido de Lina; sus pensamientos y reflexiones se leen a veces como una mera autojustificación por no haber amado, mal disimulada por la historia de una supuesta búsqueda del amor ideal y de la unión mística con Dios, y para el lector es casi insoportable observar que hasta en los momentos de máximo arrepentimiento y de supuesta penitencia, como por ejemplo en el episodio con la niña Torcuata, Lina no deja de burlarse del dialecto de las dos campesinas (cf. p. 278 sigs.), de despreciar a las dos mujeres (cf. el pasaje anteriormente citado en la p. 279 sig.)¹⁸. En todo el episodio, Lina sólo piensa en sí misma; su penitencia en realidad no es sino el colmo del egoísmo y de la soberbia, como se ve cuando exclama: “¡Estoy tan al principio de mi deificación!” (p. 281), o cuando habla del anhelado amor ideal como de un negocio: “¿Por qué han pasado los tiempos en que, a precio de la tortura, de la piel arrancada, de la cabeza destroncada, acudías, exacto a la cita, transportado de ardor? ¿Por qué no me es concedido comprarte a ese precio? Lo que estoy haciendo, me cuesta más, mayor esfuerzo, un vencimiento largo, tedioso, sin fin. (...) ¡No poder ser mártir! En una hora, ganarte, unirte a ti ...” (p. 280). En otro momento dice: “Y sin embargo, yo debiera obtener algo, porque mi espíritu no es como el de la muchedumbre: yo soy singular.” (p. 282) El resultado de todo ello es la inverosimilitud; no podemos creer que alguien en la situación de Lina hable así. Nadie que realmente atienda a lo íntimo, viviendo interiormente, diría: “Atiendo más bien a lo íntimo. Vivo interiormente.” (p. 281) Nadie que realmente busque la deificación (cf. p. 281) la va a reclamar tan des-

¹⁸. Un buen ejemplo de la soberbia de Lina, y un reflejo de los prejuicios de la época de la Pardo Bazán, son los comentarios chovinistas: la doncella Octavia, francesa, es un “buen cascabel” para Farnesio, una “franchuta” para Eladia, la doncella anterior, y a Lina le parece “recortada de un catálogo de almacén parisiense” (p. 176). Después de acostarse - claro, no podía ser otra - con el pretendiente andaluz, José María (cf. p. 197), Lina aprueba sonriendo que Farnesio le llame a Octavia “la tal francesita”, “semejante pécora”, y a Lina misma el sólo pensar en ella le infunde “repugnancia” y “ascos físicos” (p. 202). De todas formas, Doña Emilia no parece haber tenido muy buenos recuerdos de Francia; a su personaje, Lina, primero le hace decir que Biarritz es “una magia” (p. 225), y poco después, que es “un pueblecillo” (p. 229); en París, por último, se siente asfixiada por “la continua exhibición de la miseria humana, la suciedad industrializada, fingida, afeitada, cultivada lo mismo que una heredad de patatas o alcacer” (p. 231). Los ingleses no salen mejor parados: “Los ingleses son nuestros bufones. (...) En cuanto a su mentalidad, no estamos muy persuadidos de que llegue a la mediana mentalidad ibérica.” (p. 237) Además, son ladrones (cf. el episodio con la doncella Maggie, p. 258), y al final resulta que los españoles lo hacen todo mejor, como la antigua doncella Eladia, “trionfadora del extranjero” (p. 267). Por lo demás, en la ‘frígida’ Suiza no hay nada que descubrir (cf. p. 231), y los alemanes no le parecen tampoco muy interesantes (cf. p. 233). Un elitismo muy similar se puede observar en las transcripciones del lenguaje coloquial (cf. p. 159 sig., 268 sig., 278 sigs.) y del dialecto andaluz (cf. p. 180-200), que sólo aparecen cuando se trata de gente de una clase social baja y cuando la narradora quiere descalificar a los personajes.

caradamente; nadie que quiera cambiar sus sentimientos piensa: “basta que cambie mi corazón” (p. 282).

El cambio de carácter de Lina y toda la historia de su encuentro místico con Dios resultan inverosímiles por la forma de contarlos, y en gran parte porque se narran en primera persona, porque no hay distancia: en esta incoherencia entre la modalización en primera persona y la historia, el argumento, se descubren las incoherencias del personaje. Y esto es evidente precisamente cuando se revela la fenomenicidad del manuscrito. Cuando Lina escribe estos apuntes en el asilo, ya ha pasado el momento de la pérdida del orgullo¹⁹ y del encuentro con Dios; además, dice que solamente escribe “por gusto de convencerme de que estoy cuerda, sana de alma y de cuerpo” (p. 286). ¿Una persona purificada, iluminada, realmente necesita escribir su propia historia y evocar todas sus palabras y pensamientos como si fueran actuales, para convencerse a sí misma de que es así, de que no está loca, de que es feliz? Nos cuesta creerlo. Si, como parece, Lina escribe todo el manuscrito desde el capítulo II hasta el final en el asilo, el lector se pregunta inevitablemente cómo es posible que una persona tan purificada escriba la historia de su purificación con un tono tan desdeñoso y arrogante, que además no cambia desde la primera frase hasta la última. Tampoco es muy probable, por ejemplo, que una persona que ha entrado en contacto con Dios se toque la frente con el dedo para indicar su propia locura, y que encima incluya este gesto en sus memorias (cf. p. 288), o que se fije en un gesto vulgar como el de Farnesio: “Hizo, frotando el pulgar y el índice, ese ademán expresivo que indica *dinero*” (p. 289), y que lo juzgue lo suficientemente importante para contarlos. En toda la conversación final con Farnesio, que abarca las últimas páginas de la novela (p. 287-291), el tono no ha cambiado respecto a las entrevistas anteriores, restando así verosimilitud a la historia de una purificación tan tremenda, de un cambio tan dramático en el carácter y en la vida de una persona; no resulta creíble, por ejemplo, que Lina apunte una frase como la siguiente de Farnesio: “Llévesela el diablo ... Por tus bondades con ella ... Está hecha un trinquete. Eso sí, con mil hoyos en la cara.” (p. 291)

V.: CONCLUSIONES

Podemos resumir lo siguiente: si se tratara realmente de la mirada atrás de una persona religiosamente purificada o iluminada, adoptaría sin duda un tono más humilde, se fijaría en otros elementos menos superficiales de su propio desarrollo, escribiría con más concisión y claridad, por ejemplo en el uso de los tiempos gramaticales donde emplearía en menor medida el presente, y sobre todo se fijaría más en sus propias contradicciones. Lina, sin embargo, es una narradora a la que no se le cree su historia, y cuyo relato, por arrogante y por girar siempre en torno de sí misma, sin lograr ninguna distancia a la propia personalidad, hasta resulta embarazoso. Una persona en su lugar o bien escribiría de otra manera, o bien tal vez ni siquiera escribiría, por distancia a su vida anterior. En este caso, su historia tendría que ser contada por un narrador omnisciente en tercera persona, lo cual seguramente daría más verosimilitud al personaje, permitiendo además una distancia crítica del lector, que en el caso de *Dulce Dueño* es obligado a escuchar y a creerse la historia de Lina tal y como ella la cuenta, y cuya inteligencia se rebela contra seme-

¹⁹ Véanse el episodio en que Lina se deja pisotear en la calle (p. 267 sigs.), la renuncia a la herencia (p. 270 sigs.), y el episodio con la niña Torcuata (p. 277-286).

jante violación. Una autora como Emilia Pardo Bazán, de todas formas, debería haber sabido que a un carácter como Lina Mascareñas no se le puede hacer hablar de sí misma en primera persona sin que esto resulte inverosímil. Los problemas centrales de esta novela en cuanto a la técnica narrativa son, por lo tanto, principalmente dos: en primer lugar, el cambio del narrador entre los capítulos I y II de la novela, y sobre todo la elección de la modalización en primera persona para la historia de Lina. El segundo punto débil de la novela reside en la fenomenicidad del relato de Lina; ni ésta ni la modalización en primera persona se ajustan al personaje y a su desarrollo en el transcurso de la historia. Para evitar cualquier malentendido, queremos subrayar que no dudamos de la gran habilidad de la Pardo Bazán en el manejo de la técnica narrativa; en el caso de su última novela larga, sin embargo, la elección del tipo de modalización, es decir, la decisión previa al procedimiento narrativo mismo, en nuestra opinión fue una equivocación. Evidentemente, también hay que preguntarse si la intención de Doña Emilia no era precisamente la de causar en el lector una cierta sensación de inquietud y de rechazo ante el personaje de Lina. En la misma línea se pregunta Marina Mayoral en la introducción a su edición de *Dulce Dueño* si las ideas de la protagonista sobre el amor y la sexualidad eran las de la autora²⁰; ante la duda, y a falta de una mediación entre la voz de Lina y el lector (como podría ser la voz de la autora que aquí permanece en silencio), hay que concluir que la autora probablemente defendía las mismas posturas que su protagonista. Lo mismo ocurre con toda la historia de Lina, de su búsqueda de la belleza y del amor ideal, y de su conversión final. “Lina resulta convincente en su maldad, en su soberbia”²¹, y su purificación nos resulta inverosímil²², pero, a pesar de todo, la historia de Lina nos es presentada como modélica, y no hay absolutamente ningún indicio de una distancia o crítica por parte de la autora respecto al personaje, antes lo contrario: la antelación de la historia de la santa parece indicar que Doña Emilia aprobó el camino de su personaje. El lector, sin embargo, no lo aprueba: “La conciencia del dolor y el desengaño del amor humano llevan al hombre a buscar en Dios la razón de su ser y de su vida. Este camino que pretende mostrarnos la Pardo Bazán con el ejemplo de Lina Mascareñas lo había intentado muchos años antes con el personaje de don Julián, el cura de *Los Pazos de Ulloa*. Y el resultado fue exactamente el mismo: no nos convence.”²³

El fracaso de esta novela, insinuado también por otros críticos²⁴, tal vez tiene incluso una razón más profunda. Como sabemos, la decepción del positivismo a finales del siglo XIX, los enormes cambios sociales, culturales, políticos y económicos sucedidos a partir de la industrialización, y los consiguientes problemas de adaptación a las nuevas formas de vida, produjeron en gran parte de las sociedades europeas, y por supuesto también en el ámbito del arte, el ansia de renovación religiosa y espiritual; la Pardo Bazán, como muchos escritores de su época, participó en esta renovación en el campo literario con una inclinación hacia los temas religiosos y el misticismo²⁵. No se produjo, sin embargo, un cambio igualmente profundo en la técnica narrativa, y esta observación también se puede hacer en las últimas novelas de Doña Emilia, como confirma Nelly Clemessy: “Al igual que los escritores de las nuevas generaciones, conservó en parte los métodos y las ideas

²⁰. Cf. Marina Mayoral, p. 34 sig..

²¹. Marina Mayoral, p. 39.

²². Cf. Marina Mayoral, p. 40.

²³. Marina Mayoral, p. 41.

²⁴. Cf. Nelly Clemessy, p. 306; y Carmen Bravo-Villasante, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, p. 284.

²⁵. Cf. la descripción ya anteriormente citada (p. 43 sig. de nuestro estudio) de Nelly Clemessy, p. 373.

consagradas por los naturalistas, pero bajo el influjo de la corriente idealista dominante las utilizó para poner de relieve una imagen del hombre muy distinta a la que los naturalistas reflejaron en sus relatos.”²⁶ O, como dijo la propia autora en una entrevista concedida con ocasión de la publicación de *Dulce Dueño*: “Este neo-idealismo con base realista me encanta.”²⁷ Ahora bien, si el simbolismo, el espiritualismo, el misticismo y neo-idealismo de principios del Siglo XX realmente hubieran estado fundados en una sólida base de ideas, conceptos y teorías sociales, religiosos, filosóficos y estéticos, entonces se habría producido necesariamente también un cambio en los procedimientos narrativos; el empleo de los métodos del realismo y del naturalismo simplemente habría sido imposible. Pero, en realidad, los citados fenómenos artísticos de principios del siglo XX eran más bien movimientos esteticistas y modas conservadoras que un profundo deseo de renovación y un serio intento de adaptación social y cultural a los nuevos tiempos. La burguesía y la aristocracia europeas - y con ellas muchos artistas - vivían aquí el sueño de poder detener el paso del tiempo y de poder restituir en el ámbito cultural una hegemonía social que se había perdido con la Industrialización; y lo vivían con el culto a la belleza refinadísima (como, por ejemplo, en el arte modernista) y a un misticismo y un espiritualismo inalcanzables para otros, y sobre todo para las masas. En el fondo fueron unos movimientos profundamente conservadores, tradicionalistas, decimonónicos, y por tanto conservaban en el ámbito de la literatura su ‘base realista’. En *Dulce Dueño* se puede observar exactamente la misma mezcla entre un misticismo elitista, afectado y amanerado con un mensaje ultraconservador, por una parte, y un conglomerado de técnicas narrativas propias del realismo y de un monólogo interior típico de la novela psicológica del siglo XX (en este caso poco ajustado al personaje), por otra parte. Como ya hemos dicho, el ‘neo-idealismo con base realista’ del primer capítulo, donde Doña Emilia se encuentra en su salsa, resulta en todo momento convincente, aunque el relato de la historia de la santa por sí solo resulta algo inexpresivo y se lee a veces más bien como una novela histórica. La - entonces ciertamente muy moderna - técnica del monólogo interior en los capítulos II a VII, en cambio, nos parece inadecuada y poco madurada, y cuando mejor funciona es en los momentos en que la autora la mezcla, amplía y flexibiliza con técnicas narrativas originalmente procedentes del realismo, como por ejemplo cuando se emplea - dentro del monólogo interior - el estilo indirecto libre para citar de esta manera los pensamientos de terceros. Para no ser injustos con doña Emilia, hay que reconocer que su apuesta por el monólogo interior fue un paso muy valiente, un intento de buscar nuevas formas para lo que para ella eran nuevos contenidos, sin renunciar por ello a los métodos del realismo y del naturalismo. El problema es que el monólogo interior, moderno en sí, resulta inadecuado para el personaje y para el tema místico, y los procedimientos realistas, que la autora maneja con gran destreza, no hacen sino confirmar que aquel neo-idealismo no había desarrollado formas propias, reflejando así su carácter nostálgico, conservador, elitista y algo superficial. Con esta mezcla de técnicas narrativas, en definitiva, la novela decepciona, y tanto el ‘neo-idealismo con base realista’, que se queda muy en la superficie del tema místico, como el monólogo interior, que no se ajusta al personaje, más bien nos desencantan, puesto que al final no parecen ser sino un engaño: el antifaz de la espiritualidad y de la modernidad que no logra disimular el abatimiento del espíritu y la decrepitud del cuerpo literario.

²⁶ Nelly Clemessy, p. 387.

²⁷ Carmen de Burgos, *La condesa de Pardo Bazán, intimidades de una mujer ilustre* (entrevista con Emilia Pardo Bazán), en: *El Liberal*, 19 de febrero de 1911 (citada en: Nelly Clemessy, p. 384 sig.).

PROFECÍA Y LUZ EN LA POESÍA DE MAYA ISLAS

Por Mireya Robles

En este estudio nos ocuparemos de un poemario de Maya Islas titulado *Sombras papel*.

En la necesidad de vivir en el mundo que le corresponde —el mundo poético donde habita el ensueño—, Maya Islas se desdobra escapando espiritualmente a ese mundo etéreo mientras que físicamente transita por este mundo dentro de un desajuste provocado por las limitaciones de responsabilidades que tiene que cumplir, pero que nada tienen que ver con sus intereses esenciales: “Hay un tiempo inventado de horas libres/ y la ausencia hace de las responsabilidades/ cosas viejas,/ sin importancia,/ áridas y flacas.../ a este mundo donde trato de habitar/ y nunca puedo”.(11)* Para recibir su inspiración, muchas veces se traslada a otro siglo, al siglo anterior, donde las calles retienen su historia en el temblor de las pisadas: “farol despreocupado/ con su lengua caliente en la noche,/ un adoquín se tiembla el polvo,/ carga la experiencia.”(31) La urgencia de cumplir un destino se ve amenazada por la limitación de tiempo. Tiene por delante, toda una obra que realizar; tiene que crear y crecer ella misma en su misión. Tiene que lograrse dentro de una medida temporal que puede resultar insuficiente: “Las cartas, los poemas, me recuerdan/ el poco tiempo para dar mi nombre,/ labrarme.../ echarme el vino,/ yo misma, madurarme”.(12) No se trata de un destino que tiene su razón de ser en el aspecto poético solamente, sino en la palabra que lleva en sí un mensaje que ha de guiar a esos seres que van a reencarnar en la ‘tierra pálida’, es decir, en la tierra de luz, en la era de Acuario. De nuevo, se enfrenta a la limitación temporal, a la urgencia de dejar su obra en esta reencarnación antes de que la sorprenda la muerte: “el apuro de querer hacer algo/ antes de que nazca el hermano de mi tierra pálida,/ y yo deje de sentir/ el dolor humano de la noche”.(15)

La configuración ambiental se va dando en el poemario mediante la integración de varios elementos que incluyen regresiones temporales. Regresa temporalmente a Chichén Itzá y recuerda el cenote o pozo donde se arrojaban a las víctimas que se sacrificaban a los dioses y hace referencia a las excavaciones que tuvieron lugar en el cenote, las cuales comenzaron cuando Edward H. Thompson compró Chichén Itzá y que se realizaron con el propósito de buscar oro y joyas: “He recogido los ojos en el agua,/ el jade en el hueso,/ la belleza del muerto en el cenote/ con su mareo-polvo de encontrado”.(29) Se han fundido aquí diversas experiencias vividas en México bajo el sol de Yucatán, donde se encuentra Chichén Itzá: los ojos en el agua, es decir, en el cenote o pozo cuando éste

* Las citas de *Sombras papel* serán tomadas de la edición de 1978, Ediciones Rondas, Barcelona. Junto a la cita aparecerá el número de la página entre paréntesis. Los números que aparecen en las citas que no pertenecen a *Sombras papel*, corresponden a los de las notas en las que se dan los datos referenciales.

estaba lleno de agua; los muertos sacrificados en el cenote, ataviados, quizá, bellamente; el polvo revuelto del cenote ya seco, durante la búsqueda de riquezas. Pero también se refiere, entre línea y línea, a los trabajos de jade incrustado en el hueso, típicos de la región de Monte Albán, en Oaxaca. En el museo de Santo Domingo, en la ciudad de Oaxaca, pueden verse calaveras incrustadas en jade, procedentes de la tumba número 7 de Monte Albán, descubierta por el arqueólogo mexicano Alfonso Caso en 1932.

Las estructuras arquitectónicas juegan un importante papel en la ambientación. Se levantan como representantes de lo sólido creado por el hombre, pero se sintetizan con el elemento simbólico íntimo —ríos invisibles—. Esta síntesis se intensifica cuando las estructuras arquitectónicas se humanizan o toman otras características de la naturaleza: “La casa niña de plumaje animal”; “la piedra con hambre”. Nos presenta, además, una equivalencia entre el macrocosmos y el microcosmos, a la vez que una interrelación de pensamiento y geometría: “de los monólogos/ odio los ecos rebotando hacia mí misma,/ formando arcos de epiteliós en las calles-trillos,/ ovaladas de espera finita”.(11) La equivalencia se efectúa cuando se toma el concepto de *epiteliós* —interpretado como piel— en función de *calles-trillos*: caminos que existen en el macrocosmos y que encuentran su correspondencia en los caminos que también existen en el microcosmos, en el ser. Por otra parte, el pensamiento, al materializarse, pierde su dispersión etérea pasando a ser arquitectura, pasando a ser algo limitado por la forma. Resulta así que la creación en su punto de origen es más libre que en su momento de realización, es decir, cuando cobra forma expresada.

Maya Islas reconoce en su fuente creadora un antiguo origen que hay que buscar en otra reencarnación en la que ya se prometió crear un universo (‘mil lagunas’), promesa que quedó sin cumplir porque le faltó el tiempo. Se enfrenta de nuevo a la necesidad de cumplir ese destino y nos habla de una reencarnación inmediata anterior o de la presente, en la que ha de quedar su obra: “Tiembla el deseo de todo lo que prometí escribir,/ mil lagunas,/ nuevas rimas (que no son)”.(12) La creación a veces le viene dada, como si le estuvieran dictando al oído; inspiración que sufre la interrupción del mundo material representado aquí por los arcos: “...ya llegaron los arcos que frustran mis intentos/ de caracol bullendo”.(12) Es preciso anotar que para Maya Islas el agua es un elemento de fuerza psíquica propicia a la creación, por eso habla de crear *mil lagunas*. El elemento agua aparece en esta función repetidamente, como en los siguientes versos, los cuales dan la impresión de que la poeta se adelanta, se ubica en el futuro para mirar retrospectivamente el resultado de su obra en esta reencarnación: “...el amanecer del agua fue fructífero/ cuando la voluta se plasmó en la piedra/ y en el canto de los desconocidos”.(12) Es decir, que su palabra quedó como quedó la voluta que representa la palabra saliendo de la boca en las figuras grabadas en las estelas de Monte Albán; y quedó, además, en las voces (‘el canto’) de esos seres de otras generaciones a quienes ella no llegará a conocer.

La palabra toma a veces una personificación en la cual se hace una con la poeta. Podríamos llamarle el yo-palabra, que adopta un movimiento oscilante que va de dentro hacia afuera para abrirse a la naturaleza, al cosmos, a la vida misma.

Encontramos en todo el poemario, un hondo sentido de misión y el temor a no poder cumplir su destino, “el temor de caminar en la tierra sin huella”;(15) porque sólo si el terreno fuera fértil se establecería la comunicación y la palabra se haría profecía: “La tarde cae y me inicio en la inocencia,/ cargo en los ojos el espacio libre de los tiempos/ dejando en el Viento/ un trigo que haría tierra y fruto/ entre mis dientes”.(11) Para entrar en el camino de luz que lleva a la perfección y desde el que puede ser guía para los demás, tiene primero, que obtener la sabiduría mágica o divina simbolizada por la serpiente o

Crotalus. Para mayor información sobre la simbología de la serpiente, hemos de remitir al lector a la obra de don José Díaz Bolio titulada *La Serpiente Emplumada, eje de culturas*. En ella nos señala el autor que el símbolo de la Serpiente Emplumada, serpiente de cascabel, *Crotalus Durissus Durissus*, de origen maya, tiene por base “la sabiduría mágica o divina”.¹ Sabemos que las teorías mistagógico-esotéricas que señala don José Díaz Bolio sobre la Serpiente Emplumada, han tenido una gran influencia en Maya Islas, acentuándose aún más al conocerlo ésta personalmente en la ciudad yucateca de Mérida en el verano de 1976. Citamos a continuación algunos datos que pueden resultar aclaratorios:

...el hombre avanza en su cultura y el concepto de la serpiente evoluciona. De la simple superstición pasa a un simbolismo esotérico. En efecto, este ser de poder tan terrible —superior a cualquier otro animal en su poder mortal—, este ser que se muestra también en la celeste forma del rayo (cuya rapidez iguala), cuando es crótalo aventaja al hombre en una sabiduría que resulta semi-divina: la de medir el tiempo, añadiendo a su cola un cascabel por cada año de vida. Ahad-Tzab-Can, gran serpiente cascabel, animal sabio, divino o mágico, poseedor de una ciencia a la cual el hombre aspiraba, sin llegar aún.²

Una vez lograda esta primera meta por un rígido proceso de superación, ya le es posible a la poeta entrar en el camino de una forma tan natural como si fuera el de los quehaceres sin importancia que tienen lugar en el plano cotidiano: “el cuerpo se hizo rosca en la vida/ se hizo Crotalus/ (y como ella, sabia)/ se ha entrado en el camino,/ como esas simples cosas que se cumplen a diario:/ un paseo,/ lavarse los dientes,/ acordarse de Palenque porque allí viví una vez/ y fui mimada”.(12) Es de notar que dentro de esta línea de cotidianidad, ha tomado relieve, de pronto, un detalle cósmico, una dimensión profunda: el recuerdo de una de sus reencarnaciones que tuvo lugar en la región maya de Palenque.

Benavides menciona la siguiente prédica de un hindú que, basándose en los Vedas, repite las palabras de Krishna: “Dios reside en el interior de todo hombre, pero pocos saben encontrarlo”.³ Nos parece oportuno comparar aquí las palabras de Krishna —quien vivió hace más de cuatro mil años—, con estas palabras de la Biblia que aparecen en el capítulo III del Éxodo, versículos 13 y 14:

Y dijo Moisés a Dios: He aquí que llego
yo a los hijos de Israel, y les digo, El
Dios de vuestros padres me ha enviado a
vosotros, si ellos me preguntaren: ¿Cuál
es su nombre? ¿qué les responderé?
Y dijo Dios a Moisés: YO SOY EL QUE
SOY. Y dijo: Así dirás a los hijos de Israel:
YO SOY me ha enviado a vosotros.

Brunton, citando a los Yoguis, dice: “cuando uno encuentra al Yo Superior, su actual residencia está en nuestro corazón. Es en el corazón donde encontramos el átomo que

¹ José Díaz Bolio, *La Serpiente Emplumada, eje de culturas*, p. 12.

² *Ibid.*, pp. 10, 11.

³ Rodolfo Benavides, *...entonces seremos dioses*, p. 120.

constituye para nosotros la puerta por donde conocemos al Yo cósmico”.⁴ Dios está dentro de nosotros y podemos decir YO SOY porque llevamos dentro la potencialidad de perfección y porque procedemos de sus Emanaciones y a Él volveremos como espíritus de luz una vez que hayamos cumplido nuestro karma y se cierre nuestro ciclo de reencarnaciones. Nos parece oportuno en este punto, mencionar la teoría de las Emanaciones que aparece en la Cábala según la comenta Christian Ginsbur: *Es condición absoluta del alma volver a la Fuente Infinita después de desarrollar el germen de perfección que indeleblemente lleva en ella.*⁵

A la luz que arrojan todas estas fuentes, debemos añadir la interpretación que hace Charles Fillmore sobre el Yo Soy: la mente no siempre comprende el Yo Soy en su más alto significado, ni discierne que el Omnisciente, el Omnipotente, está dentro de nosotros. Esta divina naturaleza está en todos nosotros esperando surgir cuando reconozcamos el Yo Soy.⁶ El cuerpo humano, como Maya Islas señala, es, pues, el templo de Dios: “Yo abrí mis manos/ arañas a mi templo”.(20) En otros versos reafirma esta idea del Dios interior: “Sola de gentes/ pero el Dios-fuerza/ tocándome las puntas/ de mis universos/ se allana a mi lado”.(33) Vemos claramente el reconocimiento de la naturaleza divina en el ser humano, cuando dice: “Hermano,/ eres cualquier cosa en este pecho,/ casi-Dios, menos-hombre.../ así viaja tu luz con mi tierra”.(35) Aunque reconoce, —no sin dolor—, que las debilidades humanas son un impedimento para alcanzar la meta de perfección y que el intento de superación a veces se eleva para decaer antes de haberse logrado: “¿por qué no aprendes el lenguaje de los/ dioses?”.(34) En un momento de meditación —“yace mi mente”—,(27) rastrea el proceso evolutivo del ser humano, sus luchas y fracasos, su muerte repetida: “ciervo desnudo/ hueso-sol/ y en el fracaso/ la tierra con tu polvo”.(27)

Maya Islas nos presenta el génesis, el inicio, de su propio camino: “Amé las piedras/ y busqué la palabra”. Pero su misión no podría cumplirse si no se tiene en cuenta la participación del universo astral; sin la intervención del tercer ojo. La senda de luz se va encontrando en la verdad esotérica: “Hoy sigo descubriendo los nuevos caminos:/ tres átomos-semilla,/ mis triángulos inversos/ por esas cosas esotéricas/ dormidas/ que resbalan imágenes/ en el café de las cuatro...”.(13) Los átomos-semilla son puntos focales en los cuerpos del ser. Paul Brunton se refiere al átomo de vida: “El divino átomo del Yo Superior, el alma que vincula al hombre con Dios, está oculto bien profundamente en el cuerpo humano, en el lado derecho del corazón”.⁷ Los otros dos átomos se encuentran en el plexo solar y la glándula pineal. Es importante en este estudio, hacer también mención de los chakras. Explica Leadbeater que la palabra *chakra* viene del sánscrito y que significa ‘rueda’. Los chakras son, pues, siete vórtices de energía localizados en la superficie del doble etérico del ser humano, sirviendo de conexión de esta energía entre los distintos cuerpos del ser humano distribuidos en siete puntos: la glándula pineal, la pituitaria, la tiroides, el hígado, el corazón, el bazo y los órganos sexuales. Los ‘triángulos inversos’ que aparecen en los versos citados, se refieren a la estrella de David, descrita por Benavides como “un símbolo que pertenece por entero al alma. Consiste de seis líneas que en la palma de la mano hacen dos triángulo entrelazados formando una estrella de seis puntas, a la cual se la conoce en el mundo profano como *Estrella de David* y que se ha hecho muy conocida por el uso que de ella hacen los judíos, sin ser original de ellos”.⁸

⁴ Paul Brunton, *La realidad interior*, p. 244.

⁵ Christian D. Ginsburg, *The Essenes. The Kabbalah*, pp. 145, 146.

⁶ Charles Fillmore, *The Metaphysical Bible Dictionary*, p. 333.

⁷ Brunton, op. cit., p. 99.

⁸ Benavides, op. cit., 329.

“Es la interpretación simbólica de dos mundos: el espiritual y el material entrelazados. Es el verbo, la luz y la vida”.⁹ La estrella es un sello de identificación de los Iniciados “que quedó para siempre grabado en nuestra alma, de donde en cada reencarnación pasa a las manos. En la izquierda significa nuestro pasado”.¹⁰ Es de observar que una vez más en estos versos, la poeta integra un momento cotidiano con otro de profunda carga filosófica: ‘cosas esotéricas’; ‘resbalan imágenes en el café de las cuatro’.

Para Maya Islas, venir a cumplir una reencarnación equivale a salirse bruscamente del espacio etéreo a una tierra cuya dureza puede romper el estado de ensoñación donde habita el ideal libre de obstáculos. El nacimiento es pues, “el brusco salto/ hacia un Yo de papel donde no hay sueño;”⁽¹⁵⁾ pero es a la vez el vehículo que nos sirve para lograr la evolución espiritual. Teniendo esto en cuenta, podemos comprender la cita de Pablo Neruda que encabeza un poema que Maya le dedica al poeta chileno: “Yo no descanso/ en esta latitud:/ acabo de llegar:/ quiero seguir el viaje”.⁽¹⁶⁾ Nos parece apropiado detenernos a analizar cómo se efectúan estas apariciones y ausencias del ser humano en el mundo físico y la relación que en las mismas guardan la materia y el espíritu. Nos informa Benavides que el “espíritu se mantiene ligado al cuerpo físico por un fluido vital que recibe el nombre de ‘Hilo de plata’ o ‘Cordón de plata’”.¹¹ Y añade que “esta forma fluidica permanece unida al individuo hasta mucho antes de nacer el niño por medio de lo que se ha llamado, desde hace siglos, ‘Cordón de Plata’ o ‘Cinta de Plata’. Cuando el cuerpo duerme y el espíritu se aleja, este ‘Cordón de Plata’ se adelgaza y estira casi indefinidamente; pero sin llegar a reventarse, pues de ocurrir esto, sobrevendría la muerte”.¹² Max Heindel se refiere a la relación del cordón de plata con los átomos-semilla: “El cordón plateado ha nacido y crecido del átomo-simiente del cuerpo denso (localizado en el corazón)”.¹³ “Cuando llega el momento que marca el término de la vida en el mundo físico y el cuerpo denso ya no puede ser de ninguna utilidad, entonces el Ego sale por la cabeza llevando consigo la mente y el cuerpo de deseos, así como lo hace todas las noches durante el sueño”.¹⁴

En algunos de los versos vemos integradas dos realidades: la astral y la del mundo físico. Cuando nos dice: “y el ojo sigue su acostumbrada resonancia/ de eco liebre/ atajando las distancias de este sueño/ vegetal/ a ser libre entre las grietas del mundo”⁽¹⁷⁾ se refiere por una parte, a la visión del ojo físico como símbolo de una búsqueda de libertad (representada por la liebre); escapando hacia una fórmula que le permita acortar la distancia que la separa del ideal tan puro como la naturaleza no contaminada (el ‘sueño vegetal’), para así poder sobrevivir en este mundo. Por otra parte, se refiere también al ojo astral o tercer ojo, mediante el cual nos comunicamos con el mundo astral.

En ...*entonces seremos dioses*, Benavides explica: “La Yoga nombra chakra frontal, a lo que en medios esotéricos se le conoce con varios nombres, por ejemplo: ‘Ojo Astral’, ‘Sexto Sentido’, ‘Sitio del Alma’, según lo llamaron varios filósofos”. “Ese órgano, en el pasado fue un ojo frontal que sirvió al ser humano para darle supremacía sobre las otras especies animales”.¹⁵ Y añade: “Cuando el ser humano haya conquistado de manera efec-

⁹ *Ibid.*, p. 330.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, pp. 231, 232.

¹³ Max Heindel, *El cuerpo vital. El cuerpo de deseos*, p. 61.

¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁵ Benavides, op. cit., p. 215.

tiva el 'Sexto Sentido', se encontrará frente a una nueva dimensión que hoy le es conocida",¹⁶

En *The Secret of the Atomic Age*, Vera Stanley Alder, hablando de los distintos tipos de éteres que habitan el espacio, menciona uno de ellos —que llama *Reflecting Ether*—, compuesto de átomos que actúan como cámaras fotográficas y que almacenan los datos de todo lo que ocurre.¹⁷ Cuando Maya Islas nos habla de la región espacial donde "se cuentan las piedras que han tirado/ los que están podridos"(18) se refiere a que muchos de los seres que se sienten con derecho a juzgar a los demás (los que han tirado las piedras), son en realidad, jueces falsos, porque son más culpables que aquéllos a los que están juzgando. Pero esos falsos jueces no se dan cuenta de que en Akash se están contando las piedras que tiran, se está asentando toda una historia de la cual tendrán que responder. Rodolfo Benavides explica que en Akash, el destino del mundo y de los espíritus está escrito,¹⁸ y que este Akash o libro akásico es un medio que tiene la naturaleza de "conservar exacta memoria de todo lo que ocurre, lo mismo sea en lo grande que en lo pequeño".¹⁹

En algunos versos aparece insinuado el fenómeno de la ubicuidad o proyección astral: "He viajado en ángulo/ buscando el grado, la esquina/ que más preste a mi imagen".(18) Casi podemos visualizar el cuerpo etéreo recorriendo calles astralmente, atravesando la densidad del tiempo para habitar una dimensión donde tropieza en su camino, con algún monje de otros siglos: "doblé las serpientes de la calle mojada,/ el saludo cordial de una levita/ apretada en el golpe audaz, rebelde/ de la noche".(18) En otros versos, la referencia a la proyección astral es mucho más directa: "Llegó el rato de los dardos:/ allí donde el ente/ se burla las cutículas/ y rueda duende y pulpo".(18) Es decir, llegó el momento en que el alma se escapa por los dedos con la flexibilidad de un pulpo, para enfrentarse a su verdad; ha llegado el momento de la verdad, 'el rato de los dardos'. Y esa verdad la ha de encontrar en el espacio donde está la historia de su vida registrada en los libros akásicos. Hemos de anotar aquí que Maya Islas ha usado deliberadamente una distorsión poética del proceso de proyección astral, ya que el alma sale por la parte superior de la cabeza.

Para Maya Islas, lo que aquí llamamos *muerte*, es una serie de transiciones, de reencarnaciones que forman un sistema de aprendizaje que ha de llevar al ser humano a la perfección espiritual. Mucho se ha hablado de las escuelas iniciáticas donde los aspirantes a iniciados tienen que vencer toda clase de pruebas que los lleven al camino de perfección. Entre los iniciados se encuentran Krishna, Buda, Moisés, Jesús.²⁰ Sin embargo, los sufrimientos que se padecen en las escuelas iniciáticas, se pueden encontrar en la vida material, en cualquier parte. Para ampliar esta idea, citamos las palabras de Gina Cerminara que aparecen en su obra *Insights for the Age of Aquarius*: hay numerosas cápsulas infernales en este mismo planeta, donde grupos de seres comparten un horror común; pero ninguno de estos lugares es de eterna duración; eventualmente, estos seres sufrientes se liberan en la muerte. De la misma manera, debe de haber cápsulas infernales en la otra vida, en otras dimensiones donde se padecen horribles angustias. Pero estas almas sufrientes serán también liberadas porque todas las almas vuelven a la luz.²¹

¹⁶ *Ibid.*, p. 275.

¹⁷ Vera Stanley Alder, *The Secret of the Atomic Age*, p. 40.

¹⁸ Benavides, op. cit., p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, pp. 292-294.

²¹ Gina Cerminara, *Insights for the Age of Aquarius*, p. 265.

La poesía de Maya Islas configura una voluntad de destino que se cumple desde un ámbito de fraternidad en sabia benevolencia de profeta: “abro las manos/ y dejo llegar el agua virgen a la tristeza/ que se hace abierta por tu anhelo/ de dormir en los muslos de la madre primera”.(35) No solamente le duele nuestro intento frustrado de regresar a las formas más puras de la naturaleza, sino que quiere darse totalmente para abrirnos caminos de luz: “Se chorrea tu vida como los ríos/ y se hace largo el lecho que buscaste/ para abrirte estrellas por la conciencia./ Yo camino primero,/ abriendo las yerbas a tus pies descalzos,/ porque después de todo/ ése es mi oficio”.(35)

Su palabra se hace dinamismo, génesis que da lugar a la animación de la naturaleza, sintetizando lo corporal-espiritual para hacer tangibles las abstracciones que se convierten en seres anatómicamente funcionales, capaces de reproducirse, de autorreproducirse, y proyectarse hacia la madurez: “Se abrieron los polvos,/ el largo recorrer de la casimañana;/ el cuerpo arrastra un hijo-miedo,/ detrás viene una ternura, que se hace ternura/ (muchas veces)/ como el feto, hombre”.(39)

Nos llega de otros siglos alumbrados con lámparas de gas, su autodefinición esencial: “Yo soy/ el poeta de la luz amarilla”.(54) Pero es también poeta de la luz infinita y eterna, porque Maya Islas se hermana a la palabra, la habita, y nos lleva a compartir su expresión dolida a veces, y esa voz tan suya, que nos alumbró: “con mi palabra sola/ de búsqueda,/ abriendo un surco hacia los sueños.../ ...hacia el rastro de la vida.../ mi larga luz/ que viaja/ un camino por los astros”.(57)

BIBLIOGRAFÍA

- ALDER, Vera Stanley. *The Secret of the Atomic Age*. New York: Samuel Weiser, 1974.
- BENAVIDES, Rodolfo. *...entonces seremos dioses*. México. D. F.: Editores Mexicanos Unidos, S. A., 1975.
- La Santa Biblia, antiguo y nuevo testamento*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Londres: Sociedades Bíblicas Unidas, 1954.
- BRUNTON, Paul. *La realidad interior* (versión española de la novena edición inglesa por Néstor Morales Loza). Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1975, segunda edición.
- CERMINARA, Gina. *Insights for the Age of Aquarius*. Wheaton, Illinois: The Theosophical Publishing House, 1973.
- DÍAZ BOLIO, José. *La Serpiente Emplumada, eje de culturas*. Mérida, Yucatán: Registro de Cultura Yucateca, 1965, tercera edición.
- FILLMORE, Charles. *The Metaphysical Bible Dictionary*. Unity Village, Missouri: Unity School of Christianity, s/d.
- GINSBURG, Christian D. *The Essenes. The Kabbalah*. New York: Samuel Weiser Inc., 1974.
- HEINDEL, Max. *El cuerpo vital. El cuerpo de deseos*. Buenos Aires: Editorial Kier, S. A., 1964.
- ISLAS, Maya. *Sombras papel*. Barcelona: Editorial Rondas, 1978.
- LEADBEATER, C. W. *The Chakras*. Wheaton, Illinois: The Theosophical Publishing House, 1977.

LUIS CERNUDA COMO MOTIVO DE CREACIÓN LÍRICA EN LOS POETAS ESPAÑOLES POSTERIORES A 1939: HOMENAJES POÉTICOS

Por Norberto Pérez García

El interés persistente que por la obra de Cernuda han sentido los poetas españoles posteriores a 1939 no sólo ha propiciado por parte de éstos una prolongada actividad crítica que tiene como objeto al autor sevillano sino que, a menudo, ese interés se concreta en numerosos poemas que evocan su figura, elogian su creación o lamentan su muerte, reflexionando, en todo caso, sobre la trascendencia de la labor poética de Cernuda.¹

Autores de diferentes generaciones y de calidad muy dispar han escrito poemas sobre Cernuda y, en muchas ocasiones, como señaló Sanz Echevarría, estas piezas van más allá del típico poema de circunstancias y suponen una profunda meditación sobre el quehacer poético en general.²

1. LOS POEMAS-HOMENAJE DE LAS REVISTAS *CÁNTICO* Y *LA CAÑA GRIS*

Al margen de un número muy escaso de compositores anteriores³, la creación poética que tiene como tema al propio Cernuda comienza con los poemas incluidos en el primer homenaje público a Cernuda en la España de posguerra, en el homenaje de 1955 de la revista *Cántico* y cuyos autores son: Pemán, Aumente, Quiñones, Álvarez Ortega y Ricardo Molina.⁴

Pemán compone para este homenaje un soneto en el que la vulgaridad de las imágenes y las comparaciones, la pobreza del léxico y la torpe andadura sintáctica denuncian su calidad de circunstancias y casi encubren su propio significado.⁵

¹ No se ocupa este artículo de la profunda y evidente influencia de Cernuda en la lírica de posguerra en temas, géneros, estilo, poética, intertextualidad, etc. Cfr. AMORÓS, A.: "Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939", *Entre la Cruz y la Espada: en torno a la España de posguerra (Homenaje a E. G. de Nora)*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 19-31.

² Cfr. SANZ ECHEVARRÍA, A.: "La poesía de Ricardo Defarges", *Jugar con fuego*, I (1975), pp. 31-35.

³ La más significativa es la de Alberti, que en 1943 puso como prólogo a su edición de *Las nubes* (Buenos Aires, Losada), el poema titulado "A Luis Cernuda, aire del sur buscado en Inglaterra". En realidad, se trata de un poema dedicado al autor sevillano, si bien se apoya en un simbolismo cristalino: el hastío del aire, su desorientación y su deseo, su búsqueda perpetua y su desazón íntima apuntan, lógicamente, a la figura del escritor que da título a estos versos. Cfr. también GAYA, R.: "A una verdad", *Taller*, VII (1939), p. 23. Este poema se ha recogido también en la p. 11 del volumen colectivo *A una verdad: Luis Cernuda*.

⁴ Este número de *Cántico* también contiene el poema "La sangre" de Mario López, que va dedicado a Cernuda pero que no tiene al poeta como objeto sino a una corrida de toros y que, por lo tanto, carece posiblemente de oportunidad e interés en este número homenaje de la revista cordobesa.

⁵ Cfr. PEMÁN, J. M.: "Soneto a Luis Cernuda", *Cántico*, 9-10 (1955), s.p.

Julio Aumente escribe, por su parte, una serie de cuartetas heptasilábicas sin rima para evocar la figura de Cernuda, con una gran acumulación de adjetivos, con utilización del comparativo cernudiano *tal* (como guiño al lector) y con frecuente colocación del verbo al final de la oración.⁶

Estos versos, de consciente tono lírico, subrayan, por un lado, el oficio de guía que está adquiriendo la poesía de Cernuda y por otro evidencian también, a través de la elección de campos semánticos pertenecientes a la naturaleza (nubes, alas, viento, lluvia, dunas, montañas, valles, arroyo, bosques, cielo, aire, etc.) el significado pagano y sensual de los versos del sevillano.

Aumente trata de recrear el mundo cernudiano en el estilo y en el contenido a la vez que destaca el magisterio del poeta.

Incluido asimismo en el homenaje a Cernuda y subtulado “Historia de un poeta”, Quiñones esboza en los versos de “El despechado” la transformación de un autor que aspira a la pureza en un poeta que asume la realidad oscura de la existencia.⁷

Al principio, comenta Quiñones, la sensualidad del mundo exterior oculta la muerte. Pero, progresivamente, ésta va revelándose como la única ley de la materia y ley que convierte al poeta en un ser lleno de “pavor y deseos”.

El poema se estructura en tres partes. Los versos citados, colocados al comienzo de la composición, anticipan y resumen su desarrollo, dividido éste en dos secciones que se ocupan, respectivamente, de la esplendidez del mundo y de la realidad de la muerte, contrapuestos ambos con el símbolo dialéctico de luz/sombra: “Desmedido/hijo del resplandor, la sombra lo asumía”.

Quiñones (y aunque pueda haber ciertas dudas de que esté hablando realmente del autor sevillano), por lo tanto, establece su peculiar interpretación de la evolución poética de Cernuda: desde el canto a la hermosura hasta la reflexión trascendente que sume al poeta en el escepticismo y la amargura debido a la consideración de que la existencia está dominada por la muerte.

Álvarez Ortega entreteteje en su poema “Hablo de Luis Cernuda, un poeta” su vocación populista (“hablo de humildes cosas”; “Una roja noticia que me convierte en pueblo”, etc.) con su recuerdo de un poeta exiliado.⁸

Al tiempo que va hablando de sus menesteres cotidianos (cantar, sentir, amar) evoca la figura del escritor sevillano haciendo especial hincapié en su destierro y en los efectos del paso del tiempo en “un hombre sin patria”, así como en la importancia de una obra que es ya sentida como propia por Álvarez Ortega.

Al final del poema, y tras enumerar sus labores diarias (cosa que ocupa la práctica totalidad de las estrofas), concluye:

Pero no olvido a un hombre que entre los siglos espera.
Una mano tendida, un pie, una garganta, un ojo.
Hablo de Luis Cernuda, ya sabéis, hablo de un poeta
perdido sobre un puerto de niebla en otro mundo.

La situación privilegiada de estos versos en el conjunto de la composición y los ágiles comentarios contenidos en el interior del poema contribuyen a destacar la trascen-

⁶ Cfr. AUMENTE, J.: “Homenaje a Luis Cernuda”, *Ibid.* s.p.

⁷ Cfr. QUIÑONES, F.: “El despechado”, *Ibid.* s.p.

⁸ Cfr. ÁLVAREZ ORTEGA, M.: “Hablo de Luis Cernuda, un poeta”, *Ibid.* s.p.

dencia de una obra y de un escritor que es capaz de abrirse hueco entre las ocupaciones cotidianas de otro poeta, el autor de este poema, si bien, y más allá de su propia conmemoración y homenaje, Álvarez Ortega está esbozando su propia poética: realismo y poesía social.

Ricardo Molina, en fin, compone para este número de la revista *Cántico* un entusiasta homenaje al poeta sevillano en el que se pregunta por la raíz de su soledad y desdén⁹. La luminosidad de sus versos, la armonía y la pureza son, para Molina, las claves de su actitud distanciadora. La vida del poeta, traspasada de estas características, se llena de amor a la existencia y de nostalgia y de una, al mismo tiempo, heridora conciencia trágica:

Supiste que el amor era tan solo
un grácil juego de la primavera,
ay, o fugaz y delicioso mimo
de dioses que se burlan de los hombres,
y era bello aquel tiempo aunque te hiriese
y era bello el dolor de aquella herida.

El amor a la vida por parte del poeta, interpreta Molina en esta oda, le empuja a valorar aquella por encima de la literatura y a dedicarse por entero a gozar de la existencia terrena:

Mirar, gozar, amar, vivir, morir;
morir para nacer, vivir de nuevo,
y a cada vida conquistar su muerte,
siente de otro amor y de otra vida,
en vez de ir descifrando en vanas páginas
los vanos pensamientos ambiciosos.

Este es para el autor el gran secreto de Cernuda, secreto que no es compartible y que revierte en soledad y desdén, pero secreto que se convierte en símbolo merced a la infinita sabiduría de sus palabras:

Una mano divina te golpea
el corazón, Cernuda, día y noche
y te arranca el acorde misterioso
donde el cielo se ahoga, pero queda
el cielo de tu voz para los hombres.

Molina se dedica en este poema, por lo tanto, a ensalzar la actitud vital del poeta exiliado, postura que, si a su autor le produce soledad y dolor, deja, sin embargo, para sus lectores, el hermoso regalo de un mundo poético personal por el que entrever la belleza del mundo y una ética ejemplar de compromiso con la vida.

⁹ Cfr. MOLINA, R.: "Oda a Luis Cernuda", *Ibid.* s.p. Recogido en *Homenaje, Obra poética completa*, II, Granada, Antonio Ubago, 1982, pp. 111-113. Este poema se publicó por primera vez en *Platero*, n.º 1 de la segunda época, 1951.

En el otro número homenaje de *La caña gris* de 1962 pueden encontrarse dos poemas: el conocido de Octavio Paz, reimpresso después en muchos otros lugares¹⁰, y el de Vicente Gaos, titulado "Luis Cernuda". Se trata este último de un poema en tono prosaico y sentencioso que destruye con su torpe andadura sintáctica aquello que parece querer dar a entender: la emoción por la obra del poeta.¹¹

Utiliza Gaos en este poema títulos de libros de Cernuda insertos como versos ("Como quien espera el alba", "donde habite el olvido") y subraya la característica belleza y serenidad de *La realidad y el deseo* para concluir de la forma siguiente:

Para tu obra no habrá tumba. Vive
y vivirá perenne
en todo corazón que ame
belleza y verdad, verdad y belleza.

Frente al poema de Octavio Paz, el de Gaos parece superficial y nada sentido, porque se podría aplicar a cualquier poeta en cualquier homenaje.

2. POEMAS DEDICADOS A LA MEMORIA DEL POETA TRAS SU MUERTE

Pero fue con ocasión de la muerte de Cernuda cuando se multiplicó el número de poemas dedicados a celebrar su figura. En el número homenaje de la revista *Ínsula* aparecen con este motivo poemas de Antonio Aparicio, Caro Romero, Aquilino Duque, Manuel Mantero y Francisco Brines.

En diez poemitas de evidente tono popular (soleares andaluzas 8a-8-8a) repasa Aparicio características esenciales del poeta sevillano, como su desarraigo, tristeza, soledad, angustia temporal o la oposición realidad y deseo.¹²

Se nota que estos versos están escritos con la precipitación del homenaje. Otro poema de circunstancias escrito con la urgencia del homenaje contiene este número de *Ínsula*. Es el debido a Caro Romero.¹³

Caro Romero se centra en subrayar el contraste entre, de un lado, la importancia de su obra y el ejemplo de su vida y, de otro, la pobre recepción de su poesía y la escasa difusión en España de la noticia de su muerte.

Algo más intenso es el poema que Aquilino Duque escribe tras la muerte del autor, una breve elegía que puede estructurarse en tres partes, correspondientes a cada una de sus estrofas.¹⁴

¹⁰ Cfr. PAZ, O.: "Luis Cernuda", *La caña gris*, 6-8 (1962), pp. 13-14. A través de juegos tipográficos que destacan las antítesis de su poesía e imágenes de estirpe surrealista, ilustra Paz con profundidad las constantes de la vida y obra de Cernuda: la soledad, la tristeza, la entrega absoluta a la poesía, el sentimiento de destierro de todo, la rebeldía y, sobre todo, la oposición realidad y deseo, resuelta en luminosa unidad:

Verdad y amor
Una sola verdad
Realidad y deseo
Una sola sustancia
Resuelta en manantial de transparencias.

Otros poetas extranjeros también escribieron poemas sobre Cernuda. Cfr. AMOR, G.: "Décimas de Dios (A Luis Cernuda)", *México en la cultura*, 10-VIII-52, p. 3; SÖDERBERG, L.: "Luis Cernuda. In memoriam", *Papeles de Son Armadans*, CLIII (1968), p. 288. (en versión de Blas de Otero).

¹¹ Cfr. GAOS, V.: "Luis Cernuda", *Ibid.*, p. 17.

¹² Vid. APARICIO, A.: "Soleares para un poeta (Luis Cernuda)", *Ínsula*, 207 (1964), p. 20.

¹³ Cfr. CARO ROMERO, J.: "Silencio para Luis Cernuda", *Ibid.*, p. 4.

¹⁴ Cfr. DUQUE, A.: "En el suelo de México", *Ibid.* p. 6.

En la primera parte se identifica con Cernuda (peregrinos ambos de Sevilla y “en pos de idéntica quimera”) y cuenta cómo se enteró de la noticia de su muerte en México.

La segunda parte extrae las consecuencias de esta muerte y declara, por la trascendencia de sus versos, la vuelta del poeta a su lugar nativo.

En la tercera y última parte, Duque confiesa que el único homenaje posible para este poeta quizás sea el silencio admirativo:

Llama extinguida, fruto desgajado,
¿Qué cabe hacer por ti sino callarse?
¿Con qué palabras, rey de la palabra,
violar tu plenitud, llamarla muerte,
ahora que, saciada
tu sed de eternidad, vences al tiempo?

Duque se fija, por tanto, en el Cernuda profundo y trascendente, en el Cernuda maduro.

En el número homenaje a Cernuda de *Ínsula* aparece también un poema de Mantero que será después recogido en su obra *Misa solemne* de 1966. Y es en este libro, el mayor de Mantero, posiblemente, donde encuentra su auténtico significado, porque esta obra está estructurada como una misa, con secciones como el “Confiteor”, “Epístola” o “Credo”.

En la sección “Memento de difuntos” se encuentra el poema dedicado a Cernuda y que se apoya en “Noche del hombre y su demonio” del poeta sevillano.¹⁵

Se trata, fundamentalmente, de un acto de salvación del poeta, de una justificación de su vida y obra, por medio de un artificio narrativo con el que se finge la llegada de Cernuda al infierno. Se describe el lugar, con el característico tono realista de Mantero, y su encuentro con Verlaine. Este intenta entablar diálogo con el poeta sevillano pero Cernuda no responde, por lo que “se sumen los dos en un silencio denso” mientras llega el demonio, que proclama la salvación e inocencia de Cernuda.

En el número 23-24 de la revista sevillana *Cal* (1977) apareció otro poema de Mantero dedicado a Cernuda. Es el titulado “Una estatua”. En un tono narrativo evidente presenta el autor a un grupo de sodomitas que piden a un ídolo protección y placeres refinados.

El vocabulario elegido (tulipanes, indolencias, muros, hermosura física, etc.) permite adivinar que, con el fondo de una estatua, Mantero está hablando de Cernuda.¹⁶

Al tiempo que en *Ínsula*, en otras muchas revistas se publican poemas sobre Cernuda de los más variados poetas españoles.

Ramírez de Antón escribe para *Ágora* una precipitada elegía por la muerte de Cernuda, con tono de poesía social y que contiene una protesta ante el destino de artistas y escritores que, ignorados y desatendidos en vida, empiezan a valorarse, aunque de manera superficial, tras su muerte.¹⁷

Antonio Murciano escribe también una “Elegía de urgencia por Luis Cernuda” en la que se limita a trenzar (con escasa elaboración y con mezcla de endecasílabos y alejandrinos) la invocación a Cernuda tras su muerte y la expresión del dolor.¹⁸

¹⁵ Vid. MANTERO, M.: “Encuentro de Luis Cernuda con Verlaine y el demonio”, *Ibid.*, p. 8. Recogido en *Poesía 1958-1971*, Barcelona, Plaza y Janés, 1972, 1972, pp. 204-205. El poema de Brines aparecido en este número de *Ínsula* se comentará más abajo.

¹⁶ Cfr. MANTERO, M.: “Una estatua”, *Cal*, 23-24 (1977), p. 25.

¹⁷ Vid. RAMÍREZ DE ANTÓN, R.: “Súplica para un muerto”, *Ágora*, 83-84 (1963), pp. 18-19.

¹⁸ Cfr. MURCIANO, A.: “Elegía de urgencia por Luis Cernuda”, *Punta Europa*, 92 (1963), p. 11.

Ante la muerte del poeta, reflexiona por su parte Eladio Cabañero sobre su vida y obra. Pretende este autor deslizar aquellas, opinión en la que cree coincidir con muchos escritores (“sabes que para muchos/ venció siempre tu verso a tu persona”).¹⁹

Su poema es básicamente la historia de la recepción de Cernuda por parte de Cabañero: de *La realidad y el deseo*, cuyos versos son de esos “que aumentan alma y tocan infinito” y de *Desolación de la quimera*, con poemas “Hechos de orgullo puro y de belleza”.

Junto a estas impresiones personales, el poema evoca también la persona y la vida de Cernuda, marcada por el destierro, para centrarse a continuación en la muerte del poeta y en el valor inmarcesible de su obra:

...aquel cántico investido
de inenterrable eternidad sonora,
de voluntad romana y de rebelde,
invencible tristeza.

De ahí, señala Cabañero, su victoria final, capaz de pasar por alto detalles de la existencia de Cernuda con los que el autor de este poema no estuvo personalmente de acuerdo, aunque sea consciente, sin embargo, de la leyenda que rodea a su figura.

En una entrega poética titulada *Los anales* incluía Concha Lagos dos poemas sobre Cernuda: “Tras el cristal del alba” y “A Luis Cernuda otra vez”.²⁰

El primero está encabezado por dos versos de Cernuda (“Hallar el alba pura/ comunión con los hombres”) y supone un elogio sin concesiones a la figura del autor sevillano, ya que considera Lagos que la finalidad de su vida y obra fue la pureza e integridad.

Con “A Luis Cernuda otra vez” pretende asimismo reivindicar la figura del poeta desde la lejanía de su destierro, ofreciéndole lo mejor de una España nueva que se identifica con su propio sentir.

Se estructura este poema como una meditación desde El Escorial que va entretejiendo versos de “El ruiseñor sobre la piedra” para evocar mejor los rasgos centrales de la personalidad de Cernuda.

La configuración meditativa del poema y el tono mimético de su estilo contribuyen a reforzar la reivindicación de Cernuda, de un poeta solo y aislado al que se ofrece amistad, comprensión y admiración. El poema, sin embargo, omite toda referencia al Cernuda que censura el régimen y al Cernuda rebelde, y se centra exclusivamente en un Cernuda maduro, dominado por el ansia de trascendencia.

También un poeta como Jorge Guillén incluye por estos años, en su libro de homenajes a escritores que han sido mucho en su vida, un significativo poema dedicado a nuestro autor en el que, con un fingido diálogo con el poeta, destaca los aspectos más interesantes, en su opinión, de la obra de Cernuda: la vaguedad, la insinuación, la sugerencia, en cuanto al tono; la valoración de la hermosura, la soledad y el dolor de la existencia en cuanto a la cosmovisión:

¹⁹ Cfr. CABAÑERO, E.: “Al poeta Luis Cernuda en su muerte”, *Punta Europa*, 95 (1964), pp. 16-17.

²⁰ Cfr. LAGOS, C.: *Los anales*, Ediciones de los *Papeles de Son Armadans*, XIII, Madrid-Palma de Mallorca, 1966. “A Luis Cernuda otra vez” se publicó en su *Antología*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 225-226. En su libro *Golpeando el silencio* de 1961, por otra parte, se encuentra el poema “Oración por los poetas exiliados” en el que, junto a menciones de Prados, Alberti, León Felipe y Concha Méndez, se recuerda a “Luis, el tan lejano”.

Poesía: tesoro ¿Cuál? - Yo traje
la vaguedad de un alma dolorida
con altivez serena hasta en la herida.²¹

3. POEMAS-HOMENAJE DE LOS POETAS MÁS DESTACADOS DE LA GENERACIÓN DE POSGUERRA Y DE LOS AUTORES DEL GRUPO *CÁNTICO*

Pero serán los poetas más destacados de la segunda generación de posguerra (y otros del grupo *Cántico*) los que escriban los más emocionados poemas sobre Cernuda, de la misma manera que habían sido sus más destacados críticos. Los poemas más significativos en este sentido son los de Gil de Biedma, Brines, Defarges, Goytisolo, Grande, Roldán, Molina, García Baena y Crespo.

Gil de Biedma cuenta en “Después de la noticia de su muerte” sus impresiones sobre la muerte de Cernuda y entresaca de la personalidad del poeta rasgos como la reserva “voluntariosa y a la vez atenta” (que se mostraba, según Biedma, no sólo en sus versos sino también en las cartas a él dirigidas y que ya hemos examinado) y la serenidad ante los estragos causados por el paso del tiempo en la vida de las personas.²²

Biedma comunica también la emoción ante la lectura de su último libro:

Tras sus últimos libros, en vida releídos,
para él, por nosotros, una vejez serena
imaginé de luminosos días
bajo un cielo de México, claro como el de Grecia.

El sueño que el soñó en su juventud
y mi sueño de hablarle, antes de que muriera,
viven vida inmortal en el espíritu
de esa palabra impresa.

y precisa que la poesía de Cernuda ha ido depurándose y haciéndose con su evolución “más hermosa, más seca”. Y es por su ejemplo de vida, del que habla en las primeras estrofas de esta composición, y por la belleza de sus versos, por los que su pérdida supone un gran dolor para Gil de Biedma. Dolor que se simboliza, además, en el título del último libro de Cernuda, *Desolación de la Quimera*.

Brines escribía para el homenaje de *Ínsula* el poema “La mano del poeta (Cernuda)”, que después se incluirá en la sección cuarta de *Palabras a la oscuridad*, sección en la que

²¹ Cfr. GUILLEN, J.: “Margen varío: Perfil del viento”, *Homenaje* (1967). Incluido en *Aire nuestro*, Milán 1968, p. 1196. En *Final* (1981) se incluye un significativo “La realidad y el fracaso”.

²² Cfr. GIL DE BIEDMA, J.: “Después de la noticia de su muerte”, *Moralidades*, 1966. Incluido en *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 121 (2ª ed. aumentada). ROVIRA, P.: *La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Barcelona, Ediciones del Mall, 1986, p. 192, señala que en este poema “el homenaje va más allá de lo temático y se extiende a lo estilístico”, relacionándose en concreto con el poema a Gide de Cernuda. Como en “*In memoriam A. G.*”, estos versos subrayan el ejemplo de una vida y la desolación final por su pérdida (“Y no hay consuelo./ que el tiempo es duro y sin virtud los hombres./ Bien pocos seres que admirar te quedan” en Luis Cernuda; “mi pena resumida en un título de libro:/ *Desolación de la quimera*” de Gil de Biedma), aluden a algunas de sus frases (“y mi sueño de hablarle antes de que muriera” remite a “calló la voz que cerca nunca oíste” del autor sevillano, por ejemplo) e imitan su estilo; el ritmo endecasílabo y alejandrino, el ágil uso del encabalgamiento, el tono emotivo y conceptual, la ausencia de colorido y de imágenes.

Para rendir homenaje al sevillano, Gil de Biedma parte de sus propios versos y trenza así una composición en la que la emoción directa por la muerte de Cernuda se atempera y se reafirma, al mismo tiempo, con la imitación de su obra.

evoca Brines experiencias personales de su vida en Inglaterra, extrayendo de cada una de ellas un hondo significado metafísico.²³

Como casi siempre en el autor valenciano, la anécdota del poema (su contemplación en un museo de la mano muerta de una niña egipcia y la joya que la adorna) conlleva la meditación: todo se desgasta con el tiempo. Pero en este caso, además, ambos componentes del poema se añaden al recuerdo de su propio extrañamiento en Inglaterra, que se asocia a su vez con el padecido en este mismo lugar (en Cambridge se sitúa la acción) por Luis Cernuda.

La segunda parte es, básicamente, una evocación de la vida de Cernuda en su tiempo de exilio en Inglaterra y, sobre todo, un homenaje hacia su ética personal, presidida por la dignidad, la pureza, el amor a la vida o la serenidad, actitudes todas que provocarían, a causa de su inoperancia en una sociedad de principios radicalmente opuestos, el fracaso, la amargura, el dolor, la soledad y también el orgullo y el desdén del sevillano:

Tuviste un mal destino
 pues tu constante huésped fue el fracaso;
 sabías que en la lucha
 siempre es el hombre puro el que parece [...]
 Pero tú estabas hecho con el divino fuego de los héroes;
 y se llenó tu pecho de mayor soledad,
 de más fracaso, de la amargura más humana
 y ya nadie podía acercarse a tu persona.

En la tercera parte del poema se reúnen los motivos expuestos en las dos partes anteriores: la experiencia originaria de la composición y el recuerdo de Cernuda. Y el recuerdo de la mano muerta del museo se asocia con la mano del poeta, contemplada imaginariamente como guía y testimonio para el futuro de un tiempo pasado “en que acordar la vida y la verdad es doloroso para el hombre”. De todo ello extrae Brines la necesaria consecuencia metafísica:

mientras la vida alienta, el hombre quiere
 mirar la muerte expuesta
 en aquello que, un tiempo, retuvo en sí la vida,
 para pensar que no se acaba completamente todo;
 así procura vida la memoria
 en el informe bulto de la muerte.

Esta reflexión le encamina al mismo tiempo a tratar de seguir viviendo mientras llega la muerte. En estos versos, por lo tanto, al lado del homenaje a Cernuda, Brines da rienda suelta a sus particulares reflexiones personales.

La muerte de Cernuda sirve también a Defarges para recrear su propio mundo personal, dominado por la angustia existencial y la noción de vacío, en el poema “Muerte de un poeta”, que refleja, al mismo tiempo, su característico tono estilístico: supresión de la anécdota o utilización de esta como excusa para la meditación, objetivación por medio de un tú narrativo, sencillez expresiva y hondura conceptual.²⁴

²³ Vid. BRINES, F.: “La mano del poeta (Cernuda)”, *Ínsula*, 207 (1964). Recogido en *Palabras a la oscuridad* y en *Ensayo de una despedida*, Madrid, Visor, 1984, pp. 99-102.

²⁴ Cfr. DEFARGES, R.: “Muerte de un poeta”, *La libertad*. Recogido en *Poesía (1956-1973)*, Madrid, Ínsula, 1974, p. 150.

Parten estos versos del conocimiento por parte del autor de la muerte de Cernuda. Este suceso provoca la reacción emocional (“sientes ira. Pero es fuera/ de tu alma”) y, sobre todo, la reflexión subsiguiente:

Nada se altera en su fondo
 quieto tanto años.
 Así se quita y se pone
 en la vida cada cosa,
 mecánicamente, sola,
 como en una calle al paso.

reflexión que Defarges utiliza para dar cuenta de sus propias convicciones, dominado el poeta por el convencimiento de la precariedad de la vida y el absoluto dominio de la muerte, que se acepta con serenidad:

No te dueles, ni te asombra
 que así sea. Bien lo sabes:
 sólo la vida se ausenta,
 No hay huecos en el vacío.

En lugar de la explosión de emotividad, la sequedad y resignación, y, en lugar de la valoración del hecho de la desaparición física de un poeta, la reflexión sobre el destino hacia la muerte de todo en la existencia. Con ello, más que construir una elegía funeral, Defarges ha configurado un poema típico suyo con el que da cuenta de nociones arraigadas en él y profundamente personales. De ahí la originalidad de este poema, que no es en absoluto de circunstancias sino que forma parte con toda naturalidad del mundo poético del autor.²⁵

Muy distinto es un reciente poema-homenaje a Cernuda de Defarges incluido en *Con la luz que declina* (1991) y titulado “Nocturno yanqui redivivo (Luis Cernuda 1938-1952)”.

Defarges contrapone el período mexicano del poeta y las “huellas de su vida” en estos años (“la iglesia donde se recogía”, el barrio residencial, los niños, el jardín de los amigos, su tumba) frente a la desolación y amargura de su estancia en tierras anglosajonas.

Con un empleo del **tú** reflexivo, Defarges se identifica con el autor sevillano ya que “el sino te fuerza a hacer suyo ese rastro”; y se pregunta si será capaz de afrontarlo con la entereza de Cernuda:

Aguardas el permiso para hacer su camino,
 y aun temas que te nieguen derecho a la partida;
 derecho que es tan sólo alejamiento inerte,
 sin el escudo de su fe en la obra [...]
 Su soledad creadora, tu destierro en la nada,
 ¿ha de encadenar el destino?²⁶

Como otros muchos poetas, Defarges ha sentido la tentación en este poema de vincular su peripecia existencial con el ejemplo ético de Cernuda.

²⁵ Sanz Echevarría señala, en el artículo citado, que este poema es el más significativo de *La libertad*. Comenta también que el verso final es una réplica a la frase hecha “deja un hueco difícil de llenar”.

²⁶ Cfr. DEFARGES, R.: *Con la luz que declina*, Valencia, Pretextos, 1991, pp. 44-45.

Posteriores a estas fechas son los poemas sobre Cernuda de los otros poetas mencionados de esta generación. Con un carácter mimético de Cernuda —poesía de la experiencia que parte de una anécdota concreta, tono reflexivo, sinceridad— Goytisolo, por ejemplo, se centra en la reivindicación del autor (llevada a cabo precisamente por la generación del 50) y en tratar de explicar la incompreensión hacia el creador.²⁷

Sitúa Goytisolo la acción en la casa en la que vivió Cernuda en Londres para reflexionar enseguida sobre su destino de escritor incomprendido por sus contemporáneos (que “enterraron muy pronto su obra en una cita/ en un lugar ambiguo/ de sus toscos y tristes mamoteros”) y redescubierto en cambio por poetas futuros para los que escribiría el autor sevillano.

Tras esto, Goytisolo retoma el hilo de la situación inicial (la vida en Londres del escritor sevillano) y alude al motivo de la incompreensión del artista, y de la *leyenda* cernudiana, para concluir sobre el aislamiento del poeta y la importancia de su obra, motivos todos que pueden ponerse en relación con la propia poética de Goytisolo:²⁸

Después los años caerían
inexorablemente y sobre el gran vacío
que intentaron crearle
a cuenta de un amor que dicen extraviado
sueña su clara voz oh aparecido
de una noche larguísima
hecho historia de un ruin sobrevivir
y en la que realidades y deseos
se hundieron confundidos para siempre.

Con similar tono de imitación a Cernuda (en la expresión coloquial y alejada del recargamiento de estilo, en el extraer de las anécdotas contadas reflexiones particulares y generalizadoras, en el carácter meditativo que abarca todo el poema) Félix Grande trata de explicarse y de explicarnos una peripecia vital marcada por la soledad y el desdén. Entiende el autor que ambos nacen no del resentimiento, el rencor o el odio, sino de la desgracia y de la fidelidad a la propia persona, de la defensa enconada de un sentimiento y una ética que se enfrentan contra el sentir común de la moral convencional.²⁹

Comienza el poema con la siguiente declaración de principios:

Jamás vi en su desdén
un insulto a la vida ni un corazón cerrado;
nunca su lengua, ni aun cuando armada de violencia,
hace pensar en un resentimiento gratuito;
imagino su cólera
como el gesto inflamado de quien cierra una puerta,
harto de frío y de desolación.

²⁷. Cfr. GOYTISOLO, J. A.: “En Londres para un cantor de sombras”, *Bajo tolerancia*, Barcelona, Ocnos, 1974, p. 14.

²⁸. Cfr. RIERA, C.: *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de José Goytisolo*, Barcelona, Anthropos, 1991. García Martín también considera este poema como símbolo del cambio de poética experimentado por Goytisolo. Cfr. GARCÍA MARTÍN, J. L.: *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación Provincial, 1986, pp. 192-193.

²⁹. Cfr. GRANDE, F.: “Conjetura para Luis Cernuda”, *La noria*. En *Biografía*, Barcelona, Anthropos, 1986, pp. 299-301.

Las siguientes estrofas son un desarrollo de esta idea central y en ellas se nos describe la desgracia personal del escritor y su exilio terrenal, provocados ambos por la necesidad de “afirmarse en aquello/ de que era condenado por seres y gobiernos”.

Su desdén, por lo tanto, tiene el mismo origen, interpreta Grande, que su compromiso con la verdad y la belleza y es una necesidad de autodefensa ante el desdén de los demás. Por ello Grande absuelve a Cernuda:

muy oscura queda su culpa
y muy claro se manifiesta su enjaulamiento
en ese cerco de desprecio que la moral formal impone
y en la prisión vastísima de un exilio perpetuo,
cárceles ambas en que ni siquiera
tuvo barrotes que empuñar en señal de inocencia,
cárceles en que sólo al dolor
le es permitido respirar sin censura.

Tras esto, y como corolario, Grande va recreando las consecuencias de esta desgracia y el comportamiento cotidiano de Cernuda en diferentes ambientes: su soledad y su vagar por cementerios solitarios, su tendencia a la serenidad en medio de la amargura, la contemplación extasiada de la naturaleza y su enajenamiento progresivo.

Con su muerte se esfuma toda posibilidad de redimir esta soledad y esta desdicha pues ahora ha quedado Cernuda “desarraigado del todo para siempre”. Pero de su personalidad, concluye Grande, puede extraerse una lección moral:

Tal vez del ejercicio de la soledad
en que consistió su conducta
puede extraerse una enseñanza:
que al desdichado hay que ayudarlo en vida,
ayudarle a sentirse en familia en el mundo, en vida.

Grande rescata de este modo la figura del poeta y explica en buena medida la contradictoria leyenda cernudiana.

Mariano Roldán, por su parte, presenta los dos lados contradictorios de la existencia del sevillano: la amargura de su vida y la profundidad de su palabra salvadora. Y, tras proponer como objeto de reflexión la vida de Cernuda, le describe como:

Alguien
que, en el odio a sí mismo,
no se eximió de odiar al prójimo,
y que se desterró de su persona
y se halló en su palabra,
por contemplar en ese antiguo espejo,
como otro desafío, lo que somos.³⁰

El resto del poema entreteje la dialéctica de esos dos aspectos: la incompreensión hacia su persona y hacia su obra, convertido el poeta en un “don nadie” entre sus contemporáneos; el exilio perpetuo de este “ciudadano de la nada”; la ignorancia y falta de interés

³⁰ Cfr. ROLDÁN, M.: “El aislado por desdén”, *Inútil crimen*, Madrid, Dulcinea, 1977, pp. 74-75. El poema apareció también en el número homenaje de la revista *Cal*, 23-24 (1977), p. 36.

por su poesía (Roldán recrea alguna de sus supuestas palabras) mientras vivió; su actitud arrogante al no saber “acomodarse a lo común”, y su aislamiento:

Contra su voluntad vivió aislado,
profesor de precarias cuestiones teatrales,
en amor y en desdén abatida,
un día cualquiera, en cualquier parte.

Por debajo, sin embargo, de este subrayado de la actitud distante de Luis Cernuda, Roldán trata de poner de manifiesto en estos versos y entre líneas, como tantos otros poetas del 50, el ejemplo de Luis Cernuda y la fecundidad de su obra, con la que “montañas/ levantó de la nada”. La poesía, en definitiva, como superadora de la mezquindad de la existencia cotidiana.

Alfonso Canales compone asimismo un soneto titulado “El fugitivo” en el que se pregunta por la ambigüedad del carácter de Cernuda para acabar respondiendo de la siguiente forma:

Nunca sabremos nada de su asunto
y ni sus versos nos darán medida
de su dolor, de tanto llanto junto
y de tanta esperanza desasida,
ni del descoyuntado contrapunto
de tanta muerte junto a tanta vida.³¹

Ricardo Molina, que, como hemos visto, había compuesto una “Oda a Luis Cernuda” para el número homenaje de *Cántico*, escribe también una elegía tras la muerte del poeta que está estructurada en tres pequeños poemas.³²

En el primero de ellos se presenta a una serie de seres anónimos que buscan y no encuentran al poeta sevillano.

La segunda parte de la elegía evoca la figura de Cernuda utilizando títulos de diferentes libros de *La realidad y el deseo*, personajes o lugares de sus poemas (Ganimedes, el joven marino, el Conquero, Sevilla), cuando no versos enteros, ligeramente modificados (“el andaluz eternamente joven/ que tiene gran razón para su orgullo”; “Los barcos no lo saben/ ni sus marinos, alas del amor”). Pero, sobre todo, se mencionan actitudes básicas del poeta: su amor a la belleza juvenil, su entrega absoluta a la poesía o su “deseo belicoso/ que hostiliza a la dura realidad”.

La tercera parte de la elegía muestra las consecuencias de su muerte y la subida del poeta hasta la salvación superadora de las amarguras terrenas:

Se acabaron las noches de insomnio,
los desvelos de sombra y de lluvia.
Se acabaron temor y esperanza
y el amor a materia o criatura.

Ya te encuentras por fin en el Reino.
Todo es para tí paz y luz.

³¹ Cfr. CANALES, A.: “El fugitivo”, *Cal*, 23-24 (1977), p. 5.

³² Cfr. MOLINA, R.: “Requiem por Luis Cernuda”, *A la luz de cada día* (1967). En *Obra poética completa*, op. cit., pp. 179-181.

Se te abrió ya la última rosa.
Ahora sólo, por fin, eres tú.

Meditación, sensualidad y dolor sirven como marco para recordar la figura del poeta desaparecido. Molina ha elegido para su evocación elementos que caracterizan también su propio mundo poético.

García Baena incluye en *Antes que el tiempo acabe* y junto a homenajes a Ibn Hazm, Juan de la Cruz, Góngora, Juan Ramón Jiménez, Guillén, Diego, Prados o Molina el correspondiente a Luis Cernuda.³³

García Baena recrea, con su habitual tono colorista y recargado por medio de una gran gama de adjetivos, diferentes aspectos de la vida del poeta, sobre todo en su Sevilla natal (parece centrarse en *Ocnos*), y señala la importancia de su obra o la constitución de su leyenda.

Comienza el poema con la revelación del temor del autor —interpreta Baena— a desmerecer con sus palabras y no estar a la altura del “insondable fuego/ que consume al poeta en su crisol de aguas”.

Tras esto, Baena se ocupa, en el centro de la composición, de ir indicando los diferentes ambientes sevillanos donde se fraguó la íntima sensibilidad cernudiana y su profunda expresión poética: el aroma y el silencio y la luz de Sevilla, sus árboles y su luna, la presencia de Bécquer o la Calle del Aire y el Alcázar, escenarios y situaciones todas que le comunicaban el angustioso paso del tiempo sobre un fondo aparente de reposo intemporal:

Fugacidad angustiosa del tiempo estremeciendo,
estatua, hoja, surtidor, relumbre
de aves por las copas de la tarde,
melodía ya eco,
aunque allí pareciera
detenerse el fluir, intemporal, eterno.

La separación posterior de Cernuda de su ambiente nativo y el paso de los años, concluye Baena, explican suficientemente la leyenda del poeta (su “mito de cristal” y su “reservado orgullo atrabiliario”), su soledad y, en definitiva, la grandeza de su obra, caracterizada de la forma siguiente:

labor, fidelidad, esfuerzo, encendimiento,
medida, lealtad, dignidad, cegadora
belleza,
virtudes raras en la selva hispana.

Una obra que, si tiene su origen en Sevilla, o en Andalucía, no permite, sin embargo, al poeta volver a ella.

A lo largo del poema, Baena va utilizando, retocados, versos de Cernuda (“Ni mirto ni laurel” del “Homenaje” de *Égloga, elegía, oda*; o “tus lentos ojos no vieron más el sur” de *Un río, un amor*) e ideas típicamente cernudianas, como su convicción de que España es “una patria/ ignorante y hostil a la poesía”.

³³. Cfr. GARCÍA BAENA, P.: “Albanio”, *Antes que el tiempo acabe* (1978). Recogido en *Poesía completa 1940-1980*, Madrid, Visor, 1982, pp. 232-234. Apareció anteriormente en *Cal*, 23-24 (1977), pp. 16-17.

Con todo ello, y con la sutil imitación del estilo de Cernuda (sucesión de heptasflabos y endecasílabos, tono meditativo, culto a la belleza), que no ahoga el suyo propio, Baena compone un sentido homenaje al poeta sevillano, merecido no sólo por la originalidad de su obra sino también por el ejemplo de su vida.

Ángel Crespo, en fin, incluye en *Parnaso confidencial* un “Homenaje a Luis Cernuda”.³⁴ En seis pequeñas secciones estructura Crespo este homenaje, que le sirve al autor para dar cuenta de su idea de poesía: la lírica como compromiso espiritual y como testimonio del dolor, la poesía como búsqueda de un ideal inasequible.

Todo ello se ejemplifica con la actitud de Cernuda, cuyo nombre no se menciona en el poema y al que sólo se alude en la última estrofa (si bien en la cuarta se indicaba que la mayor condena del “expatriado”, es decir de Cernuda, son sus propias palabras):

La lluvia borra sin tardar
las arrugas del tiempo
allí donde inventa el olvido
sus tambores de arena

Por sus dominios ibas tú
como el agua por los cristales:
sin otra esperanza que el viento,
sin más clima que tus palabras.³⁵

³⁴ Cfr. CRESPO, A.: “Homenaje a Luis Cernuda”, *Parnaso confidencial*, Jerez, Arenal, 1984. Se publicó por primera vez en *Cal*, 23-24 (1977), pp. 8-9.

³⁵ En 1977, con ocasión del homenaje a la generación del 27 de la revista *Peña Labra*, había publicado Ángel Crespo el poema titulado “Luis Cernuda”. En él, y como preámbulo y conclusión, paralelas, a una serie de imágenes naturales que sugieren la nostalgia y el desdén, se desarrolla una alabanza de Cernuda que pretende desmitificar al autor andaluz e incidir en su auténtico significado, según la interpretación de Crespo, dolor iluminador de lo gris y afán de olvido:

No es un dios, ni tampoco un demonio,
este que habla con voz dolida
desde el fondo de una tiniebla
que fue, y es por él luz ahora;

ni es su dolor eco de muerte
o negación de la alegría,
sino exigencia de que olvides
cuanto mata amor al amor.[...]

No es un dios, ni tampoco un demonio,
este que habla con voz distinta,
arrebolado por la luz
que no fue, y es por él ahora.

ni es su dolor una caída
desde las cimas del deseo
sino exigencia de que olvides
cuanto mata amor al amor.

Cfr. CRESPO, A.: “Luis Cernuda”, *Peña Labra*, 24-25 (1977), s. p.

4. POEMAS-HOMENAJE A CERNUDA DE LAS ÚLTIMAS PROMOCIONES

Otros muchos autores de promociones poéticas posteriores escribirán poemas sobre Cernuda.³⁶ Entre ellos deben mencionarse las composiciones de Martínez Sarrión, López Gradolí, Lázaro Santana, Abelardo Linares, Fernando Ortiz o Juan Luis Panero.³⁷

Tomando como excusa la figura de Cernuda, que sólo aparece en el título del poema, Martínez Sarrión se lamenta del cruel destino de tantos exiliados españoles que no pudieron volver a su país:³⁸

otros nunca volvieron
 aguardamos
 hasta la madrugada
 voces confusas luciérnagas
 cuernos de caza llamando
 miramos en los salones
 al pié de lámparas solas
 toda la noche buscándolos
 distintos transidos lejos
 nunca jamás regresaron.

Cernuda sirve de contrapunto y ejemplo del desarraigo en este poema de matriz vanguardista en el que se establece una dialéctica entre su título y sus versos, ya que lo que nos dicen éstos (la búsqueda y la espera inútiles, la enajenación y la soledad, la separación definitiva) viene anticipado con la evocación de una figura que murió en el exilio pocos años antes de escribirse este poema.

El nombre de Cernuda sirve también a López Gradolí de símbolo de la desolación, la amargura y la derrota: "Cernuda es un dorado desaliento".³⁹

³⁶ Y ello sin mencionar los poemas incluidos en el número homenaje de *Litoral*, 79-81 (1978), debidos a poetas menos conocidos como José Esteban o Guillermo Fernández ("Alocución a Luis Cernuda" y "A un poeta muerto", respectivamente). Cfr. también SANCHÍS BANÚS, J.: "Égloga a Cernuda", Almería, Ediciones Peniel, 1972; VILLAR, A.: "Se llamó Luis Cernuda", *Poesía Hispánica*, 246 (1963), p. 13.

En la ya citada revista *Cal*, 23-24 (1977), "Homenaje a Luis Cernuda" se reúnen, junto con las ya mencionadas, otras composiciones circunstanciales y de baja calidad de autores poco conocidos como Narzeo Antino ("En tu absorta belleza"), Carlos de la Rica ("A Luis Cernuda"), Arturo del Villar ("Lectura de *Los placeres prohibidos*"), Fernández Calvo ("Otoño"), María de los Reyes Fuentes ("Confidencia a Luis Cernuda"), Joaquín Márquez ("Allá en la altura impenetrable") o José Luis Tejada ("Ruego al amor por su poeta"). Otros poemas se dedican a Cernuda pero no tratan de él, como los escritos por Pérez Estrada ("El hombre por la lonja"), Ríos Ruiz ("Travesía de la celda") o Juvenal Soto ("Epístola consolatoria").

Se recogen también en esta revista poemas de Carmen Conde y Gil-Albert. En "A Luis Cernuda" (p. 7) Carmen Conde afirma el desamparo, la angustia y soledad de un personaje no identificado pero que por el título del poema no es otro que Cernuda. Gil-Albert reúne en "La sed propia" (p. 19 del número citado de *Cal*) a una serie de escritores (Virgilio, Dante, Hölderlin, Baudelaire, Machado y Cernuda) para explicar su visión del poeta como aquel hombre que no puede saciar su sed personal con la lectura de aquellos. De cada uno de estos autores se destaca algún rasgo, y los versos del escritor sevillano, en concreto, se presentan como "copa/esbelta en que Cernuda un oro amargo/ le tiende sin querer".

³⁷ Antonio Colinas compuso para *Cal*, 23-24 (1977), p. 6, "La noche tiene sus fuegos", poema amoroso con fondo de naturaleza y ambiente nocturno que sólo en el subtítulo, "Homenaje a Luis Cernuda", tiene que ver con el autor sevillano.

³⁸ Cfr. MARTÍNEZ SARRIÓN, A.: "tristeza por luis cernuda", *Teatro de operaciones* (1967). Recogido en *El centro inaccesible*, Madrid, Hiperión, 1981, p. 67. En *Canción triste para una parva de heterodoxos* (1976), *Ibid.* pp. 187-191, la utilización de palabras e ideas de Quevedo, Lou Reed, Dámaso Alonso, Diderot, Campoamor, Agatha Christie y Cernuda le sirve al poeta para trazar un desolador panorama social y una negación de la escritura con la presencia de toda una serie de heterodoxos, como Góngora, que es evocado con versos de Cernuda al fondo: "aquel loco variólico/ cantado por su tocayo Luis (y a este aplicable): *El andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo*".

³⁹ Cfr. LÓPEZ GRADOLÍ, A.: "Cernuda es un dorado desaliento", *El sabor del sol*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, pp. 44-45.

Tras este verso inicial, idéntico al título, el poeta valenciano narra difusamente una anécdota (la pérdida del amor) y medita nostálgicamente sobre el vacío humano tras la ausencia de lo que más se ama.

Cernuda, cuyo nombre sólo se evoca al comienzo del poema, es, sin embargo, el telón de fondo que consigue intensificar adecuadamente la intensa postración de ánimo, de derrota y desaliento que provoca en el poeta la llegada de una mala noticia.

El aspecto cernudiano de esta composición se refuerza con versos que aluden a conocidos poemas del sevillano:

Las nubes, las ruinas, los poemas
para una sombra, para un cuerpo, Mozart,
tienen algo de sol, de juveniles
nadadores corriendo por la orilla.

Muy diferente es el poema escrito por Lázaro Santana en 1967, "Pesa la soledad".⁴⁰ Consta de dos poemas estructurados a manera de monólogo meditativo cercano al "Nocturno yanqui" de Cernuda.

En el primero de ellos Santana reflexiona sobre su destino personal de poeta y de hombre, una vida cuyo sentido único es la poesía:

Unas amarillentas
hojas que sólo aguardan
mi muerte para ser dispersadas, lo mismo
que aves por la tormenta.
Sin embargo, eso es hoy
toda mi vida: la única
la mágica alegría
que aún tengo.

y una vida que, desde el dolor y la soledad, se complace en el recuerdo de momentos felices que justifican la existencia: "Pesa la soledad/ pero alivia el recuerdo".

En el segundo poema (que enlaza perfectamente con el primero ya que en éste se filtra con nitidez la presencia del poeta sevillano a través de una meditación cercana al sentimiento cernudiano: el dolor de vivir, el consuelo del arte y la poesía, la angustia temporal) se evoca, al hilo de la experiencia de Santana en Mount Holyoke, la figura de Cernuda como paradigma de la fidelidad a su destino humano y como prototipo del exiliado en una sociedad anodina y superficial (ahora los versos se acercan al poema "Limbo" de Cernuda).

El claustro de profesores de esa Universidad, comenta Santana, no recuerda sino vagamente a "aquel señor tan raro/ que no hablaba con nadie y que iba a clase/ si le daba la gana" y que ignoraba "la disciplina/ de partys, las alegres ferias/ de gansos con corbata".

Todo ello conduce a Santana a comentar uno de los temas mayores de la poesía del sevillano y una de las actitudes básicas del poeta: su exilio perpetuo (empujado a él por amor a la belleza y a la verdad) presente en su propio país y acentuado lejos de su tierra:

⁴⁰ Cfr. SANTANA, L.: "Pesa la soledad", *Efemérides*, Barcelona, El Bardo, 1973, pp. 39-43. El título es una paráfrasis de un verso del poema XIII, "Mi arcángel" de *Donde habite el olvido*.

Si en tu tierra tu gesto no entendieron,
negándote amistad los que querías,
rechazando tú a muchos por ambiguos,
¿había de entenderte aquí esta gente
metálica ahormada por el tiempo aprovechable?

Extraño entre ellos fuiste
sin trato de excepción: en todas partes
fue extranjera tu forma de existir

El acento cernudiano (tono coloquial, abundantes encabalgamientos, meditación y experiencia) y el entrelazado entre el sentir personal del autor y el que se adivina en Cernuda, convierte a este poema de Lázaro Santana en uno de los más acertados homenajes poéticos al autor sevillano.

En su primer libro, *Mitos*, incluye Abelardo Linares el poema “Estampa nocturna”, recreación del mundo poético de Luis Cernuda con el empleo del vocabulario cernudiano y con un aire de vaguedad e indolencia próximos al autor del 27.⁴¹

En otro breve poema Fernando Ortiz nos da su lectura personal de Cernuda⁴²: la grandeza de su obra tiene como origen el afán que le empuja, con dolorido sentimiento, a rescatar del olvido los mejores momentos de la vida, los momentos felices de pasado, entrevistados con nostalgia desde la desesperación y el exilio:

Grave en su sombra sueña el exiliado
el frescor de aquel patio de Sevilla,
el lento sur y el mar azul de Málaga.
No se resigna a dar por ya perdido
lo que perdemos todos los mortales.
Su desesperación erige un verso
que es fuego y frío y melodiosa queja,
y logra lo imposible: dejar quieta
el agua temblorosa del pasado.

El aparente tono de circunstancias no impide, sin embargo, la delicada elaboración del poema (la aliteración expresiva de la /s/ de los dos primeros versos; los juegos vocálicos del verso tercero; las antítesis de los versos cuarto y quinto; las paradojas o la reiteración intensificadora de la conjunción copulativa) y el tono meditativo que remite, al mismo tiempo, al mejor Cernuda.

Pero el homenaje más sentido a Cernuda por parte de Fernando Ortiz se recoge en su libro *Vieja amiga*, en el poema titulado “Albanio en el edén”.⁴³ Ortiz realiza una paráfrasis de los conocidos versos de “Góngora” de *Como quien espera el alba*, sustituyendo las referencias al poeta cordobés por las alusiones a Cernuda pero manteniendo casi literalmente versos enteros y la misma configuración estructural.

Así, si el autor sevillano había escrito “El andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo/ el poeta cuya palabra lúcida es como diamante...”, Ortiz escribe:

⁴¹. Cfr. LINARES, A.: *Mitos*, Sevilla, Calle del Aire, 1979, p. 29.

⁴². Cfr. ORTIZ, F.: “Homenaje a Luis Cernuda”, *Cal*, 23-24 (1977), p. 31.

⁴³. Cfr. ORTIZ, F.: *Vieja amiga*, Madrid, Trieste, 1984, pp. 29-31.

El joven andaluz que tiene gran razón para su orgullo,
 el poeta cuya palabra lúcida se entreabre
 tal perla vegetal tras verdes valvas.

y el “harto de fatigar sus esperanzas por la corte” se transforma en “harto de fatigar sus esperanzas en el rincón nativo/ pendón de bandería regional para compadres/ y autores señoritos de obrillas impotentes”.⁴⁴

La enumeración de los motivos del cansancio por parte del Góngora que regresa a Córdoba, se modifican de esta manera en el poema de Ortiz, adaptándola a las causas de la salida de Cernuda fuera de Sevilla, pero utilizando, literales o alterados, los versos de “Góngora” o de otros textos de Cernuda, como la frase “soñaste un día la vida como embeleso inagotable” de “Jardín antiguo” de *Ocnos*:

harto ya de este vulgo luciente, aún más estúpido que el otro
 que forman el común, y de su ambiente letal y provinciano,
 deja al fin la ciudad en la que un día soñara la vida como embeleso inagotable.

A partir del verso diez, Ortiz se separa un tanto de los versos de “Góngora”, aunque continúa empleando algunas de sus palabras y aunque apunta, con sentido diferente, a la búsqueda permanente de la liberación, a través de la palabra, llevada a cabo por Cernuda y por Góngora:

La sirena de un buque, el silbato de un tren
 eran aceros en su pecho
 punzándole a iniciar el viaje más soberbio y libre.
 Privación, infortunio, países nunca hollados
 no bastaron jamás a detenerle
 en la búsqueda insomne de la palabra viva,
 melódica, amorosa,
 de apasionada gravedad y afilada amargura,
 a este andaluz altivo y solitario.

El resto de los versos de “Albanio en el edén” no son sino una reproducción casi literal de los versos de “Góngora”⁴⁵, con el añadido de una adaptación de ciertas palabras de “Historial de un libro”: “Harto estaba de mi ciudad nativa/ y pasados treinta años/ deseos no siento de volver a ella”.

Fernando Ortiz, en consecuencia, homenajea a Cernuda trasliterando un poema del mismo y añadiéndole frases y versos enteros de otros textos del sevillano así como imitando sus preferencias estilísticas y sustituyendo las referencias a Góngora por las del autor del 27, sobre todo en lo que atañe a los puntos de vista diferentes: el Góngora vencido que vuelve a su ciudad natal y el Cernuda hastiado que huye de la suya en busca de la libertad.

⁴⁴. El término “rincón nativo” está recogido también de otro verso del poema “Góngora”.

⁴⁵. Sólo se cambia, como es lógico, la referencia a “los tres siglos” de la muerte de Góngora por los “veinte años” del fallecimiento de Cernuda. Y se sustituye el verso “los descendientes mismos de quienes le insultaban” por “los descendientes mismos de quienes le ignoraron/ retractarse de errores propios de su casta/ para poder impunes cometer otros nuevos”.

La profunda admiración hacia Cernuda tiñe de intensa emoción, expresada sin exhibicionismos, un poema de Juan Luis Panero en el que se nos comunica cómo la presencia del poeta sevillano acompaña íntimamente al autor de estos versos en todos los lugares y situaciones en los que ha vivido: Madrid, Sevilla, Londres, Nueva York, México o Roma.⁴⁶

Todos estos lugares se asocian de una manera o de otra con Cernuda: se recibe la noticia de su muerte en Madrid, vive su ambiente nativo en Sevilla, recuerda en Londres cómo de niño escuchó personalmente la voz del poeta y tocó su mano, comprende en Nueva York la intensidad del amor que cantara Cernuda y reflexiona en México sobre su tumba.

Estos recuerdos se encadenan con el momento presente del poema: en Roma, en la casa de Keats (que es el escenario, además, de "A propósito de flores" de Cernuda) vuelve a evocar su figura y la compañía que le otorga a Panero en todo momento, y concluye con estos versos, testimonio de gratitud y homenaje:

Que esa presencia, esa memoria me acompañen
hasta el día en que sean reflejo fiel,
testimonio inútil de un sueño derrotado
y una mano cierre mis ojos para siempre.⁴⁷

José Gutiérrez incluye en *Espejo y laberinto* el poema "Desolación de espejos" cuyo subtítulo es "Homenaje a Luis Cernuda". Con él pretende dar una visión de la amargura, de la tristeza y la elegía, del dolor y del amor humanos, sirviéndose del léxico y la visión del mundo propios de Cernuda y tomando a este como objeto de elogio:

No ya tu voz es triste, pero sombra.
Rubia espiga de llanto
cual hermosa penumbra te cobija.
Tu frente altiva, leve ala fresquísima
incendiando la noche.
Por los labios
cruzan ríos, deseos que son nubes.
Tus ojos abatidos, vértigo del amor
y cuerpo como un mar de dicha.

⁴⁶ Cfr. PANERO, J. L.: "Luis Cernuda", *Testamento del naufrago* (1983). Recogido en *Juegos para aplazar la muerte. Poesía 1966-1983*, Sevilla, Calle del Aire, 1984, p. 146.

⁴⁷ En su libro *Galería de fantasmas* se incluye el poema del mismo título en el que se entrelazan los recuerdos de vivencias infantiles londinenses y de otras experiencias más cercanas y del mismo momento en que se concibe el poema, marcados todos ellos por la presencia de escritores o de fantasmas: Eliot, Cernuda, Quasimodo, Alexandre o Jorge Gaitón Durán.

Si sus recuerdos comienzan con Eliot o Cernuda, el poema nos dice que, también en 1983, los dos mismos poetas son objeto de rememoración en una conversación con Vinyoli todo lo cual sirve al autor para concluir de la forma siguiente:

Todo empieza, se pierde, recomienza.
Derrumbados edificios de una vieja ternura,
frágiles sombras, sílabas secretas,
tercos signos en el papel manchado,
fuegos fatuos que el recuerdo convoca,
galería de fantasmas que esta noche recorro.

Cfr. PANERO, J. L.: *Galería de fantasmas*, Madrid, Visor, 1988, pp. 11-12.

Este mismo autor utiliza los conocidos versos del poema homenaje de Octavio Paz a Cernuda para reflexionar sobre cuestiones metapoéticas. Cfr. PANERO, J. L.: "Una mitad de luz otra de sombra", *Los viajes sin fin*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 29.

Sólo
 las pupilas son tristes, pero cantas.
 La memoria te acecha, su tiniebla.
 Vives muriendo en todo. Ya no sueñas.
 Desolación de espejos.
 ¿Quién vigila?
 La lámpara se extingue.⁴⁸

5. OTROS HOMENAJES POÉTICOS

Otros dos poetas de generaciones anteriores publicarán en fechas recientes sendos poemas sobre Cernuda. Son García López y Francisco Pino.

García López incluye en *Comentario de textos* el poema “Nueva Desolación de la quimera”⁴⁹. La dura reflexión cernudiana sobre la situación del poeta en una sociedad superficial y frívola contenida en tantos poemas de *Desolación de la quimera* (“Supervivencias tribales en el medio literario”, “El poeta y la bestia”, “Desolación de la Quimera” y, sobre todo, “*Birds in the night*”) sirve a García López para contraponer dos tipos de poetas que florecen en Andalucía: los necios trovadores que buscan el aplauso fácil frente a los que, empapados del hondísimo espíritu melancólico de su pueblo, rehuyen el “ejemplar ejemplo de ejemplares tan probos” y meditan sobre el hombre. Por ello, tarde o temprano, obtendrán estos últimos el reconocimiento de ese mismo pueblo.

Todas estas ideas no son sino amplificación y concreción (comentario de texto) de las ideas manejadas en el poema “Desolación de la quimera”, por lo que constituye esta composición un sentido homenaje a Cernuda, configurado no por medio de una evocación de su figura, su personalidad o su obra, sino a través de una recreación libre de sus propias convicciones.

Francisco Pino, por su parte, escribe el poema vanguardista titulado “Contemplación de Luis Cernuda”⁵⁰, constituido por dos partes.

En la primera se realiza un juego de palabras con la descomposición de la palabra *andaluz* en dos vocablos (*anda* y *luz*) que sugieren la luminosidad de una obra como la del autor sevillano.

En la segunda parte, la titulada “Contemplación de Cernuda”, se unen esos dos vocablos anteriores en la palabra *andaluz* (la palabra más amada por Cernuda, según confesó en un poema de *Con las horas contadas*) que es utilizada para descifrar la propia personalidad del escritor, cuyos versos son como

el Sahara que se desnuda
 para enseñar lo que no puede,
 el vergel que no se enseña
 y que se tiene
 dentro como la flor que no ha nacido
 en ninguna primavera

⁴⁸. Cfr. GUTIÉRREZ, J.: *Espejo y laberinto*, Málaga, El Guadalhorce, 1978. Cito por GARCÍA MARTÍN, J.L.: *Las voces y los ecos*, Madrid, Júcar, 180, p. 208. El poema se publicó anteriormente en *Cal*, 23-24 (1977), p. 23.

⁴⁹. Cfr. GARCÍA LÓPEZ, A.: “Nueva desolación de la quimera”, *Comentario de textos* (1981). Recogido en *Obra poética completa (1963-1988)*, Madrid, Torre Manrique Publicaciones, 1988, p. 96. El poema se publicó por primera vez en *Cal*, 23-24 (1977), p. 18.

⁵⁰. Cfr. PINO, F.: “Contemplación de Luis Cernuda”, *Solar*, en *Poesía completa*, III, Salamanca. Junta de Castilla y León, 1990, pp. 181-182.

En el poema, por lo tanto, se subraya la esencialidad de Cernuda, vinculada a su profundo carácter andaluz y sugerida con juegos de palabras y artificios vanguardistas, como la propia disposición tipográfica de los versos.

En definitiva, las numerosas composiciones dedicadas a evocar la figura de Cernuda por parte de autores de diferentes promociones confirman, en su aspecto más externo y superficial, la presencia profunda del sevillano en la poesía española posterior a 1939. Y si muchos de estos poemas suponen más que nada un elogio de la ética de Cernuda, casi nunca falta la nota de admiración por su obra o el aprovechamiento de la lección cernudiana para esbozar rasgos esenciales de la propia poética. Nada de extraño es que sea así si se tiene en cuenta que muchos de los poetas que homenajean en verso a Cernuda han recibido de distinta manera y en grado diferente la influencia del autor del 27.⁵¹

⁵¹. Un estudio más detallado de este tema puede verse en mi tesis doctoral. Cfr. PÉREZ GARCÍA, N.: *Cernuda y la poesía española de posguerra*, Madrid, UNED, 1995.

MEDIODÍA (1985-1993) DE JON JUARISTI.
“EL TIEMPO ESCRIBIRÁ PALABRAS CON SENTIDO...”

“Ruego al lector que recuerde que lo que resulta más evidente puede ser lo más interesante de analizar”

L.L. WHYTE

Por *Dolors Cuenca y Xelo Candel*

Bajo el título *Mediodía (1985-1993)* la editorial La Veleta de Granada, dirigida por Andrés Trapiello, ha publicado el volumen 25 de su colección recogiendo en él los cuatro libros de poemas publicados por Jon Juaristi más una serie de poemas inéditos que figuran al final del tomo. Una cita del propio Juaristi encabeza la introducción de Andrés Trapiello, en ella podemos leer:

“El poeta puro de Juan de Mairena tiene solamente dos temas: el Tiempo y Yo. Lo que Me hace el Tiempo -o, más bien, lo que el Tiempo deshace en Mí- es el tema de toda Poesía. De ahí que no haya más poesía que la elegíaca. La sátira es una elegía sincopada” (1994: 11).

Jon Juaristi se identifica en parte con Mairena en la medida en que ambos son dos observadores de la realidad y en que transforman ésta en una elegía siempre viva. Lo que cabría discutir sería la entidad de esa elegía. Hasta qué punto podemos considerar que ese tipo de poesía, en ocasiones elegíaca, arranca de una ideología radicalmente trágica y qué papel juegan en ella recursos estilísticos como la ironía, el sarcasmo o el humor que Juaristi recoge de diversas raíces.

Efectivamente, se ha venido señalando que aun llegando tarde a la poesía⁴ lo hizo con una voz personal que potenciaba sobre todo una veta irónica, sarcástica y crítica (Villanueva, Darío, 1992). El propio Jon Juaristi en la poética que escribió para la antología que J. L. García Martín publicó en 1988 escribió:

⁴ “Nacido en 1951 -el mismo año que Luis Antonio de Villena o Jaime Siles-, cuando su primer libro aparece sus coetáneos ya han comenzado a publicar las obras completas. Pero ese retraso, lejos de perjudicarlo, ha permitido que su poesía llegue a los lectores en el momento justo, cuando una nueva generación, hastiada de la parafernalia culturalista, toma las riendas de la poesía española. En los setenta, Juaristi habría pasado sin pena ni gloria como un rezagado cultivador de la poesía social, como una especie de Angel González aficionado al chiste fácil y a los juegos de palabras; en los ochenta, ha sido inmediatamente saludado como una de las voces más verdaderas, renovadoras y divertidas de la poesía actual” (J. L. García Martín, *La poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento, 1992, pg. 158).

“No estoy seguro de que la poesía sea en mi caso un oficio. De hecho, la cultivo como un ameno desahogo en los pocos momentos que me dejan libres los amigos, la política (¿por qué no?), la lectura y la vida” (pg. 78)

Reconocía en ésta su “breve catálogo de influencias” (pg. 78), un conjunto de poetas muy diferentes entre los que señalaba a Gabriel Aresti, Blas de Otero, los del 98 -de quienes señala haber tomado sobre todo la imaginería o el imaginario septentrional-, Ferrater, Gil de Biedma, el Eliot de los *Landscapes*, Auden, Larkin y Betjeman.

Junto a autores como Trapiello, Bonet o Sánchez-Ostiz, Juaristi configura un tipo de poesía que se vino en llamar intrahistórica, una poética proveniente de una tradición de raigambre noventayochista, que otorga una particular visión impresionista sobre el paisaje, las costumbres y la imaginería. Estos poetas a partir de una mirada crítica recuperan, en parte, la tradición de los poetas de la primera y segunda generación de posguerra como José Hierro, Blas de Otero, Aresti o Biedma entre otros². En 1989 Antonio Sánchez Zamarreño (*Insula*, n.º 512-13, pg. 60) indicaba que eran tres las grandes reivindicaciones de la poesía del momento: el patetismo, la temporalidad y la intrahistoria, prestigian-do nombres que habían sido silenciados en los años 70; desde Quevedo a Neruda, pasando por A. Machado, M.Hernández hasta llegar a la generación del 36 y a la de los años 50. Señala también que el anclaje en un tiempo histórico concreto no elude en algún caso, como el de Juaristi, implicaciones de tipo social:

“Y en esta misma cimentación se afirma la intrahistoria, que reemplaza el exotismo ‘novísimo’ por una delicada atención a los latidos de la cotidianidad: los ámbitos vividos, los paisajes andados, los objetos calientes por la cercanía del propio poeta protagonizan, una vez más, los contenidos líricos”.

Resulta evidente tan solo con una primera lectura de sus textos que en ellos aparecen recursos tales como el estrofismo, la rima -en ocasiones llevada hasta extremos hilarantes-, el peso de diversas tradiciones, la adopción de ritmos clásicos, la intertextualidad, el coloquialismo, el cultismo -que no culturalismo- sin alardes, el narrativismo, etc. Sin embargo, todo ello no dejaría de ser un mero apunte crítico si no se tuviera en cuenta que cada uno de estos elementos tiene su razón de ser en el poema. Juaristi, retomando toda esa tradición y reformulando el uso del humorismo junto al del cultismo, realiza un particular retrato de su propio entorno que liga con la crítica político-social de la poesía practicada en la primera y segunda postguerra, añadiendo algunos elementos constructivos y comparativos que incluyen entre sus cartas la mirada costumbrista, la crítica reformista y la ojeada culturalista y sociológica (J.L.García Martín, 1992).

² En el artículo “Dinámica poética de la última década” (*Revista de Occidente*, nº122-123, julio-agosto, 1991) Jaime Siles señalaba que poetas como Jon Juaristi, Antonio Jiménez Millán, Francisco Castaño, Juan Manuel Bonet, Andrés Trapiello, Lorenzo Martín del Burgo, Miguel Suarez y Justo Navarro, nacidos entre 1939 y 1953, no habían publicado libros en la generación que cronológicamente les tocaba; y otros que sí lo hicieron, pero sin acercarse a sus presupuestos estéticos, serán, junto a los del 50 y a otros que ahora se recuperan o incorporan (Antonio Gamoneda, María Victoria Atencia y César Simón) quienes “adelantan el estilo y acuñan el sentido por los que, en la segunda mitad de los 80, discurrirá la nueva creación” (pg.151). Esta “tercera mutación”, en palabras del propio crítico, fue considerada continuísta -haciendo referencia indirecta al adjetivo que utilizaba Luis Antonio de Villena en su artículo “Lápidas y Centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)”, publicado en *Quimera* en octubre de 1981- porque no llevaba una clara marca rupturista con respecto a la poética novísima. Indica, además, que toda obra que coincidiera con la evolución de la “segunda mutación novísima” (los que según Siles fueron incorporados a la nómina novísima en la década de los 70) fue tachada de “epigonal” mientras él opina que lo que la crítica consideraba un inmovilismo de superficie no era más que un cambio de fondo.

Pensamos por ello que bajo esa aparente obviedad de recursos señalados por la crítica aparece una meditada postura estética. Juaristi utiliza todos los medios a su alcance para elaborar su ideología poética. Bajo esa aparente frialdad y, por qué no, frivolidad de gran parte de sus textos observamos cómo ningún elemento de los adaptados es arbitrario.

Sus poemas conforman un enorme y a la vez heterogéneo tejido intertextual³. Nos referimos especialmente a aquellos que disponen (pese a la múltiple procedencia de los materiales textuales que los componen) de una aparente unidad:

"Las Oscuras Golondrinas,
El Oso y Ricitos de Oro
y Peter Pan con su coro
de Campanillas cretinas.
(...)
Me voy. La Patria me espera.
Adiós, muñeca. Ya sabes:
aquí te dejo las llaves.
Guajira guantanamera "
(“Versos sencillos” en *Suma de Varia Intención*)

En este texto hallamos referencias diversas, como la famosa rima LIII de Bécquer, los cuentos infantiles -también recogidos en algún poema de L.M^a Panero- o la archiconocida letra de José Martí que se hizo canción popular habanera e incluso, apurándolo más, ciertas resonancias cinematográficas al duro H. Bogart.

De todas maneras, esta técnica de yuxtaposición que apareció ya, aunque de manera más desapercibida, entre algunos poetas de la posguerra no va a ser conclusiva en esta época sino que será potenciada por gran parte de los poetas que publicarán durante la década de los 70. En 1973, un poeta como Manuel Vázquez Montalbán se aproximará a esta estética de la *cultura-camp* con el paradigmático libro *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* reeditado en Barcelona por la editorial Laia en 1984. Aunque en algunos poemas anteriores utiliza más explícitamente textos populares como las coplas; véase el poema titulado “Conchita Piquer” recogido entre otros en la antología de J. Batlló *Poetas españoles poscontemporáneos* (Barcelona, El Bardo, 1974) del cual escogemos un fragmento:

“Algo ofendidas, humilladas
sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer...”

Si Vázquez Montalbán incluye las coplas de Concha Piquer como textos populares durante la postguerra, también en los versos de Jon Juaristi resuenan canciones populares; por ejemplo, son evidentes las alusiones al tango: “Una mala milonga es el amor” del poema “Deber de podredumbre” en *Los Paisajes Domésticos* o el título “Por qué la que-reis tango?” de *Arte de marear*. La canción popular mexicana “Adelita” queda absorbi-

³ La lectura de los clásicos adoptó la misma perspectiva que la de los poetas de los 50, se retoma la emoción, el sentido de la experiencia, la ironía, el intertexto, pero sin que éste sea considerado como culturalismo sino que ahora la citación queda evidenciada y contextualizada y ésta no sirve para prestigiar el texto.

da en el verso final del poema “Intento formular mi experiencia de la poesía civil”⁴ de *Los Paisajes Domésticos* :

“Aquí acaba el corrido de Emiliano
Zapata y de su fiel infantería
Me voy, canalla mía,
en un buque de guerra (si por mar)”

también a corrido mexicano suena el poema “Para la guitarra de Angel González” de *Poemas Inéditos* (pg. 171):

“Oigan el corrido del caballo blanco
que partió al galopó por tierra fragosa.
(...)
Al áspero mundo pidió paso franco.
Fatigó los años sin lograr gran cosa”

Ahora bien, junto a las letras o ritmos de canciones encontramos también citas literarias (además de las cultas) populares. El teclado intertextual es extenso y polifónico. Encontramos rasgos de la simbología de la lírica popular⁵ con el acopio de la estructura reiterativa de ésta en poemas como “Baztán” de *Los Paisajes Domésticos*:

“Cazador entre los pinos
el acecho de torcaces.
Tus recuerdos son caminos
que regresan pertinaces
a la nada
(...)
Cazador, mal cazador,
toda herrumbre tu escopeta
temblorosa,
¿cuándo te pasó el amor
de claro con su saeta
silenciosa?”

y de la poesía épica del *Poema del Mio Cid* con algunos encomios a lo trivial que ridiculizan aquella supuesta grandeza del héroe, como en el poema “Los tristes campos de Troya”, compuesto por 57 estrofas con diferente tipo de métrica que incluyen desde los heptasílabos y los endecasílabos a los alejandrinos, de *Arte de marear* :

⁴ Título que recuerda clarísimamente a aquel “Intento formular mi experiencia de la guerra” que Jaime Gil de Biedma incluyó en *Moralidades*. Las referencias al poeta de Barcelona van desde la concepción del poeta como artesano que juega a hacer versos, hasta la elaboración de otra nómina de “compañeros de viaje” que recuerda a aquella que realizó con poetas de su momento histórico Gil de Biedma en el poema titulado “En el nombre de hoy”. Veamos la elección de Juaristi:

“Abelardo, Felipe, Abel (mi hermano),
Antonio, Carlos, Pere, Luis García
Montero y compañía,
Luis Alberto, Juanito Lamillar,
Fernando Ortiz, Francisco Bejarano,
Alex Susana y Alvaro García,
Jesús, José María
Paco Castaño y paro de contar”

⁵ Recordemos que Jon Juaristi, sensibilizado especialmente por el tema, tradujo textos reunidos en *Flor de Baladas vascas*, Madrid, Visor.

“¡ Soler, Paco Soler, que remedaba
 los gañidos del parto!
 ¡Patético falsario, inimitable
 artista del infarto!”

En ocasiones el intertexto reproduce topos reconocibles, como ocurre con el tema del UBI SUNT manriqueño que aparece de nuevo en "Los tristes campos de Troya" en donde se adapta no sólo la estructura reiterativa de las estrofas de pie quebrado de Jorge Manrique sino también un léxico, una métrica y un ritmo clásicos que provocan un efecto sorprendente en el lector por el contraste con el tema tratado:

“¿Qué se hizo de vosotros,
 generosa cuadrilla?
 ¿Qué se hicieron las timbas
 donde perdí el dinero y la inocencia.
 entre ósculos lascivas al orujo
 birlado en Interdencia?

¿Dó las osadas fugas al amparo
 del estrellado manto de la Noche?
 ¿Dó las gayas veladas con las lumis,
 de crápula y derroche?

Puede que las referencias sean explícitas, como ocurre en estos versos del poema "Auto de terminación" de *Los Paisajes Domésticos* que nos retrotraen a Quevedo: "miro los ríos de la patria mía/ que van a dar a la melancolía". Pero otras veces, en cambio, las citas se enmascaran de tal forma, a través del sarcasmo y la ironía, que pueden llegar a cambiar el sentido del texto al que se acoge. Ahora bien, lo cierto es que este engranaje de citas: "florecillas del mal" (Baudelaire, pg.99); sentencias: "Pero un poema que sólo de un arrebató nazca/será siempre un mal poema" (pg. 55); canciones: "Atribulado caracol/siempre a la zaga de la vida, deja tu concha entristecida,/ saca los cuernos, vete al sol"(pg.109); coloquialismos: "Pensaba el muy estúpido (...) Vas listo" (pg.99) y, al mismo tiempo, cultismos -léase entre otros poemas: "Ultima lección"(pg. 97), "Mox Nox" (pg. 101), "Por qué la quieres tango"(pg. 1904), "Epístola a los vascones" (pg. 118), "Tríptico de la Contrailustración" (pg.123)- compone toda una retórica con la que Juaristi remite a diferentes tradiciones tanto en la forma expresiva como en los temas y el significado.

El pasado evocado, la fugacidad del instante, la obsesión por el paso del tiempo podría muy bien provenir de A. Machado, aunque en Juaristi se revista de cierto distanciamiento irónico:

"mi infancia son recuerdos
 de algún parque zoológico"
 ("Agradecidas señas" en *Poemas Inéditos*)

También de él, sobre todo del Machado de *Campos de Castilla* que se acerca a la tierra y al pueblo incorporando una crítica de base noventayochista, proviene la observación directa del referente que es la que trae al poeta la plasmación ética de su realidad, su observación no es histórica sino ético-moral e incluso podríamos decir que política. La

huella de Machado en la concepción del encuadre temporal la podremos rastrear también, en poemas como “Mox Nox” de *Arte de marear*, en donde la mirada del poeta queda suspendida sobre el paisaje mientras sale a su encuentro el “méro transcurrir del tiempo,/ de la vida inútil”(pg. 101). Además, recoge de Machado esa poesía breve de tipo popular. Recordemos las siguientes palabras de Jorge Urrutia (1980:33):

“Hay en este tipo de poesía breve cierto aire de copla popular, aunque modificada por la cultura, con lo que don Antonio se anticipa a lo que van a poner de moda los jóvenes del 27 (Lorca, Alberti) y se acompasa al gusto de su hermano Manuel. En “Proverbios y Cantares” hay bastante de poesía sentenciosa, incluso moral. Denuncia de la hipocresía y de la malicia, de la estulticia y de la incultura.”

Palabras que nos son familiares cuando leemos la poesía de Jon Juaristi; sin embargo, su visión no es tan claramente pesimista como la del 98, sus ideas casi a la manera regeneracionista adoptan muy conscientemente el sarcasmo como recurso desdramatizador llevado a límites que pueden llegar a provocar ambigüedad.

En ocasiones, las estrofas del poema están tan trabadas que tan sólo por el ritmo de los versos hallamos la procedencia de los mismos, descubramos al Miguel Hernández del *Rayo que no cesa* en:

“Quería ser llorando un hortelano
y devolver verdor y lozanía
a la tierra baldía
(...)
Un campo amortajado, un monte cano,
un calvero de polvo y cobardía”

Aun prescindiendo del primer verso, reconocemos a través del ritmo la presencia herandiana en estos versos del poema “Intento formular mi experiencia de la poesía civil” de *Los Paisajes Domésticos*; lo mismo ocurre, como dijimos, con la adopción de metros y tópicos clásicos o la reelaboración de todo un poema con tono humorístico, un claro ejemplo lo tendríamos en el *Diario de un poeta recién cansado* con el poema “La casa infiel” de procedencia lorquiana:

“Yo me la llevé a la playa
la noche de Aberrri Eguna,
pero tenía marido
y era de Herri Batasuna”

La intertextualidad de su poesía bien podría merecer el calificativo de “caleidoscópica”, no ya sólo por las citas directas sino también por la sorprendente facilidad con la que parece captar los tonos, como ocurre de nuevo con el soneto titulado “Holograma” de *Los Paisajes Domésticos* en el que, aparte de unir la idea de la vida y la muerte como la concepción de un poema que se acaba, nos recuerda por el metro y por el ritmo al poema de Lope de Vega “Un soneto me manda hacer Violante”:

“En componer mi vida me he esforzado
como si de un poema se tratara:
caen callando sus versos esta clara
madrugada de agosto en Vinogrado”

Además de éstos y de autores ya señalados como Unamuno, Blas de Otero, Gabriel Aresti o Auden entre otros, hallamos procedencias textuales que llegan incluso hasta Marcial y Catulo:

"Que torpemente, Lesbia,
ofenderme procuras.

Considera, por caso, el venenoso infundio
que sobre mí propala tu tierna sobrinilla,
esa nauseabunda literata en vernáculo
que languidece -es obvio- por mi eterno desdén"
(“Tríbada falsaria” de *Suma de Varia Intención*)

Recordemos que, en su última antología, L.A. de Villena señalaba que si bien lo que se conoció con el membrete de *tradición clásica* era el reencuentro con el mundo greco-latino (aun con una intención renovadora) puede ser que esa tradición se dirija a autores que incluso remitiéndose “al concepto lírico o satírico de la poesía helénicoromana resultan históricamente más cercanos al que escribe, incluso preferentemente hispanos” (1992: 21). Esta vuelta a la rima y al metro que enlaza con una determinada tradición debe ser entendida pues como un signo renovador:

“Esto -que “clasiciza” la realidad- humaniza la clasicidad y repristiniza la cultura (...) al funcionar la tradición como intertexto y la situación como contexto, se crea un guiño y un trompe-l’oeil de complicidad: un guiño que hace el autor al texto y el texto al lector y que termina involucrando (comunicando) a ambos en y con el texto y con su contexto y con la intertextualidad de su tradición” (Jaime Siles 1991:163).

El juego intertextual empieza ya desde el título escogido para sus poemarios⁶. Entre ellos llama la atención de manera especial el primero, *Diario de un poeta recién cansado*, publicado en 1985 y que en apariencia parece parodiar el libro que Juan Ramón Jiménez escribió en 1916. En éste observamos un proceso de intelectualización de la poesía (abierta hacia la consideración de la poesía pura) que requería del lector un mayor esfuerzo en el proceso de decodificación para descifrar el contenido simbólico del texto.⁷ No encontramos, sin embargo, ninguna referencia a este texto por lo que se rompe la expectativa del lector desde el primer momento. Otras veces no se trata tampoco sola-

⁶ “Lo primero que llama la atención en las obras de J.J. (me refiero a las poéticas), es el título: elige títulos de la tradición literaria, próxima o remota, hispana cambiando a veces uno o varios vocablos con el consiguiente cambio del significado total. El *Diario de un poeta recién cansado*, título de su primer libro, lo toma de Juan Ramón. *Suma de Varia Intención de Silva de varia lección* (1540), del humanista sevillano Pedro Mexía (1499-1551). En cuanto a *Arte de marear*, lo coge, tal cual, del franciscano fray Antonio de Guevara (1480-1545), predicador y cronista de Carlos V. Javier Salvago, poeta de otras latitudes con el que J.J. guarda cierta similitud, usó en su día este mismo artificio en *La destrucción o el humor*, con el consiguiente enfado de don Vicente”, VVAA “Don de la ironía”, Francisco Rico en *Historia y crítica de la literatura española*. Darío Villanueva y otros. *Los nuevos nombres: 1975-1990*, nº 9, (Barcelona, Crítica, 1992, pg. 182).

⁷ Sabemos que durante la recepción del mensaje se desarrolla en el receptor un código que es el que permite interpretar los rasgos no precodificados: “Con *Diario de un poeta recién casado* (...) se abre el pórtico de la poesía pura y de la intelectualización de la lírica que origina la dificultad para ser comprendida por muchos lectores, e incluso acarrea después (el famoso libro de Ortega es de 1925) el calificativo de *deshumanizada*, cuando los discípulos de Juan Ramón están sacando sus propias consecuencias (...) La labor de quien lee consiste en aprehender los códigos que el poeta maneja, porque el poeta va a continuar empleando sus símbolos, aunque lo haga con otra intensidad y los disponga con la inteligencia más que con la intuición” (Jorge Urrutia en *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*. Madrid, ed. Cincel, 1980, pg. 43)

mente de la mera intertextualidad sino que el título tienen poca relación temática con el poema que enuncia como ocurre, entre otros ejemplos, con “Las ollas de Egipto” del citado poemario. Lo mismo podemos decir del propio título de la obra poética completa *Mediodía* que poco tiene que ver con el medio justo y pleno de la vida (como tal vez podría considerarlo J. Guillén en *Cántico* o Pablo Neruda en *Cien sonetos de amor*), sino más bien con un tono de engañoso desencanto :

“Por mi edad turbulenta
-o sea, de los veinte a los cuarenta-,
mejor pasar como si sobre ascuas...”
“As a man grows older” de *Los Paisajes Domésticos*

Algo que llama la atención en estos poemas de Juaristi es que junto a la referencia directa tanto a textos literarios (*Cárcel de Amor* en el poema “Bárbara” de *Suma de Varia Intención* (pg. 60) o *La Regenta* en el poema “San Silvestre, 1985” del mismo poemario (pg. 61)) como a autores - así ocurre con Gabriel Aresti en poemas como “Gabriel Aresti, 1981”: “Poeta de la edad de la penuria,/ descendió a los infiernos sin Virgilio”(pg. 49); Garcilaso: “Rompe la calma nemorosa y bruna/ el dulce lamentar de dos pastores” del poema “Jardín de abandono” (pg. 47) o a Otero en “Os pido la palabra. Oid. No es nada/ más que un minuto” del poema “Euskadi, 1984” (pg. 50)- aparece expresada muy claramente una desmitificación. Ésta se puede apreciar en diversos frentes. En primer lugar, aparece la referente a determinada época histórica como fue la época de la Dictadura o la revolución de mayo del 68:

“Como nada gloriosos combatientes
de una guerra perdida, regresáis,
imágenes de mi sesenta y ocho.
(...)
Y, creo haberlo dicho, París ni lo pisé.
Nunca pude llevarme
por delante un adarme
de gendarme”
 (“Aliud et alibi” de *Los Paisajes Domésticos*)

En segundo lugar, a una cierta parte de la literatura, como se puede apreciar en ese apéndice a *I promessi sposi* que significa el poema “Bodas de plata” donde el rechazo tanto al convencionalismo burgués del matrimonio como al tópico del venecianismo (que recuperaron parte de los poetas de los 70) se trata con visceral repulsión o la presencia de elementos escatológicos que no deja de recordarnos al vanguardista Artaud, aunque este tono agresivo es esporádico:

“Como un presagio de la alalia, el torpe
eructo al despertar. Toba en los dientes.
Halitosis. Gargajos. Caries hondas.
-He visto sangre en forma de melena

sobre negros escófalos. ¿Me muero?-
(¡Oh, Dios! ¿Qué haré con ella hasta el crepúsculo?)
Por los canales bajan los orines,
las heces incontables de Venecia”

Y, por último, ocurre lo mismo con lo que supone el juicio de una parte de la crítica literaria. Veamos el poema "Correcta limitación" en el que un pelotari vasco es quien da la definición de lo que es o no literatura:

"Poeta menor
de una literatura menor
(Aquella que una minoría produce
en una lengua mayor",
según definición del pelotari
Félix Guattari)"

o el brevísimo y significativo poema "S/Z" dedicado a Andrés Sánchez Robayna:

"Con Barthes
ni te cases/ ni te embarques"

Pocas veces un poeta se ha atrevido a usar la intertextualidad como elemento al tiempo desmitificador y ensalzador de la historia literaria, por ello esta intertextualidad tan abierta podríamos relacionarla con un cierto eclecticismo histórico, puesto que el gran abanico textual del que se toman las referencias y los ritmos también tienen que ver con este trasladarse a diferentes épocas históricas.

Aquí se podría traer a colación la reflexión de la poeta alemana Hilde Domin (1975) quien en el capítulo II de *¿Para qué la lírica hoy?*, al pensar sobre el uso que del arte se hace en la sociedad actual, expone la excesiva simultaneidad de la historia: "La simultaneidad de la oferta, separada de las cadenas históricas, de las causas, hace virulento para nosotros todo el repertorio de experiencias de la humanidad como algo actual, pero lo priva de su contenido específico de experiencia mediante la exención de sus realidades correspondientes (...) El caleidoscopio que gira demasiado velozmente deshilacha el recuerdo; el tiempo, los hombres, nada adquiere o mantiene identidad" (pg. 89).

Quizás podríamos oponernos en cierta medida a estas palabras añadiendo que la poesía de Juaristi se articula en una experiencia personal, a veces incluso autobiográfica como veremos en el caso del nacionalismo/antinacionalismo y su peculiar relación con Bilbao.

Tanto el *Diario de un poeta recién cansado* como *Suma de Varia Intención*, publicado justo dos años más tarde, en 1987, condensan de forma embrionaria los temas que posteriormente se desarrollarán en el *Arte de marear*. En primer lugar, aparece la relación de amor /odio que el sujeto mantiene con su ciudad, representada bajo el reiterativo nombre de Vinograd⁸.

Sin embargo, hay en estos textos un tono melancólico que no aparecerá en libros posteriores, el sujeto recorre la ciudad con una mirada escéptica:

"Hay un ácido aroma de trinitarias mustias
en el aire de octubre. La ciudad se desploma.

⁸ Desde un punto de vista psicoanalítico, quizás toda la clave de su poética ambivalente sobre el tema del País vasco la podríamos hallar en la relación edípica/antiedípica que mantiene con su tierra. Vinograd vendría a representar al padre y la relación entre ambos se convertiría en simbólica. De este modo lo encontramos en poemas como "Antedipo" de este libro pero de manera especial aparece en *Arte de marear*, así la palabra 'padre' incluida en el poema "Última lección" que abre el libro no creemos que se refiera tanto al Antonio Machado "Profesor/de letra muerta", como indica J. L. García Martín (1992, op. cit. pg. 60), sino a la vinculación y rechazo que el sujeto mantiene con su tierra y con su lengua.

En silencio paseo por jardines dormidos.
 Año sesenta y nueve, y también era otoño”
 (“Trenos de Vinograd” en *Diario de un poeta recién cansado*)

Otras veces esa mirada se endurece y el referente deja paso a lo que L.A. de Villena (1992:33) intenta explicar como una intensificación del realismo y del coloquialismo que bien podría resolverse en lo que denominó *realismo sucio* y que hace, según él, hincapié en “los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana” (pg. 33):

“Hasta la madrugada putas, yonquis
 y cántabros tinteros
 miden sus vidas con estrechos vasos.

Vasos como probetas, donde vierten
 el pálido licor
 del desaliento”

Este tipo de realismo es el que ha ejemplificado el propio Villena en *Marginados*⁹ y que tiene otros representantes en poesía como el Roger Wolfe de *Días perdidos en los transportes públicos* (Barcelona, Anthropos, 1997) o en los más jóvenes novelistas como Ray Loriga, Manuel Rivas o Antonio Mañas entre otros. Sirva como ejemplo el poema “Voy con ellos” de *Marginados*:

“Se acercó Angel, el joven yonqui fallecido, con una vaga
 tristeza en la cara, y en la mano, otra mano huesuda de
 esqueleto.
 Y llegó Carmen, la puta vieja de la pensión de Leganitos,
 con un chaquetón de piel sintética, y rouge en las
 arrugas y en los labios.”

Descripciones de la imaginería paisajística se reúnen en poemas como “Vers l’ennui” o “Cambra de la tardor” y se entremezclan con poemas que incorporan técnicas narrativas como las del poema “O dark dark dark”¹⁰:

“Fuera estaba cayendo mansamente la lluvia.
 Se perdía la gente hacia calles extrañas.
 Let’s ask for the bill, now. La pasión de un verano
 yacía moribunda al pie de la tetera.
 Well, see you... y dónde,
 dónde se fue tu amor, Penthesilea”.

Encontramos desde la observación enjuiciada del paso irremediable del tiempo en “Sermón de la atalaya de Lequeitio”:

⁹ “La pasión de este libro es el lenguaje, las voces varias; pero en especial el *sermo urbanus* de hoy, las hablas de la ciudad. Hacer arte del coloquialismo ha estado siempre mi propósito -más ahora- pero no olvido (igual me gusta) el estilo mandarín. El arte de hablar mal: me tienta el placer de lo cotidiano sórdido, de la vida literalmente hablada (...) Amor por lo terrible. Seducción por los perdedores. E, insisto, visión de lo atractivo e insoportable. Perdedores somos casi todos, estos -los marginados- lo son más, se ve más o lo dicen más”, L.A. de Villena, epílogo a *Marginados* (Madrid, Visor, 1993, pg. 53-54).

¹⁰ Obsérvese este recurso a la polifonía en el poema “Life vest under your seat” que Luis García Montero incluye en *Habitaciones separadas* (Madrid, Visor, 1994), en el que se entremezcla el discurso interior, el indirecto, la perspectiva del sujeto poético, el coloquialismo, la narratividad, la memoria, etc.

"Cómo han pasado los años. Qué añadieron/ a
nuestra frágil memoria./Premiosamente envejecemos,
medidos por la acedia" (pg 38):

o del poema "Caro data vermibus"(pg. 45):

"También él ha pasado medio siglo
pendiente del reloj,
rezando y trabajando,
hollando surcos, levantando templos
junto al flujo incesante de la vida"

al existencialismo más patente que plantea preguntas como las del poema "Lamento del maestro Taoísta": "Qué hago aquí, en este hediondo hotelucho de bayswater,/ abrazado a unas rameritas más viejas que la muerte?"

En *Suma de Varia Intención* se intensifican gradualmente los temas y las formas apuntados en el poemario anterior. En la poética que abre el libro especifica claramente algo que ya íbamos adivinando en Juaristi; todo en poesía, pese a la particular adopción de la forma, debe poseer un contenido ideológico: "Un buen poema debe contener/ al menos una idea indemne" (pg. 55). Pero este contenido, tal y como veremos, no es tanto de compromiso político como moral. Junto a estas referencias a la relación ambivalente que el sujeto mantiene con su pueblo en poemas como "Patria mía", "L'art poétique basque", "Alter Bilbao Mond", "Vinogrado revisited", "Spoon river, Euskadi", etc. aparecen en el libro una serie de recursos estilísticos como los juegos de palabras, la recuperación de diversas formas estróficas, el lenguaje coloquial, la ironía, etc. que continuarán en libros posteriores.

De hecho, *Arte de marear* constituye en mayor medida todo un compendio de elementos heterogéneos que consiguen realmente llegar a jugar con el lector, el poeta pone en nuestras manos un texto curioso por su amalgama de diferentes tradiciones y recursos destacando por una temática tan apasionante como discutida y deformada. Juaristi habla desde *su lugar* como poeta, en el texto aparece reflejada esa mirada cargada de criticismo con la que ve su entorno:

"En todas sus obras hay juegos de palabras, humor no siempre sutil, pero siempre eficaz, y también una punzante crítica de los usos y costumbres contemporáneos, distanciado patetismo, lirismo de corte tradicional.
Es la suya una poesía impura: no desdeña las ideas políticas o sociales, la anécdota autobiográfica, los chistes e incluso los chismes de la vida literaria" (J.L. García Martín, 1992:161)

Casi sin querer tocar el tema, intentando pasar por su lado sin apenas rozarlo, nos hemos ido acercando a un problema candente y nos atreveríamos a decir ineludible de la poesía. Su visión de la realidad no deja lugar a dudas, ésta aparece desde una perspectiva crítica, el sujeto poético se acerca a ella sin mantener la prudente barrera de distancia, como en el arte de la tauromaquia. Juaristi se arriesga, además, al acercarse de nuevo a la contemplación contemporánea del mundo vasco, tema que, en definitiva, constituye su propia realidad y del que un año antes, en 1987, mediante el estudio de la literatura romántica histórico-legendaria del siglo XIX ya habló en *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. También del mismo año son *Literatura vasca* y *Arte en el País*

Vasco, todos ellos ensayos publicados en Madrid. Este mismo aspecto desde una perspectiva mucho más global lo retomará como sabemos en 1992 con *Vestigios de Babel. Para una arqueología de los nacionalismos españoles* (Madrid, s.XXI).

Tema, pues, inevitable y siempre polémico el del nacionalismo vasco, aparece representado en *El arte de marear* desde la mirada de un observador que sonrío de manera irónica ante una realidad que provoca en él una dialéctica planteada en términos de amor-odio. Su ciudad, Bilbao, queda representada por un nombre simbólico, Vinogrado:

“Ciudad enemistada con tu alfoz:
nací al arrimo de tu amor falaz.
Sobre esta oscura tierra de paz
en la guerra medré torvo y precoz.
En tí persisto hundido de hoz y coz”
(A Vinogrado, avinagrado)

Significativo al respecto es también el poema “En torno al casticismo” en el que intenta, contentando a Fanny Rubio “que me desaconsejó escribir en la lengua del Imperio” -como reza la cita que encabeza el texto-, responder sobre cual es su postura ante la lengua y ante el oficio de escribir. Tras aclarar que cada cual elige una lengua por su sentido de la ‘utilidad’ y no por la belleza, añade en la tercera estrofa:

“Jamás tuve por cierto aquello del Espíritu,
del Genio de los Pueblos. Si escribo es español,
no es por Volkgeist alguno que en el albor de España
fluyera entre las barbas del Cid Campeador”

Imitando el tono de Rodrigo Díaz de Vivar, que debía “hablar un castellano más recio de una aldaba”, continúa arremetiendo con ferocidad contra una poesía que aunque con el tiempo se ha ido refinando “no ha sido nuestro fuerte”. Tras señalar notables excepciones (el Arcipreste, Manrique, Garcilaso, Quevedo) alcanza el poema un clímax que no puede menos que provocarnos cierta gracia: “Incluso entre los vascos tuvimos una de ellas,/pero eso antes de Franco”.

Pero si el poeta ha conseguido ya su propósito de marear mediante la ambigüedad y el lector cree haber conseguido extraer alguna idea clave al respecto, la expectativa se rompe en la última estrofa cuando comenta, como hará en 1992, la condición vizcaína entendida en su sentido más tradicional:

“Y si de vez en cuando perpetro un vizcaínismo,
que a nadie se le ocurra venir a darme vaya,
y menos a vosotros, pecheros del idioma,
que soy hidalgo viejo, del Fuero de Vizcaya”.

Otro de los poemas ilustrativos del tema que nos ocupa es la “Epístola a los vascos”, compuesto por cinco estrofas formadas por endecasílabos y heptasílabos de rima variada, en el que Juaristi se acerca de manera crítica, casi a la manera de un noventayoquista, a una realidad en pleno sentido de la palabra, desmitificada, desidealizada, dirigiéndose a un pueblo representante de las más primigenias raíces, del auténtico pasado. El poema se inicia con una función conativa a modo de *captatio benevolentiae*: “Amigos, somos paisanos, prestadme oídos: (pg. 33) pero inmediatamente continúa una dialéctica

que hay que leer -aun desde la ambigüedad que propone el texto- en un sentido constructivo al modo que lo hicieron los hombres del 98:

“me dísteis tanta pena, en fin, decía,
 que, en vuestra lengua aldeana,
 que era también la mía
 (distingo:era la mía, mas no tanto.
 Sabéis que prefería el raro encanto
 del francés de Ronsard, o el sermo gravis
 de Tácito, Polibio y Tito Livio
 (...)
 Pensaba, por mi parte:
 “Al fin estos palurdos oyen arte.
 Si mi ejemplo cundiera,
 al cabo de diez siglos, el eusquera,
 hoy bárbaro y enteco,
 rivalizar podría con el checo,
 y un euscaldín cualquiera
 -un fraile capuchino o un rebeco-
 sería candidato a un premio sueco”.
 Fue vana mi esperanza,
 porque seguís tan brutos como antes,
 sin Franco y con Ardanza”.

En la parte IV cambia ese tono punzante por unos versos en los que de alguna manera expresa esa relación dialéctica que siente por su pueblo: “Mas, si he sido severo,/aunque nunca del todo negativo,/reconoced que tengo algún motivo./Perdonadme, que acaso yo os perdone,/y disculpad también que os abandone”. La idea que persigue el sujeto es la de cambiar un pueblo que es el suyo y que ve cómo va perdiendo su rumbo. Un país, Vinograd, que representa un choque de ideologías y que propicia una relación de sentimientos enfrentados¹¹. Juaristi se siente integrado en un mundo que le corresponde por derecho pero su desencanto viene al considerar su voz un eco perdido entre esa “gente ingrata” con la que practicó “obras de calidad y misericordia” (pg.34) según nos cuenta en esta epístola.

La mirada del poeta sobre esa ciudad de “Arquitectura ecléctica” (pg.104) en el poema “¿Por qué la quieres tango?” se convierte en principio en un nuevo interrogante: ¿Qué ha sido esta ciudad, después de todo?”, que deja paso a un sentimiento ambiguo que le lleva del amor a la destrucción:

“Acaso sea el amor. Amor del bueno.
 La quisiste borracho y aún la quieres
 desde el potro presente del agua mineral (pg. 104)

El paisaje cobra relevancia fundamental, principalmente por sus contrastes, desde la sangrienta narración del poema “Las ocas” con ciertos toques del costumbrismo más desgarrador:

¹¹. “En los libros poéticos de Jon Juaristi -por citar un ejemplo reciente- hay algo más que la crónica íntima de amores y desamores, la vaga ensoñación neosimbolista o el abigarrado culturalismo a que se reduce buena parte de la poesía de los ochenta; Juaristi recoge la herencia de poetas que ahora no están de moda - Unamuno y Blas de Otero entre ellos- y traza, con sarcasmo y humor, un retrato de un país, Euscadi, que vale por muchos tratados de sociología” (J.L.García Martín, 1992, op. cit, pg. 13).

“Iban a la matanza(...)

Mayi las degollaba. Margarita

les quitaba las plumas.

La vieja Cathalin apilaba sus cuerpos

debajo del manzano” (pg. 108)

pasando por la “Balada primaveral para el habitante de Vinogrado” en la que se ve la transformación de la ciudad:

“Es hora de mudar de piel,

acaso de cambiar de estado.

Nieva en los montes. Vinogrado

en puertas ya del mes más cruel”

La misma figuración continúa en otros poemas en los que curiosamente los elementos descriptivos de cierta tonalidad poética más tradicional y castiza se conjugan con unos nuevos elementos y recursos que producen un efecto inesperado:

“El chopo en que cantara la chicharra

sacude sin clemencia sobre el lecho

del regato, y a tuerto y a derecho

barre la alta llanura de Navarra”

(“Carta a noviembre”)

Este mismo efecto lo hallamos en el largo poema de corte épico “Los tristes campos de Troya” con el que se cierra el libro y en el que indirectamente Juaristi se opone a todo tipo de nacionalismo. En un tono narrativo, el sujeto poético retrata la estancia de un hombre en el ejército. Una estancia en apariencia dramática: “Y yo, debo admitirlo, me encontraba/ al borde del suicidio” pero en la que en los versos que siguen a la estrofa no deja ocasión para manifestar su agudo sentido crítico y humorístico: “con un sumario abierto en el TOP, sin mi novia,/ y mi padre me había retirado el subsidio”. Pasajes en los que el sujeto fingía ataques de epilepsia o cuando lo internan en el viejo pabellón de Sifilíticos donde “temía respirar aires metíficos” le ayudan a entender que el mundo es una farsa, un teatro, pasando a un tono escéptico y desengañado aunque sin dejar de lado, eso sí, la ironía:

“Me cayeron dos meses

y decidí tomarlo con paciencia.

Al fin y al cabo, me faltaban sólo

tres para la licencia.

Recibí la cartilla una mañana

de luz primaveral. Brillaba el sol.

Lloré de gratitud. Hicieron de mí un hombre.

¡VIVA EL GLORIOSO EJERCITO ESPAÑOL! (pg. 58)

Un cuaderno de viaje en el que registra “los magros resultados/ de mi navegación” (pg. 98) es lo que ofrece el poeta con este libro en el que con un discurso comprometido, desencantado y, al mismo tiempo, irónico deja entrever una propuesta que es una provocación con la que desde luego supera los límites del marco textual. Se ha señalado en diver-

sas ocasiones que Juaristi (también García Montero en *Rimado de ciudad y Egloga de los rascacielos* aunque de distinto modo), usa la métrica y la rima tradicional junto a temas actuales provocando, de este modo, un efecto paródico que busca no sólo el humor sino también la crítica directa y sin paliativos a determinados aspectos sociales y culturales de su entorno (J.L.García Martín, 1988).

Como sabemos el que un texto sea o no irónico dependerá de las intenciones del autor y del punto de vista del lector. Según Wayne C. Booth (1986) en la sátira política o moral la reconstrucción del sentido irónico de un texto va a depender del correcto uso del conocimiento o de la realización de deducciones sobre el autor y su entorno, para lo cual es necesario entender que determinada forma literaria se realiza a través de una lectura adecuada (pg. 165), por lo que no podremos prescindir ni de la imagen del autor ni de la de su entorno:

"Al leer cualquier ironía que valga la pena tener en cuenta, leemos la vida misma, y al abordarla nos basamos en nuestras relaciones con los demás. Leemos personajes y valores, hacemos referencia a nuestras más profundas convicciones. Por esta razón, la ironía es un camino de acceso maravilloso para todo el arte de la interpretación. Aunque las afirmaciones irónicas sólo sean una pequeña parte de todo lo que dicen los hombres -incluso en esta época tan sumamente irónica- sacan a la luz las complejidades ocultas que se dominan cuando los hombres consiguen comprenderse entre sí en cualquier modalidad hasta la más literal" (pg. 78)

La ironía es interesante como recurso indirecto porque expresa aquello que el texto dice y no dicen las palabras y fue ya básica en las novelas críticas como *Los viajes de Gulliver* o *Alicia en el país de las Maravillas*. Los románticos ingleses alguna vez la cultivaron y también poetas más actuales como W. H. Auden. La poesía de Juaristi no es tan sutil como la de J. G. de Biedma ni con un trasfondo aparentemente dramático y tan crítico como la de A. González. Pero está en la onda de estos poetas que emplean el lenguaje cotidiano llevándolo más allá, poetas como Crémer, Nora, Celaya, Leopoldo de Luis, Gloria Fuertes, Hierro, Brines, Rodríguez, J.L.Panero, J.A. Goytisolo o más actuales como L. A. de Cuenca, José Luis Martínez, Luis Muñoz, Carlos Marzal, etc. Sea como fuere el humor de la poesía de Juaristi no es puro juego vacío, sus versos no son como pompas de jabón que se deshacen en el aire. Esconde y muestra el escepticismo, la amargura, que en los primeros libros (al contrario que el humor) es mucho más patente. Un poema como "Lemures" de *Diario de un poeta recién cansado* más que de burla nos transmite una sensación más cercana al horror y a la muerte decadentista:

"Desde las tumbas cándidas
contemplamos con sorna su destino

Ved cómo se empecinan
sus sexos miserables contra vientos hostiles

Y la *mise-en abime* de sus conciencias
cuando abrazan la dulce materia prometida"

El humor en ocasiones va unido a la ambigüedad, a la paradoja como por ejemplo ocurre con la relación ambivalente que el sujeto mantiene con su pueblo y su gente:

“Allí, en cárcavas hondas, se enterró para siempre
el precioso legado que no recibiremos:
el ingénito genio predatorio del vasco”
 (“La montaña” en *Arte de marear*)

En otras actúa como desmitificación de lo elevado por una determinada clase y considerado alta cultura, del mismo modo que vimos en el poema “S/Z” de *Suma de Varia Intención*.

A menudo se ridiculiza una determinada tradición literaria por ejemplo el Siglo de Oro o especialmente el Modernismo, exagerando los ritmos altisonantes:

“No las turba la pompa de las capas pluviales
ni la custodia de oro donde tiembla el viril,
ni el palio recamado, ni la guardia de gala
de don Antón Pírala, gobernador civil”
 (“Elegías a ciegas” en *Los Paisajes Domésticos*)

En el poema “Patria mía” de *Suma de Varia Intención* el sujeto se recrea en la materialidad de las palabras, deshaciéndolas y reinventándolas. Veáanse los contrastes: Unamuno/ Una muno/ Una mano ó feroz, feraz:

“Juré sus fueros en Guernica y Luno
como mandan sus santas escrituras,
y esta tierra feroz, feraz en curas,
me dio un roble, un otero y una muno.
Y una mano -perdón-, mano de hielo...”

El juego con la rima puede provocar un cambio del significado, convirtiendo los recursos estilísticos en pura parodia. Un claro ejemplo es “Gengis Kan” de *Los Paisajes Domésticos*; se trata de un soneto que se convierte en lúdico a través de las rimas. La rima consonante derivativa parece el juego de un niño que empieza a leer: ar-er-ir-or-ur. Con lo cual se consigue mediante los rasgos meramente formales empequeñecer al tradicionalmente mitificado como gran héroe.

Según apuntaba Vázquez Montalbán, en el artículo “La literatura española en la construcción de la ciudad democrática” publicado el año 1991:

“Todas las tendencias actuales estaban prefiguradas en los años terminales del franquismo y reflejaban todas las diferentes éticas parademocráticas que hoy marcan la operación de escribir: ensimismamiento, el culto a la memoria como refugio y falsificación, la inseguridad del conocimiento traducida en ironía y ludismo, o la responsabilidad testimonial relativizada por la ironía (1991: 129).

Pero si algunas de las tendencias estéticas que habían sido comunes a grupos de poetas de diversos momentos históricos continúan todavía en los de los últimos años, no ocurrió lo mismo con la concepción del sujeto poético. Los personajes líricos, no son héroes románticos¹², ni mucho menos poseen la elevación simbolista ni siquiera el aura de mal-

¹². “La tradición romántica, marcada por los distintos decorados del enfrentamiento entre el yo y el sistema, dispuso la sacralización consoladora del sujeto, un sujeto heroico, divinizado, con verdades esenciales al margen de la historia (...) Quizá vaya siendo hora de sustituir este sujeto romántico, lado oscuro del simple sentido común, por un nuevo concepto de individualidad que no se defina por las distancias imaginarias entre el yo y la realidad social (...) Es importante que los protagonistas del poema no sean héroes, profetas expresivos, sino personas normales que representen la capacidad de sentir de las personas normales”, Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina en *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 1993, pg. 35-36.

ditos o de artistas exquisitos y refinados modernistas. En el sujeto poético destaca muchas veces por su actitud de autoparodia. Julio Ortega en su introducción a la novela *Un mundo para Julius* (Madrid, Cátedra, 1993) habla de este héroe irrisorio que Bryce Echenique utiliza en sus libros (*La vida exagerada de Martín Romaña* y *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz*) del cual se ríe y con el que al mismo tiempo se puede identificar el lector. Creemos que aquí podría decirse algo semejante de los sujetos poéticos de la poesía de Juaristi; de este protagonista que fracasa una y otra vez en sus aventuras amorosas:

"Otra vez me han plantado. Ya me veo
 enfangado en el güisqui solitario.
 A mi edad, sin embargo, es necesario
 vigilarse el riñón. Me acuesto y leo"
 ("San Silvestre, 1985" en *Suma de Varia Intención*)

de este amigo que recuerda con sorna el fracaso de alguna que otra amistad:

Sobradas pruebas de amistad me diste
 en el tiempo feliz de nuestra infancia.
 Es cierto que arruinaste mi mecano,
 que me rompiste el cambio de la bici,
 que le contaste a mi primera novia
 lo mío con tu prima, la Piesplanos"
 ("Sátira primera (a Rufo)" en *Los Paisajes Domésticos*)

También, en general, los protagonistas objetos del discurso del sujeto poético son poco ensalzados (con algunas excepciones como en el poema dedicado a Aresti "Gabriel Aresti 1981" incluido en el *Diario*). Un ejemplo curioso es el del poema "Elegías a ciegas" de *Los Paisajes Domésticos* , pues junto a la esperpentización de los dos personajes existe algo en el ambiente creado de frágil, vaporoso, suave... que mezcla Modernismo y decadentismo:

"Las dos hermanas ciegas de tu abuelo,
 Pepita juntamente y Victoriana,
 a contraluz las ves: sombras chinescas
 entre el biombo de seda y la ventana"

En "Elegías a ciegas" conviven y se mezclan la compasión y la burla (enfatizadas por la rima consonante Juaristi- Cristi):

"Imaginas a caso un Bilbao fin de siglo,
 y en el balcón las pobres señoritas Juaristi
 esparciendo puñados de pétalos a tiantas
 sobre la procesión del Corpus Christi"

Esta progresiva desmitificación del sujeto poético y de los personajes que aparecen en su poesía así como de la proximidad que este tipo de poesía tiene con la narrativa , nos podría recordar al estudio que Northop Frye (1980) hace sobre cómo ha ido perdiendo sus cualidades míticas el héroe desde la mitología clásica(la épica homérica) hasta la literatura de fines del siglo XX.

En “El pacto realista”, artículo publicado por Jon Juaristi para el número que la revista *Insula* (nº 565, 1994) dedicó a la última poesía en España el pasado mes de enero, hace referencia a la despersonalización que produce el hecho de reconstruir la propia experiencia, la propia memoria, dejando que ésta se convierta en poesía en un pacto entre el autor y los lectores, entre vida y arte. Pero este pacto debe, evidentemente, mantenerse en unos límites necesariamente impuestos por el autor:

“Decía Joyce que cuando la emoción de un texto se hincha exageradamente, conviene sajar su absceso malsano con la lanceta de la ironía, trasladando dicha regla a la poesía, cabría sostener que el poema debe producir, junto a ciertos efectos sentimentales, sus correspondientes catarsis irónicas” (pg. 26).

En este tipo de catarsis es donde hemos visto que encuentra Juaristi en muchas ocasiones la vía para resolver no sólo la ilusión de emoción lírica, sino que también es la fórmula a partir de la cual la tradición clásica, recuperada desde el punto de vista formal, se ve descargada de toda su trascendencia histórica:

“La pésima poesía sentimental rechaza la temporalidad y crea en el lector la ilusión de que las emociones -y, por ende, los sentimientos- pueden sustraerse a la Historia. Consagra así una falacia dualista, ideológica en el peor sentido, que opone una sentimentalidad natural y acrónica (en rigor, solipsista) al incesante cambio del mundo” (pg. 26).

En parte su poesía se encuentra próxima a la de la nueva sentimentalidad uniéndose la pretensión de que el protagonista poemático sea el hombre de la calle, uno más (recorremos el ensayo crítico de Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina *¿Por qué no es útil la literatura?* o *Confesiones poéticas* en el que García Montero defiende una poesía para los mortales comunes).

Pero si los bares, la noche¹³, la nostalgia, la bohemia, el alcohol, forman parte de sus vivencias cotidianas, aquí Juaristi no sólo da un paso más en el tiempo pues, a menudo, esto es más bien vivencia situada en el pasado del sujeto poético. Y se manifiesta así también metonímicamente la nostalgia de la juventud pasada:

“No pruebo ni gota últimamente,
después de la biopsia. Te confieso
que añoro aquellos mares de verjú,
aunque el agua es sanísima...”
(“Sátira primera (a Rufo)” en *Los Paisajes Domésticos*)

Jon Juaristi aboga por un pacto entre la poesía y la realidad y este pacto realista debe saber hacer frente a una revisión de los recursos del lenguaje poético. Con la utilización de un lenguaje de seres comunes Jon Juaristi se acerca e integra en la poesía de la experiencia, en una nueva épica del siglo XX, una crónica del vivir diario, del detalle cotidiano en el que el discurso mantiene la capacidad de significar claramente sin necesidad

¹³. Además aunque la poesía de Juaristi es también como la de aquellos poetas granadinos esencialmente urbana, en los primeros libros, especialmente en el *Diario* podríamos hablar de poemas que incluyen escenas situadas en la naturaleza usando símbolos de la lírica populares “Canción para recoger el agua solsticial” de *Diario de un poeta recién cansado* cuyos ecos del *Romancero* tradicional se explicitan en la cita que precede al poema: “Verdecen en vano/estos chopos. Tu sabes/de un dolor de raíces/que devorando va”.

recurrir a la sugerencia o la connotación. La poesía deja de ser una clase de lenguaje para convertirse en un uso específico del lenguaje. Lo que debemos entender, por tanto, es que esa mirada del sujeto poético siempre surge contextualizada. La poesía es para Juaristi un compromiso entre la propia experiencia y la realidad a través de la palabra ya que en poesía el rumbo temático y lingüístico depende en gran medida de otros elementos paratextuales.

BIBLIOGRAFÍA

- BATLLO, J., (1974). *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo.
- BOOTH, WAYNE C., (1986). *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.
- DOMIN, HILDE, (1975). *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona-Caracas, Alfa.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS, (1988). *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
- GARCÍA MARTÍN, JOSÉ LUIS, (1992). *La poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento.
- GARCÍA MONTERO, LUIS, (1993). *Confesiones poéticas*, Granada, Mallot-Amarillo.
- GARCÍA MONTERO, LUIS, (1993). *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.
- JUARISTI, JON, (1994). *Mediodía (1985-1993)*, Granada, La Veleta. Editorial Comares.
- ORTEGA, JULIO (ed.) Echenique, Brie, *Un mundo para Julius* (1993). Madrid, Cátedra.
- SILES, JAIME, (1991). "Dinámica de la última década", *Revista de Occidente*, julio-agosto, pp. 122-123.
- URRUTIA, JORGE, (1980). *Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. La superación del Modernismo*, Madrid, Cincel.
- VÁZQUEZ MONTALBAN, M, (1991), "La literatura española en la construcción de la ciudad democrática", *Revista de Occidente* julio-agosto, pp. 122-123.
- VILLANUEVA, DARÍO, (1992) en Francisco Rico *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. IX, Barcelona, Crítica.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE, (1981). "Lapitas y Centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)" *Quimera* n.º 12, oct.
- VILLENA, LUIS ANTONIO DE, (1992). *Fin de siglo*, Madrid, Visor.

EL ENTREVERO DE LAS CULTURAS ANTE EL IMPACTO DE LA MODERNIDAD
(Notas de crítica cultural en la Argentina).

“Sabemos muchas cosas de Menocchio. De este Marcato, o Marco —y de tantos otros como él, que vivieron y murieron sin dejar huellas— no sabemos nada”
(Carlo Guinzburg, *El queso y los gusanos*.)

Por *Edgardo Horacio Berg*

Enmarcado entre la cita brechtiana que abre el prefacio y el cierre textual que aludimos en nuestro epígrafe, Carlo Guinzburg en su libro *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, intenta dar cuenta de los procesos, modos y formas de configuración de la denominada cultura popular, apartándose programáticamente de los relatos de la Historia que callan o silencian las voces de las clases “subalternas”. ¿Es posible reconstruir una cultura popular? ¿Cómo se constituye y qué tipo de relación existe con la cultura letrada y hegemónica? ¿Es una relación vertical y mecánica? ¿O es posible vislumbrar otro tipo de diálogo entre los procesos culturales? ¿La cultura que emerge de las clases populares constituye un discurso alternativo y oposicional al de las clases dominantes? Reconstruyendo la historia de un molinero friulano del siglo XVI —Dominico de Scandella, conocido por Menocchio— a través de los testimonios que surgen del “Santo Oficio”, el autor intenta dar respuesta a estas interrogaciones que atraviesan y constituyen los ejes problemáticos de la historia cultural de los últimos años.

Tomando en cuenta las nociones de “carnavalización” y de “heteroglosía discursiva” desplegadas por Bajtín en su estudio sobre Rabelais², Guinzburg observa los procesos de circulación cultural, —apropiación, desvío y mezcla de culturas— a partir de la examinación y análisis de la peculiar cosmogonía, forjada por un sujeto histórico límite y excéntrico de los sectores populares. A través de los interrogatorios y testimonios constatados por la Inquisición y que aluden a las respuestas que Menocchio dió a las acusaciones por herejía, el autor trama la historia de interrelaciones recíprocas entre alta cultura y cultura popular; o mejor dicho, de los usos y modos de apropiación de un sujeto iletrado de la cultura letrada. Leer la lectura de Menocchio sobre fragmentos de la cultura europea preindustrial, será el trabajo crítico que irá diseñando Guinzburg a través del plexo textual. Dicho de otro modo, la cosmogonía considerada herética por el poder eclesiástico del momento, y que contiene molecularmente los fundamentos de los levantamientos campesinos futuros, está configurada sobre la base del entrecruzamiento entre cultura

¹ Carlo Guinzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Muchnick Editores, 1986.

² Ver Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

oral y la página impresa. Así es como este campesino del siglo XVI, arma su dispositivo de lectura en sincronía con las aspiraciones de cambio y transformación social de las clases populares. El autor percibe un modo de lectura que ejerce Menocchio sobre ciertos textos de la cultura letrada, donde la atención en el detalle y el fragmento pasan a ser esenciales —Guinzburg retoma a su manera, la cuestión del detalle y del síntoma percibidos por Freud en su hermenéusis sobre los sueños— produciendo de este modo, alteraciones y cambios del sentido global de los objetos culturales recibidos. Así por ejemplo, percibe el deslizamiento de la metáfora del “mundo nuevo” —metáfora aprehendida por el molinero en la lectura de relatos de viajes— de su connotación espacial y geográfica al plano social: proyección de los antiguos mitos orales de la edad de oro en la utopía campesina. Siempre sobre la base de las lecturas y las ideas que va configurando Menocchio hay un residuo o remanente de la cultura “oral”, una “traducción” o pasaje que le permite adecuar los artefactos culturales aprehendidos —gracias a la invención de la imprenta y a la difusión de las ideas de la Reforma—, a fines prácticos y anhelos de justicia y equidad de su clase. Leer los evangelios —en muchos casos apócrifos—, la vida de santos o los relatos fantasmagóricos del nuevo mundo en clave popular, le permite a este sujeto excéntrico provocar un ajuste de cuentas con la cultura de las clases dominantes: apropiarse de la cultura de sus adversarios para denunciar las múltiples formas de dominio. A Guinzburg, le permite describir las formas, usos y enterveros de la cultura popular sobre la letrada y rechazar la hipótesis mecánica y vertical —de arriba hacia abajo— de las relaciones entre las culturas. En esa alternativa, también se puede leer el cruce entre Guinzburg y Menocchio. Un giro que configure un nuevo modo de intelección de la cultura popular: Guinzbrug lee aquello que el relato del Poder y de las clases hegemónicas en tiempos de Menocchio, ocultó o silencio.

II

Estas mínimas observaciones sobre el texto de Guinzburg, me permiten ingresar de lleno sobre la cuestión de la Modernidad y su incidencia en la conformación cultural; así como, los modos de configuración de la cultura popular, en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, examinados en los últimos trabajos de Antonio Prieto y Beatriz Sarlo³. Voy a deslindar algunas aclaraciones y posibles malentendidos. Si bien, es posible encontrar vasos comunicantes entre los citados estudios, ya sea de enfoques, problemáticas y ejes de discusión compartidos, el contexto histórico y cultural que analiza Guinzburg pertenece a la prehistoria o si adoptamos la división que hace Marshall Berman⁴, a la primera fase o a los orígenes de la Modernidad. Por eso en el caso del primer estudio considerado, me parece más apropiado hablar de fenómenos de modernización, como es el caso de la invención de la imprenta que coadyuban a la apropiación y circulación de los textos de la cultura hegemónica en las capas populares.

El texto de Antonio Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, va a retomar la consideración de las relaciones entre cultura letrada y popular;

³ Cfr. Antonio Prieto, *El discurso criollista en la formación de la cultura moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988; Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones periódicas en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985; *La modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988; *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

⁴ Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1992, pp. 2 y ss.

pero ahora, centrándose desde la perspectiva de la recepción —enfoque que deviene “mutatis mutandi” fundamentalmente de la Escuela de Constanza— en la conformación de un nuevo público lector emergente entre 1880 y 1930. Producto de las estrategias básicas de modernización del poder político, las campañas de alfabetización y la Ley de Inmigración promulgada por Avellaneda, y del desarrollo de los medios de comunicación gráficos, nuevas capas sociales —inmigrantes, sectores medios y populares— no sólo participan como lectores del auge de la serie textual criollista, sino también, promueven formaciones culturales y de sociabilidad en las fiestas de carnaval y en las reuniones de los centros “criollos”.

Si bien la cultura letrada siguió reconociendo en la forma del libro su universo autónomo y específico, otros escritores en vida outsiders del sistema literario dominante, comenzaron a desarrollar textos de tono criollista que fueron paulatinamente configurando junto a otras expresiones culturales, lo que Prieto denomina serie cultural criollista. La incidencia de la prensa periódica y las nuevas formas de configuración literarias —donde por ejemplo, la novela es folletín al modo europeo o el drama es representación circense— sirvieron de base tanto para el establecimiento de un nuevo repertorio de relatos, como para la emergencia de un espacio de lectura en los sectores populares. Sobre el contexto de las transformaciones, y sumergidos en el extrañamiento social y urbano que la Modernidad había traído como consecuencia, vastos sectores de la población comenzaron a identificarse con la nueva producción criollista. Prieto a partir de textos literarios, catálogos, datos de orden probatorio y el desentierro de un antiguo archivo berlinés⁵, reconstruye las sucesivas etapas de una historia de intercambio y cruce entre la cultura letrada y popular que culmina con los aplausos de Avellaneda y de los sectores de la clase alta en las representaciones de Moreira en un teatro de Buenos Aires. Esa “familia” textual que comienza con la publicación en forma de folletín de *El gaucho Martín Fierro* en 1872, configuró un imaginario social⁶, donde tanto los grupos dirigentes como los sectores populares y extranjeros anclaron su descontento y desarraigo. Para los primeros, era una forma de legitimación del rechazo que provocaba el nuevo espacio urbano con la presencia “amenazante” del inmigrante; para las capas populares una expresión de nostalgia ante la paulatina disolución del mundo campesino; para los nuevos contingentes de pobladores, un pasaje ritual de ciudadanía y una forma de arraigo y pertenencia. En este sentido, Prieto comienza a ver las interrelaciones y los cruces entre serie literaria y serie social. Rol social que el autor atribuye a la literatura criollista por el poder modelador de consciencias. Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez son en este sentido, paradigmas de la serie. Ya sea por el repertorio temático que condensa, la combinación entreverado de formas y procedimientos propios de la cultura literaria —la ficcionalización de la historia, el uso de citas culturales o la variación en el sistema de la enunciación— con el imaginario rural proyectado inicialmente por Hernández, como por la ampliación de la recepción a sectores urbanos que generan sus textos. Así es como la trama básica de gauchos perseguidos por la Justicia —las figuras mitológicas de Moreira, Santos Vega u Hormiga Negra— con la correlativa pérdida del arraigo social, propia de la serie, sincroniza con el nuevo espacio urbano emergente. Dicho de otro modo, el espacio del desierto en *El Martín Fierro* es desplazado por pueblos conectados por el ferrocarril, hoteles y

⁵ Me refiero obviamente al archivo de Lehmann-Nietsche citado por el autor.

⁶ Para el concepto de imaginario me apoyo en los estudios recientes de Baczczo. Ver Bronislaw Baczczo, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991, pp. 11-53. También Cfr. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 1993, pp. 197-285.

prostíbulos. El punto más alto en la tensión de elementos que provienen de la tradición popular y de la cultura letrada, Prieto lo observa en el *Santos Vega*. La combinación de imaginación y testimonio, de invención y noticia que forja el nuevo verosímil, se concentra en la transformación de la leyenda popular del gaucho cantor al de gaucho perseguido. El antiguo enfrentamiento que se le atribuía al gaucho con el diablo de la cosmovisión cristiana, es ahora reemplazada, por la actual disputa con el irresistible proceso de modernización. Gutiérrez recoge y combina elementos propios de la imaginería rural con formas propias del modelo del folletín europeo: los protagonistas se transmutan en superhombres con ropajes de gaucho. Pero esos procedimientos de novelización permitieron que capas urbanas ajenas al mundo campesino, se reconocieran en el folletín gauchesco. “Lindos cuentos para mocitos de la ciudad” ironiza en una entrevista concedida a *Caras y Caretas*, el vecino de San Nicolás de los Arroyos, cuyas aventuras sirvieron de base a Gutiérrez para la creación de *Hormiga Negra*.

Teniendo en cuenta los procesos de transformación y recepción de esa “red textual” que configura el repertorio de relatos criollos, Prieto se va a detener en los procesos de “carnavalización” —esa inversión y puesta al revés de las jerarquías y los valores dominantes en la plaza pública que rescata Rabelais de la tradición popular, según Bajtín—. Si con Guinzburg habíamos visto como un personaje iletrado hacía un uso creativo de la cultura letrada, ahora con Prieto, vamos a observar la re-posiciones del criollismo en la esfera pública. Dramatizaciones, pasajes de la pantomima al espectáculo circense; conformación de centros criollos donde se leía, cantaba y comía según las versiones literarias de la tradición oral. El final de ese gran relato que es el discurso criollista, culmina con la aceptación oficial de la élite gobernante: el imaginario criollo ya había cumplido su ciclo.

En los últimos años, Beatriz Sarlo parece haber asumido de manera más o menos sistemática, la elaboración de un discurso sobre la Modernidad que recorre diversas aristas. Dicho de otro modo, reconstruir la experiencia del sentido plural y multiforme de la Modernidad argentina en sus diversas articulaciones y registros es la apuesta de Sarlo: de *El imperio de los sentimientos* (1985) a *La imaginación técnica* (1992).

El primer texto de Beatriz Sarlo, *El imperio de los imperio de los sentimientos* (1985), constituye un primer intento de articulación del discurso sobre la Modernidad en las producciones periódicas emergentes entre 1917-1930 en la Argentina. Si bien la autora, no pone en el centro del debate la cuestión de la Modernidad, los fenómenos de constitución y consolidación de un nuevo “mercado de bienes simbólicos”, llevan implícitos las transformaciones y cambios que presupone dicho contexto. En primer lugar, con la constitución de un nuevo circuito de comunicación literaria: el circuito propio del magazine y de las novelas por capítulos. El kiosko y el vendedor domiciliario configuran un nuevo ámbito de recepción, acorde con los hábitos de lectura que configuran las mujeres de capas medias y populares. Estas narraciones semanales escritas por profesionales, proyectan un imaginario alternativo a las relaciones “reales” entre los hombres y mujeres, y hacen de la concordancia entre sentimiento y pasión su razón de ser. Sarlo, va tomar ciertos préstamos de la estética de la recepción en su vertiente alemana —Jauss e Iser— para desmontar tanto el modo de circulación en el Mercado, como la configuración interna de lectura que estos textos construyen. El circuito barrial y domiciliario va a diferenciarlos del hábito de lectura propio de la cultura letrada y de expertos en las librerías; el sistema implícito de lectura extensivo a ese saber previo —el bagaje cultural y las disposiciones estéticas y gnoseológicas— que requieren para su plena recepción los artefactos culturales de la ‘alta’ cultura del momento. Leer los circuitos de recepción y leer la lectura que

promueven estos textos “felices”, serán las dos fases fundamentales del análisis de Sarlo. Este primer trabajo sobre la constitución del imaginario femenino en las narraciones por entrega, se vincula por el enfoque al trabajo sobre el discurso criollista de Prieto. Sin embargo, si el último autor citado, recorre los deslizamientos y proyecciones de la literatura criolla a partir de los fenómenos de carnavalización, Sarlo circunscribe su análisis a un período y una esfera bien delimitada.

Ampliando los marcos de análisis teórico y conjugando los modos de la crítica literaria y cultural de los últimos años, Sarlo con *La modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), intenta reconstruir al modo de Marshall Berman⁷, la experiencia de cambio que produjo la Modernidad en los sectores intelectuales y letrados. La ciudad como en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” de Walter Benjamín⁸ o en la *Viena, fin de siglo* de Carl Schorske⁹, se constituye como escenario configurador de los debates y reflexiones de la cultura porteña. El rechazo de lo nuevo y la construcción de la utopía reactiva en el mito rural de la edad de oro en Güiraldes; la construcción del espacio imaginario de las orillas en Borges, como un modo de colocación frente a las tradiciones culturales centrales; la ensoñación tecnológica de la ciudad en Arlt, son algunas de las respuestas frente al nuevo escenario urbano, tres modos paradigmáticos de resolver esa “tensión por lo nuevo”. La hipótesis central que recorre el trabajo de Sarlo, es la conformación de una cultura de mezcla e hibridación de elementos criollos y cosmopolitas. A partir de la observación y el análisis de las revistas culturales de la época y de las producciones artísticas, la autora va enhebrar los tópicos y polémicas dominantes del período en la relación de los escritores con la ciudad moderna. Centrando el debate sobre la vanguardia, percibe dos modos enfrentados y a su vez, paralelos; dos formas de resolver la perspectiva del cambio: la de los sectores vinculados primero a la revista *Martín Fierro* y luego a *Sur*, y la del grupo de *Contra*. Los primeros piensan el cambio a partir de la constitución de un espacio literario autónomo y disvinculado de cualquier relación con lo social —la liquidación que hace Borges de la poética de Lugones condensa la aspiración del grupo—; los segundos, si bien comparten las aspiraciones de cambio en el orden textual —desvinculada de toda referencia cultural criolla— de los primeros, ahora la entrecruzan con anhelos de modificación social; pretenden conjugar al modo de las vanguardias europeas y en particular del surrealismo, las esferas de Arte y Vida. También sobre ese vértigo de transformación se inscriben los diversos modos de colocación de la voz femenina. Inserción que va de las formas figuradas y tropológicas del deseo en la poesía de Lange, a la inversión de los roles sexuales y genéricos en el feminismo primitivo de Alfonsina Storni y en la práctica ensayística de Victoria Ocampo. También las versiones de la Historia y el ensayo de interpretación nacional con Jauretche y Martínez Estrada entre otros, hacen sincro con la experiencia conflictiva de la nueva época. El revivalismo y la patriada gauchesca en forma de romance —el esquema redentorio y heroico que formula Hayden White en *Metahistoria*¹⁰— en el primero, y la interpretación esencialista y dicotómica entre Naturaleza y Cultura al modo spengleriano en el segundo, son dos de las formas de rechazo al cosmopolitismo y a los deseos vanguardistas de universalización del cambio.

⁷. Op. cit.

⁸. Cfr. Walter Benjamín: “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en: *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972, pp. 21-120.

⁹. Ver Carl Schorske, *Viena, fin de siglo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

¹⁰. Cfr. Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: F. C. E., 1992, pp. 19 y ss.

Con *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992), Sarlo explora las dimensiones simbólicas y la incidencia de la técnica en la vida cotidiana de los sectores medios y populares entre la década del '20' y del '30'. Los "saberes del pobre" —préstamo que Sarlo toma de Richard Hoggart¹¹— apprehendidos en manuales, revistas y diarios de circulación masivos por un lado, reponen las carencias culturales de origen; por otro, configuran una perspectiva de cambio y ascenso social en el aprendizaje de nuevas prácticas que se relacionan con el saber hacer. Retomando la figura paradigmática de Roberto Arlt, Sarlo establece una trama interrelacionada entre la literatura y la esfera de lo social imaginario, dominada por el "aura tecnológica".

El rastreo de esos saberes populares en registros de patentes, documentos de época, presencia en medios gráficos y en los textos de Horacio Quiroga y Roberto Arlt, le permite a Sarlo trabajar la hipótesis de las relaciones entre el discurso literario y el imaginario colectivo, entre las figuraciones literarias y utopías sociales de cambio: la presencia de la fascinación técnica y el pionerismo industrial en ambas esferas. Esas "ficciones científicas" describen el impacto de la técnica, vista tanto como compensación de las diferencias culturales de origen como instrumento propulsor de la modernización. Si en *El imperio de los sentidos* los folletines sentimentales eran motores de proyección imaginaria en el público femenino, ahora la ensoñación tecnológica y los saberes prácticos, contienen los gérmenes de la alteración social futura. La visión negativa de la ciudad moderna en las utopías reactivas de los sectores ilustrados, es superada por los borradores que construye Arlt de la ciudad que vendrá. Aquí es donde se cruza el dibujo futurista de Arlt con el diseño arquitectónico de Wladimiro Acosta. Contra la ciudad construída por la historia, la ciudad tecnológica y sin precedentes.

La figura del inventor de fuerte contenido referencial en la época, articula ese aprendizaje en los saberes populares puestos en circulación por la prensa, las revistas y los manuales de circulación masivos. Basta recordar a Silvio Astier, Erdosain o el Astrólogo para observar cómo la literatura condensa en esa figura, los mitos de ascensión y alteración de las relaciones de poder por el saber técnico. En sincronía, tanto *Crítica*, *El mundo* o algunas revistas como *Ciencia popular*, trabajan sobre la difusión de noticias de inventores locales y foráneos porque saben del "disfrute bovarístico" de la información técnica. Los sectores medios y populares se asientan sobre la creencia de un futuro mejor que parece proyectar "el aura tecnológico" de los tiempos modernos. El "milagro de la radio" responde a la concretación de ese mito de lo nuevo. Comunicaciones que superan la experiencia corporal de los sentidos; pero también, ese "milagro técnico" pone en escena el enfrentamiento entre el saber académico de la ciencia y el saber hacer de los aficionados de los talleres de barrio. La emergencia de estos saberes de circuito popular y barrial, finalmente serán regulados con la constitución de las sociedades de inventores de las élites porteñas. Ese impulso de movilidad social y esa creencia de la posibilidad de lo imposible que había forjado la "locura de la radio, se distancia con la aparición del cine y la televisión. Desvinculados de los saberes de pobre de las prácticas amateurs y del saber hacer del aficionado, los nuevos adelantos reducen los espacios de participación cultural a la construcción de una mirada y un modo de ver. Esas nuevas áreas de la tecnología se apoderan del carácter prestigioso de la radio, y colocan nuevamente a los sectores medios y populares en la disyuntiva entre el saber hacer y las instancias del saber que superan el

¹¹ Richard Hoggart, *The uses of literacy*. Londres: Chatto & Windus, 1957.

marco de sus posibilidades y destrezas. Problemática que Sarlo describe de este modo: “El aura técnica es un fenómeno nuevo, que se produce cuando una zona de la tecnología está suficientemente cerca como para que otra parezca alejada e inalcanzable” (Sarlo: 113).

Sin querer agotar el trabajo que realiza Sarlo y habiendo observado otras consideraciones críticas, estas son mínimas reflexiones sobre las incidencias del fenómeno de la Modernidad y los entrecruzamientos de los registros culturales, en la Argentina de las primeras décadas del siglo.

BIBLIOTECA SELECTA DEL CONDE DUQUE D. GASPAR DE GUZMAN

SEGUNDA PARTE

MATERIAS

Por *Gregorio de Andrés*

Hace una docena de años publicamos la historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares, narrando tanto los avatares de su formación como las vicisitudes de su dispersión, completando esta monografía con un inventario de sus códices pero tan sólo de aquellos que no son anónimos y el nombre de los autores se citan por orden alfabético, dejando para más adelante describir los manuscritos que no llevan el nombre de sus autores y están incluidos en el apartado de materias, aunque estas clasificaciones conllevan bastantes excepciones¹.

Señalamos entonces, siempre que fue posible, la localización actual de los manuscritos, porque la publicación de inventarios son de gran utilidad, ya que aportan a veces títulos de obras desconocidas o nombres de sus autores ignorados hasta entonces, a veces señalan también ciertos detalles, como el año de su copia, materia escritoria, copista, así como algunas otras circunstancias sobre la vida del autor.

Tales circunstancias se encuentran en el caso de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares, una de las más valiosas que por su calidad se creó en el siglo XVII en España, bien que no se puede comparar con la que formó Felipe II en El Escorial, ni en la cantidad ni en la calidad de sus piezas, pero lamentablemente la colección libraria del Valido se dispersó en esta misma centura entre eruditos y bibliógrafos, como Diego de Arce Remoso, el Conde de Villaumbrosa, Nicolás Antonio, Luis Salazar y Castro, sin olvidar al culto bibliógrafo Juan Lucas Cortés² y menos omitir a la biblioteca de El Escorial que con tantos manuscritos se enriqueció, procedentes de la librería del omnipotente Valido.

Otra parte de códices del Conde-Duque salió de España adquiridos por bibliófilos extranjeros a través de almonedas, compras y donaciones, no muchos pero sí valiosos, tales fueron los nórdicos Cornelio Pedersen Lerche como el sueco Juan Gabriel Sparwenfeldt, también el embajador de Dinamarca Adolfo Hansen de Ehrencrón y su secretario Gerardo Ernesto Franckenaue, como el italiano Martín de la Farina y Madrigal que logró adueñarse del célebre códice Cronicón Pascual que fue adquirido por Jerónimo Zurita en Sicilia en 1550 y estaba fechado como del siglo XI.

¹ GREGORIO DE ANDRÉS, Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices, en: "Cuadernos Bibliográficos", vols. 28 y 30, (1972-1973), págs. 1-12 y 5-73. Abreviadamente: Conde-Duque.

² G. DE ANDRÉS, Un erudito y bibliófilo español olvidado: Juan Lucas Cortés, en: "Revista de archivos, bibliotecas y museos", 81 (1978), págs. 3-72.

Esta afición del Conde-Duque por coleccionar libros y documentos le venía de familia ya que su padre Enrique de Guzmán, Conde de Olivares, siendo embajador en Roma, lugar en donde había nacido D. Gaspar en 1587, mostró siempre mucha inclinación por acumular “papeles” (documentos) y por su cargo libros y códices e incluso bibliotecas para Felipe II y así ir enriqueciendo a la del Escorial, como muestra la nutrida correspondencia sobre este asunto tocante a la adquisición de la rica biblioteca del Cardenal Guillermo Sirleto que había fallecido en Roma el 5 de octubre de 1585³.

D. Gaspar de Guzmán hizo sus primeros estudios en Italia en donde residían sus padres, mas una vez vueltos a España, le envían a Salamanca a completarlos, de cuya universidad fue nombrado rector en 1603, cuando apenas contaba 16 años, estudiando “con más ingenio que aplicación” las ciencias jurídicas, pero con gran afición por las letras y las artes.

Fueron muy interesantes los años que residió en Sevilla desde 1607 a 1615 en donde tuvo mucho contacto con literatos, eruditos y coleccionistas, a los cuales ayudaba generosamente y cual otro Mecenas fomentaba las tertulias literarias con su presencia y asistía a los actos culturales de la ciudad del Betis. Entre los muchos ingenios que entonces bullían en esta ciudad estaba el famoso poeta Francisco de Rojas, a quien años más tarde nombraría bibliotecario de su gran colección de libros. Cabe también destacar que durante los ochos años que residió en Sevilla le embargó la idea de llegar un día a poseer una gran biblioteca de ricos fondos en la que primara la calidad más que la cantidad de piezas librarias. De aquí la palabra “selecta” con que la adjetivó y así aparece en sus catálogos.

Toda esta empresa la llevó a cabo en estos primeros años a base de muchos gastos y desembolsos, bien que más tarde siendo ya primer ministro y “chanciller”, como él se denominaba, el Rey Felipe IV ordenó por varias cédulas que podía adueñarse de libros, códices y documentos.

Como confirmación a lo que hemos expuesto vamos a referir cómo logró el Conde-Duque, probablemente durante su estancia en Sevilla, los libros de Ambrosio de Morales y los manuscritos de Gonzalo Argote de Molina, asunto sobre el cual, hace unos años, dedicamos un estudio, ya que era desconocida tal transmisión de códices, que al final terminaron en parte en la biblioteca de El Escorial⁴.

Bien conocida es la biografía del gran historiador cordobés Ambrosio de Morales (1513-1591), autor de dos importantes obras, *La crónica general de España* y *Las antigüedades de sus ciudades*, obras que le grangearon la amistad y confianza de Felipe II, de tal modo que le nombró cronista real y le confió la misión de hacer un viaje por el norte de España hasta llegar a Santiago de Compostela “en su viaje santo”. Al mismo tiempo, con autorización real, visitar monasterios, catedrales, colegiatas, etc., anotando los valiosos códices y reliquias importantes que algún día pudieran adquirirse para enriquecer la biblioteca y relicarios de su monasterio laurentino. Misión que realizó en 1572 con gran satisfacción del monarca, ya que su relación es una mina de noticias sobre códices muy interesantes y muchos de letra visigótica⁵.

³ G. DE ANDRÉS, Gestiones de Felipe II en torno a la compra de la biblioteca del Cardenal Sirleto para El Escorial” en: RABM, 67 (1959), págs. 633-660.

⁴ G. DE ANDRÉS, Códices del El Escorial procedentes de Gonzalo Argote de Molina, con la edición de dos inventarios de sus manuscritos. en: “Cuadernos para investigación de la literatura hispánica”, 10 (1988), págs. 7-37. Abreviadamente: Argote.

⁵ ENRIQUE FLOREZ, Viage santo de Ambrosio de Morales por orden de Felipe II..., Madrid, 1765.

Es seguro que Morales al tiempo que ofrecía libros valiosos para El Escorial descubiertos por doquier, como es el caso de los códices del castillo de Batres que él seleccionó, aunque no sabemos si al fin entraron en el monasterio escorialense o se quedó Morales en posesión de ellos, ya que había varias y valiosas crónicas de gran utilidad para componer su "Crónica general de España", que al fin se editó en tres volúmenes en Alcalá en 1574 y continuaba la de Florián de Ocampo hasta el rey D. Rodrigo⁶. Al parecer también heredó los libros de su tío Fernán Pérez de Oliva, catedrático que fue en Salamanca. Yo creo que Morales no llegó a formar una nutrida colección de manuscritos, en parte por la carencia de medios económicos, pero tenía en su colección piezas muy importantes.

Morales llegó a tener una estrecha amistad con el sevillano Gonzalo Argote de Molina, quien también se dedicaba a la adquisición no solamente de libros sino también objetos artísticos, raros y curiosos, y llegó a tal fama su biblioteca-museo que hasta el mismo Felipe II visitó su museo en 1570 y le nombró cronista real en 1576, que conllevaba la autorización de poder revisar los archivos de cualquier lugar rico en documentos como copiar aquellos que creyera necesarios para la composición de la historia de Andalucía.

Por lo cual llegó a reunir gran cantidad de documentos y códices, como libros de privilegios, libros becerros, de linajes, crónicas, obras literarias, historia de América, fueros, etc. que según el inventario que publicamos en el año 1988 se cuentan 451 apartados⁷. De tan valiosa colección se gloriaba con razón cuando escribía a Jerónimo Zurita en 1576: "Estoy tan rico de libros de mano y libros de Cabildo que es cosa de maravilla"⁸.

Pero lo que han pasado por alto los biógrafos de Argote de Molina como los de Ambrosio de Morales es la íntima amistad que les unía, que llegó a tal punto que Morales le donó la mayor parte de su colección de códices para que enriqueciera su biblioteca-museo. Así lo confiesa sin rebozo en varios lugares Argote cuando escribe: "Hube esta crónica (del moro Rasis) de Ambrosio de Morales, cronista de su Majestad, juntamente con todos sus libros y papeles manuscritos, cuya amistad es tan grande en nosotros como él escribe en su historia"⁹. Así también Argote informa sobre esta donación de Morales: "Me ha ayudado con sus papeles y libros de los que en su vida me hizo heredero"¹⁰. Luego están en un error todos los que han escrito que la biblioteca de Morales quedó en Córdoba entre sus herederos y sobre todo en poder del canónigo sevillano Luciano de Negrón, de quien se dice que tenía parte de la biblioteca de Ambrosio. Es probable que fueran restos dispersos en Sevilla y Córdoba.

Durante los años que el Conde-Duque estuvo en Sevilla desde 1607 a 1615, ya había muerto Argote de Molina en 1596 en Las Palmas de Gran Canaria, trató de adquirir los más valiosos libros de Argote, en especial los del medievo. En el estudio citado más arriba señalamos cuáles fueron los códices que el Conde Duque adquirió en Sevilla procedentes de la colección de Morales, de los que hemos logrado identificar 20 códices, cuyos títulos damos en este estudio.

Años más tarde, 1654, pasaron estos códices a la biblioteca de El Escorial por donación del resobrino del Conde-Duque Gaspar de Haro y de Guzmán, entre ellos el célebre

⁶. G. DE ANDRÉS, Los códices que vio Ambrosio de Morales en el Castillo de Batres, en: "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", 33 (1993), págs. 267-276.

⁷. Argote, págs. 14-31.

⁸. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, "Algunos documentos para la biografía de Argote de Molina", Sevilla, 1921, p. 72.

⁹. G. ARGOTE DE MOLINA, "Nobleza de Andalucía", Sevilla, 1588, f. 18r.

¹⁰. E. REDEL, "Ambrosio de Morales. Estudio biográfico", Córdoba, 1908, p. 389.

códice Ovetense R. II. 18, escrito en letra uncial y visigótica en los siglos VII al IX, procedente también de la catedral de Oviedo¹¹. Como es muy valioso el códice escrito en árabe en el que se contienen los concilios toledanos, que lleva en El Escorial la sign. 1623. Creo que Ambrosio de Morales lo encontró entre los manuscritos de la catedral de Oviedo. La misma procedencia tienen una docena de códices visigóticos escurialenses, algunos contienen obras de S. Isidoro. Notable es también la crónica del moro Rasis escrita sobre pergamino con su traducción del árabe al castellano, que no sabemos en donde la encontró Morales, bien que el texto sobre pergamino se ha perdido. “Hube esta crónica, dice Argote, de Ambrosio de Morales cronista de su Majestad”¹². Ya antes se jactaba Morales de la posesión de esta valiosa crónica cuando escribía: “Esta historia del moro Rasis tengo yo en un original, harto antiguo escrito en pergamino... Di el original al Conde de Lanzarote”¹³. Pero esta crónica escrita en árabe se ha perdido y tan sólo poseemos sus versiones. En la lista de mss. de Argote no aparece con el nombre de Rasis, pero sí pueden ser algunas de las crónicas que cita Argote en su inventario que editamos al final. En el cual se dan los títulos de los códices tan escuetos que no es posible identificarla dentro de los 451 mss. que procedentes de Argote se citan en este inventario.

Tampoco hay algún signo de identificación en el catálogo de los libros de mano del Conde-Duque que compuso el P. Lucas de Alaejos hacia 1625, que contiene un inventario alfabético de autores, que también hemos publicado y otro de materias que publicamos al final de la presente introducción¹⁴.

Una vez expuesta la procedencia de los mss. que fueron de Morales y pasaron a poder de Argote, más tarde al Conde-Duque y finalmente en gran parte al monasterio de El Escorial en 1654, pasamos ahora a exponer otra procedencia desconocida que enriqueció a la librería del Conde-Duque y a la del monasterio de S. Lorenzo. A su primitivo poseedor le dedicamos una monografía, hace unos años, como a su colección de mss. que llamamos de Luis de Castilla, un descendiente del Rey D. Pedro I de Castilla, y cuya principal característica es que se compone de muchas obras de los humanistas toledanos, los cuales en la segunda parte del siglo XVI dieron un auge extraordinario a los estudios greco-latinos en Toledo. Tales son algunos como los hermanos Juan y Francisco de Vergara, en especial el primero, al cual encomendó el Cardenal Cisneros editar en griego y latín las obras de Aristóteles, como Alvar Gómez de Castro, profesor de griego en Alcalá y Toledo que heredó los mss. de Juan de Vergara, los hermanos Diego y Antonio de Covarrubias, de último decía su amigo El Greco, “que tenía un perfecto conocimiento de la lengua griega”¹⁵.

Era D. Luis de Castilla hijo natural de D. Diego de Castilla, deán que llegó a ser éste de la catedral de Toledo quien, hacia 1530, fue enviado a estudiar a la universidad de Bolonia, en la cual D. Diego obtuvo el doctorado en ambos derechos civil y canónico, regresando a Toledo en 1536 en donde alcanzó prontamente el deanato de la catedral primada, gracias a las influencias de su padre D. Felipe. En Palencia tuvo un hijo natural, al citado D. Luis, antes de recibir las órdenes sagradas, al cual el padre envió a estudiar a las más importantes universidades del reino, como Alcalá, Salamanca y Valladolid, graduándose en leyes en la universidad del Tormes. En 1571 su padre le envió a Roma para

¹¹. G. DE ANDRÉS, “Los códices visigóticos de la catedral de Oviedo, en: “Cuadernos bibliográficos”, 31 (1974), págs. 1-30.

¹². Argote, pág. 13.

¹³. Argote, pág. 13. Poseía este título su suegro Agustín de Herrera y Rojas desde 1567.

¹⁴. Conde-Duque, págs. 17-73.

¹⁵. G. DE ANDRÉS, El helenismo en Toledo en tiempo de El Greco, en: “Cuadernos para investigación de la literatura hispánica”, 11 (1989), págs., 167-173.

obtener algún beneficio, dado el impedimento de ser hijo ilegítimo de un clérigo.

En Roma se relacionó D. Luis con personas eminentes y cultas como Fulvio Orsini, Pedro Chacón, que le nombró heredero de sus libros a su muerte en Roma en 1581 y en especial con el gran pintor Domínicos Teotocópuli y el embajador en Roma D. Luis de Zúñiga. D. Luis volvió a España hacia 1575 honrado por el Papa Gregorio XIII con la dignidad de canónigo arcediano de Cuenca.

Para el objeto de este artículo solo nos interesa describir el origen de su gran biblioteca y procedencia de sus libros que pasaron todos a poder del Conde-Duque. A la cabeza del índice de sus mss. hay esta interesante noticia: "Inventario de los libros manuscritos, trabajados y recogidos por industria y cuidado del dicho Sr. D. Luis de Castilla, tocantes al servicio de su Majestad y gobierno y conservación de sus estados y de todo género de disciplinas, algunos de ellos son originales y tan raros que no hay copia alguna de ellos y otros sacados de ejemplares antiquísimos de diversas librerías de Europa los cuales dejó y mandó el dicho D. Luis de Castilla a D. Juan de Castilla su sobrino".

Una gran parte de los libros de D. Luis proceden de los humanistas toledanos, empezando por su padre D. Diego que donó todos sus libros a su hijo, según esta cláusula testamentaria: "Quiero que todos los libros de mano que yo tengo se den a D. Luis de Castilla... y no se los mando todos porque él tiene todos los que yo tengo y muchos más". Entre ellos había una colección de relaciones históricas que D. Luis trajo de Italia, de las cuales dio 10 volúmenes a su padre, el cual ahora en su testamento se las devuelve¹⁶.

D. Diego fue el albacea del testamento de Juan de Vergara, el cual mandó que sus libros se vendieran en almoneda. Es natural que D. Diego con anuencia de Vergara se adjudicara parte de estos libros y mss.

Se topa con frecuencia con mss. de Juan de Vergara en el inventario que editamos al final: nrs. 16, 28, 123, 150, 199, etc. Sabemos que Pedro Chacón al morir en Roma en 1581 donó sus libros a Luis de Castilla: ved los nrs. 28, 111, 282, 315, 319, etc. Hay además una gran cantidad que proceden del gran humanista y profesor en Toledo de la lengua griega Alvar Gómez de Castro unido por una estrecha amistad con el deán D. Diego de Castilla a quien nombró albacea también a su muerte en 1580, dejándonos una excelente y documentada biografía del Cardenal Cisneros la cual se editó a expensas de la Universidad de Alcalá en 1569.

De sus numerosos mss. y libros de apuntes D. Diego escogió los que quiso y le parecieron interesantes, ya que Alvar había escrito en su testamento que D. Diego de "otros libros de historia de España así impresos como de mano véalos el Sr. D. Diego de Castilla, deán de Toledo y tome de ellos los que quisiere... y vea todos los otros que mando romper y si le pareciere salvar algo de ello haga su voluntad, porque tengo en más su juicio que el mío y si de los otros libros quisiere algunos es mi voluntad que tome lo que quisiere y como quisiere"¹⁷, Gracias a D. Diego de Castilla se salvaron muchos mss. de Alvar, ya que D. Diego los libró de ser echados al fuego, como se puede comprobar por la gran cantidad de libros que se citan en el inventario que publicamos.

Entre los libros de Alvar que se salvaron, están los 22 volúmenes de Misceláneas que tratan de temas históricos, poéticos, eclesiásticos, inscripciones, como la numerosa

¹⁶ V. GARCÍA REY, El deán D. Diego de Castilla-El Antigo, en: "Boletín de la R. Academia de Bellas Artes-Toledo". Año V, nrs. 16-17 (1923), 129-189; año VI, nrs. 18-19 (1924) 28-109.

¹⁷ FRANCISCO DE B. SAN ROMÁN, "El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro", Madrid, 1928, págs. 17-19.

correspondencia epistolar de hombres doctos, como Vergara, Luisa Sigea, Ludovico César, Luis de Castilla¹⁸, Antonio Agustín, Arias Montano, etc. que tocan a temas latinos y griegos. Merecen citarse la colección de cinco pugilares o libros de apuntes manuales en donde están resumidas en latín y romance diversas historias, sentencias, etimologías, rapsodias, etc. descritas en el inventario, que hasta ahora no se han llegado a localizar.

Tocante a los libros que D. Luis de Castilla, logró coleccionar provenientes de los humanistas toledanos, en especial de Gómez de Castro; había manuscritos propios que escribió durante la época en que fue visitador de Milán en los años 1590 a 1595, como 42 libros sobre economía, hacienda, gobernación y sobre las rentas y derechos reales; más otra colección de 330 cuerpos de libros sobre leyes y cánones, obra propia de un jurista, sobre lo cual se había especializado en Salamanca, y cuya existencia hoy se ignora; bien que manda en su inventario que se la den a su sobrino Juan de Castilla. También se ha perdido su obra en dos tomos, del universal estado de Milán y su provincia, etc. "que son muy semejantes al libro del Becerro que el Rey D. Pedro mandó hacer de las merindades de Castilla"¹⁹. La junta de libros que llegó a formar D. Luis de Castilla es la más importante no sólo por la calidad como por la cantidad, según el inventario que hemos publicado juntamente con el que publicamos ahora al final asciende a 416 cuerpos, incluyendo una colección de mss. griegos que copieron en Toledo los griegos Antonio Calosinás y Andrés Darmario entre otros que todos pasaron a poder del Conde-Duque.

Una vez que el poderoso Valido se encontró dueño de tan gran colección de libros que podrían ser unos 3.000 libros impresos y unos 1500 manuscritos se afanó por dar con un catalogador de libros tan selectos, decidiéndose por el culto y laborioso monje jerónimo de El Escorial, fray Lucas de Alaejos, discípulo de Arias Montano y sucesor del P. José de Sigüenza en la dirección de la biblioteca escorialense a la cual había catalogado por autores y en parte por materias²⁰.

No sabemos en qué fecha se encargó el P. Alaejos de esta catalogación, que pudo ser hacia 1620. Es muy probable que D. Gaspar topara a veces con este religioso durante las jornadas que los reyes iban al Escorial por motivos cinegéticos y el Conde-Duque viera la labor de catalogación que había hecho este afanoso jerónimo.

La catalogación de la biblioteca del Valido se terminó entre los años 1624 a 1625 y constaba de dos volúmenes. Una pista del año de la terminación puede ser, que en el catálogo llama a D. Gaspar, Conde de Olivares y no añade el título de Duque de San Lúcar la Mayor que le fue concedido por Felipe IV a su Valido el 5 de enero de 1625. Una vez que el Conde-Duque tenía su biblioteca bien catalogada determinó en 1628 fundar un mayorazgo valiéndose del ducado con que el monarca le había honrado, Duque de San Lúcar, de manera que el heredero de este estado sería el poseedor de esta colección "de libros y papeles" y estaría obligado a llevar el apellido de Felipe de Guzmán en enaltecimiento del monarca que tanto le había encumbrado, de tal modo que este tesoro bibliográfico no se podía vender ni donar ni enajenar ni en su totalidad ni en la menor parte, según dispuso en el testamento de 1642.

Pero esta cláusula testamentaria no fue tenida en cuenta por la mujer del Conde-

¹⁸ G. ANDRÉS, El arcediano de Cuenca D. Luis de Castilla (= 1618) protector del Greco y su biblioteca manuscrita, en: "Hispania Sacra" 35 (1983), pág. 139, en donde D. Luis testifica ante notario su verdadero nombre y lugar de nacimiento (Palencia) y que su nombre verdadero ocultó por causa de ser hijo ilegítimo del deán D. Diego de Castilla.

¹⁹ ANDRÉS, El arcediano de Cuenca, etc. pág. 37.

²⁰ J. ZARCO CUEVAS, Catálogo de los mss. castellanos de El Escorial, I (Madrid), 1924, págs. XLVIII-LIII.

Duque Inés de Guzmán, que ordenó en su codicilo que los libros impresos se tasen y se vendan, repartiéndose por diversos conventos; obligándose éstos a decir las misas que correspondan al caudal recaudado.

Pasando por alto los farragosos pleitos surgidos a la muerte del Valido D. Gaspar, la biblioteca pasó a poder de su sobrino Luis de Haro, que la traspasó a su hijo Gaspar de Haro y Guzmán, Marqués de Heliche, quien generosamente hizo donación de un millar de códices a la biblioteca de El Escorial en 1654²¹. Los restos de la biblioteca del Conde-Duque pasaron después a la Casa de Medina de las Torres, luego a los herederos del Marqués de Leganés y finalmente en 1711 a la Casa de Altamira. Al morir el tercer marqués de Leganés sin sucesión vino a poder de Antonio Gaspar Osorio (+1725) IV Marqués de Leganés²².

Tocante al catálogo de la biblioteca del Conde-Duque compuesto por el P. Alaejos corrió la misma suerte que su biblioteca que pasó a la familia de Altamira en la persona de Antonio Gaspar Osorio (+1725). Fue utilizado en el siglo XVII por algunos eruditos, en especial Nicolás Antonio que con frecuencia lo cita en sus "Bibliotecas" al tratar de ciertos autores. Conocemos la suerte final de este catálogo que pasó a poder del célebre erudito valenciano Francisco Pérez Bayer (1711-1794) que fue bibliotecario mayor de la Real Biblioteca, quien, no se sabe por qué medios, obtuvo este catálogo como escribe en nota en la edición de la "Bibliotheca Vetus" hecha en el 1788, que traducimos "En los catálogos de la biblioteca del Conde, antiguamente Duque de Olivares, hechos por fray Lucas de Alahejos y escritos por su propia mano en el año 1625, los cuales poseemos autógrafos en dos volúmenes..."²³. Luego por esta interesante nota el erudito hebraista Pérez Bayer se hizo por donación probablemente con el ejemplar original compuesto por el monje escurialense entonces en poder de la Casa de Altamira. Pérez Bayer llegó a formar una biblioteca privada de unos 20.000 volúmenes "a costa de inmensos caudales y afares", la cual generosamente cedió a la biblioteca de la universidad de Valencia en 1785, en donde había nacido y era canónigo, con el fin de servir a la instrucción de la juventud. Pero el hombre propone y Dios dispone, la mayor parte de esta biblioteca pereció pasto de las llamas en 1812, estando sitiada la ciudad por las tropas francesas mandadas por el Mariscal Suchet, quemándose la universidad con sus libros, entre los cuales estaba el Catálogo del Conde-Duque, que tenía por signatura puesta por el P. Alaejos, *S(e) n° 12 n. 3*.

A pesar de este contratiempo, afortunadamente se hicieron dos copias completas del Catálogo original en el siglo XVIII para nuestro consuelo, las cuales vamos a describir. La primera copia se conserva en la Real Academia de la Historia con la signatura D. 119, ahora 9/5729, tamaño 325 x 229 mm. con 506 folios. Primero se describen los libros impresos, sigue la lista de mss. por orden alfabético de autores. Va a continuación las materias por vocablos según orden alfabético, en el cual orden se mezclan los mss. y los libros impresos. En un rincón de la portada muy decorada, en letra pequeña, se lee el nombre del copista, según creo, y el año: *Emanuel Angulo fecit Matrity anno 1744*.

La segunda copia completa del catálogo del P. Alaejos se guarda en la biblioteca del Palacio Real y lleva la sign. Ms. 1781, es semejante a la de la Academia de la Historia;

²¹. Ved Relación de la visita de Felipe IV a El Escorial en 1656 por su capellán Julio Chifflet, en: "Documentos para la historia del Monasterio de El Escorial", VII (1964), págs. 421-422.

²². G. DE ANDRÉS, La dispersión de la valiosa colección bibliográfica y documental de la Casa de Altamira, en: "Hispania", 46 (1986), págs. 593-594.

²³. "In bibliothecae Comitum olim ducis Olivariensis catalogis a fratre Luca de Alahejos escurialensi monacho anno MDCXXV confictis, eiusque manu exaratis, quos possidemus autographos, duobus voluminibus fol. sub litens C. M. S..." (ved Nicolás Antonio, "Bibliotheca Vetus", Madrid, 1788, pág. 20 n. 2).

tiene de medidas 315 x 220 mm. con 473 folios. El orden de los impresos y mss. es igual que en el de la Academia. Ambos llevan la sign. escurialense *Seno 12 n. 3*. Ocupa cada uno un solo volumen mientras el primitivo ocupaba dos volúmenes. En la parte inferior del catálogo del ms. de Palacio se lee: *N. 280*, debajo, *Piazetta del... I. G. Hertel exc. A. V.*²⁴. En el preámbulo se informa que el original está en la biblioteca del Duque de Huéscar²⁵.

Hasta aquí hemos descrito las dos copias completas del catálogo del Conde-Duque compuesto por el P. Alaejos. Mas existen otras cuatro copias de este catálogo, pero incompletas que vamos a describir brevemente. La primera que llamamos del Cardenal Barberini se conserva en la biblioteca Vaticana con la sign. *Lat. mss. 3098* con las medidas 198 x 166 mm. más 166 folios; lleva por título *Bibliotheca selecta Comitum Ducis*, etc. Al parecer es un inventario por orden alfabético de autores impresos en latín según nos informa el catalogador²⁶. La razón por la que el Cardenal Francisco Barberini tuviera un inventario incompleto de libros impresos del Conde-Duque está en que este Cardenal hizo una visita a la biblioteca del Escorial en 1626, en donde estaba de bibliotecario el P. Alaejos, ya que falleció en 1631. Fue un obsequio de los monjes al prelado cardenalicio que tantos objetos preciosos se llevó de España²⁷.

La segunda copia incompleta fue la que realizó el célebre bibliófilo Bartolomé José Gallardo (1776-1852), quien entresacó aquellas obras que le interesaban por su valor, curiosidad, rareza y títulos de autores desconocidos en lo cual tenía mucha experiencia por las muchas bibliotecas en las que había rebuscado, tales la de Osuna, Medinaceli, El Escorial, etc. Utilizó para ello el ejemplar completo de la Academia de la Historia, del cual afirma "De este catálogo entresaco solamente los artículos que hacen a mi propósito" Este inventario de impresos y manuscritos se publicó en su *Ensayo*²⁸.

El tercer inventario incompleto es el que compuso el autor de este estudio que se editó en los años 1972-1973, al cual hemos hecho tantas referencias en esta monografía. Solamente publiqué la lista de los códices por orden alfabético de autores que llega hasta 1921 mss., con un estudio preliminar y con la identificación actual, si ha sido posible²⁹.

La cuarta copia incompleta es la que llamo de Juan de Iriarte (1702-1771), ilustre bibliotecario de la Biblioteca Real, a la cual sirvió durante 40 años. Fue académico de la Española y durante 15 años se empleó en la compra de colecciones y bibliotecas de mss. para la Real, a la que enriqueció con más de 2.000 códices y unos 10.000 impresos. Creo que la más valiosa que adquirió fue la de los Dominicos de Santo Tomás de Ávila³⁰. Al

²⁴ Ignoramos el significado de esta frase. Tal vez tenga relación con la bella portada que tiene el catálogo. Piazetta quizá sea el grabador. Juan-Baptista Piazetta había nacido en Venecia en 1682 y falleció en 1754. Su padre fue un escultor en madera. Llegó a director de la academia de pintura en Venecia. Fue un gran artista en el claro oscuro y autor de dos colecciones de historia sagrada y profana.

²⁵ El ducado de Huéscar fue concedido por Fernando el Católico en 1513 con la donación de la villa de Huéscar (Granada) a Fadrique Álvarez de Toledo II Duque de Alba. Felipe II confirmó esta merced al IV Duque de Alba en 1563 con la condición de que lo llevaran los primogénitos de la casa ducal. En esta época era Duque de Huéscar Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque de Alba. Fue un noble muy culto siendo nombrado académico en 1755 y falleció el 15 de noviembre de 1776. Hizo la edición de un diccionario, gramática y ortografía. Era su bibliotecario Vicente García de la Huerta. El catálogo que compuso el P. Alaejos de la biblioteca del Conde-Duque fue vendido o mejor donado por el Duque de Huéscar a Pérez Bayer en fecha desconocida.

²⁶ H. G. JONES, *Hispanic mss. and printed books in the Barberini collection, I. Manuscripts*. Bibliotheca Vaticana, 1978, p. 68, Barb. Lat. ms. 3098.

²⁷ H. HARRIS y G. DE ANDRÉS, *Descripción de El Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)*, Anejo del Archivo Español de Arte, Madrid, 1972, págs. 1-33.

²⁸ B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, etc., IV, págs. 1479-1527.

²⁹ DE ANDRÉS, *Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares*, etc.

³⁰ DE ANDRÉS, *La colección de códices del convento de Santo Tomás de Ávila en la Biblioteca Nacional*. Su identificación, en: "Hispania Sacra", 41 (1989), págs. 105-128.

parecer Iriarte intentó adquirir la biblioteca del Conde-Duque para la Biblioteca Real que entonces estaba en poder de la Casa de Altamira y marquesado de Leganés³¹.

Es muy probable que al bibliotecario de la Real no le interesaban los libros impresos, unos 3.000, sino los mss. de cuyo número no nos consta, creo que alrededor de 300 mss.

En consecuencia hizo un inventario, autógrafo con su elegante escritura, de todos los códices por orden alfabético de sus autores y otro inventario por orden de materias que hay en todos los autores, ya que van mezclados los mss. y los impresos. Estos no le interesaban por tenerlos ya en su mayor parte en la Real. No conocemos las diligencias que haría Iriarte para comprar los libros del Conde-Duque entre los años 1740 a 1750. La copia que hizo de los manuscritos del Valido la poseemos y tenemos en nuestro poder una xerocopia. Cada ms. lleva la signatura que puso el P. Alaejos con el número del cajón y el número de orden dentro del mismo, ya que a través de la signatura se puede hoy día identificar el poseedor primitivo, como puede verse en la biblioteca del Escorial. La copia que hizo Juan de Iriarte de los mss. que contiene el catálogo del P. Alaejos es el que reproducimos aquí y hoy se guarda en la biblioteca de D. Bartolomé March en Madrid³².

En este inventario que damos a continuación aparecen mss. en otras lenguas, como latín, griego, árabe, portugués, lemosín, catalán, más una docena de impresos; otros se repiten en el inventario de autores y viceversa. El índice de materias que lleva cada ms. ha sido suprimido por considerarlo de poca importancia.

INVENTARIO DE CODICES DEL CONDE-DUQUE DE OLIVARES

1. Privilegios de Ávila con sus confirmaciones por diferentes reyes. O. 12.
2. Carta de Gil González (Dávila) a Gil Ramírez de Arellano sobre algunas antigüedades de Ávila. O. 13, f. 47.
3. Pedro Chacón sobre la antigüedad de la Universidad de Salamanca, entre otros opúsculos suyos mss., en fol. O. 8.
4. Nota de las capitulaciones que hizo el Cardenal Ximénez sobre la guerra de África en el Cax. I. 4, f. 244.
5. Privilegios y confirmaciones de algunos reyes por la villa de Agreda. Cax. O. 9.
6. Privilegio del Rey D. Alonso a la tierra de Alba cuando se dio por suya. Cax. O. 10, f. 70.
7. El mismo. Cax. O. 14, f. 149.
8. Instrumento de reconocimiento que debe la iglesia de Alcalá a la de Toledo. Cax. I. 4, f. 246.
9. Fundación de la Universidad de Alcalá por el Cardenal Ximénez. Cax. I. 4, f. 201.
10. Espejo del ánimo de un incierto antiguo, en fol. Cax. II. 13. seno I.
11. Un tratado en latín de las annatas. Cax. I. 7, f. 303.
12. Lo que por su causa sucedió en Zaragoza a 24 de mayo de 1591 y lo que después sucedió en las Cortes y diputados del reino. Cax. 25. 7, f. 275.
13. Dichos y sentencias agudas y graciosas. Cax. I. 15, f. 494 y f. 505. Castellano.
14. Otro códice de sentencias y dichos graciosos en castellano. Cax. L. 9.
15. Otro códice muy antiguo de varias sentencias en castellano. Cax. L. 31.

³¹. DE ANDRÉS, La dispersión de la valiosa colección, etc., págs. 593-596.

³². DE ANDRÉS, El bibliotecario D. Juan de Iriarte (Homenaje a Luis Morales Oliver), Madrid, 1986, pág. 604 n. 10773.

16. Respuesta de Juan de Vergara a una duda, si la potestad que dio Cristo a los apóstoles fue igual a todos. Cax. I. 14, f. 361.
17. Nota del licenciado Alvaro Ortiz de Sayas cerca de los Reyes de Aragón y Castilla. Cax. I. 2, f. 83.
18. Memorial del prior de Santa Cruz de Segobia a la Reina Católica D^a. Isabel sobre los oficios de los regidores de las ciudades. Cax. H. 6, f. 48.
19. Discurso de D. Luis de Castilla, arcediano y canónigo de Cuenca sobre el remedio general de las necesidades del reino. Es un arbitrio para el desempeño del patrimonio real con el trigo que sembrare el reino, en 4^o. Cax. D. 34.
20. Arbitrio de D. Jaime Magre al Rey D. Felipe IV sobre instituir un nuevo Consejo con nombre de última censura y puridad, en 4^o. Cax. F. 29.
21. Un fragmento de Polibio que se intitula: *Collatio armaturae ordinisque quo in instituyendo exercitu Romani atque Macedones usi sunt*, con otros fragmentos de este autor en 3^o. Cax. R. 21.
22. Del arte de la artillería y su introducción en España, un tratado de Pedro de Poza. Cax. D. 11, f. 70. Debajo del título Artes llama al mismo autor Pedro Zapata; al mismo bajo la voz artillería vuelve a llamarle Pedro de Poza.
23. Provisión de la milicia que el Rey D. Felipe II quiso instituir de la gente de armas. Cax. F. 16, f. 163.
24. Aviso de Alonso de Rojas a su Majestad sobre el modo de tener la gente de guerra. Cax. I. 2, f. 723.
25. Tratado de los tres géneros de artillería. Cax. 8. 6.
26. Trenes o estados de artillería, sus tamaños, municiones, uso, costa y gente para su manejo. Cax. 27. 29.
27. Privilegios de Astorga por los reyes antiguos con sus confirmaciones. O. 12, f. 115.
28. Cuestión astronómica de (Juan de) Vergara. Cax. I. 13, f. 59.
29. Astrología judiciaria de Abraham Abenezrza en lemosín, en fol. Cax. L. 14.
30. Tesoro magistral de Gaspar Cardoso de Sequeira: *De scientia mathematica*, en castellano, en fol. Cax. L. 25.
31. Cánones del astrolabio de Juan de Aguilera, en 4^o. Cax. II, seno I. 21.
32. Un libro entero de esfera en castellano, sin nombre de autor, es original, en fol. L. 23.
33. Privilegio del Rey D. Alonso a D. Gonzalo Girón, señor de la villa de Autillo (Palencia). Cax. O. 11, f. 183.
34. Otros dos privilegios de villa de Autillo del Rey D. Alonso y del Rey D. Enrique con otras cláusulas sacadas del libro del becerro tocantes a esta villa. O. 10, f. 88.
35. Un libro de Jerónimo Paulo llamado Barchinona en latín, en 4^o. D. 38.
36. Ordenaciones de las galeras de Barcelona por el Rey D. Pedro, año 1359, cuando el Rey de Castilla tuvo cercada a Ibiza, en 4^o. Cas. 10. 27.
37. Unos privilegios de la villa de Belorado con sus confirmaciones. Cax. 12. f. 396.
38. Propuesta al concilio de Trento sobre el cometer a los obispos los beneficios curados y el parecer sobre esto del doctor Velasco. Cax. I. 8, f. 412 y 419.
39. Juan López de Palacios Rubios de los beneficios que vacan en la curia, en fol. Cax. AA. 5, seno II.
40. Sobre la traducción del libro Ester. Respuesta de Alvar Gómez (de Castro) al maestro (Melchor) Cano. Cax. I. 13, f. 75.
41. Sobre aquellas palabras del Apóstol: "Recogitate eum qui talem adversus semetipsum a peccatoribus sustinuit contradictionem". Un tratado entero, parece de Rodrigo Soárez. Cax. EE. seno II. 6, en latín.

42. Memoria de los libros que hay en la santa iglesia de Toledo y en el monasterio de Retuerta. I. 6. f. 4, 18.
43. Bibliotheca impressa de S. Lorenzo el Real. Catálogo de los autores impresos por alfabeto, en fol. y II.
44. Parecer de Jerónimo Magno Caballi sobre la sucesión del estado de Bretaña. I. 9, f. 151, en toscano.
45. Privilegio del Rey D. Sancho al concejo de Briones con la confirmación de diferentes reyes hasta el año 1408. Cax. O. II.
46. Carta del inquisidor de Navarra para el Condestable de Castilla sobre el ayuntamiento de los bruxos. Cax. 26. 7, f. 234.
47. Las diferencias entre Burgos y Toledo sobre el asiento y hablar primero en Cortes. Cax. I. 2, fol. 490 y Cax. F. 20.
48. Relación de lo sucedido en Cádiz cuando entraron en ella los ingleses y la necesidad que tiene de reparo. Cax. H. 8., en castellano.
49. Privilegios del Rey D. Alonso a esta ciudad (de Calahorra) con las confirmaciones de otros reyes. Cax. O. 13, desde el f. 24.
50. Privilegios del Rey D. Juan en que confirma a la ciudad de Zamora los privilegios que le había concedido el Rey D. Enrique su padre. Es un inventario de todos los privilegios que se hallaron en el archivo de la santa iglesia en el Cax. O. 9, f. 609.
51. Memorial de la vida del Nuncio D. Francisco Ortiz sacado del libro original de las constituciones del hospital de la Visitación de Toledo. Cax. I. 2, f. 537.
52. Relación de las cosas del Cardenal de Burgos (Francisco de Mendoza y Bobadilla) que pasaron en casa del decano Trasis y cómo fue restituido a la gracia del Pontífice, año 1553. Cax. H. 11, f. 1.
53. Privilegios de reyes antiguos en favor de Carrión con sus confirmaciones. Cax. O. 12, f. 205.
54. Discurso de la ciudad de Cartagena por Francisco Cascales, Venecia 1598. Cax. E. 14, en castellano.
55. De la razón y origen de escribir cartas con los ejemplares en todos los géneros por Joán Fernando Abarca, en 4º, impreso, en castellano.
56. Carta del Cardenal (Alfonso) Manrique (de Lara), inquisidor general, siendo obispo de Badajoz al Emperador Carlos V sobre la herejía de Lutero y su remedio. Cax. G. 35, f. 97.
57. Cartas del Cardenal Silíceo al Emperador Carlos V. Cax. I. 4.
58. Del Cardenal Ximénez 28 cartas. Cax. I. 4.
59. Una carta del mismo Cardenal cuando el Emperador Carlos V quiso en vida de su madre tomar título de Rey. Cax. I. 2. f. 46.
60. Del Cardenal (?) (Alonso de) Fonseca una carta original a Erasmo sobre sus libros. Cax. I. 14.
61. Carta del patriarca de Valencia D. Juan de Ribera a su Majestad sobre las paces de Inglaterra. Cax. H. 7.
62. Del arzobispo de Granada y del obispo de Lérida Antonio Agustín diversas cartas tocantes al concilio de Trento. Cax. I. 8, desde el f. 469 hasta 479.
63. Cartas de los preladados de España al Papa Clemente VII y al embajador (Francisco) de Vargas sobre las cosas del concilio de Trento. Cax. I. 8, f. 156, 158.
64. Del obispo de Ávila al Duque de Alba para que se retirase cuando tomó a Lisboa. Cax. G. 35, f. 77. Otras siete originales del mismo. Cax. I. 4.

65. Una carta de fr. Juan de Robles de cosas en que exceden los frailes de todas órdenes. Cax. I. 3, f. 100.
66. Carta de fr. Juan Morante sobre el cerco de los ingleses en la Coruña. Cax. C. 21.
67. De Francisco de Vitoria: Carta del conocimiento del pecado, otra contemplativa de Tablares, original. I. 6, f. 262, 281.
68. Carta contra un padre de la Compañía en favor de un hábito de la orden de S. Francisco que comúnmente se tiene por de Sosa. Cax. I. 7, f. 244, 248.
69. Carta del padre Laínez, general de la Compañía a la Reina de Francia sobre cuán mal parecían algunas cosas que se hacían en el reino contra la fe. Son dos cartas sobre lo mismo. Cax. F. 16, f. 265.
70. Cartas del Emperador Carlos V. Muchas.
71. Carta del Rey D. Alonso el Sabio a Alonso Pérez de Guzmán en Marruecos. Cax. I. 2, f. 115.
72. Del Rey Fernando el Católico, una carta al Conde de Ribagorza, virrey de Nápoles, año 1500 en defensa de la jurisdicción real con una glosa de Leonardo de Argensola. Cax. H. 7, f. 1.
73. Cartas del Rey D. Felipe II. Muchas. Del mismo Rey cartas al Papa y al cabildo de Toledo sobre la prisión y muerte Príncipe D. Carlos. Cax G. 35.
74. Del mismo sobre el mismo asunto al Papa, Reina de Portugal y grandes de Castilla. Cax. F. 27.
75. Del Príncipe de Gales. Carta al Rey D. Enrique antes de la batalla de Nájera. Cax. C. 17.
76. Del Rey de Francia Francisco I muchas.
77. Del Duque de Alba muchas.
78. Del Duque de Alba D. Fernando de Toledo, carta escrita en la Torre a cuatro damas de Madrid. Cax. G. 35, f. 46.
79. Del Duque de Feria una carta de grande erudición al Papa sobre los escritos de Baronio. Cax. G. 35, f. 432. Otra al Rey D. Felipe sobre los mismo, f. 439.
80. Del Duque del Infantado una carta al Rey D. Felipe II en respuesta de la que su Majestad le escribió sobre la prisión del Príncipe D. Carlos. Cax. O. 35, f. 107.
81. Del Conde de Portalegre muchas cartas. Cax. G. 35.
82. Del embajador Francisco de Vargas varias, especialmente sobre las cosas del concilio de Trento; entre otras una al Rey sobre las cosas del concilio de Trento y sobre el poder de los obispos.
83. De D. Alonso de Ercilla a su Majestad. Cax. 26. 7, f. 298, 299, 300.
84. De D. Juan Manrique carta sobre la muerte de la Reina D^a. Isabel. Cax. F. 16, f. 269.
85. Carta del Consejo real al Emperador sobre que conviene más encabezar las rentas reales que arrendarlas. Cax. D. 11, f. 125.
86. De los consejeros de Valladolid carta al Rey D. Felipe contra las comedias y otra sobre el estanco del vino. Cax. D. 11, f. 80, 83.
87. Billetes de Antonio Pérez para su Majestad con las respuestas. Cax. H. 6, f. 144.
88. Carta de Antonio Pérez para su Majestad desde Calatayud. Cax. H. 8.
89. De Rodrigo de la Torre carta al Rey D. Enrique sobre la grandeza de sus reinos y otras cuatro originales sobre cosas de Castilla al Rey y otras personas y otra del mismo a un su amigo. Cax. I. 2, f. 166, 176, 462.
90. De Busto de Villegas tres cartas a su Majestad sobre vender los lugares de las iglesias. Cax. I. 3, f. 73. G. I. 35, f. 153, 157.

91. De Martín de Mendoza a Alvar Gómez (de Castro) sobre unas dudas que le había preguntado; otra consolatoria a los Marqueses de Moya sobre la muerte de D. Pedro su hijo. Cax. I. 6, f. 240, 245.
92. Carta contemplativa de Tablares, otra del maestro Ávila, otra del mismo a una religiosa muy enferma. Cax. I. 6, f. 281, 285, 383.
93. De Gaspar de Castro a Francisco de Torres, una carta muy erudita. Cax. I. 6, f. 291.
94. De Ruy López carta al Rey D. Juan (II) dándole cuenta de lo que había hecho en Madrid y pidiéndole un vestido para invierno. Cax. F. 16, f. 72.
95. Del licenciado Talavera Maldonado sobre que Castilla no está sujeta al imperio, una carta. Cax. D. 39, f. 46.
96. Cartas de Antonio de Herrera, la primera parte desde el principio del año 1565 hasta fin de 1575. Cax. 10. 24.
97. De Ludovica Sigea cuatro cartas muy doctas a un amigo suyo. Cax. D. 11, f. 72.
98. Hállanse también estas y otras cartas suya en el Cax. I. 10, entre muchas de hombres doctos.
99. Cartas de Juan Verzosa a diferentes, algunas son de su mano con relaciones de Roma. Cax. I. 18, f. 172.
100. Carta de Gil González (Dávila) a Gil Ramírez de Arellano sobre algunas antigüedades de Ávila. Otra de Francisco Gallego al mismo sobre algunas escrituras de León. Cax. O. 13, f. 47, 49 (*ved. n. 2*).
101. Cartas de locos. De Garci Sánchez de Badajoz, estando loco. Carta a una hermana suya. Cax. F. 16, f. 122.
102. De D. Francés carta original al turco. Cax. I. 2, f. 669.
103. Carta de Buschet, loco del Rey D. Felipe, en romance. Cax. I. 15, f. 431.
104. Copia de una carta sin nombre de autor sobre los casamientos de los reyes de Castilla y León con los de Francia. Cax. C. 17.
105. Tres cartas antiguas tocantes al Rey D. Enrique IV y su mujer D^a. Blanca. Cax. I. 3, f. 115.
106. Carta de un moro filósofo de Granada que envió al Rey D. Pedro de Castilla después de la batalla de Nájera, con una profecía y su declaración. C. 17.
107. Lo que pasó en los casamientos del Rey D. Felipe II en Inglaterra y las condiciones del matrimonio. Cax. I. 9, f. 459, 456, 461. Cax. 29. 14, f. 155, 164.
108. Un desafío entre dos caballeros en tiempo del Rey D. Alonso VI sobre el casamiento de la hija del uno con el otro. Cax. H. 8.
109. Cerco de Lisboa por el Duque de Alba y la batalla que se dio a 24 de agosto año 1588 con una carta de fr. Juan Morante sobre lo mismo. Cax. 21.
110. Passio Christi carmine. Cax. 22. 24.
111. Pedro Chacón: Del modo de hacer sus convites los romanos. Está entre sus opúsculos, en fol. Cax. O. 8. Está allí también de cómo celebró Cristo su cena. Latín.
112. Comedia Eufrosina de Juan de Spera in Deum. Octavo. Cax. E. XXI.
113. L'Atto de la Pinta. Es una comedia de alabanzas divinas. Ms. en 4^o. Cax. L. 36. Toscano.
114. Carta de los consejeros de Valladolid a su Majestad sobre las comedias en cuaresma y otra del corregidor y ayuntamiento. Cax. D. 11, f. 33, 80.
115. Comunidades de Castilla. Papeles históricos y políticos sobre ellas. Cax. I. 2. Cax. O. 14. Cax. G. 31. Cax. 23. 14. Cax. H. 6.
116. Concilios generales en arábigo. Ms. en fol. un grande volumen. Cax. AA seno I. n. 10.

117. Del concilio de Trento muchos papeles. Cax. I. 8, y también en los cajones LL. 23. Cax. 29. 15, 20, 21. G. 19. I. 3. G. 15. D. II. 39.
118. Viaje del Condestable de Milán a Ferrara cuando llevó allí a la Reina D^a. Margarita, año 1598. Cax. I. 12, f. 178.
119. Una provisión del Rey D. Felipe II sobre los hospitales de la corte con la respuesta de la villa de Madrid y un inventario de las cofradías y hospital que hay en ella. Ms. Cax. H. 8.
120. Donación que hizo el Emperador D. Alonso de esta villa (de Consuegra) a Rodrigo Rodríguez. Cax. I. 2, f. 245.
121. Privilegio de esta villa por el Rey D. Alonso confirmado por otros reyes. Cax. O. 10, f. 124.
122. Memorial de Gonzalo Pérez sobre la reformación de la corte romana. Cax. H. 8. f. 168.
123. Otro sobre lo mismo del Dr. Vergara, ibidem, f. 168. Sigue de cortes muchos papeles.
124. Aetnici cosmografía et notitia imperii cum figuris. Codex ms. anno 1427. Cax. 12. 6.
125. Privilegios de la villa de Covarrubias por los reyes antiguos con sus confirmaciones. Cax. O. 12, f. 384.
126. Descripción de la tierra del Labrador. Ms. en fol. Cax. B. 7. Latín.
127. Un discurso del canónigo Ayala en cosas de devoción y piedad. Cax. I. 6, f. 287.
128. Diálogo del tratamiento de los pajes de palacio. Cax. F. 16, f. 191.
129. Diálogo de D. Diego de Mendoza sobre la muerte de Pero Luis Farnesio. Cax. I. 2, f. 666.
130. Coloquio de la verdad por un sacerdote de Indias. Ms. en fol. Cax. I. 28.
131. Diálogo entre el Rey de España y el Duque de Alba. Cax. 13. 32.
132. Diálogos del obispo de Jaén con un judío. Cax. 20. 11.
133. Un códice de disparates en lengua castellana, fol. Cax. I. 9.
134. Disputa entre Adriano Emperador y Epicteto filósofo en romance por Pedro Donato. Cax. I. 6, f. 192.
135. Disputa en materia de peccatis compensativis por el Dr. (Juan G. de) Sepúlveda contra el doctor Fontes. Cax. I. 6, 198. De embajadas y embajadores muchos papeles.
136. Orden de la Casa de Carlos V. Cax. 29. 6.
137. Doctrina para escrupulosos del maestro (Francisco) de Vitoria. Ms. Cax. 26 n. 7.
138. Las vistas del Rey de Castilla y Portugal en Guadalupe año 1571. Cax. I. 2, f. 550 y H. 6, f. 384.
139. Petri Urtizii primae hispanidis libri duodecim. Ms. fol. Cax. 16. 14.
140. Pedro Ortiz Escoto, historia de España en 36 libros, quatro tomos, el cuarto no tiene más del primer libro hasta el año 1350. Ms., fol. Cax. F. 12, 13, 14. Latín.
141. Reportorio de Príncipes de España que recopiló Pedro de Escavias en tiempo del Rey D. Enrique IV. Falta seis capítulos, faltan ocho capítulos desde el 3º al undécimo; acaba en la muerte de D. Enrique. Antigua nota. Cax. A. 9.
142. Crónica de Jacobo Gil Ramírez Gelmírez, arzobispo de Santiago, de las cosas que acontecieron en tiempos antiguos. Tiene al cabo las guerras del arzobispo de Urgel. Ms., fol. Cax. C. 4.
143. Historia de los reyes de España desde Teodorico hasta D. Juan el I con un tratado de las diferencias que se ofrecieron entre Castilla y Portugal sobre las islas de las Canarias. Es el autor D. Alonso de Cartagena, obispo de Burgos y contiene también

- la corona argentea del Emperador Federico en Roma, año 1450. Antigua nota, fol. Cax. C. 11.
144. Encabezamiento general del reino en las cortes de Valladolid, 1583. Cax. H. 8.
145. De Rey D. Fernando (El Católico) y sus propiedades y la exposición de su nombre. Cax. II. 7, f. 1,
146. Una relación de la vida de D. Felipe II escrita por D. Juan Idiázquez. Cax. H. 7, f. 4.
147. Etimologías de S. Isidoro, sobre el cap. 6 del libro XI. Notas de Antonio Agustín. Cax. I. 10, f. 275.
148. Fragmentos de Euclides en griego. Ms. Cax. I. 10, f. 350.
149. Carta y relación del Marqués de Pescara sobre la prisión del Rey de Francia. Cax. I. 2, f. 305.
150. Discurso de los indicios que hay para descubrir agua de Juan de Vergara. Cax. I. 14, f. 26.
151. Versos a la muerte del Príncipe D. Carlos. Cax. I. 14, f. 288.
152. Carta de Juan de Vergara sobre la muerte de Antonio de Nebrissa. Cax. I. 14, f. 388.
153. Relación del sitio de la Galera y lo que pasó en aquella jornada. Cax. I. 2, f. 642.
154. Privilegios de Galicia por los reyes antiguos de Castilla con sus confirmaciones. Cax. O. 12, f. 247.
155. Una cuestión astrológica de Vergara. Cax. I. 13, f. 59.
156. Diálogo entre el Rey de España y el Duque de Alba sobre si sería mejor tomar a Génova o hacer una fortaleza en ella. Cax. 13. 22. Cax. 29. 12.
157. Geografía y Cosmografía del maestro Barrientos, parece original de su mano. Cax. H. 20.
158. Descripción de España y sus provincias y ciudades principales. En 4º. Cax. A. 13.
159. Compendio de Geografía por el licdo. Villalobos, en 4º. Cax. H. 37.
160. Sobre la Geometría de Euclides. Es un papel de Céspedes con otras obras de otro, en fol. Cax. G. 7.
161. Gramática árabe con las significaciones de los nombres en latín, escrita por D. Juan Fonseca y Figueroa, sumiller de cortina del Rey D. Felipe IV, en fol. Cax. F. 10.
162. Gramática y Retórica en catalán. Cax. 27. 17.
163. Discurso de Bartolomé Niño de la antigüedad de Illíberi o Granada. Cax. I. 11.
164. Relación de la gente que llevó el Rey D. Fernando a Granada, año 1483 y lo que sucedió. Cax. H. 6, f. 9.
165. Privilegio de la villa de Granada. Cax. O. 10, f. 89.
166. Privilegios de los reyes antiguos a la Guardia con sus confirmaciones. Cax. O. 12, f. 231.
167. Avisos de D. Alonso de Rojas a su Majestad sobre el modo que se ha de guardar en tener la gente de guerra. Cax. I. 2, f. 723.
168. Un consejo en materia de entregar un ejército. Cax. LL. 11. 34.
169. Apelación que hizo Marcos García de Mora, teniente de Toledo, contra los herejes de aquella ciudad, en nombre de la misma ciudad y suyo y de Pedro Sarmiento asistente de ella. Cax. I. 17, al fin.
170. Un epítome de las cuestiones difíciles que suele haber en materia de herejía por Félix de Evia, en fol. Cax. EE. II. 7.
171. Coloquios de la verdad, de las causas e inconvenientes que impiden la doctrina cristiana y conocimiento de los indios del Perú. De la entrada y conquista de aquel reino

- y de los daños que padecen los indios, por un sacerdote de allá, en fol. ms. Cax. E. 28.
172. Del descubrimiento de bahías y ensenadas y costas del mar del sur en tiempo del Rey Felipe III, siendo capitán general de la Nueva España el Conde de Monterrey, D. Gaspar de Zúñiga y Acebedo. Dos relaciones en fol. ms. Cax. G. 24.
173. Relación de lo sucedido en la jornada de Anagua y Dorado que el gobernador Pedro de Orsua fue a descubrir con poderes del virrey Marqués de Cañete y del alzamiento de Fernando de Guzmán y Lope de Aguirre y otros por Francisco Vázquez. Ms., en 4º. Cax. D. 37.
174. Relación del descubrimiento de la tierra de la Ruisa. Ms. Cax. H. 6, f. 76.
175. Conquista de la Nueva España por Hernando Cortés. Ms., en 4º. Cax. 12. 30.
176. Advertencias de fr. Juan de Silva, del buen gobierno de las Indias, ansí en lo espiritual como en lo temporal. Impreso, fol.
177. Advertencias de Juan Zuárez de Gamboa de las cosas tocantes al gobierno de las Indias desde el Conde de Monterrey hasta el Marqués de Montesclaros, impresas en Méjico.
178. Relación en latín sobre la armada de Inglaterra con la respuesta de un prelado sobre el suceso de la armada. Cax. I. 2, f. 717, 749. De Inglaterra con España muchos papeles.
179. Origen de la santa Inquisición. Cax. H. 6, f. 7.
180. Relación de las cosas que hubo para meter el oficio de la santa Inquisición en España. Cax. D. 39, f. 103.
181. Relación de las cosas que hizo en su principio la santa Inquisición de Sevilla. Cax. E. 32. Hay otros muchos papeles y obras tocantes a la Inquisición.
182. Memoria de unas inscripciones en arábigo halladas en unas torres antiguas de Toledo. Ms. Cax. I. 2, f. 258.
183. Memoria de muchas y varias inscripciones, epitafios y antigüedades que se hallan en España, donde están los toros de Guisando y otras muchas en latín y griego. Parecen las que recogió Ambrosio de Morales. Cax. I. 10, desde f. 1 hasta 33.
184. Inscripciones, epitafios y elogios en prosa y verso al Emperador Carlos V, Felipe II, Emperatriz y Reinas. Cax. I. 10, desde el f. 55 hasta 173.
185. Otras inscripciones y elogios en verso y prosa castellana en memoria de diversos varones ilustres. Cax. I. 10, f. 174 hasta 185.
186. Inscriptiones antiquae in monumentis Aragoniae et Italiae civitatum. Cax. 20. 23.
187. Inscripciones y epitafios del colegio de S. Ildefonso de Alcalá. Cax. I. 10, f. 186 hasta 192.
188. Inscripciones y letreros del monasterio de S. Pedro de Arlanza. Cax. I. 3, f. 83.
189. Tratado de la diferencia que hubo entre Castilla y Portugal sobre la conquista de las Canarias con la historia de los Reyes de España. Ms., en fol. Cax. C. II.
190. La toma de la isla de la Tercera por el Marqués de Santa Cruz año de 1584. Cax. C. 21. H. 8.
191. Relación de la jornada de la Tercera y bajeles que llevaba. Cax. I. 2, f. 170, 642, 688.
192. Itinerarium Portugallensium et Lusitania in Indiam Occidentalem et Aquilonem per Archangelum Carevalensem. Cax. 6. 15.
193. Brocardi Itinerarium. Ms. Cax. 21. 21.
194. Descripción del viaje que hizo el Príncipe D. Felipe por Flandes. Ms. Cax. I. 5, f. 38.
195. Viaje del Condestable de Castilla de Milán a Ferrara, cuando fue a recibir a la Reina D^a. Margarita año 1598. Cax. I. 12, f. 182.

196. Directorium ad passagium faciendum per quendam fratrem Ordinis Praedicatorum. Ms. Cax. 21. 21.
197. Viaje de las Indias orientales y occidentales, de los españoles que residen en las Filipinas y los reinos de Camboya por D. Miguel de Jaque de los Ríos de Manzanedo. MS. Cax. 13. 31.
198. Suma de las razones que escribió el Dr. Velázquez contra correr toros en España. Cax. I. 6, f. 188.
199. Relación de Juan de Vergara a Alvar Gómez sobre un certamen literario. Cax. I. 14, f. 348.
200. Respuesta de D. Lope de Barrientos a una duda, si se habían de dar oficios públicos a los judíos. Cax. F. 23.
201. Lo que pasó al obispo Silíceo con los judíos. Cax. 26. 7, f. 184.
202. Capítulos y obligaciones de los cristianos nuevos enviados al Papa. Cax. 29. 15, f. 113, 118.
203. El modo y ceremonias que tiene Castilla en jurar a sus Príncipes, en 4º. Cax. F. 20.
204. El Fuero Juzgo de los godos, en perg., en 4º. Cax. C. 27.
205. Fuero Juzgo en latín, en 4º., perg. Cax. C. 28.
206. Fuero Juzgo, en 4º. Cax. C. 33.
207. Fuero Juzgo copiado. Cax. I. 2, f. 28.
208. Leyes de los godos en perg. en fol. Cax. MM. 15.
209. Leyes de los visigodos, perg. Antigua nota. Cax. C. 24.
210. Leyes de visigodos. Tienen al principio una noticia de las ciudades de España, en perg., en fol. Cax. C. 25.
211. Leyes de visigodos con la historia de Isidoro y Procopio. MM. 18.
212. Leyes de visigodos con el catálogo de los reyes, en 4º., perg. C. 38.
213. Partida 2, folio. KK. 4.
214. Partida 3 en perg., folio. KK. 18.
215. Partida 4 en perg., en fol. KK. 15.
216. Reportorio de las partidas, en fol., MM. 12.
217. Ordenamiento del Rey D. Alonso enmendado por su hijo el Rey D. Pedro. En fol. D. 26.
218. Ordenamientos antiguos del Rey D. Alonso, en 4º. C. 36.
219. Ordenamientos del Rey D. Alonso, en 8º. E. 34.
220. Ordenamientos del Rey D. Alonso, hijo del Rey D. Fernando, en Valladolid, Madrid, Burgos, Toledo, Toro. En fol. I. EE. 1.
221. Ordenamientos del Rey D. Alonso y otros en Nájera, Palencia, Segobia, Burgos, Toro, Soria, Valladolid, Birbiesca, Guadalajara, Alcalá. En fol. I. EE. 2.
222. Ordenamientos del Rey D. Alonso y otros reyes de Castilla en diferentes partes, en fol., KK. 14.
223. Ordenamientos del Rey D. Alonso. Es de su tiempo y escrito por su mandado. En fol. C. 31.
224. Libro del fuero que dio el Rey D. Fernando al concejo de Burgos. Llámase libro de los fueros de Castilla. Tiene 306 capítulos de Reyes y otros 108 de las divisas que han los señores en sus vasallos, en perg., en fol. C. 5.
225. Ordenamientos del Rey D. Enrique en las Cortes de Toro, año 1409 (?), en fol. D. 25.
226. Los fueros, ordenanzas y pragmáticas de Castilla recopilados por mandado de los Reyes Católicos por el Dr. Alonso Díaz de Montalvo, en fol., impresos en Huete, año 1485. II. Z. 13.

227. El fuero de Cuenca de letra muy antigua, sin principio, en fol. C. 22.
228. Otro en perg., en 4º. C. 29.
229. El mismo fuero en latín muy antiguo, en fol., perg. C. 32.
230. Otro en 4º. de letra antigua. C. 37.
231. Ordenanzas y privilegios de la ciudad de Cuenca. Algunas son del Rey D. Fernando. Cax. 12. 21.
232. Ordenamientos del Rey D. Juan y D. Enrique su hijo desde el año 1409 hasta 1443, en Córdoba, Madrid, Valladolid, Toledo, Palencia, y otras ciudades, en fol., D. 17.
233. Fueros de Salamanca y leyes antiguas de algunos reyes. Es muy antiguo, en 4º. C. 30.
234. Carta "quam fecerunt boni homines de Salamanca ad utilitatem civitatis de majoribus et de minoribus". Son leyes en romance. Perg., en 4º. C. 31.
235. Fuero de los hijosdalgo de Castilla y recopilación de las leyes de Castilla tocante a la fidalguía, en fol. H. 6, f. 238.
236. La ley de Alcalá y extensión de la ley de Guadalajara. O. 10, f. 276.
237. Suma de fueros de las ciudades de Albarracín y Teruel con sus aldeas y de la villa de Mosqueruela. Es antigua impresión encuadernada con las constituciones de Santiago con unas notas de Juan Pastor, en fol. C. 24.
238. Fueros de Sobrarbe, en 4º. Cax. 12. 28.
239. Fueros de Aragón y Borgia, en 4º., en lemosín. C. 38.
240. Fueros de Aragón llamados "Trophae regni Aragoniae", en fol. Cax. 3. 15.
241. Otros del año 1428. Cax. 14. 39.
242. Fueros de Aragón. Cax. 20. 18.
243. Ordenaciones hechas por el Rey D. Pedro de Aragón sobre el regimiento de los oficiales de su Corte, en fol. Cas. 14. 4.
244. Constituciones y capítulos de cortes de Cataluña. Ms., un tomo, en fol. III. CC. 6. por Tomás Mieres.
245. Ordenamiento de Portugal recopilados por mandado del Rey D. Manuel, en fol. Lisboa, 1565.
246. Fueros de Navarra. Cax. I. 2, f. 313.
247. Leyes del maestro Jacobo llamadas Flores de historia, del Rey D. Alonso, hijo del Rey D. Fernando Cax. C. 35, f. 25.
248. Ordenanzas de D. Jerónimo Dávila, señor de Villatoro y Navalmorcuende y Cardiel, confirmadas por su abuela D^a. María Enríquez de Guzmán. Son originales del año 1549, en perg. en fol. C. 34.
249. Privilegios y escrituras del Conde de Lemos con sus confirmaciones. Cax. O. 11, f. 1 hasta 45.
250. Historia del convento de S. Isidro de León por el bachiller Durán canónigo del mismo convento, en 4º. Cax. E. 31.
251. Archivo de la santa iglesia de León y memoria de los privilegios y antigüedad de la ciudad, iglesia, obispo, monjas del Otero, con el testamento de Juan Rodríguez de Escobar que mandó a la iglesia a Solanillas con sus términos y el inventario de la (...) Ramírez que se hallan en los archivos. O. 13., desde el folio 51 en adelante.
252. Reyes de León desde Pelayo a D. Alonso IX. O. 14, f. 307.
253. Carta de Francisco Gallego a Gil Ramírez de Arellano sobre algunas escrituras de León. O. 13, f. 49.
254. Sobre la impresión de los libros en Flandes. Un edicto del Rey Felipe II. I. 5, f. 397.

255. Parecer de Juan de Vega sobre la paz que se trataba entre los reyes de España y Francia. F. 16, f. 145. Hay muchos papeles sobre ligas, treguas y paces de España con otras potencias y así de varios príncipes unos con otros.
256. Discurso de Montes de Oca sobre la tregua que entendió hacían el Rey de España y el Turco. F. 16, f. 302.
257. Hermandad que hicieron los hijosdalgo en las cortes de Burgos, año 1353. O. II, f. 341.
258. Diego de Valera sobre la nobleza o hidalguía llamada caballería, de la nobleza teológica, natural, civil, etc., al fin del nobiliario impreso de Fernán Mejía, en fol. K. 6.
259. Lucero de la nobleza de Aponte emendado y añadido por Busto de Villegas. O. 22.
260. Libro de algunos linajes de España recopilados por Juan Pérez de Vargas con las armas de los linajes de España del tiempo de D. Juan el 2º. Ms., en fol. O. 23.
261. Discurso de los Guzmanes de Toral de Jerónimo de Villalobos. Q. 23.
262. Sumaria relación del linaje de Velasco por el condestable D. Pedro Fernández de Velasco impresa con el seguro de Tordesillas, en fol. D. 14.
263. Relación del linaje de Esteban Illán. I. 4, f. 35.
264. Vasco de Aponte: las genealogías de las casas de Portugal, en castellano, en 4º. F. 8.
265. Sucesión de los señores de Vizcaya y sus armas y de la casa de Lara. I. 2, f. 154.
266. Diego de Valera, un tratado de las genealogías de los reyes de Francia. Cax. 19. 28. Hay muchos libros y papeles genealógicos.
267. La guerra del Duque de Alba y el orden que dio para la batalla de Lisboa a 24 de agosto 1588. Ms. C. 21, al fin de la historia de Granada de D. Diego de Mendoza.
268. Memoria de los privilegios que los reyes antiguos dieron a la ciudad de Logroño con sus confirmaciones. O. 10, f. 338.
269. Otros privilegios de reyes con sus confirmaciones en el Cax. O. 12, f. 225.
270. El cerco de Lovaina el año 1542. Ms. en 4º. Cax. A. 10, en latín.
271. Avisos de D. García de Toledo a un ingeniero que iba a fortificar Malta, en 4º. F. 27, f. 69.
272. El orden de Luis Ortiz para sosegar de corsarios el mar mediterráneo. D. II, f. 363.
273. Descubrimiento del puerto de Mardi que, en fol. Cax. B. 6.
274. Un tratado antiguo sin autor sobre este argumento: "Porqué habiendo dicho los evangelistas tantas cosas del Baptista no dixerón de la Virgen sino muy poco". Es libro curioso, en folio. II. EE. 8.
275. Alabanzas de nuestra Señora, en catalán. Cax. 21. 11.
276. Memoria de los santos mártires de España. I. 2, f. 210 y Cax. I. 6, f. 216.
277. Tesoro magistral de ciencia matemática por Gaspar Cardosa de Sequeira, en castellano, fol. L. 25.
278. Prólogo de Alonso Maldonado sobre la traducción en castellano que hizo de Pedro Apiano. Cax. F. 16, f. 1.
279. Heronis *Mechanici spiralia*. Graece. Ms. Cax. 20. 20.
280. Un libro de máquinas y puentes para ríos y de instrumentos de guerra. Ms. Folio. Cax. 23 n. 13.
281. Arnaldi de Villanova de regimine sanitatis, en fol. L. 20.
282. Item, los Tacuinos de Albohazem. Ms. Perg. Cax. L. 20. Latín.
283. *Summa medicinae eiusdem*. Cax. 4. 22.
284. *Antidotum eiusdem*. Mesue de consolatione (*medicinarum simplicium*). Cax. 20. 14.
285. *Medicinalium simplicium salutiferarum et Nicolai de dispensatione earum*. Cax 20. 14.

286. Un libro antiguo de Medicina que trata de las hierbas y sus propiedades medicinales con figuras muy antiguas en perg. en 4°. L. 32.
287. De las propiedades de las hierbas y para qué valen en la medicina. Un códice antiguo. Es el pasado. L. 32.
288. Mundino sobre la fen 2 de Galeno y la 3 del primer canon. Ms. en folio regio. M. 3. Latín.
289. Pedro Tosignano de las sentencias recibidas en Medicina sobre todas las enfermedades de la cabeza a los pies. Ms. en fol. con Mundino. M. 3. Latín.
290. Tablas o demostraciones de la Astrología medicinal. Ms. en fol. Cax. 12. 1.
291. Philippi de Lignamine de conservacione sanitatis. Cax. 25. 27.
292. Pedro Chacón de los pesos y medidas antiguas reducidas a las modernas con otros opúsculos, en fol. O. 8.
293. Privilegios antiguos de la villa de Melgar de Hernanmental con sus confirmaciones. Cax. O. 12, f. 9.
294. Diálogo del Duque D. Iñigo López de Mendoza, Duque del Infantado, a su memorial de cosas notables. I. 13, f. 558.
295. Cartas sacadas de las cosas memorables de Álvaro Gutiérrez de Torres. I. 13, f. 198.
296. Arte de memoria de Juan Bateo en latín y romance; éste para imprimir y tiene licencia del Consejo, censura y rúbricas del secretario. Cax. 15. 13.
297. La conquista de México por Bernal Díaz del Castillo, en fol. F. 15.
298. Sobre el motín de México contra la Inquisición. Cax. 18. 6.
299. Memoria de un milagro sucedido en tiempo del Rey D. Pedro. En fol. I. 2., f. 269.
300. Testimonio de cómo se tañó la campana de Velilla, año de 1539: O. 10, f. 52. Año 1579: Cax. 26 n. 7, f. 341. Otro testimonio de otra vez que se tañó a 13 de junio de 1601: D. 39, f. 146.
301. Orden de las casas de las vírgenes españolas de la ciudad de Milán por D. Carlos de Aragón gobernador de aquel estado, año de 1587, en 4°. Ms. K. 24. Hay muchos libros y papeles sobre el estado de Milán.
302. Orden para la guerra de mar, impreso, sin nota, en 4°. I. 17.
303. Del arte de artillería y su introducción en España por Pedro Poza. Ms. D. 11, f. 70.
304. Carta de Mos de Hierque a los soldados del tercio de Italia enojados. Hay otras cartas de Rodrigo Zapata para el comendador mayor sobre la misma rebelión. F. 25, en f. 120 hasta 114.
305. Privilegios de los reyes antiguos a Miranda de Ebro con sus confirmaciones. O. 12, f. 293.
306. Apuntamientos y disculpas sobre la silva de varia lección. I. 13, f. 14, 22.
307. Historia de la fundación de Santa María la Real de Nájera por fr. Prudencio de Sandoval, en fol. E. 21.
308. Privilegios de Santa María la Real de Nájera. O. 11, f. 826.
309. Historia del convento de S. Isidro de León por el bachiller Durán canónigo de la dicha casa, en 4°. Ms. E. 31.
310. Privilegios de S. Isidro de León con sus confirmaciones. O. 12, f. 105.
311. Privilegios de los reyes a nuestra Señora de Valvanera. O. 9.
312. Fundación del monasterio de Santa María la Real cerca de Aguilar de la Orden de Premonstrato con la suma de los privilegios que tiene. Cax. O. 19, en fol.
313. La fundación de Sancti Spiritus de Salamanca de la Orden de Santiago. O. 10, f. 350.
314. Privilegios de varios monasterios e iglesias. Cax. O. 3, 9, 11, 12, 13, 14, 19.

315. Pedro Chacón: Opúsculo de las monedas entre sus opúsculos en latín y romance. Ms. O. 8.
316. De la invención y valor de las monedas; un tratado de Acosta. O. 14, f. 409.
317. Relación y nombre de las monedas de Inglaterra en 4°. G. 31, f. 213.
318. Muchas cosas tocantes a las medallas con una nota de las instrucciones y figuras de ellas hecha por Juan de Ayllón. En la miscelánea 13. Cax. I. 13, f. 300.
319. Relación de las monjas de Sión de Inglaterra cuando se fueron a Ruán al P. Personio y de su venida de Ruán a Lisboa traducido del inglés en castellano por Carlos de Actan, en 8°, Madrid, 1594. I. XIX.
320. Historia de Santa María Egipciaca. Cax. 23. 17.
321. Relación de cómo fue hallada la madre Teresa de Jesús al tiempo que la trasladaron a Ávila, en fol. H. 6, f. 122.
322. Sentencia de la santa Inquisición contra Lucrecia de León en Toledo, en 4°. F. 37.
323. Del menosprecio del mundo, un opúsculo de S. Leandro, arzobispo de Sevilla, sacado a luz por Jerónimo Torres Pinciano, en 4°. Ms. en perg. G. 34.
324. Antimundo, un libro doctrinal llamado así, en perg. en fol. II. II. 11, en latín.
325. Privilegio y fuero del Rey D. Alonso a la ciudad de Nájera con sus confirmaciones. O. 10, f. 4.
326. Privilegios del monasterio de Santa María de Nájera con sus confirmaciones. O. 10, f. 826.
327. Cantalicii episcopi Trannensis de bis recepta Parthenope carmina, en fol. cum itinerario Portugallensium. Cax. 6, 15. De Nápoles muchos libros y papeles manuscritos.
328. Pareceres de lo que puede el rey extenderse contra el Papa. Cax. I. 11, f. 27.
329. Otro del embajador (Francisco de) Vargas sobre la guerra. Cax. I. 11, f. 32.
330. Otro de fr. Bartolomé (Carranza) de Miranda sobre lo mismo; ibid. f. 34.
331. Escrituras varias tocantes a Navarra. Cax. D. 14.
332. Derrotero de la navegación desde el puerto de Acapulco al cabo Mendocino y boca de las Californias por el capitán Jerónimo Martín Palacios, siendo virrey y capitán general de la Nueva España el Conde de Monterrey D. Gaspar de Zúñiga y Acebedo. Ms. en folio. G. 24.
333. Relación del viaje del galeón S. Felipe al Japón y su pérdida, año 1596. ms. en 4°. G. 31, f. 215.
334. Derrotero general de grandes informaciones de toda la costa del Brasil, en fol. Ms. H. 19, en portugués.
335. Libro de mareas y derrotas de los puertos de España y otras partes. Ms. H. 24.
336. Parecer del piloto sobre la entrada de Holanda y Gelandia y sus puertos por el adelantado Pedro Meléndez y una carta de García de Toledo a un caballero que le pidió parecer sobre la profesión de las galeras. Ms. en 4°. F. 27. f. 66 y 71.
337. Appiano, la guerra numantina traducida por Alvar Gómez Eulaliense. Ms. I. 10, f. 280, en latín.
338. Vida de Fortunato, obispo de Tortosa. Ms. E. 25, f. 228.
339. Discurso de D. Fernando Pizarro y Orellana en favor de las Órdenes Militares. En fol. H. XIX.
340. Historia Ierosolymitana de fr. Juan de Joxa, dos partes, en la primera se contienen las cosas de la religión; en la segunda los hechos de los maestros y caballeros. Ms., en fol. E. 7.
341. Carta de un fraile docto al Rey D. Felipe II sobre las cosas de su Orden. Ms. F. 25, f. 1.

342. Privilegios del Rey D. Alonso a la ciudad de Osma con las confirmaciones de los reyes sus sucesores. Cax. O. 11.
343. Domingo de Cavalca: Libro de paciencia, en castellano antiguo, en 4°. Cax. 10. 15.
344. Diálogo de la vida y tratamiento de los pajes de palacio. E. 16, f. 191.
345. Privilegios de los archivos de Palencia con otras escrituras y algunas historias por Alonso Fernández de Madrid. O. 11, f. 195 hasta 333.
346. Privilegios y escrituras antiguas de la villa de Palenzuela, cabeza de la merindad de Cerrato. O. 19.
347. Privilegios de los reyes antiguos a la villa de Pancorvo con sus confirmaciones. O. 12, f. 184.
348. Panegírico en alabanza de Melchor de Vega por Juan de Santa Cruz Cáramo, dicho en la iglesia mayor de Burgos, impreso, entre las misceláneas de Alvar Gómez en 4°. I. 18. Latín.
349. Relación de Tristán de la Torre sobre la corte de Madrid, año 1577, de la administración de las rentas y alcabalas. Ms. H. 8.
350. Relación de García de Silva, embajador de Persia, de las cosas de allá. M. H. 7, f. 5.
351. Comentarios de D. García de Silva sobre las cosas de la India y Persia y sucesos de su embajada. Cax. 18. 12.
352. Otro tomo de las negociaciones de allá. Cax. 18. 13.
353. Historia de las cosas del Perú desde que Gasca ganó la batalla Xaquixaguana, falta el fin. Ms. Cax. 14. 15.
354. Lapidario, de la virtud de las piedras. Cax. 14. 18, en catalán.
355. De los pintores famosos, de sus hechos y dichos. Hay un largo tratado o fragmento de mano de Alvar Gómez en el pugilar del Cax. I. 23, cerca del fin.
356. Un códice antiguo, ms. en pergamino de las propiedades de las yerba y plantas y para qué valen en la medicina, en 4°, sin autor. L. 32.
357. Copia de la reedificación de la ciudad de Plasencia. I. 2, f. 237.
358. Tratado de los privilegios de la ciudad de Plasencia con la confirmación del fuero que dio el Rey D. Alonso y de otros dos del Rey D. Fernando. O. 9.
359. Discurso y doctrina de fr. Juan Bernal Díaz sobre socorrer a los pobres. I. 6, f. 27.
360. Discurso poético de D. Juan de Xáuregui en que se advierte el desorden y engaño de algunos escritos modernos. Ms., en 4°. O. 26.
361. Lucano traducido en poesía castellana. Ms. en fol. KK. 12.
362. Las nueve tragedias de Séneca en prosa castellana, lenguaje antiguo. Ms. en fol. L. 17. 19.
363. Otro códice antiguo de las mismas tragedias en castellano. Ms. L. 22.
364. Una lección de D. Francisco de la Cueva sobre el capítulo: "Injustum de rerum permutatione", en verso latino. Ms. D. 11, f. 297.
365. Varios poemas latinos misceláneos de diversos autores con algunos griegos de Alvar Gómez y otros. I. 10.
366. Otra miscelánea de varios poemas latinos en diversos géneros de versos recogidos por Alvar Gómez y algunos propios suyos en la miscelánea. I. 15.
367. Item varios poemas de Alvar Gómez y otros entre sus misceláneas. I. 19. 20, 21.
368. Saphus poema cum aliis aliorum opúsculis. Cax. 22. 24.
369. Las trescientas de Juan de Mena con el libro intitulado Espejo del alma. En fol. I. II. 13.
370. Un libro de poesías castellanas de arte mayor dedicadas al Rey Alonso V de Portugal. Ms. Cax. 23. 12.

371. Breviario de amor, un libro en poesía catalana, folio. Cax. 23. 12 (no da a entender si es impreso o manuscrito).
372. Dante en catalán. Ms. Cax. 24. 11.
373. Ceremonial de Príncipes de mosén Diego de Valera y de su propia mano. En fol. Cax. 28. 33.
374. Unos apuntamientos del Emperador Carlos V a su hijo D. Felipe en materia de gobierno y estado. Ms. en fol. H. 7. Hay muchos libros y papeles políticos.
375. Parecer de fr. Bartolomé (Carranza) de Miranda, del Dr. (Francisco) de Vargas y de un letrado francés sobre si el Papa puede hacer guerra a los príncipes seculares en tierras que no son de la Iglesia y a lo que pueden extenderse los príncipes contra el Papa. Ms. I. 11, f. 27, 29, 30, 32, 36, 42.
377. Cuarta y quinta década de Diego de Couto de los hechos de los portugueses en la India Oriental, siendo gobernadores Lope Váez de Sampaio y Nuño de Acuña y otros. En fol. Lisboa. 1602. H. 20, 21. Portugués.
378. La historia de la unión de Portugal con Castilla por Jerónimo Franchi Conestagio, en castellano. Ms. original, en fol. O. 4.
379. Algunos advertimientos de Alvar Gómez en la historia de Portugal. I. 23.
380. De cómo se dividió el condado de Portugal de los reyes de Castilla, sacado de una carta del secretario Zurita a su Majestad a 30 de septiembre, 1579. D. 11, f. 132.
381. Relación de lo que ha pasado entre Castilla y Portugal desde que se dio en feudo al rey D. Alonso el VI hasta que D. Alonso el 10 alzó el vasallaje, por Ambrosio de Morales año 1579. F. 16, f. 73.
382. La misma relación. F. 25, f. 153.
383. Pareceres del derecho que tenía Felipe II al reino de Portugal, del Dr. Manuel Alfonso, de fr. Hernando del Castillo, de fray Pedro de la Fuente, de Diego de Chaves, del Conde de Portalegre, de Rodrigo Vázquez. Cax. D. 8.
384. Pareceres de hombres doctos sobre el mismo derecho: De Arias Montano, fr. Pedro Cascaes. F. 16.
385. Parecer de la Universidad de Alcalá sobre el derecho que el Rey D. Felipe tuvo al reino de Portugal. D. 39, f. 135. Tocante a Portugal muchos papeles.
386. La orden que dio Luis Ortiz para que se bajasen los precios de las cosas. D. 11, f. 363.
387. Discurso de D. Fernando del Pulgar sobre la tasa del trigo y jornales. D. 39, f. 220.
388. Privilegios de diferentes reyes a diferentes ciudades, villas y lugares, todos son del Rey D. Alonso I confirmados. Cax. O. 9. O. 10. O. 11. O. 12. O. 13. O. 14. Hay otros muchos privilegios a diferentes.
389. Proverbios del Marqués de Santillana, D. Iñigo López de Mendoza con sus poesías y glosas. Ms. en fol. L. 18.
390. Privilegio de D. Juan el I en que franquea la villa de la Puente del Arzobispo, año 1390. I. 2, f. 26.
391. Del origen de los príncipes y de su sucesión. Tratado de Francisco Vázquez en el I tomo de sus obras. En fol. MM. 1.
392. Basilicón synopsis. En griego, escrito de mano de Nicolás de la Torre, escritor griego que tuvo en mucha estima D. Felipe II en la librería de S. Lorenzo el Real. Folio regio. MM. 14.
393. Relaciones varias de Juan de Verzosa de las cosas de Roma, año 1572. 1573, en folio. I. 18. Relaciones de embajadores muchas.
394. Privilegios de los reyes antiguos con sus confirmaciones a la villa de Río eco. O. 9.

395. Sobre la navegación del río Guadalquivir desde Córdoba a Sevilla. Un parlamento del Dr. Mariano Zaro. Ms. F. 16. f. 54.
396. Pontifical, ms. en perg. y en folio, III. EE. 9.
397. *Ordinarium seu Caeremoniale Romanum*, en fol. membr. Cax. n. 18.
398. Historia de los emperadores romanos. Comienza en el cap. 8 del libro 1 del motín que hubo en los tercios del Rin siendo general César Germánico. Acaba en la muerte de Tiberio. En castellano ms. Cap. 14. 17.
399. Crónica romana ex multis chronicis per Joanem de Deo. Ms. en folio, membr., Cax. 22. 26.
400. Primer libro de Cornelio Tácito traducido en castellano por D. Antonio de Toledo. Ms. H. 6, f. 155.
401. El segundo libro traducido en castellano. Ms. H. 8.
402. Tito Livio la tercera década en castellano, de letra antigua. Ms. A. 3.
403. Epítome de la romana historia de Tito de Livio sacado de un códice antiquísimo con postillas de la mano de Francisco Petrarca, en perg. y en 4°. A. 19. Latino.
404. La historia Romana que mandó escribir el Rey Alonso el Sabio desde principio del mundo hasta el año 19 de Cristo, de letra muy antigua en perg. en fol. A. 6.
405. Valerio Máximo de los hechos y dichos de los varones insignes griegos y romanos traducido en castellano por D. Juan de Hinestrosa. Ms. en fol. G. 26.
406. Lucano: la romana historia, en castellano, en fol. KK. 12.
407. *Vita animarum* de D. Pedro, arzobispo de Sevilla. Trata de los sacramentos y mandamientos. Ms. en fol. I. II. 12.
408. Triunfo Raimundino o coronación en que se celebran las antigüedades de Salamanca, sus caballeros, mayorazgos y claro varones, armas, insignias y blasones. Ms. en 4°. G. 31 f. 171.
409. Antigüedades de la universidad de Salamanca. Ms. en fol. O. 8.
410. Privilegios de Salamanca con sus confirmaciones por los reyes antiguos. Ms. O. 12, f. 269.
411. Privilegios y bulas a Salamanca. Cax. D. 15.
412. Las antigüedades de Salamanca. ms. en 4°. C. 30.
413. Confirmaciones de los Reyes Católicos al Marqués de Santillana del Estado. O. 10, f. 281.
414. Vidas y milagros de Santos. Ms. Un códice muy viejo en fol. 1 II. 4.
415. S. Bernardi vita et obitus. Cax. 25. 19.
416. S. Braulionis vita et mors. Cax. 10. 28.
417. S. Diego de Alcalá, su canonización. Cax. 15. 19.
418. Fr. Dionisio Vázquez de la Orden de S. Agustín, su vida y santidad. I. 6, f. 249.
419. Eugenio arzobispo de Toledo, su vida y martirio por Benedicto Ugocho. I. 15, f. 246.
420. Discurso tocante a Escocia. Cax. H. 6, f. 109.
421. Privilegios de la ciudad de Segovia acerca de sus ferias y otros de la iglesia y del monasterio de Santa Cruz y S. Francisco, en fol. O. 9.
422. Un códice muy antiguo de varias sentencias en castellano, en 4°. L. 31.
423. El repartimiento que hizo el Rey D. Alonso (de Sevilla) de sus casas y familias. D. 13. Sicilia. Muchos papeles históricos y políticos pertenecientes a España.
424. Privilegios de D. Alonso I y otros reyes antiguos a la ciudad de Soria con sus confirmaciones. O. 11 desde fol. 143 hasta 180.
425. Appiano de la guerra numantina traducido por Alvar Gómez (de Castro) Eulaliense. I. 10, f. 18.

426. D. Lope de Barrientos un tratado del dormir y soñar y lo que son los sueños y qué se puede saber por ellos con otros tratados. Mss. en fol. L. 21.
427. Casus papales et episcopales cum aliis opusculis. Ms. Cax. 22. 24.
428. Casos de conciencia del maestro (Francisco de) Vitoria. Cax 26. 7.
429. Testamentos de reyes, reinas y otros señores. Nota de testamentos y sepulturas insignes de España. I. 6, f. 440.
430. De las edades del mundo y diversidad de tiempos de diversos autores. Ms. I. 14.
431. Notas de Juan de Vergara sobre la era del César. I. 14, f. 345.
432. Privilegios y confirmaciones de diferentes reyes a la ciudad de Toledo y un inventario de todos, sacado del archivo de Simancas con otros más privilegios, en fol. O. 9.
433. Memorias diferentes sacadas del archivo de la santa iglesia de Toledo por Alvar Gómez de (de Castro). I. 13, f. 501.
434. Constitutiones Ecclesiae Toletanae anno 1388 sub Petro archiepiscopo. Item hospitalis de la Cruz a D. Petro González de Mendoza. Ms. en fol. Cax. 14. 9.
435. Relación del linaje de Esteban Illán. Cax I. 4.
436. Relación de Alvar Gómez a su Majestad sobre las fiestas que se hicieron en Toledo a la tralación de S. Eugenio año 1565. I. 6, f. 318.
437. Historia de S. Eugenio I arzobispo de Toledo por el Dr. Rodrigo de la Fuente, en latín. I. 15, f. 242, 244. Muchos privilegios y papeles tocantes a la Iglesia de Toledo.
438. De la elección del arzobispo Silíceo. Una enarración de Alvar Gómez, de su propia mano, en latín. I. 17.
439. De la nueva elección de cátedras hecha en la escuela toledana por Bernardino Alcaraz en verso. Entre los opúsculos misceláneos de Alvar Gómez, en 4º. I. 19. en latín. Muchos papeles tocantes a los arzobispos de Toledo y en especial al arzobispo (Bartolomé Carranza) de Miranda.
440. Privilegios de los reyes antiguos D. Fernando y D. Alonso a la ciudad de Toro con las confirmaciones de los reyes sucesores suyos. O. 12, f. 912.
441. Una carta muy larga sin nombre de autor sobre las alcabalas y tributos de Castilla. I. 2, f. 753.
442. Concesión de las tercias al Rey D. Fernando el Santo y un memorial de las concesiones de los Papas a los Reyes de Castilla. I. 3, f. 390, 392.
443. Privilegios de los reyes antiguos a Triviño con sus confirmaciones. O. 12, f. 211.
444. Sumario sacado de los registros del Toisón sobre los castigos de los caballeros de la Orden. F. 16, f. 123.
445. Archivo de la iglesia de Valladolid. O. 11, f. 409, 421, donde están los privilegios de las Huelgas de aquella ciudad y el testamento de la Reina D^a. María su fundadora.
446. Pareceres del Dr. Velasco, Dr. Quiroga, de don Antonio de Padilla y del Dr. Vargas sobre el derecho de su Majestad a los estados de Vare y Rosano. Cax. I. 2, f. 343, 345.
447. Diego García de Paredes, sus hechos por el Dr. Cristóbal Xuárez de Figueroa. En fol., ms. H. 6.
448. Juan Rodríguez del Padrón, su vida y algunas poesías. C. 39.
449. Discurso del embajador Vargas sobre el sitio y modo de conquistar a Venecia. Cax. I. 5, f. 276.
450. Teriaca y antídoto general contra todo género de veneno por Mohamed Ben Abibequer, traducido del arábigo en castellano, en 4º. Ms. Cax. 15. 21.
451. Privilegio y provisión de los Reyes Católicos para conservación del estado de Béjar, y el testamento de Diego López Zúñiga, primer fundador de aeuel estado. Ms. O. 10, f. 251, 256.

452. Privilegios de Villafranca de Montesdoca con sus confirmaciones. O. 12, f. 87.
453. Privilegios de Castroxeriz con sus confirmaciones. O. 14, f. 3.
454. Privilegio de Hernando Enríquez señor de Villaverde del Arroyo. O. 10, f. 272.
455. Traslado del mayorazgo y Casa de Benavente. O. 10, f. 132.
456. Un privilegio de aquella Casa, muy antiguo, confirmado por el Rey D. Fernando. O. 12, f. 204.
457. El privilegio de los vizcaínos y guipuzcoanos por la Reina Doña Juana año 1513. Está en un códice ms. de los claros varones en letras y fundación de España, en fol. C. 16.
458. Sucesión de los señores de Vizcaya y sus armas y sucesión de la casa de Lara. Ms. I, 2, f. 154.
459. Privilegios de Vizcaya y Bilbao. O. 10, f. 100.
460. Papeles tocantes al Fuero Nuevo y Viejo de Vizcaya. En fol. O. 14, f. 359.
461. Franqueza de alcabala para la provincia de Guipúzcoa. Cax. 16, 7, f. 148.
462. Descripción de Játiva por un incierto. Cax. 22. 24.
463. Privilegio de la villa de Ximena, ms. en el Cax. O. 10, f. 301.
464. Miscelánea 1, de las que fueron de Alvar Gómez (de Castro), de cosas eclesiásticas, del reino de Nápoles y Sicilia, parte en latín, parte en toscano. Cax. I. 1.
465. Miscelánea 2, de cosas antiguas y modernas de España, cuyo índice está al principio del códice, folio, I. 2.
466. Miscelánea 3, de cosas eclesiásticas de España y otras diferentes. Tiene su índice al principio, folio, I. 3
467. Miscelánea 4, de cosas eclesiásticas tocantes a España, especialmente a la santa iglesia de Toledo, como se verá en su título. Tiene índice al principio, folio, I. 4.
468. Miscelánea 5, de muchos y varios papeles tocantes a Italia. Tiene índice al principio, folio, I. 5.
469. Miscelánea 6, de varias oraciones, epístolas y tratados de cosas eclesiásticas, en latín y romance, folio, I. 6.
470. Miscelánea 7, sobre cosas tocantes a la Curia Romana. En latín, toscano, castellano, folio, con su índice, I. 7.
471. Miscelánea 8, de varios tratados en concilios, principalmente en el Tridentino con otras cosas. Tiene índice, folio, I. 8.
472. Miscelánea 9, de muchos y varios papeles de negocios tocantes a Francia e Inglaterra con índice, folio, I. 9.
473. Miscelánea 10, de varias inscripciones. letras y antigüedades, de diferentes provincias y ciudades, en latín, toscano y español con índice, folio, I. 10.
474. Miscelánea 11, de muchas cosas tocantes al Papa y a otros príncipes. Tiene muchas cartas, relaciones, tratados, capítulos, pareceres, instrucciones y grande variedad de cosas, en latín, toscano y castellano con índice, folio, I. 11.
475. Miscelánea 12, en que están recogidas muchas y diversas cosas tocantes a Italia, Milán, Nápoles, Sicilia y otras provincias con su índice, folio, I. 12.
476. Miscelánea 13, toda de muchas cartas originales o en borradores de Alvar Gómez a otras personas y de muchos hombres doctos para él en materias críticas de erudición y letras humanas, dudas, respuestas, notas a historias y poesías de varios autores, inscripciones y otras muchas antigüedades, con su índice al principio, folio, casi toda es latín, I. 13.
477. Miscelánea 14, casi toda es de cartas latinas de Juan de Vergara a diversos y de otros para él; muchas son originales y otras vulgares, con su índice, folio, I. 14.

478. Miscelánea 15, de muchas y varias poesías de diferentes autores en latín, castellano y toscano, en diferente género de versos. Hay también algunas cartas, certámenes literarios, pasquines, vidas de algunos santos, cuestiones y otras cosas con su índice en folio. I. 15.
479. Miscelánea 16, contiene muchas cartas de sumos pontífices, reyes, príncipes y otros señores, algunas originales, otras en borrador, otras firmadas de propia mano, algunas en cifra, las más son del Papa Adriano al Emperador Carlos V y del Emperador al Papa y de D. Juan Manuel embajador y otros con su índice, en folio. I. 16.
480. Miscelánea 17, es de la propia mano de Alvar Gómez, en que hay muchas exposiciones de la santa escritura, varias oraciones, anotaciones sobre diferentes autores sagrados y profanos, emendaciones, notas tocantes a cosas críticas, con algunos poemas suyos y de otros, como se verá en el índice del principio, en folio. I. 17.
481. Miscelánea 19, de cosas varias tocantes a la facultad y literatura crítica, notas, animadvertiones, anotaciones a varios autores y algunas poesías. Todo de la mano de Alvar Gómez con su índice, en folio. I. 19. Latín.
482. Miscelánea 20, de Alvar Gómez, también de varias cosas críticas, poesías, cartas y otras cosas, en folio, I. 20.
483. Miscelánea 21, es también de varia erudición y cosas críticas, notas, enmiendas de autores antiguos con algunas poesías de diferentes (autores), en 4°. I. 21.
484. Miscelánea 22, de varia erudición, enmiendas, notas, lecciones varias, etc., en 4°. I. 22.
- 485-489. Cuatro pugilares, digo cinco codicilos amanuenses en que están resumidas en latín y romance muchas cosas de varias historias, dichos, sentencias, fragmentos, etimologías, notas, advertencias. Son varias rapsodias recogidas de mucha variedad de toda la erudición griega y latina, en 4°. por mitad. I. 23, 24, 25, 26, 27. Todas cuantas materias hay en todas estas misceláneas están sacadas en sus propios títulos por menudo aunque no sea sino una sola plana.
490. En la miscelánea 10, de las que tenía Alvar Gómez hay algunas partes de hombres doctos en griego y latín desde el folio 131 hasta 263 de estos autores: De Alvar Gómez y Juan de Vergara, f. 278. De Alvar Gómez a diferentes, 288 hasta 320. De Alvar Gómez y otros, 321 hasta 349, 597. Son los autores que las escriben: Juan de Melo, Filipo Moro, (Alonso García) Matamoros, Juan de Yepes, Francisco Lusino, Ludovico César, Francisco rua, Juan Entenio, Francisco Lusino, Ludovico César, Francisco Cervantes, Alonso Castellón, Diego de Castilla, Francisco Rua, Juan Entenio, Francisco Torrijos, Luisa Sigea, (Alfonso de) Cortona, Egideo Bosio, Francisco Lupo, Cárcamo, (Benito) Arias Montano, Ramiro, Francisco Turrino, Antonio Agustín, Hugo Blotio, Bernardino Sandoval y otros. Todas estas cartas pertenecen a cosas de erudición griega y latina de diversos argumentos y materias. Están juntas en un códice, Cax. I. 10.
491. La Miscelánea 13 de Alvar Gómez es toda de cartas suyas a muchos hombres doctos y de ellos a él. Lo mismo la 14 y la 15. Son cosas varias de erudición y otras materias. hay allá cartas de D. Diego de Castilla, Pedro Chacón, García de Loaysa (Girón), (Juan de) Vergara, Pedro Mexía, Pedro Portocarrero, (Ambrosio de) Morales, Abad de Alcalá, Dr. Cárdenas, obispo de Segovia (Diego de Covarrubias?), de Ciudad Rodrigo, Antonio de (Covarrubias), M^o Toledo. (Alonso de) Castellón, Jerónimo Zurita, Duque del Infantado, (Juan) Páez de Castro, Francisco Martón, Dr. Durango, (Juan Bautista) Villalpando, Francisco Gómez, Felipe de Guevara, El Comendador (Hernán Núñez), B. Casarrubios Matute, (Alfonso) Salmerón, Luis de Torres, Rua, Luis de Castilla, Andreas Scoto, Antonio Agustín.

492. En la 14 Miscelánea: Diego López de Zúñiga, Alvar Gómez, Matteo Gilberto, Egidio Columna, los Cardenales: Armelino, Piccolomino, Cesarino, Cibo, Columna, Valle, Sadoletto, Dertosa, Jerónimo Auditor, Arzobispo de Capua, de Verona, de Toledo Fonseca, obispo de Pistoya, Luis Vives, Gutiérrez, Pier Juan Olivero, Juan Andrea, Orozco, Francisco Delfo, Cabildo de Toledo, Antonio Juárez, Alejo Venegas, Florián Docampo, Decio Valentino, Pinciano, Franquino, Pedro Rodríguez, Alonso Cortona, Antonio Agustino, todo el colegio sacro, del Farnesio y otros, muchas de Juan de Vergara. I. 14.
493. En la 15 (Miscelánea) hay cartas de Alvar Gómez en latín, Juan de Escobar, Pedro Cursio, Luis Catena, Francisco Lippio, Juan de Vergara y otras; son muy varias y en diferentes lenguajes. Cax. I. 15.
494. La primera Olintíaca de Libanio Sofista con argumento de Alvar Gómez. Ms. I. 10, f. 345.
495. Oración de Alvar Gómez al principio de los estudios. Ms. Cax. I. 6, f. 243.
496. De Alvar Gómez una oración latina en el día de la ceniza en Toledo, delante del Cardenal Silíceo sobre aquellas palabras: *Homo vanitati similis factus est*. Cax. I. 10, f. 338.
497. La misma. I. 21.
498. Otra al principio de los estudios. I. 17.
499. Una oración de la entereza de la justicia y de los jueces. I. 10, f. 510.
500. Otra sobre aquellas palabras: *Bonum est nos hic esse*. I. 10, f. 562. Ms.
501. Oración de Alvar Gómez sobre aquellas palabras de los Actos: *Tu, Domine, qui corda nosti hominum*. Está entre sus opúsculos misceláneos, en 4º. I. 21.
502. Unos versos de Alvar Gómez sobre la muerte y pasión de Cristo. Cax. I. 18. Latín.
503. Advertencias sacadas de la historia de D. Enrique el III por Alvar Gómez. I. 23.
504. Parecer de Alvar Gómez sobre el infante que se halló enterrado en S. Clemente de Toledo. Ms. I. 2, f. 136.
505. Etimologías de S. Isidoro con unas notas de Alvar Gómez a (Pedro) Chacón. Ms. I. 10, f. 262.
506. Alvar Gómez un opúsculo funeral en la muerte de Juan de Vergara en verso, entre sus Misceláneas en 4º. I. 19.
507. De la miseria del hombre sobre aquellas palabras: *Memento homo quia cinis*. Una oración entre las Misceláneas de Alvar Gómez, 4º. I. 21. Latín.

EL COMPARATISMO SICOLOGISTA DE JUAN ANDRÉS EN EL CONTEXTO EUROPEO DEL SIGLO XVIII

Por Luis Miguel Fernández

1. INTRODUCCIÓN

Cuando Menéndez Pelayo afirmaba de la magna obra de Juan Andrés *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*¹ que era "el cuadro más brillante de los progresos de la literatura que nos ha legado el siglo XVIII" (39) si no acertaba del todo en lo que pretendía decir, sí lo hacía, sin saberlo, en el sentido más literal del término "brillante" y en la extensión del mismo al conjunto del siglo XVIII, no sólo el español: el cuadro que más llamaba la atención, que más "brillaba" y que mejor reflejaba lo que era el siglo XVIII europeo en lo referente al saber enciclopédico. Porque ésta es una de las principales cualidades de la obra del alicantino, la de responder a una perspectiva dieciochesca y europea de un modo más coherente que la mayoría de sus contemporáneos.

Esto significa que, sin negar la dimensión española que generalmente se le da cuando se sitúa a su autor en medio de otros ilustrados, es preciso verlo en una proyección europeísta que no se agota en la que es su mayor contribución en la investigación literaria, la demostración del influjo de la poesía árabe en la española y europea del momento, ni en su estrecha relación con la cultura italiana². Más bien al contrario, al plantear en un marco supranacional los problemas esenciales que afectaban al juicio estético y su dependencia o no de la idea de progreso, al internacionalizar un problema que los franceses habían restringido al ámbito nacional, cual era el de la querrela de los antiguos y modernos, y al mostrar en sí mismo todas las contradicciones propias de los ilustrados de este último siglo, más visibles desde una atalaya europea que española, la figura de este "decidido galoclásico" (Rossi, 78) adquiere el relieve de quien intenta llevar coherentemente hasta el fin los presupuestos estéticos y culturales de los que, por ceñirse a un marco tan restringido como el de la propia nación, no siempre fueron capaces de traspasar

¹ Cito por la primera edición de la obra, la italiana: Parma, Stamperia Reale, 1782-1799, 7 tomos. Una de las más tristes evidencias de las prisas con las que es leído Juan Andrés, es la de que casi nadie cita correctamente el título de su libro en italiano, ni siquiera Miguel Batllori (1966) o Guido E. Mazzeo (1965, 1977), dos de sus mejores estudiosos. Tan sólo Anthony V. Cervone (1966) acierta con el mismo, aunque no siempre respeta la grafía del original. El título que generalmente se le da de modo incorrecto (*Dell'origine, progressi, e stato attuale d'ogni letteratura*) es el que aparece en la página siguiente a aquélla en la que se recoge el auténtico, y quizá pueda deberse al impresor Bodoni. Esto es más grave si se tiene en cuenta que el propio Andrés a lo largo de toda la "Prefazione" del primer tomo reitera el título verdadero.

² "A pesar de sus grandes méritos para con la cultura española (...), Andrés pertenece más directamente a la cultura italiana del siglo XVIII, del cual fue uno de los más altos exponentes en el campo de la erudición enciclopédica" (Batllori, 1966, 535).

sar sus barreras geográficas. La dimensión europea de Andrés no consiste sólo en que hubiese sido el primero en escribir una historia de todos los conocimientos humanos y en todos los países, sino en hacerlo desde unos planteamientos más globalizadores que los de aquellos que defendían la necesidad de una historia del espíritu humano, abarcadora de todos los conocimientos del hombre, pero que, como los enciclopedistas y otros reformadores franceses, difícilmente iban más allá del estudio de su propia nación³.

Es la dimensión europeísta y dieciochista, más que española y prerromántica, la que distingue la voz de Andrés dentro de esa corriente de pensamiento ilustrado que, en medio de la polifonía de la época, caracteriza la filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria de España desde el último cuarto del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo siguiente (Garrido Palazón). Y ello implica tener en cuenta en el sistema del alicantino aquellos elementos que más acentuadamente van a señalar al siglo XVIII europeo, sobre todo en su segunda mitad, como una época dominada por un discurso lógico y racionalista, a la vez que antropocéntrico: una filosofía concebida como análisis y comparación de los hechos desde su génesis hasta su desarrollo, y un sicologismo que, frente a todo tipo de ideas innatas, fía su creencia en un espíritu humano capaz de sentir afectivamente la naturaleza. Mi intención es la de subrayar estos dos componentes con el objeto de acercar hasta nosotros a una obra y un autor hasta ahora casi desconocidos.

2. LA “FILOSÓFICA HISTORIA GENERAL” DE LA LITERATURA: RACIONALISMO Y COMPARATISMO

Al establecer los objetivos de cada una de las partes en las que divide su obra, Juan Andrés le asigna al primero de los tomos el de “*tessere brevemente una filosofica storia generale di tutta la letteratura*” (I, V), sin que la mención a la filosofía sea la primera ni la última, ya que antes había hablado de un “*quadro filosofico de’ progressi, che dalla sua origine fino al presente ha fatti in tutti generalmente, e particolarmente in ciascheduno de’ suoi rami*” la literatura (I, I), y más adelante se ciñe a cada una de las ciencias de modo que “*di ciascuna di esse descriverà filosoficamente i progressi in ogni sua parte*” (I, VI).

Naturalmente, el concepto de “*letteratura*” a estas alturas del XVIII significaba, y es obvio el recordarlo, el conjunto de todos los saberes científicos, técnicos y artísticos, y no los exclusivamente literarios, con lo que historiar la literatura con el sentido de “*cultura*” equivalía a “*tejer la serie del desarrollo intelectual, bien de una nación (...) bien de todo el mundo*” (Urzainqui, 567), caso este último de Andrés. Pero historiarla filosóficamente era articular todos esos conocimientos de una forma racional y lógica, analizando sus relaciones, estableciendo comparaciones entre los objetos y buscando sus principios y desarrollos conforme a la evolución del propio espíritu humano; o, en palabras de Cassirer: “*<Connaître> une multiplicité veut dire: mettre ses éléments en relation réciproque de telle sorte que, partant d’un point déterminé, on puisse en parcourir la totalité selon une règle constante et générale*” (57). Relación recíproca en la que probablemente pensaba Andrés al afirmar que su mayor preocupación era “*dare la giusta idea della letteratura in tutte le sue classi*” (I, IV-V), y al utilizar una metáfora muy frecuen-

³ Todavía unos años después de Andrés, el francés Jean-François La Harpe en su *Cours de littérature ancienne et moderne* (Paris: H. Agasse, 1799-1805), será incapaz de alcanzar el carácter totalizador del alicantino a pesar de su pretenciosa declaración acerca de ser el primer autor que lleva adelante un estudio de dimensiones universales.

te entre los autores dieciochistas cuando aludía a los conocimientos de todos los países vistos en su conjunto: “*così spero non sarà disaggradevole un'opera che tutte ad un colpo le mostri*” (I,V), en donde la imagen del golpe de vista remite al “*coup d'oeil*” del filósofo que, en el *Discours préliminaire de L'Encyclopédie* (1751) de D'Alembert, percibe al mismo tiempo todas las operaciones de la mente sobre los objetos y las relaciones entre ellos (60), y en Condillac señala el modo de operar del espíritu, capaz de recomponer “*d'un seul regard*” la forma y situación de los objetos, su simultaneidad en el alma humana (22-31); por lo que no resulta extraño que para el primero la filosofía sea sobre todo combinación y comparación de ideas (47), mientras que para el segundo, en su *Lógica*, sólo se pueda conocer la posición exacta de cada objeto por medio de la comparación, base del ejercicio racional del espíritu humano, el cual consiste en descomponer una unidad determinada, comparar los diversos elementos que la forman y, finalmente, volver a recomponerla de nuevo en su totalidad:

Or, quel est cet ordre? La nature l'indique elle-même; c'est celui dans lequel elle offre les objets. Il y en a qui appellent plus particulièrement les regards; ils sont plus frappans, ils dominent, et toutes les autres semblent s'arranger autour d'eux pour eux (...)

On commence donc par les objets principaux; on les observe successivement, et on les compare, pour juger des rapports où ils sont. Quand, par ce moyen, on a leur situation respective, on observe successivement tous ceux qui remplissent les intervalles; on les compare chacun avec l'objet principal le plus prochain, et on détermine la position.

Alors on démêle tous les objets dont a saisi la forme et la situation, et on les embrasse d'un seul regard (...).

Nous avons vu dans quel ordre se fait cette décomposition. Les principaux objets viennent d'abord se placer dans l'esprit; les autres y viennent ensuite, et s'y arrangent suivant les rapports où ils sont avec les premiers. Nous ne faisons cette décomposition que parce qu'un instant ne nous suffit pas pour étudier tous ces objets. Mais nous ne décomposons que pour recomposer; et lorsque les connaissances sont acquises, les choses, au lieu d'être successives, ont dans l'esprit le même ordre simultanée qu'elles ont au-dehors (Condillac, 25-29).

La comparación es una necesidad lógica del pensamiento, pero es también preceptiva en el análisis histórico; así, Voltaire pide la comparación de los tiempos en su *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* (1756) porque para comprender una civilización y el progreso del espíritu humano es preciso compararlos con otros diferentes; si bien unos años antes, en 1737, ya Boureau-Deslandes había definido un método comparativo e histórico al mismo tiempo cuando en su *Histoire critique de la philosophie* pretendía:

remonter à la source des principales pensées des hommes (...) examiner leur variété infinie, et en même temps le rapport imperceptible, les liaisons délicates qu'elles ont entre elles(...); faire valoir comment ces pensées ont pris naissance les uns après les autres, et souvent les unes des autres; (...) montrer que les anciens ne pouvaient rien dire que ce qu'ils ont dit effectivement (Proust, 241)

Se trata, pues, a lo largo del siglo XVIII, de establecer el progreso de la inteligencia siguiendo un orden lógico y genealógico de los acontecimientos, orden que agrupa todos los conocimientos bajo una universal ciencia del hombre, que los relaciona y encadena buscando su principio y desarrollo conforme a la evolución del espíritu humano. Es decir, que éste es más perfecto cuanto más se atiende a un principio filosófico y racional.

Dicho principio filosófico no puede partir más que de la observación directa de los fenómenos y no de ideas innatas preconcebidas, tal como se había venido manteniendo desde la metafísica tradicional hasta Descartes; y si dicho innatismo había sido ya rebatido en *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) de Locke, lo será mucho más radicalmente por la obra de Condillac, en cuya *Lógica*, publicada en Parma en 1780 después de la muerte de su autor y síntesis de sus principales ideas, se lee, por ejemplo, que:

Il suffira de continuer comme la nature nous a fait commencer; c'est à-dire d'observer, et de mettre nos jugements à l'épreuve de l'observation et de l'expérience.

C'est ce que nous avons tous fait dans notre première enfance; et si nous pouvions nous rappeler cet âge, nos premières études nous mettroient sur la voie pour en faire d'autres avec fruit. Alors chacun de nous faisoit des découvertes qu'il ne devoit qu'à ses observations et à son expérience; et nous en ferions encore aujourd'hui, si nous savions suivre le chemin que la nature nous avoit ouvert (19-20);

algo que también D'Alembert se había preocupado por subrayar en su *Discours*: “*en bonne philosophie, toute déduction qui a pour base des faits ou des vérités reconnues, est préférable à ce qui n'est appuyé que sur des hypothèses, même ingénieuses*” (15).

Ahora bien, el planteamiento de una “filosófica historia” de toda la cultura, en la que los conocimientos están interrelacionados al formar parte del espíritu humano, naciendo unos de otros y anticipando en su origen muchos rasgos que determinarán su desarrollo posterior, es la causa de que dicho historicismo no siempre sea capaz de garantizar la autonomía del juicio estético respecto al pensamiento filosófico, al subordinar aquél a la pretendida perfectibilidad de unos tiempos que progresan de acuerdo con el pensamiento racional. O, dicho de otro modo, que el avance del espíritu analítico, su mayor perfección a medida que se encamina hacia el presente, no garantiza una igual perfección en el terreno de las artes, de donde se derivan las dificultades para admitir que la valoración estética de la obra artística deba estar condicionada por la reflexión racionalista⁴. De ahí que el debate sobre la preeminencia de los antiguos o de los modernos adquiera toda su relevancia, en la medida en que permite acceder a los orígenes y progresos del espíritu humano en cada rama del saber, y facilita el estudio de la dialéctica entre las leyes universales que rigen el espíritu y las contingencias propias de cada situación histórica. Así, por ejemplo, en la Francia de la primera mitad del siglo XVIII se ve la dificultad de desligar la evolución del arte de la del pensamiento, con un Fontenelle que habla del perfeccionamiento de la poesía cuando se somete a la filosofía -idea más radicalizada posteriormente por el abad Trublet-, o un La Motte que juzga más positivamente a los modernos que a los antiguos porque considera que el progreso histórico está ligado a la razón; mientras que en la segunda mitad Voltaire y D'Alembert, al tiempo que unen la historia del gusto y la del progreso (o, en el caso del segundo, estima que las Bellas Letras son del dominio de la filosofía), admiten que no siempre el arte y la razón corren parejos; y Condorcet, desde un finalismo mítico que sitúa el mayor perfeccionamiento de la razón en el XVIII, afirma que le corresponde a los sabios y filósofos estimular la poesía y la

⁴ Della Volpe establece una línea común racionalista que desde Aristóteles, y pasando por la Ilustración, llegaría hasta el Brecht del siglo XX, línea que se basa “en la instancia implícita de la pertenencia del problema estético a la misma problemática de los valores cognoscitivos y morales de la cual participan la historia y la ciencia” (146-147).

elocuencia para evitar su muerte (Dagen, *passim*). Pero este progreso desde los orígenes hasta el siglo XVIII en el que, no sin problemas, se busca someter las Bellas Letras a la filosofía, debe tener algún elemento de continuidad desde el principio hasta la actualidad que contrapesa el cambio o progreso constante, elemento de constancia visible en los tipos ideales de formas de gobierno de *L'Esprit des Lois* (1748) de Montesquieu, en la "historia del espíritu humano" que Voltaire desarrolla en *Essais sur les mœurs*, o en la concepción de un arte sometido a principios universales e inviolables que tengan como fin la imitación de la naturaleza (Cassirer, *passim*)⁵.

De ahí nacen las múltiples contradicciones de un siglo cuyas tentativas de combinar la racionalidad, o espacio del saber, con la especificidad de lo viviente, son todavía oscuras en relación con su pleno cumplimiento en el siglo siguiente (Foucault, 128); contradicciones entre la necesidad de someter el juicio estético al filosófico y la comprobación de las dificultades que se plantean, entre la existencia de un espíritu universal y la especificidad de cada pueblo y época que lo transforman, entre el principio de imitación de la naturaleza y el deslizamiento hacia la creación propia de cada individuo, entre la afirmación de un gusto universal y el gusto de la época (Wellek, 26-38); o, en fin, entre los varios sentidos de un concepto clave de su poética como el de la verosimilitud (Kibédi Varga, 37-43). Contradicciones que, de un modo u otro, se encuentran también en Juan Andrés.

En éste hay desde el principio de su obra una apelación constante al elemento racional que supone la propia observación y experiencia personal de los hechos, así como el justo juicio derivado de la misma, si bien en ocasiones se produce una desviación desde aquél, fundado en la observación objetiva, hacia la subjetividad del sentimiento:

D'uopo è a tal fine d'un essatta e giusta censura degli scrittori e dell'opere, che vi hanno contribuito; ed io però ho voluto leggerli più d'una volta, e formarne da me il giudizio, senz'attenermi, come si usa fare troppo comunemente, all'altrui sentimento. Ho riconosciuti in alcuni giudizj sì poca sincerità, in altri tant'ignoranza, ho trovati sì discordanti nel giudicare gli stessi giudici i più illuminati, che non ho creduto potermi appigliare a più sicuro consiglio che a formare il mio sentimento su l'attenta lettura dell'opere stesse, ed esporlo al pubblico liberamente (I, VI).

Y en la introducción del tomo segundo vuelve a rechazar cualquier autoridad que no sea la del propio juicio: "*A questo fine ho voluto formare da me il giudizio di tali autori col leggere e rileggere con riflessione le loro opere, nè mi sono appagato di riportarmi soltanto all'altrui sentimento*" (II, VIII). Por eso cuando se trate de combatir la idea de que el progreso de las Bellas Letras está en relación con la libertad de los pueblos (I, 29), o cuando se hace eco del temor de que su propio siglo pueda volver hacia una filosofía especulativa y abstractizante (I, 493-494), su argumento será siempre el de ceñirse a la observación racional de los hechos particulares, de igual modo que lo hacen la física o las ciencias naturales. Claro que el propio Andrés vacila en muchos momentos al referirse a la valoración concreta de las obras literarias, pues su experiencia se traduce en expresiones aparentemente divergentes, ya que los "*a mio giudizio*" se alternan con los "*a mio gusto*"; y si este último no puede pensarse como algo puramente subjetivo en la línea de

⁵ Cassirer subraya la insistencia que en el XVIII se hace sobre los elementos de constancia frente a los del cambio: "Cet esprit implique, aussi bien en histoire, une insistance marquée sur l'uniforme aux dépens du changeant, sur les éléments de constance aux dépens des éléments de mouvement" (231).

lo que será más tarde el sentimiento romántico, no es menos cierto que la reacción personal del lector Juan Andrés no se sujeta más que a normas muy generales que en ocasiones él mismo transgrede. La sinonimia de *juicio*, *gusto* y *sentimiento*, muestra por ello el desplazamiento desde normas generales hacia la sicología del lector que se da en la segunda mitad del siglo XVIII y que es perceptible en Andrés; algo que contrasta notablemente con una teoría poética que como la de Luzán había mantenido la prioridad de las ideas abstractas y universales, a las que supeditaba cualquier particularidad⁶.

En *Dell'origine* el motivo de la atenta observación y reflexión del autor en lo que afecta a la Poesía -que comprende aquella parte de las Bellas Letras que en la actualidad entendemos por Literatura-, es la comparación entre los antiguos y los modernos para, a través de ella, poder entender el progreso histórico de la misma hacia su perfectibilidad; hecho que ha motivado el que para algunos como A. Cervone la comparación tenga mayor relevancia que la historia: "*In other words, he is more interested in comparative literature than in a complete history of all literatures*" (145-146).

Pero el necesario rigor racionalista (la "*esattezza*" y "*giustezza*" aludidas en anteriores palabras) lo lleva a ampliar el marco del debate, situándolo en una dimensión europea y no sólo francesa; por lo que con la moderación que lo caracteriza y que a veces, cuando se trata de solventar el problema de la mayor calidad de unos o de otros, es pura indecisión, rechaza las razones con las que desde el siglo XVII se ha afrontado el problema en Francia y reclama unos objetivos más universalizadores:

Nel quale aspetto presentata la questione, non sembra sì facile a decidersi da chi abbia cognizione dell'opere degli antichi, e moderni. Niuno de' contendenti l'ha presa in quella estensione, nè l'ha riguardata da quel verso che si doveva, per trattarla con esattezza (...). Ma nè Boileau, nè verun altro non ha presi di mira i moderni, che si sono resi illustri fuor della Francia, nè ha riguardati gli antichi e i moderni nella dovuta estensione, nè ha formato pertanto un giusto e compiuto parallelo degli uni, e degli altri. Noi lasciando ad altri la non picciola lode di compiere quest'impresa, faremo a quando a quando nel parlare de' più famosi moderni un breve confronto cogli antichi loro modelli (II, 14).

Objetivo que de un modo más genérico ya había llevado adelante en el tomo primero de su obra, en el que, de igual manera que lo señalado por Condillac en su *Lógica* respecto al procedimiento de la comparación, Andrés establece los objetos principales dentro de la historia de la Poesía (las culturas griega y latina de un lado, la de los modernos, especialmente la francesa, de otro), los compara y establece sus relaciones, como se ha visto en la cita anterior y se aprecia en esta otra: "*Per dare più giusta idea della letteratura greca e della romana, oltre il descrivere separatamente lo stato dell'una e dell'altra, mi é sembrato opportuno consiglio il chiamarle unitamente a confronto, e farne accuratamente il paragone*" (I, IX); y, finalmente, observa a los otros objetos, los que llenan los intervalos entre los principales, y los define en relación con ellos, como ocurre, por ejemplo, con la cultura árabe, a la que reiteradamente compara con la clásica juzgándola en relación con ella (I, 134-135, 156-158, 330) -y de ahí su decepción al no encontrar en los árabes los dos géneros más nobles, la épica y el drama (I, 133-134)-; o con los teatros español e inglés del siglo XVII, comparables entre sí (I, 422-430) y subor-

⁶ Dice Luzán: "Pero como el conocimiento de las cosas particulares pende del de las universales, habremos de examinar primero lo que es la belleza en general y considerada como en abstracto, para entender después mejor la belleza particular de la poesía" (219).

dinados ambos al francés, el único que merece parangonarse al de la época clásica, a la cual aventaja en la comedia aunque se mantengan equilibrados en la tragedia (II, 401-403).

Es precisamente ese carácter universalizador que Andrés da a la querrela de los antiguos y los modernos el que le permite, en coherencia con el principio racionalista de la perfectibilidad, sobrepasar las contradicciones en que Voltaire o D'Alembert habían caído cuando, desde una perspectiva exclusivamente francesa, consideraban que la mayor perfección del espíritu se había dado en el siglo de Luis XIV, frente al cual su propia época suponía un periodo de decadencia⁷. El español, por el contrario, defiende la ventaja del siglo XVIII sobre el anterior basándose en una visión más global:

Infatti non potrà giustamente chiamarsi illuminato quel secolo, in cui i lumi delle scienze sono universalmente sparsi per tutta l'Europa, penetrando perfino alle oscure e remote contrade, dove finora sedevano le più dense tenebre, e mentre le nazioni, prima dominate dalla rozzezza e dalla barbarie, ora riconoscono a lor sovrane le muse? (...). In questo secolo solamente si è resa pienamente universale la coltura; in questo secolo solamente le scuole tutte hanno sbandite le ciance peripatetiche, ed introdotti li sodi ed utili studj; in questo secolo solamente il buongusto nelle belle lettere e nelle scienze è giunto a dominare in tutte le contrade dell'incivilita Europa (I, 456-457).

Y también a ese espíritu de progreso que encamina los tiempos hacia una mayor perfección responde el papel que da a la cultura árabe durante la edad media y al teatro español del siglo XVII. De hecho, es la dimensión europea la que permite, paradójicamente, explicar su pretendido patriotismo y negar su prerromanticismo, trátase del ensalzamiento de la edad media en general o de los árabes en particular, dos rasgos que tradicionalmente se le han adjudicado, convirtiéndolo en un adelantado a su época (Giner de los Ríos, 198-199; Mazzeo, 1965 y 1977, 197; Batllori, 1966, 28; Cervone, 243-267).

Lo primero, porque aunque existe una voluntad de defensa de autores y obras españoles frente a la minusvaloración de algunos críticos extranjeros, aquella no se hace desde la apología que había caracterizado, por ejemplo, el *Saggio apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani* (1778-1781) de Llampillas, las *Observaciones de M. L'Abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* (1784) de Cavanilles, o la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (1786) de Forner, sino desde el objetivo epistemológico de trazar el desarrollo de los conocimientos desde su origen hasta el estado presente, subordinando, así, la ideología al racionalismo conductor de su discurso y a las ideas de la época; esto es, que cuando se ensalza la cultura de los árabes en España o el teatro del XVII se insiste en su papel de origen de la poesía española y provenzal en el primer caso y del teatro francés en el segundo, con lo que ello implicaba desde una "filosófica historia", en la que el origen de una cosa llevaba en sí en germen el modo de ser de la misma y, por tanto, podía dar cuenta de sus progresos posteriores. Algo explicable, por ello, desde una lógica que exigía el conocimiento de las relaciones entre los objetos y la aproximación de los menos importantes a cada uno de los principales.

⁷ En el *Discours*, D'Alembert afirma que: "Ne soyons donc pas étonnés que nos ouvrages d'esprit soient en général inférieurs à ceux du siècle précédent (...). C'est ainsi que le siècle de Démétrius de Phalère a succédé immédiatement à celui de Démosthène, le siècle de Lucain et de Sénèque à celui de Cicéron et de Virgile, et le nôtre à celui de Louis XIV" (119).

Lo segundo, porque el tema árabe, al igual que otros como el de la cultura nórdica, eran de uso corriente entre los europeos del momento⁸, y su influjo en la poesía europea ya había sido tratado por el Padre Sarmiento en su *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (1775)⁹, aunque sin la extensión y documentación de Andrés; mientras que el enfoque que da a la edad media, que sus contemporáneos españoles trataron con gran profusión (Pageaux), no coincide en *Dell'origine* con el planteamiento de éstos de trazar una historia nacional que permitiese reformar la situación en la que España se hallaba (Maravall) aunque sí lo hace en sus *Cartas familiares* (Tejerina), porque sus objetivos trascendían lo contingente para instalarse en una mirada universalizadora que chocaba con aquélla y, en consecuencia, con la visión de una historia que se aproximaba a la romántica. En definitiva, es el alicantino un patriota en la medida en que la observación racional y universal de los hechos le permite serlo, pero no es ni un romántico ni un “culturalista de nuestros días”, como también se le ha llamado (Yela Utrilla, 39).

3 EL SICOLOGISMO DE ANDRÉS. EL JUICIO ESTÉTICO, EL BUEN GUSTO Y LOS AFECTOS

Por lo tanto, el debate de antiguos y modernos y el progreso de las Bellas Letras desde un origen que anticipa su desarrollo posterior, se inscriben en la problemática acerca de la perfectibilidad del espíritu humano, pero también en la autonomía o no del juicio estético respecto a la filosofía.

Andrés, desde un planteamiento historicista no ajeno a los enciclopedistas y al propio D'Alembert¹⁰, señala la primacía cronológica de la Poesía frente a la Filosofía: fue aquélla la primera en aparecer y mostrar sus excelencias, mientras que ésta tan sólo mucho más tarde pudo corregir con su verdad el impulso primitivo de la primera:

Ma pure tenendo dietro alle tracce, che lasciate hanno gli uomini nella coltura dello spirito, li troveremo prima delle arti meccaniche ed a' bisogni del corpo richieste essersi occupati, poi delle liberali, o piacevoli, e poi finalmente avere l'animo allo studio delle scienze rivolto (I,2).

Fioriva già da gran tempo presso de' greci la poesia (...) ma le scienze esatte, gli studj severi, la filosofia, le matematiche, quelle facoltà, che servono ad illuminare la ragione, e che possono tenere in freno e regolare la fantasia de' poeti,

⁸ Si Dubos en sus *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1718) se refirió al colorido de la poesía árabe, y Samuel Johnson hizo de un príncipe oriental el protagonista de su novela *The Prince of Abissinia* (*The History of Rasselas*) (1759), ya antes de ellos el *Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient...* (1697) de Barthélemy d'Herbelot, o la traducción de las *Mil y una noches* (1704-1717) por Antoine Galland, habían señalado el camino del interés por el tema árabe y exótico en Occidente; interés que recibió el espaldarazo de Voltaire cuando en su *Essai sur les mœurs* les atribuyó a los árabes el papel de preceptores de Europa en las ciencias y las artes. En cuanto al gusto por el tema nórdico, Paul-Henri Mallet publica *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756) y *Histoire de Danemark* (1758), y Thomas Percy publica en 1765 su *Reliques of Ancient English Poetry*, entre otros títulos que podrían citarse.

⁹ El Padre Sarmiento ensalza el papel de los árabes en la cultura europea, y respecto a la rima de la poesía dice: “Luego la opinión del erudito Francés Mr. Massieu, que queda puesta en el número 142, es la más probable. Esta es, que las rimas las recibieron los franceses de los españoles, habiéndolas recibido estos de los árabes” (82).

¹⁰ Es cierto, como afirma Garrido Palazón, que Andrés rechaza el orden genealógico de D'Alembert en beneficio de un orden histórico (27, nota 62), pero no lo es menos que el propio D'Alembert en su *Discours* había admitido para el *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, segundo pilar de la *Encyclopédie*, un diferente desarrollo del espíritu, basado en el orden histórico (75 ss.), por lo que la diferencia entre ambos se acorta sensiblemente y es menor de la que el propio Andrés cree.

non erano ancora conosciute da' greci, non che levate a quell'onore, di cui si pienamente era in possesso la poesia (...). Ma il genio (...), il genio medesimo cominciò finalmente a guidarli verso il vero, e gli spronò ad andare in traccia della realtà, e della natura degli oggetti stessi. I greci insomma divennero filosofi (I, 52-53).

Naturalmente, estas ideas no son originales del autor sino que fueron bastante reiteradas durante el siglo XVIII¹¹, hasta llegar en 1782 a la síntesis que de las mismas hizo el inglés Hugh Blair en su *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, en donde al hablar del origen de la poesía señalaba su primitiva vinculación a la música y la posterior aparición de la filosofía, además de notar su integración con la Elocuencia y la Historia formando una misma unidad (Batteux, II, XXI-XXXVII); idea esta última compartida en cierto modo por Andrés cuando decide incluir dentro de las Bellas Letras a ambas disciplinas, restableciendo, así, su primitiva unidad. Pero lo que interesa de la cita anterior es el esfuerzo del autor por someter la fantasía a la razón, al juicio ("*ch'è la parte più pregiabile negli scrittori*", I, 481), al considerar que en la filosofía está la verdad; algo común a todo el discurso dieciochesco y que muestra sus múltiples contradicciones, ya que no siempre puede justificar coherentemente el porqué del desfase entre el progreso de la razón y el de las Bellas Letras en varias épocas de la historia. Andrés es consciente de dicho desfase:

Entrando noi a disaminare la storia di tutta la letteratura, assai differenti ci si presentano le vicende delle belle lettere da quelle delle scienze. Queste si mostrano in due stati soltanti; di coltura, e d'abbandono (...). Ma le belle lettere vedonsi quasi continuamente cambiare di stato: ad ogni epoca, e in ogni nazione si presentano sotto diversi colori le produzioni de' lieti studj (...); e assai più vago riesce l'aspetto delle vicende delle belle lettere che quello delle scienze (II, 1);

aunque este desencuentro no siempre existió, ya que en la Grecia clásica imaginación y razón estaban unidas: "*La fantasía e la ragione con disusata unione si davano amichevolmente la mano, e graziosamente s'accordavano per dominare unitamente nella greca letteratura*" (I, 44).

No obstante, su esfuerzo va encaminado a mostrar la equiparación de filosofía y Bellas Letras en cuanto a su desarrollo en la perspectiva de una mayor perfección del espíritu humano, que, como se ha visto con anterioridad, para él alcanza la cota máxima en su propio siglo:

Il nostro secolo finalmente ha data qualche maggior estensione a' lumi delle lettere, spuntati nel precedente, ha polite e perfezionate alcune scoperte, che prima non erano che abbozzate, ed ha introdotto una severità di critica ed un sapore di filosofia in tutte le materie, che ha messa ciascun'arte in quell'aspetto ch'è suo proprio, e che la fa vedere nelle naturali sue bellezze (I, 489).

Claro que cuando se trata de estudiar cada género en concreto se observan tanto su impotencia para mostrar las calidades del mismo, su mayor perfección respecto a los antiguos, como el deseo de que ésta pueda alcanzarse, prueba de que, frente al proclamado

¹¹. Ya Boileau en el canto cuarto de su *Arte poética* había señalado el tardío advenimiento de la razón respecto a la primitiva poesía (I, 306-307).

desarrollo de la razón, las Bellas Letras todavía dejan mucho que desear. Tal ocurre, por ejemplo, en su conclusión sobre la épica (II, 175-179) y al hablar del teatro francés de su época (II, 403-405), permitiéndose en ambos casos el dar una serie de consejos para mejorar los dos géneros, lo que evidencia un fin hacia el que se debe progresar y que todavía no se ha alcanzado.

Difícil resulta, pues, la independencia del juicio estético respecto a ese “*sabor de filosofía*” que impregna las Bellas Letras; y más difícil aún es la desvinculación del “buen gusto” individual de aquel principio de racionalidad universal consistente en someter las bondades de la obra de creación a una especie de confirmación social, basada en una experiencia verificable a través de los siglos. La autonomía del juicio estético vuelve, entonces, a estar sometida a unas reglas universales que garantizan la unidad del espíritu humano frente a cualquier tipo de contingencia histórica.

De hecho, si las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1718) de Dubos suponen el primer intento para separar el juicio estético de la filosofía, al convertir la noción de “gusto” en el principio de la evolución histórica y al proponerse resaltar el efecto subjetivo experimentado por el receptor ante la obra de arte, no significa, en cambio, dar vía libre al relativismo psicológico y al subjetivismo, ya que dicho “gusto” responde a unos valores estéticos permanentes en tanto que fundados en la experiencia de los hombres de todas las épocas. Algo que se intensifica en el *Essai sur la peinture* (1765) de Diderot, en el que el gusto “*n’est justement que le résultat et l’écho de certaines d’expériences individuelles*” (Cassirer, 303). De lo que no cabe duda, sin embargo, es de que a través de este concepto la esencia del arte pasa de estar radicada en leyes o principios abstractos a estarlo en los efectos y afectos que causa en el receptor del mismo; ahondándose con ello en el sicologismo característico de la filosofía del XVIII, fundamentada en la observación y en los procesos que de ella se derivan para el conocimiento; o, en otras palabras, que “*La connaissance positive d’autrui se dédouble en connaissance de soi; les nouveaux horizons de la science dévoilent des horizons de la conscience*” (Gusdorf, 588).

Para Andrés, el “buen gusto” es el hilo conductor de todo su libro, el principio que le da armonía y coherencia, y que permite entender la perfección del espíritu humano. En él va siempre ligado al juicio racional y a leyes universales que proceden del mismo, de ahí su rechazo de aquellas literaturas primitivas dominadas en exclusiva por la fantasía y carentes de “buen gusto”:

La natura stessa presentandosi a’ loro occhi sotto un aspetto del tutto diverso deve creare nella loro fantasia immagini e bellezze assai differenti a per noi affatto straniere, che potrebbero forse recare alle nostre composizioni nuovi ed inusitati ornamenti. Se il gusto non regola le loro produzione senza entrare a parte ne’ suoi lavori, toca a’ nostri poeti ed a’ nostri critici correggere i difetti da quelle genti con conosciuti, e ridurre alle leggi dell’arte e del buongusto ciò che altra legge non sente che uno sfrenato impeto della natura (I, 519).

La existencia de una universalidad del gusto es evidente desde el momento en el que se admite su corrupción siempre idéntica, motivada por la imitación de los preceptos en vez de la observación directa de la naturaleza, hecho común a la Grecia clásica y a los tiempos contemporáneos al autor (I, 41-43), y por la reiteración de idénticos defectos del estilo, sea los de una literatura romana llena de “*gonfiezza di stile, i falsi pensieri, i ragguindolati concetti, ed i sottili ed altri difetti*” (II, 33), o los del teatro español del siglo

XVII repleto de “*sottili concetti, gonfie espressioni, disusati vocaboli, e falsi pensieri*” (II, 67).

Ahora bien, ¿cómo define Andrés el “buen gusto” y quiénes son sus depositarios?. Lo primero no resulta fácil saberlo porque introduce criterios muy variados; lo mismo puede tratarse de tradiciones, de valores consagrados por la historia, o de reglas y preceptos como los de Boileau, cuyo *Arte poética* “è il codice moderno del buongusto non solo nella poesia, ma in tutta la bella letteratura” (II, 204), sin que se aproxime nunca a una definición del mismo aunque permanezca en la órbita de la percepción neoclásica cuando, por ejemplo, lo identifica con *eleganza, precisione y giustezza* (I, 411). Lo segundo parece más claro: si en sus palabras anteriores encomendaba la corrección del gusto a escritores y críticos, en otras ocasiones alaba la sintonía de aquéllos con su pueblo, de modo que el gusto surge de la emisión y de la recepción del objeto estético al mismo tiempo, como en el caso del teatro griego:

I dotti ed il popolo trovano pascolo al loro spirito in un dramma ben fatto; e la finezza de' sentimenti, la delicatezza delle espressioni, la proprietà delle parole, e la giustezza del pensare si diffonde perfino all'infimo volgo. E quando il buongusto si comunica universalmente a tutta la nazione, agevole cosa è, che i genj alquanto superiori facciano sorprendenti progressi (I, 37).

Ello plantea ciertos problemas en los momentos en los que se contradicen los preceptos aceptados con la confirmación del valor del objeto estético por el público lector o espectador. Tal sucede, por ejemplo, con Ariosto, quien a pesar de no respetar las leyes de la epopeya, la unidad de acción ni de tiempo, ni las normas de lo verosímil, presenta una adecuación de los caracteres de los personajes con el sentido de la obra, un orden en la trama y otras excelencias estilísticas, que lo hacen ser adorado por los italianos, de forma que “*Sarebbe una stolta temerità il voler contrastare un culto sì universale, e fondato sopra titoli assai ragionevoli, e giusti*” (II, 136-137). Pero también puede decirse lo mismo del teatro griego, el cual, aunque no resulta verosímil por la intervención del destino, es capaz de conmover los afectos del público, criterio este último que lo hace merecedor de alabanzas:

Un soggetto che sia capace d'interessanti situazioni, che tengano attenta la mente degli spettatori, che ne commovano l'animo, che ne feriscano il cuore, sarà un soggetto, che potrà adoperarsi da' tragici, senza meritare le riprensioni de' critici (II, 233).

En ambos casos, pues, el buen gusto parece situarse del lado del receptor y sus afectos, aún transgrediendo un concepto de verosimilitud -que Andrés entiende casi siempre en su dimensión social, la del buen sentido o código social que hace de la acción algo verificable para el público (Kibédi Varga, 38-39)- que normalmente respeta y al que somete lo maravilloso, porque así lo quiere la “*volgare opinion*” (II, 178). Con esto el autor adopta una posición muy genérica en cuanto al buen gusto, que lo lleva a valorar la adecuación entre tema y estilo y su efecto ante el público más que el seguimiento de normas muy estrictas, pero también se aleja del axioma de que la belleza está en lo verdadero, como habían sostenido Boileau en Francia y Luzán en España (“*Rien n'est beau que le vrai*”, dirá el primero en la Epístola IX, *Oeuvres*, I, 213), y, mostrándose mucho menos rígido que ambos (Cervone, 208-224), prefiere ver la belleza conectándola con el

hombre y sus afectos, en una posición antropocéntrica, más propia de la segunda mitad del siglo, que hace volverse al crítico sobre las reacciones del público y encaminarse hacia un neoclasicismo dominado por la afectividad y el sentimentalismo (Wellek, 39).

A tal concepción no es ajeno el dominio que en este periodo ejercen las teorías sensistas, que, derivadas de Locke y Condillac, penetran también en la *Enciclopedia* y en Italia, alcanzando en esta última a los jesuitas españoles Eximeno, Monteiro y Andrés (Batllori, 1972, XL)¹². Lo que es especialmente visible en el último cuando al hablar del teatro griego dice:

Vedevasi (...) un mare di lagrime tutto il teatro, tutti direttamente piangere gli spettatori alla rappresentazione d'una tragedia. Vedevansi fuggire atterriti i ragazzi, abortire le donne gravide per l'estrema commozione del cuore, cagionata dal teatrale spettacolo. Vedevasi una città occupata da un grave malore al sortire della recita d'una tragedia (II, 244).

Y la causa de tal conmoción no era otra que la especial sensibilidad de los griegos, que ponía en juego todos sus sentidos:

I greci erano dotati d'una sensibilità assai superiore a quanto noi possiamo pensare: l'occhio e l'udito avevano molto maggiore influenza nel loro animo, che noi non possiamo avere nel nostro (...). Per effetto di questa viva sensibilità, l'armonia dell'orazione, e la modulazione dello stile aveva estrema possanza nell'orecchio e nel cuore de' dotti greci (II, 246-247).

Sin embargo, lo que Andrés resalta de la cultura griega es su carácter nacional, fruto de las especiales circunstancias del mismo: la bondad del clima y de la situación geográfica, las asambleas públicas, las fiestas y disputas literarias, los premios y honores dados a las letras, la afición por el teatro, la publicidad y falta de secretismo en sus estudios, y la unión en el estudio de las letras y las ciencias (I, 25-41), razón ésta que vuelve a insistir en la interdependencia de ambas ramas del saber. Por tanto, son factores propios de cada pueblo los que explican la diversidad de gustos, de modo que puede admitirse la novedad del XVII respecto a los antiguos:

Un nuovo gusto nel teatro e in tutti i rami dell'eloquenza, una nuova algebra, e miglior ordine in tutte le altre parti delle scienze naturali, nuova logica, e nuova metafisica, e più certo metodo in tutte le scienze intellettuali, nuova critica, e più scelta erudizione nella teología e in tutte le scienze sacre hanno prodotta nel passato secolo una felice rivoluzione in tutti i rami delle lettere, e possono fare del medesimo l'epoca della letteratura moderna, diversa in gran parte dall'antica (I, 450).

No obstante, un poco más adelante matiza lo de la “revolución” del XVII al consistir toda la novedad en que “*su' fondamenti dell'antica si levò una nuova letteratura*” (I, 489), mostrándose mucho más moderado todavía en la conclusión del tomo tercero, cuan-

¹². Andrés dedica varias páginas del tomo V a exponer las ideas de Condillac, al que cita de un modo elogioso: “e riconosciamo nel Condillac il primo filosofo, in cui si ritrovino unite le rare doti di chiaro, polito ed elegante scrittore, e di profondo e sottile metafisico” (V, 564); y también subraya su papel con respecto a Locke: “Il Condillac seguace del Loke penetrò più intimamente nell'origine delle umane cognizioni; esaminò meglio le sensazioni donde esse derivano, mise più in chiaro l'influenza delle parole e de' segni su le nostre idee, e il legame di queste colle parole, e pel loro mezzo d'una idea coll'altre” (V, 569).

do sólo acepta una variedad de gustos dentro del gusto universal ejemplificado de manera insuperable por griegos y romanos: “*E si può dire con verità che teatro, pulpito, storia, e ogni genere d’eloquenza ha preso in questi tempi nuove sembianze benchè serbanti assai chiaramente le fattezze e l’aria de’ greci e de’ romani*” (III, 665). Aunque, finalmente, echando mano del sensismo filosófico y en coherencia con la idea de perfectibilidad, vuelve a apostar por una diferencia de gustos desligado del principio de universalidad:

La diversità di stili e di gusti in una materia, che dipende soltanto dello spirito e dall’immaginazione, e dalle interne sensazioni, che producono in noi gli oggetti naturali, può dare argomento di profondi ragionamenti ad un filosofo osservatore. Qual differenza di gusto, non solo nella poesia, ma eziandío nella prosa fra gl’inglesi e i francesi, fra i tedeschi e gl’italiani? Cornelio, Racine e Voltaire hanno saputo dare nel teatro alle humane passioni un colorito diverso da quello, in cui i greci le avevano presentato: il Metastasio le ha rese ancor sotto altre sembianze, e in materia sì maestrevolmente maneggiata da’ greci e da’ francesi, ha pur ritrovate molte gradevoli novità (...). Questa diversità di presentarsi gli oggetti a’ genj sublimi fa sperare, che non mancheranno nuovi e sani frutti nella cultura delle belle lettere, qualora s’intraprenda dovutamente (III, 666-667).

Aquí Andrés no sólo va mucho más allá del providencialismo de Luzán en su Poética, cuando ligaba mayor perfección con conocimiento de la verdad evangélica (153-158), o de Feijoo en el *Teatro crítico*, quien concebía un espíritu idéntico para antiguos y modernos¹³, sino también de contemporáneos como Forner, el cual en sus *Exequias de la lengua castellana* (1782) hablaba de un “*gusto universalísimo*” en el que “*los elementos fundamentales de las artes sean unos mismos entre todas las gentes donde se cultivan, y las formas y modificaciones diferentísimas*” (Cueto, 406). Pero esto no es, a fin de cuentas, más que un ejemplo de las muchas vacilaciones y contradicciones que se dieron en los autores del XVIII, en su afán por conciliar lo universal y lo particular, vacilaciones que, con respecto a este asunto, pueden verse todavía muy tardíamente, por ejemplo en manuales como el de Mata y Araujo *Lecciones elementales de Literatura aplicadas especialmente a la castellana*, de 1839 (20-31).

En cualquier caso, el reconocimiento de la existencia de gustos diferenciados entre los pueblos, el establecimiento en algunos de ellos, como el de los griegos, de un conjunto de factores que convertían lo nacional en un tipo universal digno de imitación, y la conciencia histórica de la presencia de otros modelos diferentes al clásico, como el de los primitivos y los modernos, no hacen más que enfatizar las limitaciones de un método comparatista incapaz de salirse de los márgenes de un canon universalizador como el de la época clásica, al que vuelve reiteradamente Andrés y con respecto al cual sitúa a los demás, independientemente de la época o país de que se trate. Su comparatismo es lógico y psicológico más que histórico -entendiendo dicho adjetivo en su acepción posterior al Romanticismo-, por lo que no parece oportuno tratarlo de pionero en el campo de la Literatura comparada (Mazzeo, 1965, 190), o mantener su obra en la ambigüedad al hablar de “*síntese comparativista*” (Machado-Pageaux, 18) y de perspectiva “*que dará lugar más tarde a los estudios comparatistas*” (Sánchez Blanco, 240). Para que naciese

¹³. Así lo manifiesta en el “Discurso doce” de su *Teatro crítico*: “Pero el concepto que se hace de la menor habilidad de los antiguos es totalmente errado. Nuestros mayores fueron hombres como nosotros, dotados de alma racional de la misma especie que la nuestra, á quien por consiguiente eran connaturales todas sus facultades, ó virtudes operativas que nosotros poseemos” (304-305).

la Literatura comparada, hacia mediados del siglo XIX, era preciso acabar con el gusto clásico y esperar la llegada de los nacionalismos (Pichois-Rousseau, 9-20; Weisstein, 57-156; Guillén, 16-48), porque es un presupuesto indispensable de la misma la interrelación entre lo local y lo universal, lo uno y lo diverso (Guillén, 16-48). El mérito de su obra no está en ser un precedente de nada, ni del Romanticismo ni de la Literatura comparada, sino en su plena integración dentro de las ideas de su siglo, en cuyo tratamiento fue más coherente que muchos de los escritores franceses que le habían servido de modelo, sin que pudiese escapar tampoco a sus contradicciones; y aún sin convertirse en un ilustrado capaz de romper de forma decidida con un pasado decadente, participó de la apertura a las nuevas ideas derivadas de la Enciclopedia y a las corrientes filosóficas que, como el sensismo, marcaron la segunda mitad del siglo XVIII.

OBRAS CITADAS

- Andrés, Juan, *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, 7 vols. (Parma: Stamperia Reale, 1782-1799).
- Batllori, Miguel, *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos* (Madrid: Gredos, 1966).
- _____, "Prólogo" a Esteban de Arteaga, *Obra castellana completa* (Madrid: Espasa Calpe, 1972).
- Batteux, Charles, *Principios filosóficos de la literatura*, II (Madrid: Sancha, 1798).
- Boileau, Nicolas, *Oeuvres*, I (Paris: Les Libraires Associés, 1793).
- Cassirer, Ernst, *La philosophie des lumières*, (Brionne: Gérard Monfort, 1982).
- Cervone, Anthony V., *An Analysis of the Literary and Aesthetic Ideas in: "Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura" of Juan Andrés*, (Michigan: UMI, 1966).
- Condillac, Étienne, B. de, *La Logique ou les premiers développemens de l'art de penser* (Paris: Dufart, l'an III de la République).
- Cueto, Leopoldo Augusto, *Poetas líricos del siglo XVIII*, en BAE, 63 (Madrid: Atlas, 1952).
- Dagen, Jean, *L'histoire de l'esprit humain* (Klincksieck, 1977).
- D'Alembert, Jean Baptiste Le Rond, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (Paris: J. Vrin, 1984).
- Della Volpe, Galvano, *Historia del gusto* (Madrid: Alberto Corazón, 1972).
- Feijoo, Fray Benito, *Teatro crítico universal*, IV (Madrid: Blas Roman, 1778).
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas* (Madrid-México: Siglo XXI, 1981)¹².
- Garrido Palazón, Manuel, *La filosofía de las Bellas Letras y la historia literaria en España (1777-1844)* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1992).
- Giner de los Ríos, Francisco, "El abate Andrés y el siglo XVIII", *Cuadernos Americanos*, 2 (1950), 183-200.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica, 1985).
- Gusdorf, Georges, *L'avènement des sciences humaines au siècle des lumières* (Paris: Payot, 1973).
- Kibédi Varga, Aron, *Les poétiques du Classicisme* (Paris: Aux Amateurs de Livres, 1990).
- Luzán, Ignacio de, *La poética ó reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold (Barcelona: Labor, 1977).
- Machado, Alvaro M. y Pageaux, Daniel-H., *Da literatura comparada à teoria da litera-*

- tura (Lisboa: Edições 70, 1988).
- Maravall, José A., "Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII", *Revista de Occidente*, 107 (1972), 250-286.
- Mata i Araujo, Luis de, *Lecciones elementales de Literatura aplicadas especialmente a la castellana* (Madrid: Norberto Llorenci, 1839).
- Mazzeo, Guido E., *The Abate Juan Andrés, Literary Historian of the XVIII Century* (New York: Hispanic Institute, 1965).
- _____, "Poligrafía y enciclopedismo en el abate Juan Andrés, jesuita expulso dieciochista", *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 4-5 (1977), 191-201.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, IV (Madrid: CSIC, 1942).
- Pageaux, Daniel-H., "L'Espagne des lumières et la leçon des temps médiévaux", *Actes du septième congrès national de littérature comparée* (Paris: Didier, 1967), 123-141.
- Pichois, Claude y Rousseau, André-M., *La literatura comparada* (Madrid: Gredos, 1969).
- Proust, Jacques, *Diderot et l'Encyclopédie* (Genève-Paris: Slatkine, 1982).
- Rossi, Giuseppe C., *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII* (Madrid: Gredos, 1967).
- Sánchez Blanco, Francisco, *La prosa del siglo XVIII* (Madrid: Júcar, 1992).
- Sarmiento, Fray Martín, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid: Ibarra, 1775).
- Tejerina, Belén, "Ideas reformistas de Juan Andrés a través de sus impresiones venecianas", *Dieciocho*, 1-2 (1986), 272-289.
- Urzainqui, Inmaculada, "El concepto de Historia Literaria en el siglo XVIII", *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, III (Madrid: Gredos, 1987), 565-589.
- Weisstein, Ulrich, *Introducción a la literatura comparada* (Barcelona: Planeta, 1975).
- Wellek, René, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*, I (Madrid: Gredos, 1969).
- Yela Utrilla, Juan F., "Juan Andrés culturalista español del siglo XVIII", *Revista de la Universidad de Oviedo*, I (1940), 23-58.

LA MIRADA EN LA ESCRITURA: IDENTIDADES FEMENINAS EN
PERSONAS EN LA SALA, DE NORAH LANGE Y
“EL DIARIO DE PORFIRIA BERNAL”, DE SILVINA OCAMPO

Por *Guillermina Walas*

I

“Vital es el ojo dibujado, un
cuadro de interiores con ventana
que por la vista filtra lo que pasa
en el dibujo, afuera, de la casa...”

Tamara Kamenzain, *La casa grande*

Ante textos como *Personas en la sala* (1950) de Norah Lange o “El diario de Porfiria Bernal” (*Las invitadas*, 1961) de Silvina Ocampo¹, donde lo femenino se presenta, a primera vista, como el tema en cuestión, no resulta extraño y menos aún “original”, el proponer una lectura del *gender*² o de la identidad genérica que las voces discursivas postulan.

Más allá del hecho de ser ambos el producto intelectual de mujeres argentinas, estos textos se constituyen como expresión de subjetividades femeninas que se sitúan, en un sentido amplio, en el Buenos Aires de la primera mitad del siglo XX dentro de un mismo círculo social, aunque ocupen en él lugares diferentes; por otra parte, en dichas subjetividades el acto de escribir, o simplemente, de relatar³, aparece como una “vía de escape”, una forma de salir de un estado de reclusión o de transgredir desde lo íntimo los límites que la sociedad impone al género, ya se trate de una adolescente, de una niña o de una institutriz inglesa y treintañera.

Podríamos adelantar que si la identidad genérica se construye a partir de modelos socio-culturales, la escritura (en tanto forma de “decir”, de “tomar la voz”), en el caso de la mujer se constituirá en el espacio para la transgresión o liberación de los mismos y, a su vez, será allí donde éstos emergerán con mayor claridad.

Asímismo, el “mundo textual” que las voces femeninas de los textos construyen, resulta un lugar cerrado y, hasta podría decirse, por momentos asfixiante, pero, parado-

¹ Norah Lange, *Personas en la sala*, Bs. As.: CEAL, 1981 y, Silvina Ocampo, *Las invitadas*, Bs. As.: Losada, 1961. Las citas remitirán a estas ediciones, utilizándose las siglas *Ps* y *LI*, respectivamente.

² Hablaremos de “gender” y no de “género sexual”, dado que el primer término supone una lectura cultural e ideológica de las identidades, mientras que el segundo limitaría el tema a una cuestión de naturaleza biológica. Para esta consideración nos basamos en lo propuesto por Myra Jehlen en “Gender” (*Critical terms for the Literary Study*, Chicago, 1990: 263-273).

³ Al decir “acto de escribir o relatar” estamos adhiriendo al acto ficcional que proponen los textos al postular una narradora. No se interprete por ésto una referencia a la acción de escribir supuestamente “real” o “concreta” que llevaron a cabo las autoras empíricas de los textos, puesto que nos centraremos en las identidades ficcionales, “de papel”, y sólo haremos referencia a Norah Lange o a Silvina Ocampo a fin de contextualizar.

jalmente, “libre” a la fantasía de quien en la ficción lo emite y de aquel que podría recibirlo. Ventanas por donde espiar otras vidas o imaginarlas, puertas que se abren a la entrada inesperada de algún nuevo personaje o que posibilitan una salida momentánea, el espacio destinado a las irrupciones imaginativas, ese “mundo textual” sólo podrá clausurarse por un acto de la imaginación misma.

A partir de esto, nos interesa observar la conformación de los sujetos textuales a través de los discursos para considerarlos en relación con el sistema socio-cultural que integrarían y luego ver en qué sentido podría hablarse de “identidades femeninas”, así como de textos que llevan las marcas del “gender” en la literatura argentina contemporánea, más aún en aquella que es producida por mujeres.

II

DOS TEXTOS PARA TRES VOCES FEMENINAS

Si partimos de la concepción de Teresa de Lauretis acerca de la identidad de la mujer como el producto de su propia interpretación y de la reconstrucción de su historia a través del contexto discursivo cultural al que tiene acceso (cfr. Linda Alcoff, 15), es decir, de la definición de lo femenino de acuerdo con el concepto de posicionalidad, por el cual se entiende que las mujeres usan su perspectiva posicional como lugar desde el cual se interpretan y construyen sus valores, la situación en la que parecen ubicarse las voces textuales de “El diario de Porfiria Bernal” y de *Personas en la sala* será determinante para entender su condición de “femeninas” y la implicancia de dicha caracterización.

En el caso del primero, nos encontramos ante un relato escindido: la voz de Miss Antonia Fielding, que da comienzo al texto, se silencia para dar lugar al diario propiamente dicho, en el cual la voz del personaje de Porfiria Bernal emerge para fundamentar o negar —según se lo interprete— lo dicho por su institutriz. Coexisten entonces, estructurando el relato, dos tipos de discurso: el de la institutriz y el de la niña. El primero — eminentemente narrativo— parece asumir, en un principio, los rasgos propios del discurso epistolar que postula una recepción preferentemente reducida, selecta, aun cuando se encuentren ausentes las fórmulas comunes para el inicio de tal tipo de discurso:

“...Escribo para Ruth, mi hermana, y para Lilian, mi hermana de leche (...).
Escribo también para la conocida ‘Society for Psychical Research’...” (LI, 154);

Sin embargo, esta “selección” puede entenderse como una estrategia para legitimar la escritura, el acto de “tomar la voz” ante un público, al conceder el valor de lo “extraordinario”, “digno de ser estudiado” (referencia a la Sociedad a la que especialmente dedica el relato) y así poder hacer “público” un acontecimiento “privado”, personal. De todas maneras, el tipo de discurso empleado es el de la prosa testimonial, donde prima la experiencia del sujeto ficcional (en este caso) de la enunciación. Y en esto, aunque estructuralmente diferente, el segundo tipo de discurso, el del diario de Porfiria, no se distancia demasiado: el punto que los separa es precisamente la referencia a un público que por convención se supone ausente en el diario.

Condicionándose mutuamente, tanto el relato de Miss Fielding como el diario de Porfiria, revisten, en distinto grado, la condición de discursos en los que se revela lo “íntimo”, la vivencia surgida de la esfera privada, que, como bien se marca en la dedicatoria de Miss Fielding, sólo interesaría, en apariencia, a los allegados del sujeto (curiosamen-

te, otras dos mujeres) y a una Sociedad de Estudios Psíquicos. El relato global hace explícito el procedimiento por el cual el discurso más “íntimo”, personal y subjetivo del diario llegaría a convertirse en “público”: la niña concede el aparente privilegio de leer su privacidad a la institutriz y ésta, a su vez, da a conocer la propia mediante la relación testimonial, así como al posicionarse críticamente frente al diario.

Por otra parte, si pensamos en estos dos sujetos y en el espacio representado en el texto, tanto la niña como la institutriz pueden ser imaginadas en una misma habitación sólo interrumpiendo la acción de escribir para mirar por una ventana hacia la plaza San Martín. Y es ese mirar por la ventana lo que nos conduce directamente hacia la adolescente de *Personas en la sala*, voz femenina que va entretejiendo lentamente un relato generado a partir del acto de mirar por una ventana.

A diferencia de las mujeres del “Diario”, el personaje de la novela no detiene su mirada en un espacio “abierto” (la plaza), sino que se dirige, cruzando el puente externo de la calle, hacia otro espacio cerrado: el interior de la casa de enfrente, al cual se trasladará para dar forma a su relato, para mirar de cerca esos rostros que la inquietan y dibujarles una historia imprecisa:

“...Casi una hora permanecieron allí sentadas, mientras yo emprendía, difícilmente, la historia de sus caras (...). Divisaba los rostros en torno de la mesa —dos de frente, uno de perfil— e inventaba, a mi gusto, el mantel blanco, la azucarera de plata (...). Me era imposible imaginar de qué hablaban...” (Ps, 12);

“...¿Era posible que me dejasen pasar a esa sala tan aprendida desde la calle, que me permitiesen ubicarme frente a ellas para comenzar a historiarlas?...” (Ps, 40).

Ya sea que el sujeto se acerque o se aleje de esos rostros femeninos, la mirada permanecerá fija en ellos a través del recorrido textual, como obsesiva necesidad:

“...me olvidé de todo por mirarlas, y sólo pude divisar las tres caras en silencioso círculo...” (Ps, 55);

“...y al mirarlas me parecía que la felicidad casi podría ser así de cotidiana y recién inventada —como una biografía repentina y corta en medio de la tarde, de la cual sólo podríamos apartarnos, de pronto, para seguir como antes—, ...” (Ps, 67).

Esa necesidad de mirar más allá del mundo propio para evadirse de él o para descubrirlo en la alteridad, tanto en la voz adolescente y sin nombre, como en aquellas del “Diario de Porfiria Bernal”, hace inevitable ligar la mirada a la vigilancia de la o las “otras”: los relatos son reveladores de lo íntimo a partir de la observación de lo ajeno, y para tal observación minuciosa en la que se basa el control de uno mismo y de los demás, nada mejor que un orden cerrado (cfr. M. Foucault: 1989, 145-160).

Por esto, a pesar de las ventanas, las puertas que permiten cruzar la calle o las salidas breves, los sujetos en cuestión pertenecen, se sitúan, “hablan”, desde una sala, un dormitorio, un espacio semi-clausurado de la casa que incita a una transgresión sutil, cotidiana, desde la cual se intenta escapar a la condición de “objeto-vigilado” para asumir el rol de “sujeto-vigilante” en la escritura, y curiosamente, esos “otros” a quienes se vigila pertenecen al mismo grupo genérico: Miss Fielding y Porfiria se vigilan mutuamente, la adolescente de *Personas en la sala* vigila a tres mujeres; ninguna niega, a su vez, su condición de “vigilada”.

Desde tal perspectiva, tanto el “diario” como el discurso que lo contiene (voz de Miss Fielding) y el discurso conducido por la adolescente en la novela, pueden verse como “testimoniales”: los personajes que actúan como emisores ficcionales de los relatos se postulan como testigos de la existencia de otros sujetos femeninos con los cuales establecen relaciones de diversa índole. Así, rechazo, identificación, amor u odio, se conjugan para entablar siempre el juego de “observador-observado”⁴.

Pero se trata de testimonios de la vida “privada”, de lo íntimo, puesto que no penetra en ellos (al menos a nivel superficial) ninguna referencia al contexto histórico-social de la época: más allá de situar al lector en un lujoso departamento de la calle Esmeralda frente a la Plaza San Martín en Buenos Aires, en 1931, en el caso de “El Diario” o en una casa de la calle Juramento en el barrio de Belgrano (referencia aún más imprecisa), en el caso de la novela que ubica igualmente las escenas en el núcleo de la clase alta porteña, en estos textos no se hace mención alguna a acontecimientos pertenecientes a lo que comúnmente denominamos “ámbito público”.

A partir de estos primeros puntos de contacto entre los dos textos en cuestión y entre las tres voces que se presentan como sujetos genéricamente femeninos en el enunciado (y, en tanto las hemos denominado “voces”, lo son también ficcionalmente de la enunciación⁵), será necesario detenernos en cada uno de ellos para profundizar en estos y otros aspectos que conducen a la caracterización del *gender* en nuestra literatura.

A- “El Diario”: ¿competencia o complicidad?

Manifestando en primera instancia la “inverosimilitud” de lo que se relatará, la voz de Miss Fielding da comienzo a “El Diario de Porfiria Bernal”:

“Pocas personas creerán este relato. A veces habría que mentir para que la gente admitiera la verdad...” (154),

pero a su vez, con esta afirmación se evidencia también la posible clave para descifrar el texto: el juego entre mentira y verdad. Quizás, esta “verdad” por la cual clama la institutriz no sea otra que su “mentira” develada en el supuestamente “mentiroso” diario de una niña que ha observado con detalle, logrando, de tal forma, anticiparse premonitoriamente a los acontecimientos (esto último, si el lector cree, al menos, en la versión de Miss Antonia).

Para la caracterización racionalista y pragmática a la que se atiene la figura de la institutriz inglesa se tornan sin duda inverosímiles, muy poco creíbles y dignas de estudio, las capacidades “adivinatorias” de su discípula de ocho años: de admiración y temor (sobre todo, temor) serán las marcas con las que la voz de Miss Fielding se situará ante el discurso de Porfiria.

El diario propiamente dicho, objeto de lectura de la institutriz, constituye el fundamento para el relato, su elemento generador. La supuesta acción de escribir que Miss

⁴ Al respecto resulta interesante lo que se señala en el tercer capítulo de *Modos de ver* (John Berger y otros, Barcelona: Gustavo Gili, 1980), acerca de la presencia social de la mujer a través de la historia: la “examinante” y la “examinada” son elementos que constituyen la identidad de la mujer (54), de tal modo se convierte a sí misma en una “visión” (55). Quizás el aspecto “transgresor” de estos textos consiste en privilegiar la imagen de una mujer examinante; sin embargo, detrás de esa imagen es posible divisar también a la examinada.

⁵ Como podrá observarse nos estamos limitando al nivel discursivo de la situación de enunciación. Nos basamos en Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario* Barcelona: Crítica, 1978.

Antonia lleva a cabo es producto de la acción previa de leer. Por esto, su discurso contiene al diario y lo determina, pero, asimismo, se sustenta en él, perdiendo todo sentido si éste se le extrae.

De tal manera, se podría hablar de la existencia de un pacto silencioso, de una cooperación mutua entre las dos voces: el diario es la justificación que Miss Fielding tiene para escribir y, a su vez, a través de esa escritura, el diario de Porfiria logrará salir de la esfera de lo íntimo. El “yo” textual, en ambos casos, aparece como resultado de la divergencia con el otro (o más precisamente, la “otra”) y, al mismo tiempo, como perturbadora complicidad entre mujeres:

“...Estabamos en el mes de septiembre de mil novecientos treinta. Tardé unos días en abrir el diario que Porfiria me había entregado y en recorrer superficialmente las páginas. Me repugnaba la idea de leerlo, me parecía, vuelvo a repetir, que ese diario podía herirnos, que era una especie de vínculo secreto, un objeto clandestino...” (161).

“...Miss Fielding me dio la idea de escribir este diario (...). Ella sola, Miss Fielding, podrá leer estas páginas...” (162-163).

El diario es así el “objeto clandestino” que hermana a la niña con la institutriz pues traza entre ambas un lazo de complicidad. Miss Antonia ha abierto una puerta “peligrosa” que ella misma ya ha cruzado según lo indica la referencia que Porfiria hace al hábito de la institutriz de escribir cartas: le ha permitido a Porfiria hacer uso de sus potencialidades creativas y acceder de tal forma a otras actividades “pecaminosas”:

“...Antes de conocerla no se me hubiera ocurrido: antes de conocerla no se me hubiera ocurrido contemplar los ángeles de Botticelli ni mi cara en tantos espejos, porque siempre encontré que yo era horrible y que mirarme en un espejo era un pecado...” (162).

Pero no es el mirarse simplemente en un espejo ni la escritura del diario en sí lo que constituyen el “pecado” de la niña, sino el imaginarse similar a los ángeles pintados por Botticelli (similitud que le ha marcado Miss Fielding, y que la acerca implícitamente a seres sin sexo) y el uso que se hace del diario.

Es este último punto el que adquiere mayor relevancia al pensar el texto en relación con el *gender*: el diario se revela como el espacio de la transgresión. Es allí donde Porfiria manifestará su disconformidad con el orden sexual que se la impone, reafirmando, sin embargo, su identidad genérica. Sólo a Miss Fielding dejaría leer el diario, pero quizás también a Miguel “que sabe ortografía” (163); dejaría entrar a su hermano, varón, al mundo del diario para que lo corrija de posibles “faltas”. Sujeto o “sujetos” al género, el yo-textual señala:

“...Porfiria Bernal es mi nombre: me asombra, me contraría continuamente, me cambia el color de los ojos, la forma de los brazos y hasta el afecto que siento por mi madre. ¡Mi madre! A veces la veo como una extranjera, como una intrusa (...).

Soy esclava de mi nombre

(...)

—Preferiría llamarme Miguel. Miguel es nombre de varón y es vulgar...” (163).

Tratada de forma muy diferente a su hermano, Porfiria está sujeta a la continua vigilancia de Miss Fielding, quien, desde su mirada de discípula, no sólo parece tener la aprobación de todos (fundamentalmente de Miguel), sino que además representa la autoridad al cumplir las funciones asignadas por la madre:

“...Espero que usted se haga obedecer y que no tenga debilidades con ella.

En una hoja de block Ana María Bernal anotó con un lápiz el régimen alimenticio de Porfiria y luego me lo entregó...” (158, relato de Miss Fielding).

A esto se le suman los celos que manifiesta Porfiria hacia su institutriz a causa de Miguel:

“...En medio de las lecciones, Miss Fielding se detiene, suspira y sus ojos se aventuran por el paisaje de la ventana. Miguel la llamó ayer para que le ayudara a escribir una carta: tardaron más de una hora...” (168)

“...Miss Fielding está enamorada de Miguel. Así tienen que ser las institutrices con los discípulos y no tratarlos con rudeza con la rudeza, con que me trata a mí...” (170).

“...¿Cuándo comenzó nuestra enemistad? El día que los ví con las dos cabezas juntas, leyendo un libro de poesía...” (171).

Así, con suficientes razones para adoptar una actitud de rebeldía, Porfiria encontrará en el diario el lugar apropiado para ello. En él podrá ser ella quien controle y, por supuesto será Miss Fielding el objeto a vigilar y controlar:

“...Miss Fielding aprendió en un día a andar a caballo. Todo el mundo la felicitó (...). No sé si adora o si odia los gatos. Los acaricia y les da pedacitos de carne cruda, que roba de la cocina, cuando el cocinero duerme la siesta, pero también les da puntapiés.

Camina con Miguel por el parque a la noche. Oigo las voces hasta que me duermo...” (165).

En el diario la niña dejará de ser discípula para ejercer el gobierno de su mundo, mundo de la transgresión, de una mentirosa fantasía que caprichosamente se irá haciendo realidad para Miss Fielding. Allí Porfiria no escribirá exclusivamente sobre sí misma como se suele hacer en los diarios íntimos, sino que registrará las divergencias con aquella que es tanto su cómplice como su enemiga:

“...La riqueza es como una coraza que Miss Fielding admira y que yo detesto...” (165).

Espacio para despojarse de toda vigilancia, el diario que se cierra con llave para impedir posibles intromisiones, será dado a leer a Miss Fielding casi como un acto de venganza:

“...Durante muchos meses, Porfiria me amenazó con la lectura de su diario (...).

...Sabía que el asunto me desagradaba. Quería vencer mi repugnancia...” (160-161).

El juego de rivalidad y complicidad, fantasía y supuesta realidad que se produce entre los discursos de estas dos voces, que se miran mutuamente como a un "otro" temible y a la vez digno de ser dominado, termina por igualar ambas subjetividades en el acto de escritura-lectura del diario, acompañado éste por la creencia en sus poderes proféticos, mágicos, que hacen posible la transformación de cualquier tipo de realidad, así como la duda acerca de la existencia de una verdad. Sólo en dicho acto serán vencidas las diferencias, en este caso de formación cultural, entre ambos sujetos femeninos.

La ambigüedad, ya dada por el cruce de los dos tipos discursivos y acrecentada por el juego de divergencias y aproximaciones que postulan las voces, se resolverá así en el momento en que el discurso imaginativo de Porfiria, leído por Miss Fielding, se torne realidad: página en blanco del relato que al lector corresponde imaginar...

Dentro de la política de lo privado⁶ en la que se reproduce desde el discurso íntimo el efecto de poder que la palabra ejerce en el mundo público, el texto revierte la condición de "menor" que suele asignársele al diario (en tanto tipo discursivo asociado a lo femenino y privado), porque si bien éste aparece contenido por el relato de Miss Fielding, adquiere relevancia por encima de él: primero en ser concebido, palabra anticipada, el diario, inseparablemente de la voz que lo conduce, vencerá sobre el discurso más racional y "público" de Miss Fielding.

Saliendo del mundo ficcional del texto y dirigiéndonos por un momento hacia su autora empírica, notamos que "El Diario de Porfiria Bernal" marca una temática que es constante o reiterada en la obra de Silvina Ocampo: el poder femenino de transgredir por medio de la intuición o de la simple imaginación ciertos órdenes preestablecidos. "La hija del toro", "Carta bajo la cama", "Visiones", "Autobiografía de Irene" (en sus dos versiones), son algunos ejemplos de ello. Asistimos, a su vez, a la transgresión de las convenciones a las que se ajustan ciertos géneros textuales: un "diario" que no habla de acciones recientes, sino de hechos futuros que se marcan como ya acontecidos y que, por lo tanto, funciona como espacio del artificio y la mentira; cartas que llevan implícita la imposibilidad de llegar a destino y que leemos como intrusos, autobiografías también "artificiales" que parecen demostrar que el mundo "real" de lo femenino es, por cierto, el de la ficción⁷.

Pasemos ahora al texto de Norah Lange para ver qué sucede con esa voz femenina que retrata un "trébol" de tres rostros bajo la luz tenue en una sala que no es la de la propia casa.

B-Testigo de tres rostros: misterios de mujeres

Novela sin nombres, lugar de lo indeterminado, *Personas en la sala* releva por sobre todos sus elementos la identidad femenina de la voz narradora. Junto a ella o, más bien, frente a ella, tres rostros parecen justificar el acto de narrar. Sólo sabemos que se trata de mujeres y que en relación con ellas se hilvanará la trama textual.

⁶ Al hablar de "política de lo privado" nos referimos a las relaciones de poder que funcionan en la esfera de lo privado, ámbito que se considera como propio de la racionalidad femenina. Aunque no acordemos totalmente con esto último, creemos sí en la existencia de una política de lo privado o de lo cotidiano en la cual la mujer, sobre todo hasta mediados de siglo, cumple un rol central. Al respecto ver: Brunner, J. "La mujer y lo privado en la comunicación social", Chile, FLACSO, 1983, o Duby, G.-Perrot, M. *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus, 1990-1993.

⁷ Entendemos aquí el término "ficción" en el sentido de "simulación" o "simulacro" que es convencionalmente aceptado ya sea por un lector o, más allá de la práctica verbal, por un "espectador". En el resto del trabajo, dicho término debe interpretarse simplemente en el sentido "invención poética".

Marcando en primer término la diferencia con “los otros”, el sujeto es testigo de aquello que no entenderían “los demás” (“...-yo, el testigo fiel-...”, 114), y como en el caso del relato de Miss Fielding, todo el discurso se fundará en el intento por explicar, rememorar, reconstruir una vivencia extraña. La escritura parece, sin embargo, no estar dirigida a otros, sino autodirigida, destinada al recuerdo de algo tan propio e intraducible como las visiones en el ensueño:

“...Para mí, en cambio, aquella casa sólo constituyó el sitio más cómodo y propicio para vigilar la otra. A medida que alguien se equivocaba con un recuerdo y una voz paciente corregía el color de un vestido, la noche que se llamó al médico, yo me distanciaba, poco a poco, porque la calle Juramento siempre sería para mí (...) una sala a la calle, con rincones apenas más penumbrosos, y tres rostros claros que parecían vivir a gusto...” (5).

La mirada, la impresión y el detalle visual serán los elementos a partir de los cuales se construirá el relato. En tal sentido, el “enfoque” subjetivo, las tonalidades, el delineado de aquello que es objeto de la mirada, no sólo se convierte en organizador de la ficción, sino que deja en segundo plano a la palabra. El acto de decir, de relatar, es simplemente una consecuencia de la mirada previa que debe ser fijada o asentada de alguna manera, en este caso, por la escritura.

Como lo ha afirmado su autora empírica⁸, *Personas en la sala* es “puro espionaje”. Espionaje u obsesiva vigilancia sobre la cual se funda la ficción, esa actividad secreta da origen, como hemos mencionado, a la de escribir, también secreta, personal, íntima, que hace del lector un cómplice o, por qué no, un espía en segundo grado:

“...Qué raro escribir de noche, con guantes, con manos parecidas a guantes inflados (...), pero prefiero los guantes agarrados a la mesa porque no quiero olvidar nada mientras estoy levantada, sola, y ya me fui de sus caras...” (80)

“...y advertí el papel sobre mi mesa. No le tuve miedo al papel después de leer lo que había escrito. Me pareció un poco triste y absurdo que yo pensara en tantas cosas sin que se me notara...” (84).

La referencia al acto de escribir llega recién cuando ya se anticipa el final: cuando “los demás” notan el cambio que se ha producido en el sujeto:

“...-Qué se yo. Los libros. Siempre tiene uno en la mano. Algo que ve en la calle (...) Está cambiada. Ya casi no nos habla...

Y fue en ese momento, en ese preciso instante, cuando empezó el final...” (87-88).

Un final que es consecuencia del alejamiento de los rostros, de la separación de ese objeto que ha sido aprehendido por la mirada y que se constituye en razón para escribir. Y que, como no podía ser de otra manera, es producto de la muerte, de la desaparición de las mujeres de la sala, de la clausura total de ésta, que tendrá como correlato la clausura textual. Por esta razón la escritura puede verse como un modo de fijar el recuerdo de esa mirada, de esos tres rostros femeninos y de “entenderlos”:

⁸ Entrevista a Norah Lange realizada por Beatriz de Nóbile: *Palabras con Norah Lange*, Bs. As.: Carlos Pérez, 1968: 23.

“...y aun así era tan difícil que debía anotar muchas cosas para tratar de entenderlas cuando tuviese tiempo...” (91).

Regresando la tema de la identidad femenina, es posible interpretar el texto como el recuerdo o reconstrucción por la memoria del trayecto hacia la definición de dicha identidad que comienza en el momento en que el sujeto adopta un lugar determinado desde donde mirar y posicionarse frente al mundo.

En efecto, el juego de identificación y diferencia que se establece con las mujeres observadas marca la búsqueda y el deseo de una identidad propia, distinta, tal vez, de los cánones dados por la familia. No es casual, asimismo, que la voz textual se mantenga en el anonimato, pero que reiteradamente mencione su edad:

“...Será la edad”, murmurarían otros, mientras las tres caras se instalaban adentro de la mía, habituándose a extrañas conversaciones, marcando para siempre ese invierno de mis diecisiete años (...).

“¿Será que quiere parecerse a algo?”

Pero todavía no era posible parecerse a tres rostros, a una avenida de álamos (...). Ellas eran las propietarias de ese parecido y yo no quería parecerme a ellas ni a sus parecidos...” (27).

“...Dios mío, debían de mirarme y advertí las tres caras dentro de la mía...” (86)

“...cambiándome, cambiando mis diecisiete años...” (88).

Hemos recogido estas tres citas porque a partir de ellas es posible notar claramente la diferencia de actitud del sujeto: en la primera mención a su edad se niega la búsqueda de una identidad y la identificación con las tres mujeres; luego, casi al borde del final, el sujeto reconoce el cambio, que si no es identificación, es, por lo menos, la manifestación de una conciencia de la influencia ejercida por los rostros que se han “instalado” en ella.

Así, el “espionaje” o la “vigilancia” de las mujeres por parte de la narradora, marcará el deseo de conocer más allá de los límites del ámbito familiar, de la casa, para definir su identidad. La edad (diecisiete años), que bien puede considerarse como de pasaje a la adultez, siendo decisiva para la adopción de un rol en la mujer de principios o mediados de siglo (¿ser “esposa” y “madre” o dedicarse a la soltería por propia voluntad? También, la posibilidad de casarse y enviudar tempranamente, de quedar sola y ser “víctima del recuerdo”), contrasta con la única edad conocida de las tres mujeres, la de la mayor, cuya figura aparece destacada de las restantes (es “ella”) a lo largo del texto:

“...-Tengo treinta años y encontré una araña...

Entonces abrí la puerta y crucé la calle corriendo...” (68).

“...porque las manos, las mías, me parecían guantes de gamuza con hileritas de hormigas frescas subiendo y bajando (...). Me hubiera gustado más arañas que hormigas. La araña que encontró sobre su cómoda, pero no tengo treinta años...” (82).

Con menos del doble de su edad, estas tres mujeres, sobre todo “ella”, pueden enseñarle como “simular”: ensayos de conversación y de silencio, preparación del llanto, de la felicidad tranquila producto del recuerdo o de la muerte. Porque toda la vida puede ser representada en una sala, más aún, la vida femenina si es pensada en un espacio cerrado que puede ser observado de afuera hacia adentro, pero no en sentido inverso.

Para algunas críticas feministas⁹, la mirada —la forma de mirar y de ser mirado—, es un punto problemático al encarar el tema del *gender*. Como en este texto, el “mirar” puede significar “hablar de” y, en ambos casos —mirada o voz—, serían susceptibles de considerarse transgresión, sobre todo cuando, tanto el sujeto que mira o habla (=escribe) como el objeto mirado/“relatado”, son femeninos. Ya Virginia Woolf marca esta problemática en *Un cuarto propio* (V. Woolf, 81-85), revelándola como propia de la “escritura femenina” (entendida allí como aquella que es producida por mujeres).

Este último punto es, sin duda, relevante para elaborar una interpretación de *Personas en la sala* en relación con el *gender*, ya que, como hemos mencionado, el texto funciona como un orden eminentemente femenino, gobernado por mujeres. Tanto la examinante como las examinadas lideran el espacio textual: la primera fundamentalmente con su “voz” y su “mirada”, y las restantes con el poder de sus figuras, de la imagen que conforman no sólo por sus rostros, sino también a partir de las escasas palabras que de ellas rescata la narradora. Voces retratadas o rostros relatados, como bien lo señala el sujeto textual, las examinadas, que inicialmente son objeto de apropiación:

“...en esos primeros momentos en que me las adjudiqué como una pertenencia...” (12),

terminan, incluso, por dominar el relato, porque cuando se haya contado la supuesta historia de sus rostros, cuando ya no se los pueda examinar más, no quedará nada por narrar.

A su vez, el sujeto, como hemos dicho, marcará la influencia de ese acto secreto de mirar, a través del cual, si bien no logra descifrar todos los misterios de aquellas a quienes observa, si logrará acercarse a otro “mundo”, más allá de las fronteras de su casa (mundo rutinariamente transitado). Al respecto, no resulta importante, al fin y al cabo, acceder a todos los oscuros rincones de esas tres mujeres, principalmente de la tercera por ser aquella con la que la adolescente más se identifica (“...pero yo no podía confesarle que repetía casi todo lo que ella decía...”, 83), porque en la existencia de esos enigmas reside el juego de mirar, escuchar y, luego, imaginar; es ello, precisamente lo que permite al sujeto sentirse una “espía”.

Aún después de desaparecidos los rostros, quedarán espacios para ser llenados por la imaginación; permanecerá el recuerdo de un retrato con zonas borrosas hacia donde huir para crear: un refugio en el cual es posible sentirse hermanada al misterio de mujeres que hacen de una sala una isla donde existe lo perfecto, una detallada y estática belleza inútil que las acerca a la muerte, a una muerte preparada. Surgirá, conjuntamente, la angustia de no poder mirar más: esa imposibilidad de mirar sin permiso, de espiar transgresivamente, pondrá fin al texto.

Por último, es necesario hacer referencia al detenimiento y detalle que caracterizan a

⁹ Nos referimos principalmente a la problemática planteada en S. Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura en las mujeres” (G. Ecker ed. *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986), donde se releva la postura de diferentes teóricas frente al tema de la mirada o percepción (en un sentido más amplio) femenina. Se habla, entre otras cosas, de la “doble existencia” o “ambigüedad” de la mujer. Si bien en el texto estamos ante una “mujer de papel”, ante un constructo que nos hace imaginar la figura de una mujer escritora (sujeto textual), dicha ambigüedad se hace explícita (p.e. simular la lectura de un libro cuando lo que se hace es espiar o vigilar la casa de enfrente: lo que se “lee” no es precisamente un libro).

También Myra Jehlen en “Gender” (*Op. cit.*), aunque desde un punto de vista bastante diferente (ya que, como hemos intentado hacer aquí, Jehlen se remite a la observación de personajes para hablar del *gender*), señala que la femineidad es una cuestión de miradas que lleva a asumir un rol o concederlo a los otros. La mirada, en tanto forma de posicionarse ante uno mismo y ante el mundo, implica una ideología y por eso, no puede desligarse de la cuestión del *gender*.

cada una de las imágenes de *Personas en la sala*, contrastando con la indeterminación que produce la ausencia de nombres y fechas, rasgo que otorga al relato un clima de irrealidad, como si se tratara de una imagen onírica que se va transformando mínimamente hasta derivar en un desenlace. Pensando en la producción de Norah Lange, esto no resulta extraño: aun en *Cuadernos de Infancia* —texto de carácter autobiográfico—, accedemos a esa atmósfera de irrealidad, de representación por momentos onírica que deriva del mirar con imaginación y sin disimulo de la subjetividad.

III

Aunque disímiles en un primer acercamiento, *Personas en la sala* y “El Diario de Porfiria Bernal” revelan coincidencias más allá del hecho de ser producto de mujeres y de sostener sus discursos desde la presencia ficcional de voces femeninas.

Si bien resultaría aventurado manifestar conclusiones sobre la literatura “femenina” en la narrativa argentina, solamente a partir de los textos trabajados, creemos habernos aproximado a ciertos puntos de interés, básicos al abordar el tema del *gender* en la literatura en general que resultan relevantes en numerosos textos producidos y “protagonizados” por mujeres argentinas, de los cuales los seleccionados son simplemente ejemplos.

Nos hemos detenido en los sujetos textuales, es decir, en las mujeres de ficción que protagonizan los relatos. Sin embargo, ello no nos ha impedido trazar líneas de relación con otras producciones de las autoras empíricas (sujetos contextuales) y tampoco nos impediría ahora (si no fuera por los límites de extensión a los que debemos atenernos), ver similitudes con otras mujeres que ejercen la actividad de escribir, ya sea ficcionalmente o no: voces que desde un espacio cerrado buscan aún su posicionalidad, a través de la mirada transgresora, del examen de sí mismas o de algún tipo de ruptura con lo que se les impone; voces femeninas que han caído en el peligroso encierro de lo íntimo o que logran salir de él por medio de la imaginación. Todas ellas mujeres, en definitiva, siempre excluidas del ámbito público y que, en todo caso, se ven habilitadas para hacer referencia a él desde lo privado. Aún así, algunas han accedido a la “historia” (esa que parecían escribir únicamente los varones). Otras siguen siendo utilizadas para reafirmar la frase “detrás de todo gran hombre hay una gran mujer”.

Dejando estas reflexiones, es preciso revelar aquí los elementos que en concreto nos han permitido hablar de la construcción de subjetividades o identidades femeninas en los textos trabajados. Dichas identidades, que se definen por la posición que los sujetos adoptan tanto en relación consigo mismo como en relación con aquellos que los rodean (no necesariamente varones en el caso de la mujer, aunque exista un orden masculino implícito), parecen constituirse fundamentalmente a partir de la mirada, que se convierte en transgresora en el caso de Porfiria y de la adolescente, las cuales asumen el rol de “vigilantes” o “espías” de otras mujeres (Miss Fielding, las tres mujeres) para escapar, paradójicamente, de la mirada vigilante de “otros” (la misma Miss Fielding, la vigilancia familiar).

La mirada se confabula, a su vez, con la simulación: un “hacer como sí” que es ejercido por aquellas que miran y por las que son miradas, y que sólo se vislumbrará como estrategia cuando la mirada se convierta en escritura. Porque los relatos surgen del mirar, del vigilar, del espiar, siempre con la imaginación, buscando dilucidar misterios ocultos, transformando a los sujetos mismos en identidades enigmáticas, y por esto, también femeninas.

A su vez, en la escritura, en el "mundo textual", se establecerá un juego con esas "otras" observadas: un juego de divergencia y complicidad que en "El Diario" se pone de manifiesto en la presencia y alternancia de las dos voces participantes, ya que ambas subjetividades dan cuenta de sus diferencias así como de los puntos en los que simpatizan. En *Personas en la sala*, ese juego estará igualmente explícito en la relación que la voz narradora y "espía" establece con los tres rostros.

Es innegable ya el hecho de que las identidades genéricas se construyen a partir de modelos socio-culturales (el intentar demostrarlo, además, va más allá de los límites de este trabajo) y, en general, esto no sólo se evidencia en los textos, sino que también, en el caso de lo femenino, se hace notoria la necesidad de escapar de los modelos impuestos, recurriendo al poder de las miradas imaginativas, fijadas en algún lugar prohibido u olvidado de los mundos posibles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

- Alcoff, L. "Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista", *Feminaria*, 4 (nov. 1989).
- Baudrillard, J. *De la seducción*, Madrid: Cátedra, 1987.
- Berger, J. (y otros) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Brunner, J. "La mujer y lo privado en la comunicación social", *FLACSO* (Chile), 1983.
- Duby, G. y Perrot, M. *Historia de las mujeres*, Tomo III, Madrid: Taurus, 1992.
- Foucault, M. *Vigilar y castigar*, Bs. As.: Siglo XXI, 1989.
- González, P. y Ortega E. (ed.) *La sartén por el mango*, Puerto Rico: Huracán, 1984.
- Gubar, S. "'La página en blanco' y las formas de creatividad femenina", *Feminaria* 1 (junio 1988).
- Jameson, F. *The political unconscious*, Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Jehlen, M. "Gender", *Critical terms for Literary Study*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.
- Mignolo, W. *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona: Crítica, 1978.
- "Semantización de la ficción literaria", *Dispositio* V-VI, 15-16, (1980): 85-127.
- "Sobre las condiciones de la ficción literaria", *Escritura* VI, 12, (julio-dic. 1981): 263-280.
- NóBILE, B. (entrev.) *Palabras con Norah Lange*, Bs. As.: Carlos Pérez, 1968.
- Ryan, M. *Politics and culture*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- Weigel, S. "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", *Estética feminista*, G. Ecker (ed.), Barcelona: Icaria, 1986.
- Woolf, V. *Un cuarto propio*, Bs. As.: Sur, 1980.
- Historia de la literatura argentina* Bs. As.: CEAL, 1976.

EL CONDE DE REBOLLEDO Y EL GUSTO DIECIOCHESCO

Por Rafael González Cañal

Resulta difícil de explicar el escaso interés que ha suscitado entre los especialistas e historiadores de la literatura la segunda mitad del siglo XVII. Siempre se ha pensado que tras Quevedo, Góngora y Lope -las tres grandes figuras poéticas del siglo- no surgieron poetas de acusada personalidad y de potencia innovadora y creadora suficiente. En efecto, resulta a todas luces evidente que entre la pléyade de poetas que circularon durante los reinados de los dos últimos Austrias, ninguno es comparable al Fénix de los ingenios o al maestro cordobés, aunque no por ello haya que despreciarlos. El momento de esplendor que vivió nuestra poesía en la primera mitad del siglo XVII ensombrece injustamente la producción literaria de algunos escritores bastante dignos de nuestro Siglo de Oro. Así lo afirma Ignacio Arellano al editar las poesías de Jacinto Alonso Maluenda, otro autor menor:

La gran proliferación de poetas en la España del Siglo de Oro, y la excepcional importancia de nombres geniales como Lope de Vega, Góngora o Quevedo, hace a menudo que los críticos e historiadores de la literatura releguen al olvido la obra, estimable a veces, y siempre curiosa, de otros poetas de segunda fila que gozaron de más fama en su tiempo, y que son capaces de enseñarnos mucho sobre la estética vigente y el ambiente literario y cultural del siglo XVII.¹

Es curioso comprobar cómo un escritor tan injustamente olvidado y casi denostado en la actualidad tuvo una época en que fue bien recibido y en la que gozó de cierto prestigio. Bernardino de Rebolledo, el militar y diplomático leonés que ocupó sus "ocios" en escribir una amplia obra poética, tuvo que esperar un siglo para que algunos autores ilustrados se fijaran en él, lo leyeran e incluso apreciaran su estilo poético.

Rebolledo publicó sus obras ya avanzado el siglo XVII, en la década de los cincuenta, cuando empezaba a alejarse la polvareda levantada por Góngora y sus más acérrimos seguidores. Sus *Obras poéticas*, en tres volúmenes, recogen toda su producción, desde su poesía menor agrupada en los *Ocios*, hasta sus poemas más ambiciosos: la *Selvas Dánicas*, la *Selva militar y política* y las versiones de libros sagrados (*Los Trenos*, *La constancia victoriosa*, la *Selva Sagrada* y el *Idilio Sacro*)².

¹ Ignacio Arellano, *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, EUNSA, 1987, p.7.

² *Obras poéticas...*, Amberes, Officina Plantiniana, 1660-61, 3 vols. Sus obras principales ya habían sido publicadas anteriormente de forma autónoma: *Ocios* (Amberes, Plantiniana, 1650); *Selva militar y política* (Colonia, Antonio Kinchio, 1652); *Selvas Dánicas* (Copenhague, Pedro Morsingio, 1655); *La constancia victoriosa* (Colonia, Antonio Kinchio, 1655); *Selva Sagrada* (Colonia, Antonio Kinchio, 1657); y el *Idilio Sacro* (Amberes, Plantiniana, 1660).

Parece evidente que no puede definirse una amplia obra poética como ésta con un solo adjetivo o adscribirla sin más a una determinada corriente poética, ya que en sus poemas encontramos diferentes influencias y estilos.

Si nos adentramos en la filiación poética de la obra de Rebolledo, cabe señalar que indudablemente se encuentra en la línea clasicista de los Argensola, poetas a los que con toda seguridad leyó y apreció. El gusto por el concepto, la tendencia a la concisión y a la claridad, el magisterio horaciano, la preferencia por la historia y la didáctica son notas comunes a la escuela aragonesa, que siempre se mantuvo fiel, a pesar de la influencia gongorina, a un clasicismo moral y satírico en los contenidos y sobrio y equilibrado en cuanto a la forma, clasicismo que llevó a un poeta como Villegas a la adaptación de la anacreóntica. Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache (1577-1658), es un ejemplo evidente de poeta llano y anticulterano, que mostró también un clasicismo reflexivo a la manera de los Argensola. Incluso en la escuela sevillana hay ejemplos de clasicismo puro, como es el caso de Juan de Arguijo.

Además, al revisar su poesía menor, recogida en los *Ocios*, se advierte con facilidad que sus poemas amorosos entran de lleno en la tradición petrarquista y garcilasiana, mientras que su poesía moral y devota entronca con los tonos desengañados y la angustia existencial de Quevedo y el movimiento neostoico.

Pero como todo escritor barroco Rebolledo muestra un espíritu de dualidad constante, un enfrentamiento de tendencias contrapuestas que le llevan a cultivar simultáneamente la temática grave y la burlesca, la poesía transcendente y la poesía de lo cotidiano, deteniéndose a veces en ínfimos motivos circunstanciales. En este sentido, encontramos poemas que participan de esa estética que trata de dignificar lo feo y que degrada conscientemente temas sancionados por la tradición culta, como ocurre en las frecuentes parodias de temas mitológicos, tan del gusto de los poetas barrocos. Nuestro escritor tampoco se sustrajo a esta tendencia y compuso abundantes poemas festivos y burlescos, destacando especialmente sus epigramas, muy apreciados por Ticknor.³ Este tipo de poesía hay que insertarla en una línea de poesía burlesca que se remonta al menos a Diego Hurtado de Mendoza, y que, en cuanto a la poesía epigramática, parece centrarse en Sevilla, con Baltasar de Alcázar, Juan de Salinas, Pedro de Quirós, Fernando de la Torre Farfán, etc. Con este grupo de poetas epigramáticos se puede conectar la obra traductora de otros dos poetas del grupo aragonés: Francisco de la Torre y Sevil y Manuel de Salinas y Lizana.

Otra cosa son sus grandes poemas bíblicos o su *Selva militar y política*, obra que debió seducir notablemente a los escritores del siglo XVIII, precisamente como ejemplo de poesía didáctica, aunque realmente haya en ella poca poesía.

Estas breves pinceladas demuestran que no se puede despachar apresuradamente una obra poética tan amplia y variada como la de Rebolledo. Por eso, al observar el aprecio que le tributaron los escritores neoclásicos, conviene detenerse en cuáles fueron los aspectos y cualidades de su obra poética que propiciaron su prestigio y resonancia en el siglo ilustrado.

Tras una primera etapa dieciochesca, marcada todavía por la estética barroca, es en los años 50 cuando asistimos a un intento evidente de renovación y reforma del gusto poético imperante. Que en esta primera mitad del siglo XVIII existan ya manifestaciones reformistas e innovadoras precursoras de la transformación del gusto barroco -recuérdese la *Poética* (1737) de Luzán o la "Sátira contra los malos escritores" (1742), de Jorge

³ M.G. Ticknor, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Impr. de M. Rivadeneyra, 1854, p.250.

Pitillas (Hervás)-, no quiere decir que ya se haya producido el cambio de mentalidad. El pujante barroquismo convivirá a partir de la década de los treinta con algunos reformadores “galo-clásicos” y, así, en la Academia del Trípode (1738-1748), reunida en Granada en torno al conde de Torrepalma,⁴ se sigue admirando a Góngora, aunque algunos empiezan a buscar soluciones reformistas, de signo clasicista, mirando hacia atrás en busca de Garcilaso. Algo parecido ocurre en la Academia del Buen Gusto (1749-1751), en la que conviven continuadores del más puro estilo barroco (José Villarroel o el conde de Saldueña) con poetas claramente innovadores (Montiano, Luzán, Nasarre o Luis José Velázquez)⁵. Un poeta que ejemplifica perfectamente esta época de transición hacia las nuevas corrientes (rococó, neoclasicismo...) es José Antonio Porcel, que participa en ambas academias.

Las posiciones teóricas de Luzán (1737) y Hervás (1742), así como la producción en verso del primero de ellos, suponen, pues, el primer impulso para la reacción clásica, caracterizada por la revalorización de dos de nuestros poetas renacentistas más representativos: Garcilaso y fray Luis. Creo que es justo en el momento en que se vuelven los ojos a Garcilaso cuando se produce el verdadero cambio y, si se quiere, la ruptura con el gusto barroco. En la poesía áurea se da, pues, un camino de ida y vuelta: de Garcilaso a Góngora y de Góngora a Garcilaso. Cuando Garcilaso se instaura como nuevo modelo es cuando realmente estamos en un nuevo periodo y se instaura el “buen gusto”. No hay que olvidar que desde 1658 no se vuelve a editar al que Luis José Velázquez llamó “Príncipe de la Poesía castellana” hasta la edición de José Nicolás de Azara de 1765, y que luego volverá a aparecer repetidamente en 1778, 1786, 1788 y 1796. Lo mismo ocurrirá con fray Luis, ya que desde la edición de Quevedo de 1631 no verá la imprenta hasta 1761, y luego, sucesivamente, en 1785 y 1791. Precisamente, con Garcilaso y fray Luis se revalorizarán los poetas barrocos de signo clasicista como los Argensola, Villegas, Ercilla y, como no, Rebollo.⁶

Por el contrario, paulatinamente se instaura un anti-gongorismo radical, recayendo en el poeta cordobés las culpas de la degeneración de la poesía. Obviamente, no se reeditan los grandes poemas gongorinos, y sólo López de Sedano, que es el más ponderado en su apreciación, incluye unos pocos romances y letrillas en el *Parnaso Español* como prueba del buen gusto de sus poemas cortos. La oscuridad gongorina es prácticamente desterrada:

...no hemos encontrado ningún recuerdo evidente del Góngora difícil en los poemas importantes de las décadas setenta y ochenta, y creemos que todo lo que no fuese romance, letrilla o poema corto en Góngora estaba, en efecto, olvidado por los poetas y críticos “sensatos” de aquella época. Si se seguía apreciando al “Marcial andaluz”, se despreciaba generalmente al “Homero español”.⁷

⁴ Vid. Nicolás Marín, *Poesías y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*, Granada, Universidad, 1971.

⁵ Vid. José Miguel Caso González, “La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época”, en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1981, pp.383-418.

⁶ Véase para este tema el artículo de Emilio Palacios Fernández, “Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el siglo XVIII”, en el *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del siglo XVIII, 1983, II, pp.517-544. Para el caso concreto de Villegas, véase Julián Bravo Vega, *Esteban Manuel de Villegas (1589-1669). Fortuna crítica*, Logroño, Gobierno Autónomo de La Rioja-Instituto de Estudios Riojanos, 1989. Para la recepción de Góngora y su obra en el siglo XVIII, véase el artículo de Nigel Glendinning, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, en *RFE*, XLIV (1961), pp.323-349.

⁷ Nigel Glendinning, “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”, art. cit., p.344. Recuérdese que incluso los comentarios de Salcedo Coronel, Pellicer y Salazar Mardones a los grandes poemas gongorinos volaban por los aires en *La derrota de los pedantes* de Moratín.

En este marco hay que situar la revalorización de la poesía del conde de Rebolledo, poesía calificada insistentemente como prosaica,⁸ y justamente por ello bien recibida en el siglo ilustrado. Ahora bien, el prosaísmo que desde siempre se le ha achacado, y que ha venido repitiéndose por todos los críticos, se debe principalmente a sus grandes poemas didácticos y religiosos, y en particular, a la *Selva militar y política*, obra de contenido interesante y útil, pero de forma algo indigesta. No obstante, por ésta y otras obras fue muy apreciado en el siglo XVIII, justo en la época en que imperaba el gusto neoclásico, que apreciaba una literatura didáctica que huía de todo ornamento y alarde sensorial.

En principio, conviene destacar la abundante utilización de la obra de Rebolledo para ejemplificar el uso de las voces del *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española. Nuestro poeta fue una de las “autoridades” más saqueada a la hora de buscar ejemplos. Muy pocas veces es utilizado en el tomo primero, que data de 1726 y abarca las letras A y B, pero en el segundo, que contiene la letra C, elaborado en 1729 ya son numerosas las voces que se “autorizan” con versos de Rebolledo.⁹ Los académicos utilizan la edición de sus *Obras poéticas* publicada en Amberes, en 1660-61, aunque muestran una preferencia clara por los *Ocios* y la *Selva militar y política*.

No obstante, hay que situar el punto de partida del aprecio de la obra de Rebolledo por parte de críticos y escritores en 1754, cuando Luis José Velázquez lo incluye en sus *Orígenes de la poesía castellana* entre los poetas que conservaron algo de buen gusto:

La buena poesía que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines de siglo, siendo la última que conservaron algo de este buen gusto, el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, D. Francisco Quevedo, D. Juan de Xáuregui, Christoval de Mesa, y otros, cuyas poesías, no están todas escritas con igual acierto, trasluciéndose en algunos de ellos el mal gusto que empezaba ya a reynar en la poesía castellana.¹⁰

Pero Velázquez, como muchos otros, muestra una clara predilección por las versiones de textos sagrados:

Las mejores poesías del conde de Rebolledo son: *La Selva sagrada*, *La Constancia victoriosa*, *Los Trenos* y *El Idilio sacro*... El Conde de Rebolledo tradujo todos los salmos, que intituló *Selva sagrada*, el *Libro de Job* con el título de *La Constancia victoriosa* y *Los Trenos de Jeremías* con el nombre de *Elegías sagradas*. Todas estas obras, que son excelentes, se hallan en el tomo III de las

⁸ Menéndez Pelayo dijo de él que “fué por su carácter y por sus tendencias un sectario de la escuela prosaica del siglo XVIII.” (*Biblioteca de Traductores Españoles*, Santander, Aldus-CSIC, 1953, IV, p.143). Este juicio lo recoge Antonio Gallego Morell: “Al igual que en el resto de su obra poética, domina en la *Selva* el prosaísmo, reacción anticulterana, que enlaza con el tono dominante de la literatura española a lo largo del siglo XVIII” (*Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, p.102). En general, es la etiqueta que ha pasado a los manuales; *vid.*, por ejemplo, Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego, “Trayectoria de la poesía barroca” en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t.3, Bruce W. Wardropper, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp.638 y 653.

⁹ En la letra A sólo aparece un ejemplo de Rebolledo, procedente de la *Selva militar y política*: ‘ahorcar’. En cambio, a lo largo del diccionario son muchas las voces en las que se acude a nuestro poeta para ejemplificar su uso; véanse, por ejemplo, las siguientes: ‘cobardemente’, ‘cocido’, ‘cocinar’, ‘commover’, ‘commutar’, ‘compendio’, ‘complicar’, ‘comprimido’, ‘concentrico’, ‘concession’, ‘en conciencia’, ‘concreto’, ‘conculcar’, ‘constantemente’, ‘contagio’, ‘contagioso’, ‘contenido’, ‘contratar’, ‘copula’, ‘corrincho’, ‘corteza’, ‘corto’, ‘cosquillas’, ‘arbol de costado’, ‘costosamente’, ‘costoso’, ‘creciente’, ‘crecido’, ‘creedero’, ‘crenchas’, ‘cruento’, etc. Obviamente, figura Rebolledo en el *Catálogo de Autoridades que pueden servir de autoridad en el uso de los vocablos y de las frases de la lengua castellana*, publicado por la Academia de la Lengua, Madrid, 1874, p.75.

¹⁰ Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* Málaga, 1754; cito por la 2ª edición: Málaga, Herederos de D. Francisco Martínez Aguilar, 1797, pp.57-58.

suyas. Su autor asegura que procuró ajustarse al original hebreo, valiéndose para ello de la traducción castellana de la Biblia impresa en Ferrara, que, en sentir de los que entienden bien estas materias, es literalísima.¹¹

Por otra parte, Leandro Fernández de Moratín puso a Rebolledo a la cabeza de los buenos poetas en *La derrota de los pedantes* (1789), junto a Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza, Ercilla, o Lope de Vega:

Aprobado este plan, se dispuso que Garcilaso de la Vega, por estar herido Cervantes, mandase el ala derecha; la izquierda D. Diego de Mendoza; el centro, D. Alonso de Ercilla; y el cuerpo de reserva, que debía acudir adonde la necesidad lo pidiese, se encargó al conde de Rebolledo, acompañado de Lope de Vega, Cristóbal de Virués y otros sujetos de acreditado valor y experiencia militar.¹²

Lo mismo hizo Juan Pablo Forner, situándole en el Parnaso junto a Cervantes, Garcilaso y Mendoza.¹³ No obstante, al hablar de la *Selva militar y política* reconoce que su forma no es la más adecuada: "...estimo la doctrina y el lenguaje; no le llaméis poema, y no repugnaréis su composición..."¹⁴

También es sumamente positivo el juicio que su obra merece a Vicente García de la Huerta, en una reseña que publicó a la edición hecha por Sancha en 1778:

...las obras métricas escritas en Español, llenas de elegancia, valentía y doctrina. A la verdad los que imaginan con preocupación que la Poesía no se emplea en asuntos graves, útiles, y aun muy necesarios, pueden desengañarse a vista de las del Conde: pues todas son de asuntos importantes, así las propias como las traducidas: en aquellas hallamos la sucesión de los Reyes de Dinamarca, y en estas las Lamentaciones de Jeremías, el Libro de Job y el Salterio completo. Solo esta última obra hubiera hecho inmortal el nombre de Rebolledo; pues facilitó a todos la inteligencia de un libro de la Sagrada Escritura, que debe ser el Manual del Cristiano, siendo lo más apreciable el que entre quantas traducciones en verso se han hecho de los Salmos, ninguna puede compararse con esta.¹⁵

En 1773 Cadalso publicaba sus poesías con el título tan significativo para nosotros de *Ocios de mi juventud*.¹⁶ En el prólogo sitúa su poesía amorosa en la línea de los Argensola y Garcilaso, y al volver la vista atrás hace una consideración sobre el estado de la poesía

¹¹ *Ibid.*, p.119.

¹² L. Fernández de Moratín, *La derrota de los pedantes*, ed. John Dowling, Barcelona, Labor, 1973, p.84. Véanse también las páginas 89 y 94.

¹³ Habla Cervantes: "Con este distintivo perdí una mano en la Naval, y con él me ladeo hoy en el Parnaso con los Garcilasos, Mendozas y Rebolledos, los cuales me aventajaron en la fortuna, no en el valor..." (Juan Pablo Forner, *Exequias de la lengua castellana*, ed. Pedro Sainz Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p.35). Además, sitúa también a Rebolledo a la cabeza de los poetas didácticos: "Así caminaban también los didácticos, guiados del Conde de Rebolledo; los epigramáticos, de Góngora; una y otra clase en escaso número..." (*Ibid.*, p.171).

¹⁴ *Ibid.*, pp.147-148.

¹⁵ Vicente García de la Huerta, *Obras poéticas I*, Madrid, Sancha, 1778, "Noticia crítica", p.32.

¹⁶ *Ocios de mi juventud o poesías líricas de D. Josef Vázquez*, Madrid, en la imprenta de D. Antonio de Sancha, 1773. El título nos recuerda inevitablemente al del poemario de Rebolledo, *Ocios*, que a su vez contó con los precedentes de Jacinto Polo de Medina (*Ocio de la soledad*, Murcia, 1633) y Martín de Saavedra y Guzmán (*Ocios de Aganipe*, Trani, 1633). No obstante, fue a partir de la obra de nuestro poeta cuando el título se convirtió en un verdadero lugar común: Juan de Ovando y Santarén, *Ocios de Castalia...* (Málaga, 1663); Sebastián Ventura Vergara Salcedo, *Ideas de Apolo y dignas tareas del ocio cortesano* (Madrid, 1663); *Ociosidad entretenida, en varios entremeses, bayles, loas y jácaras...* (Madrid, 1668); Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, *Fragmentos del ocio...* (1668); Félix Lucio Espinosa y Malo, *Ociosidad ocypada y ocypación ociosa* (Roma, 1674) y, más tarde, *Ocios morales* (Zaragoza, 1693); Luis Enríquez de Fonseca, *Ocios de los Estudios* (Nápoles, 1683); etc.

en su siglo, alabando algunos de los poetas anteriores que, además, supieron simultanear la labor poética con puestos de responsabilidad en la vida pública. Entre ellos también se encuentra Rebolledo:

De la poesía en general sería muy inútil referir su dignidad y mérito. Si en este siglo la han hecho menos apreciable algunos que han usurpado el título de poetas, sin tener la menor calidad para merecer este timbre, queda muy desagradada la facultad con retroceder en la historia y ver la consideración que obtuvieron en la corte y en la nación los que manejaron la lira con la misma mano y en el mismo tiempo que los negocios mayores de la religión, estado y guerra. Los nombres de Rebolledo, Ercilla, Hurtado de Mendoza, León y otros hacen ver lo compatible que es esta diversión con las ocupaciones mayores.¹⁷

Otro poeta de la época, Tomás de Iriarte, alaba también a Rebolledo junto a Quevedo, Villegas y Cervantes:

El discurso sabrán embelesarte
con donaires Quevedo,
con profundas sentencias Rebolledo,
Villegas con su musa tierna y fina,
Cervantes con su numen y soltura.¹⁸

Por otra parte, encontramos también testimonios de la difusión y aprecio del que gozó la poesía de Rebolledo en preceptistas de finales del siglo. Véase el siguiente ejemplo del P.Juan Cayetano Losada, que rechaza la corrupción de la poesía que supuso Góngora y sus seguidores, pero elogia algunos poetas áureos:

Desde esta época introdujeron los versos Italianos de once, y de siete sílabas, solos y mezclados, Boscan, Garcilaso llamado el Príncipe de la Lírica Española, Don Diego de Mendoza, y Castillejo, habiendo seguido sus pasos con rápidos progresos Fr. Luis de Leon, Luis Barahona de Soto, Espinel, Ercilla, Figueroa, Lope de Vega, los Argensolas, Don Manuel Esteban de Villegas, Roxas, Rebolledo, Jauregui, Villaviciosa, y otros varios, que ilustraron y perfeccionaron la Poesía hasta principios del siglo décimo séptimo, pudiendose llamar aquella la edad de oro de la Poesía en España, pues no tenía que envidiar nada nuestra nación á lo mas bello de las extranjeras.¹⁹

Por todo ello, no resulta extraño que Sedano incluya una buena muestra de su poesía en el *Parnaso Español* y le sitúe entre los nueve grandes líricos de España, junto a Garcilaso, Fray Luis, Lope, los Argensola, Esquilache, Quevedo y Villegas.²⁰ En el tomo V de esta antología, aparte de una biografía, aparecen *Los Trenos* y el *Idilio Sacro*²¹, mien-

¹⁷ José Cadalso, "Prólogo" a *Ocios de mi juventud*, en *Obra poética*, ed. Rogelio Reyes Cano, Cádiz, Univ. de Cádiz, 1993, pp.4-5. También cita a Rebolledo en este mismo sentido Meléndez Valdés en su "Advertencia impresa al frente de la edición de Valladolid (1797)", (en *Poesía Lírica del siglo XVIII*, II, ed. L.A. de Cueto, B.A.E. LXIII, p. 27).

¹⁸ Tomás de Iriarte, *Silva amatoria* "La felicidad en el campo", en *Colección de obras en verso y prosa*. Por Cano. Madrid, 1805, II, p.173, vv.166-170.

¹⁹ P. J.C. Losada, *Elementos de Poética...*, Madrid, Viuda e Hijo de Marín, 1794; citamos por la segunda edición: Madrid, Impr. de José del Collado, 18152, p.6.

²⁰ J.J. López de Sedano, *Parnaso Español*, Madrid, Joachin de Ibarra, 1771, t.V, p.XLVII.

²¹ *Ibid.*, pp.XXXII-XLIV, pp.199-222 y pp.223-281, respectivamente. Las traducciones de los Libros Sagrados fueron muy alabadas por Sedano: "... son las mejores Obras que en su género hay escritas: porque entre todas las muchas de esta especie que tiene la Lengua Castellana, en ninguna se encuentra aquella felicidad de conservar intacta en la versión la fuerza del sentido original, reduciéndola á su misma concision, no obstante el diverso índole y caracter de los idiomas..." (*Ibid.*, p.XLVII).

tras que el tomo IX se recogen dos poemas pertenecientes a los *Ocios*: el Madrigal IX “De un risco dilatado...” y los Tercetos II, que Sedano denomina “Poema bibliográfico”²². Por los mismos años, el conocido impresor Antonio de Sancha sacó a la luz una nueva edición de sus obras completas,²³ con prólogo del erudito Cerdá y Rico, lo que da buena muestra del interés y difusión que alcanzó en este siglo.

Algo antes, en 1763, ya había aparecido una edición suelta del *Idilio Sacro*, titulada *Semana Santa de todo el año o Idilio sacro del Conde D. Bernardino de Rebolledo...* (Madrid, Impr. de D. Gabriel Ramírez, 1763).²⁴

También algunas poesías suyas aparecen incluidas en las publicaciones periódicas de la época, como, por ejemplo, en el famoso *Cajón de sastre* de Francisco Mariano Nipho, en el que se incluyen unos versos de los Tercetos II (“Cualquier principio es tan dificultoso...”), pertenecientes a los *Ocios*, y *Los Trenos*.²⁵ Asimismo, el 16 de noviembre de 1798 se publicaba en el *Diario de Valencia* un pasaje de *La constancia victoriosa* (“¿Hasta cuándo, discurso tan penoso...?”) y, finalmente, en el *Correo de Jerez* (nº 20, 8-VI-1800, p.157) se incluía poco después un fragmento del *Idilio Sacro*: “De la semana en el primer día...”²⁶

Otro índice de la difusión de la poesía de Rebolledo a lo largo del siglo, son los manuscritos dieciochescos en los que se incluyen poemas suyos. Así, por ejemplo, en el ms. 6.635 de la B.N.M., titulado *Poesías varias castellanas de los siglos XVI al XVIII* aparecen copiadas, a partir de la edición impresa, las Décimas VI (“Señor de vos olvidado...”) de los *Ocios*.²⁷ Asimismo, en otro códice de la misma biblioteca, el ms. 17.530, titulado *Varias obras*, se incluye completa *La constancia victoriosa*, haciendo constar el año de 1793 como fecha de la copia.²⁸ También existe otro manuscrito, conservado en este caso en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid con la signatura nº 207, en el que aparece a nombre de Rebolledo una *Breve Noticia de quanto contiene en las Divinas Escrituras sacado de las obras del Conde de Rebolledo natural de la ciudad de León* (ff.25-41). Se trata de un fragmento de los Tercetos II (vv.356-749), que pertenecen a los *Ocios*. A continuación se encuentran *Los misterios de nuestra Santa Redencion, y Resurreccion del Salvador, como se contienen en la Sagrada Escritura en verso. Ydilio*

²² *Ibid.*, IX, p.182 y pp.155-181, respectivamente. En la introducción al tomo elogia ambos poemas (pp.XXV-XXVII) y señala sobre los Tercetos que “se debe reputar por una especie de Poema Bibliográfico, que puede hacerse lugar muy aventajado en la clase de los Didácticos, en donde no por solo el medio de una simple lista de Autores, sino en la descripción razonada y crítica de sus materias luce una profunda erudición, una piedad muy sólida, una lección exquisita, y una censura docta y circunspecta: (...) por cuyas razones merece considerarse esta obrita por una de las más útiles y apreciables de la COLECCION de nuestro PARNASO.” (*Ibid.*, p.XXVI).

²³ *Obras poéticas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778, 3 tomos, 4 vols. (el primer tomo fue encuadernado en dos volúmenes).

²⁴ Sólo conocemos el ejemplar de la B.N.M. que lleva la signatura 3-16.050. Bien pudiera ser ésta la edición de la que Menéndez Pelayo dice haber leído una juicio crítico en el periódico de Madrid *Minerva*, ya que no tengo noticia de ninguna otra edición de esta obra. Vid. M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, op.cit., IV, p.156.

²⁵ *Cajón de sastre literato...*, Madrid, Miguel Escribano, 1781, II, p.225-253 y III, 1781, pp.339-368, respectivamente. No obstante, de la primera de estas composiciones, los Tercetos II, no tiene Nipho un juicio muy favorable: “Esta pieza no será del gusto de todos, ni aun de algunos, que hacen número entre los eruditos; pero paciencia, y como dice el adagio: ‘Sufrase quien penas tiene, que tiempo tras tiempo viene’. Yo la he reproducido para determinarme de una vez á conocer el agrado del Público; pues no me contento con que me digan: ‘No hai gusto, falta el conocimiento’, quiero yo experimentarlo:...” (*Ibid.*, p.253).

²⁶ Vid. Francisco Aguilar Piñal, *Índice de las poesías publicadas en los periódicos españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1981, núms. 1056, 1286, 2466 y 4003; y M^a Teresa Bautista Malillos, *Poesías de los siglos XVI y XVII impresas en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1988, pp.105-107.

²⁷ B.N.M., ms. 6.635, ff.334r-335r.

²⁸ B.N.M., ms. 17.530, ff.51r-120v. El manuscrito perteneció a Pascual de Gayangos. Vid. P. Roca, *Catálogo de manuscritos que pertenecieron a don Pascual de Gayangos*, Madrid, 1904, p.272.

por el mismo Señor Conde Don Bernardino de Rebolledo (ff.42-108), que es el conocido *Idilio Sacro* de nuestro poeta.²⁹ Finalmente, podemos añadir a la lista de manuscritos dieciochescos el que con el título de *Tonos a lo divino y a lo humano* ha sido publicado por Rita Goldberg,³⁰ Se trata de un manuscrito recopilado seguramente en los primeros años del siglo XVIII, antes de 1708 según Goldberg, en el que se copian poemas y fragmentos de poetas de la segunda mitad del siglo precedente: Calderón, Diamante, Solís, Pérez de Montoro, etc. Entre ellos se encuentra con el n° 26 un “tono a lo humano” (“Que dulzemente ynterrumpe...”), sin nombre de autor, que recoge las cuatro primeras estrofas del Romance XV de los *Ocios*. El que sea una colección de canciones musicales nos proporciona otro claro indicio de la difusión de nuestro poeta.

Ya en el primer tercio del siglo XIX, D.José Marchena sigue manteniendo un juicio bastante positivo de la poesía de nuestro Conde, aunque se refiere, en particular, a la poesía religiosa:

El Conde de Rebolledo, menos que mediano poeta, se encumbra tanto en alas de Jeremías en su paráfrasis de las Lamentaciones de este profeta, que merece estudiarse no pocas veces como modelo. Pende este fenómeno de la esencia misma de la religión cristiana.³¹

Posteriormente, nos encontramos con el juicio peyorativo de Menéndez Pelayo, que ha lastrado de manera considerable la figura de Rebolledo, ya que para el polígrafo santanderino, sólo se salvan de su obra las traducciones sagradas.³² La misma opinión comparte Ticknor, si bien, enjuicia algo menos severamente su poesía menor: “...y si bien es cierto que ninguna es muy notable, hay muchas escritas con sencillez, y algunas muy superiores á todo lo que en esta materia ofrece su época.”³³ Además, alaba en especial los epigramas, entre los que encuentra algunos de los mejores escritos en lengua española:

Pero á pesar de que la Torre escribió mayor número de epigramas y en mayor variedad de formas que ningún otro autor español, no fueron ni los mejores ni los más nacionales, porque esta honra pertenece á algunos de los que se conservan anónimos y á otros pocos de Rebolledo.³⁴

En nuestro siglo, Pfandl se ocupa brevemente de Rebolledo, elogiando también los epigramas e insistiendo en la cultura renacentista que luce nuestro poeta.³⁵ Guillermo Díaz-Plaja es uno de los pocos especialistas que ha roto una lanza en favor de nuestro autor, debido sobre todo a lo excepcional de su obra poética: los paisajes nórdicos de las

²⁹ El título que se otorga al tomo manuscrito en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca de Santa Cruz*, de M^a de las Nieves Alonso-Cortés (Valladolid, Univ. de Valladolid, 1976), es el siguiente: [*Cartapacio de cosas notables de Sagrada Escritura, Oficio divino, oraciones y disciplina eclesiástica de los monjes de San Benito de España*], por lo que parece tratarse de un manuscrito de uso religioso.

³⁰ *Tonos a lo divino y a lo humano*, ed. Rita Goldberg, Londres, Tamesis Books, 1981, pp.77-78.

³¹ José Marchena, “Discurso preliminar acerca de la Historia literaria de España”, en *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*, Burdeos, Impr. de D.Pedro Beaume, 1820, t.I, p.CI.

³² M. Menéndez Pelayo, *Biblioteca de Traductores Españoles*, op.cit., IV, pp.149-155.

³³ M.G.Ticknor, op. cit., p.231.

³⁴ *Ibid.*, p.250.

³⁵ Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro* (trad. Jorge Rubió Balaguer), Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 19522, pp.545-548.

Selvas Dánicas le seducen³⁶. Antonio Gallego Morell recoge esta idea de Díaz-Plaja, pero insiste nuevamente en el prosaísmo de Rebolledo, lanzando además un juicio bastante peyorativo sobre los *Ocios*, juicio que no compartimos: “Trabajo cuesta, finalmente, encontrar en *Los ocios* una sola composición -romance, madrigal o soneto- que se salve de este torpe prosaísmo...”³⁷

Finalmente, hay que reseñar el reciente artículo de José Manuel Blecua, en el que, por primera vez, se analizan detenidamente los *Ocios* del conde de Rebolledo.³⁸ Este ilustre investigador hace un breve recorrido por las principales composiciones de dicho poemario, mostrando cómo Rebolledo se encuentra en la línea de la tradición petrarquista y cancioneril en cuanto a su poesía amorosa, si bien, no es ajeno, en ciertas ocasiones, a algunos hallazgos y recursos gongorinos. Coincidimos con el profesor Blecua en que Rebolledo no era un poeta extraordinario, pero sí un escritor curioso e interesante que refleja fielmente el quehacer poético de una época. Además, es indudable que la producción de los poetas considerados menores nos permite perfilar con más precisión el estado de la poesía y sirve de marco y telón de fondo en el que analizar la aportación original de los grandes autores.

Lo que sedujo claramente a los escritores y lectores de la segunda mitad del siglo XVIII fue sin duda una parte de la poesía de Rebolledo que se acerca al gusto imperante en el momento. Son sus traducciones de los textos sagrados y su *Selva militar y política*, modelo de poema didáctico³⁹, lo que atrajo principalmente a estos autores, que lo elevaron hasta incluirlo entre los grandes poetas del pasado. Esta valoración ha sido heredada por la mayor parte de la crítica, de la mano de Menéndez Pelayo, orillando otras composiciones en las que Rebolledo se acercaba más a los poetas de su época.

En la obra de nuestro autor se dan cita las diferentes corrientes poéticas del siglo XVII, en las que parece ejercitarse el poeta en su búsqueda particular por conseguir una línea y estilo personal, que finalmente, tal vez no fue el más adecuado. Quizá haya que alinear a Rebolledo con los preceptistas platónicos que defendían la superioridad de la poesía, concediendo al verso valores más altos que a la prosa, y, por eso, se lanzó a ese tipo de poesía didáctica tan del gusto de la segunda mitad del siglo XVIII. Y es que, para Rebolledo, “el verso es capaz de cualquiera doctrina (cediendo tal vez la dulçura à la gravedad de la materia) la introduce y conserva mas facilmente en la memoria” (*Selva militar y política*, ed.1660, “Índice”). Y así, de los clásicos principios del *delectare et prodesset*, nuestro poeta se inclinó poco a poco por el segundo de ellos, prefiriendo quizá “la gravedad de la materia” a “la dulçura” y alarde sensorial en que se movía la poesía barro-

³⁶ “En la ‘Secunda’ [de las *Selvas Dánicas*], desarrolla un tapiz de paisajes y costumbres todo él tejido con la mejor trama gongorina; las escenas de caza cobran singular relieve sobre un soporte mitológico, probablemente ovidiano. Los paisajes de las ‘Selvas Dánicas’ son excepcionales en nuestra literatura (...). La descripción de la excursión por las costas septentrionales de Noruega, las de Islandia, del Hierro, de Escocia y el occidente europeo es, sin duda, de lo más insólito y curioso de nuestra literatura del Seiscientos, para la que el norte de Europa era un verdadero enigma de bruma y de fantasía. El conde de Rebolledo, en cambio, da a su descripción (aparte de las alusiones mitológicas) un tono de seriedad científica que parece anticipar el interés de los hombres del siglo XVIII.” (Guillermo Díaz-Plaza, *La poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1937, pp.208-209).

³⁷ Antonio Gallego Morell, *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Ínsula, 1970, p.103.

³⁸ José Manuel Blecua, “Los *Ocios* del conde de Rebolledo” en el *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, pp.95-119.

³⁹ La opinión de Sedano es suficientemente explicativa: “...: obra verdaderamente magistral y única en su especie, por ser el Poema Didáctico mas célebre y mas útil que tenemos en España, donde con incomparable destreza, y singular ingenio enseña las reglas y preceptos del Oficio Militar, y de la mas delicada y sana política...” (*Parnaso Español*, op.cit., V, p.XLV).

ca. Al leer algunos de sus poemas, habría que pensar, como el Pinciano,⁴⁰ que el metro sólo no sirve para que haya poesía y que quizá algunas de sus obras son más obra de un metrificador que de un auténtico poeta.

Sin embargo, no hay que olvidar que un poeta que fue capaz de verter todos sus conocimientos políticos y militares en un vehículo tan poco adecuado como el verso, también ensayó la poesía de altos vuelos de signo gongorino, como apuntó Gerardo Diego al incluirlo entre los poetas de la *Antología poética en honor a Góngora*.⁴¹ La “Selva Segunda” de las *Selvas Dánicas* rebosa culteranismo por todas partes, como se aprecia, por ejemplo, en los siguientes versos:

Pasos daba dudosos
por el no conocido laberinto,
de hermoso sí, mas tan extraño enredo,
que admiración causara si no miedo
al que venció del otro los horrores.⁴²

Pero el renacer de Góngora todavía estaba lejos y el gusto neoclásico encontró en la obra de Rebolledo amplias parcelas muy acordes con su manera de entender la poesía. Por eso, se reeditó y se leyó. Por eso, resultó atractivo y tuvo cierto éxito. Pero esa es también la razón de su descrédito posterior que, desgraciadamente, ha llegado hasta nuestros días. Ya es hora de revisar su obra y dejarla en su justo valor.

^{40.} Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1953, I, p.273.

^{41.} *Antología poética en honor de Góngora*, recogida por Gerardo Diego, Madrid, Alianza, 1979², pp.132-133.

^{42.} *Selvas Dánicas*, en el tomo primero de las *Obras poéticas*, Madrid, Sancha, 1778, p.440.

“LA LIBRERÍA DE MANUEL MAYERS CARAMUEL,
CONTRASTE DE ORO Y PLATA DE FELIPE IV Y CARLOS II” (1693)

Por *José Luis Barrio Moya*

El día 6 de mayo de 1693 fallecía en Madrid, Manuel Mayers Caramuel, quien a lo largo de su vida ocupó altos cargos en las Cortes de los dos últimos monarcas de la Casa de Austria española, entre ellos el de contraste de oro y plata¹, conserje y guarda joyas del palacio del Buen Retiro y archero de la noble guardia de Corps².

Manuel Mayers Caramuel nació en Madrid en el seno del matrimonio formado por el caballero flamenco Jacques Mayers, archero de la guarda de Su Majestad, y de Doña Jerónima Caramuel, de ilustre familia, emparentada con el famoso humanista Juan Caramuel Loblakowitz.

Pocos datos conocemos sobre la vida de Manuel Mayers, salvo que contrajo dos matrimonios. El primero con Doña María de Burgos, de cuya unión nacieron tres hijos bautizados con los nombres de Gabriel, Antonio y Teresa. Tras la muerte de Doña María de Burgos, su viudo volvió a contraer nuevas nupcias con Doña Bernarda Vázquez, viuda del platero Gaspar Antonio de Arze, con la que no logró descendencia.

El día 11 de octubre de 1665, Manuel Mayers otorgaba su testamento ante el escribano Francisco García de Roa³. En el citado documento pide ser enterrado, amortajado con el hábito de la Orden de la Merced, en el convento de aquella advocación, “en la voveda de la sacristia de nuestra señora del Remedio, en la sepultura en que esta enterrado el honrado Lorenzo Caramuel, mi aguelo, la qual es la segunda que esta devajo de la tronera o lumbrera de la dicha que sale al claustro”. Pero como la propiedad de la capilla no era suya, Manuel Mayers solicitaba del comendador y religiosos del citado convento “sean

¹ Se denominaba fiel contraste a aquella persona cuyo oficio era contrastar las pesas y medidas, así como ensayar las monedas y demás objetos de oro y plata, sellando todas aquellas piezas con una marca que garantizaba la veracidad de la comprobación. La figura del contraste existió desde la regularización de las monedas, siendo los Reyes Católicos quienes dieron a aquella profesión un carácter oficial.

No hay que confundir, sin embargo, al contraste con el marcador, aunque durante el siglo XVII y en algunas localidades, ambos menesteres los ejercía una misma persona.

El contraste era nombrado por el ensayador mayor en las distintas ciudades, a petición, tanto de los Ayuntamientos como de los propios Colegios de Plateros. También durante los siglos XVII y XVIII los contrastes actuaron frecuentemente como tasadores de joyas y objetos de plata.

² Los archeros eran soldados de la guarda de la Casa de Borgoña, que fueron trasplantados a Castilla por el emperador Carlos V. En un principio aquellos soldados, que formaban una compañía de cien hombres, se reclutaban entre los miembros de las familias nobles de los Países Bajos y el condado de Borgoña, pero con el paso del tiempo cualquier hidalgo español podía aspirar a entrar en la guardia de los archeros. Estos soldados reales contaron desde siempre con grandes privilegios, y así Felipe IV les concedió casa de aposento y su correspondiente aposentador.

Con la llegada al trono español de Felipe V en 1701, los archeros fueron sustituidos por el Cuerpo de Guarda de la Real Persona, que subsistió hasta 1841, año en que fue disuelto definitivamente.

³ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 10319, folº. 590-597.

servidos de dexarme enterrar en dicha sepultura por amor a Dios y por la mucha voluntad que siempre e thenido a dicha Religion y aber estado muy proximo a thomar su sagra-do avito y se pague la limosna que justo fuere de dicha sepultura”.

Pedía que el día de su entierro se le dijese una misa de cuerpo presente, “y aunque sea por la tarde o mañana mi fallecimiento no se entierre mi cuerpo asta que sea hora competente para que se me diga la misa de cuerpo presente con diacono, subdiacono, vijilia y responso”.

Hombre modesto, estableció de manera expresa que su cuerpo no fuese llevado a enterrar “en coche por ninguna manera ni rraçon alguna”, aunque pedía que acompañasen su féretro la cruz de la parroquia con veinte y cuatro sacerdotes, entre curas y beneficiados, doce religiosos de San Francisco, otros doce de San Felipe, la comunidad de religiosos mercedarios, y en caso de que éstos últimos no pudieran hacerlo, “llevan mi cuerpo mis amigos y compañeros los plateros que ubieren sido mayordomos de San Eloy”. Asimismo mandaba que también acompañasen su cuerpo “veinte y quatro niños de la doctrina y que se les diese la limosna acostumbrada y demas della a cada uno quatro quartos para que almuerzen en tanto que se dispone el entierro”.

Establecía que se ofreciesen por su alma dos mil misas y que se diesen de limosna por ellas la cantidad de tres reales de vellón, encargando a los sacerdotes “a quien se dieran a dezir pongan todo cuidado en la brevedad del cumplimiento”. Encargaba además otras cien misas más por las almas de su padres, abuelos, padrinos de bautismo y suegro, así como otras tantas “por las almas de aquellas personas a quien yo fuese algo”.

Hombre enormemente religioso, Manuel Mayers perteneció a numerosas cofradías y congregaciones piadosas, a todas las cuales las legaba diversas cantidades en su testamento. Así a la Congregación de San Eloy de plateros casados, de la que fue tesorero, le mandaba 500 reales “para que luego que fallezca los repartan entre pobres plateros como acostumbran a repartir sus limosnas las Pasquas, los quales se an de entregar a los mayordomos que fueren”.

A la Congregación de la Inmaculada Concepción, sita en la Iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, le enviaba 400 reales de vellón, y doce más a los Santos Lugares de Jerusalén y canonización de Santa María de la Cabeza y Juana de la Cruz.

Además de las citadas, Manuel Mayers fue cofrade de las siguientes congregaciones: del Santísimo Sacramento y Nuestra Señora de la Concepción, sita en el Hospital Real, del Santísimo Sacramento y Animas del Purgatorio (iglesia de San Justo y Pastor), del Santísimo Cristo de la Agonía y Nuestra Señora de las Angustias (Hospital de la Pasión), de Nuestra Señora de la Esperanza (iglesia de Santiago), de Nuestra Señora de la Concepción (iglesia de San Pedro), del Santísimo Rosario (colegio de Santo Tomás), de Nuestra Señora del Rescate (convento de la Santísima Trinidad), y del Salvador en la iglesia de la misma advocación.

Mandaba a su tía Doña Angela Caramuel “una hechura de un niño Jesus desnudo en su urna de caoba y con sus vidrieras y con todo el adorno que thiene dentro que es un azerico y toalla, en que esta hechado y un relicario grande de talcos que sirve de espalda de dicha urna”.

A su tío Claudio Raclet le legaba la espada y daga “que al presente traigo que la oja es de Thomas de Ayala en Toledo”.

A Doña Melchora Quelermi, su prima, la mandaba “una hechura de un santo xpto. crucificado con nuestra señora y San Juan de bronce dorado con cruz y peana de ebano, cuya hechura del Santo Xpto. fue de mis padres”.

A otro primo suyo, Claudio Verni, le donaba “un reloj de los grandes de campana que thiene las puertas pintadas de figuras con su caja para cayda de las pesas o el que su merced escojere de los que tengo”.

A sus hermanos Laurencio, Antonio y Miguel, todos ellos religiosos, les mandaba 500 reales de vellón a cada uno de ellos.

A fray Sebastián de Mena, religioso agustino en el madrileño convento de San Felipe, le mandaba 400 reales, y a su hermana sor Juana de Mena, monja profesa del monasterio de San Bernardo en Guadalajara, otra tal cantidad.

A su cuñada María de Alcalá, hermana de su primera esposa, la pedía que le encomendase a Dios, “y me perdone los litijos y pleitos que tubimos al tiempo de la muerte de Doña Eugenia Bravo, mi señora y su madre, por el mucho amor y voluntad que siempre la he tenido”.

A su sobrina María Vázquez le dejaba 300 ducados de vellón “para ayuda de su dote”.

Aparte de todas aquellas mandas, Manuel Mayers dejaba diferentes cantidades a diversas viudad de plateros, como María Otañez, que lo era de Eugenio Ruiz y Francisca del Valle, de Luis de Almaguer. Otros legados iban a otros plateros amigos suyos, como Juan de Vergara, a quien mandaba cien reales de vellón “por ser pobre”, y la misma cantidad a Gaspar de Suazo “platero y secretario de la Congregación de San Eloy”. A otro amigo, Miguel Martín batidor de oro, le legaba “un espada mia con la guarnizion azelada, puño de plata calado y la oja de las de Toledo antigua”.

Establecía por último que si al tiempo de su muerte hubieran fallecido algunas de las personas a quienes había dejado cualquier legado, todo ello fuera nulo “y no las puedan pedir sus herederos o superiores por que solo las an de haver y gozar las personas que vivieren al tiempo de mi muerte”.

Declaraba Manuel Mayers que de su primer matrimonio habían nacido tres hijos: Gabriel, Antonio y Teresa, aunque esta última murió, siendo una niña poco después que su madre.

Tras su segundo matrimonio con Doña Bernarda Vázquez, esta señora aportó como dote en plata, joyas, diamantes y dinero la cantidad de 82.040 reales de plata, por lo que en su testamento Manuel Mayers establece “que se le diera entera satisfaccion de ellos”.

Nombraba por sus albaceas a su hermano fray Laurencio Mayers, religioso mercedario, y a su esposa Doña Bernarda Vázquez, y como herederos de todos sus bienes a sus hijos Gabriel y Antonio.

Como ya se ha dicho Manuel Mayers murió en Madrid el 6 de mayo de 1693, pero como su testamento fue otorgado muchos años antes, en ese lapso de tiempo habían ocurrido muchas cosas, que obligaron a cambiar muchas de las clausulas de sus últimas disposiciones. En primer lugar su esposa, Doña Bernarda Vázquez, falleció el 27 de septiembre de 1693, sin que se hubiera llevado a cabo la partición de los bienes de su marido. En su testamento la citada señora instituyó por su heredera a Doña María Vázquez, su sobrina que, precisamente había contraído matrimonio con Gabriel Mayers, hijo mayor de Manuel Mayers. Pero como Gabriel Mayers había muerto el 29 de diciembre de 1689 heredaron todos sus bienes Miguel, Manuel y Gabriel, sus hijos y de la citada Doña María Vázquez.

Es por todo ello que al final todos los bienes de Manuel Mayers pasaron a sus tres nietos. Pero al hacer las pertinentes particiones se procedió a la tasación de los bienes del contraste difunto, que se inició el 11 de julio de 1694 cuando Luis Rodríguez de Araujo también contraste de oro y plata valoraba los objetos de plata⁴, entre los que se incluían

⁴ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 14230, sin foliar.

peanas, candeleros, jarros, albaqueros, ramos, pomos de perfume, talleres, pilas, platos, salvas, bandejas, cajas, braseros, velones, copas, tembladeras, platos, cucharas, cucharones, escudillas, vasos, campanillas, cazuelas, ollas, pantallas, fuentes, azafates, petacas, etc., destacando las siguientes piezas:

- un taller grande de plata con una figura grande de Adlante y encima una bola lisa dorada, con dos alas y el dios Mercurio por remate con pie redondo, con seis cartelas con arandelas, y mecheros, seis ojas de parra doradas que sirben de taças para beber con arandelas encima, tres pimenteros y açucareros redondos con pies tapadores con remates, todo cincelado y lebandado de oxas y frutas y flores con tres cabeças coronadas de oxas de laurel en la basa, 7028 reales de plata.
- un bufete de plata quadrado prolongado de cinco quartas de largo y bara de ancho, que se compone de una chapa lisa, moldura y junquillo con tornillos, pies de echura de unas cartelas con garras que asientan en el suelo y chapas que bisten los pies que arrian arriba, 1024 reales de plata.
- un San Miguel de plata con espada, escudo, plumaje y alas doradas, el diablo a los pies con unas llamas y peana alta de tres cuerpos con quatro mascarones por pies, todo cicelado de ojas y cartones, 1210 reales de plata.

El 17 de julio de 1694 el librero Isidoro Caballero tasaba la gran biblioteca de Manuel Mayers, una de las más importantes que conocemos del siglo XVII. Se componía de 475 títulos con un total de 553 tomos, a los que habría que añadir “quarenta y quatro libros de varias materias”, cuyos contenidos no se especifican. Todo ello configuraba una importante librería verdaderamente notable para la España de la época. Según su biblioteca, Manuel Meyers fue un verdadero erudito, interesado por todas las ramas del saber humano, aunque todo ello marcado por los estrechos límites que marcaba la censura inquisitorial. Manuel Mayers poseyó libros jurídicos, de historia y geografía, de mística y ascética, biografías, genealogía, medicina, arqueología, de numismática, de la antigüedad clásica (Ovidio, Plinio, Lucano, Pomponio Mela, Séneca, Virgilio, Valerio Máximo, Cornelio Tácito), de viajes, de arquitectura y matemáticas, entre ellos los de su pariente Juan de Caramuel Loblokowitz; novelas, entre ellas el Guzmás de Alfarache, El Quijote y El diablo cojuelo, de arte militar y cocina, etc.

Los autores representados eran tan variados como los títulos, y así se registraban en la librería de Manuel Mayers autores tan relevantes como Alfonso X el Sabio, Juan Solórzano Pereira, Juan de Mariana, Gil González Dávila, Gonzalo de Illescas, Jerónimo de Zurita, Juan Eusebio Nieremberg, Ludovico Blosio, fray Luis de León, Diego Saavedra y Fajardo, Santo Tomás de Aquino, San Agustín, Luperció Leonardo de Argensola, Nicolás Caussin, fray Francisco Vitoria, Paulo Giovio, Diego de Colmenares, Esteban de Garibay, fray Antonio de Guevara, Argote de Molina, Dante Alighieri, Francisco Petrarca, Jorge Agricola, fray Lorenzo de San Nicolás, Juan de Arfe, Francesco Guicciardini, Lucio Marineo, Cervantes, Luis de Góngora, Baltasar Gracián, Lope de Vega, Jorde de Montemayor, Juan Huarte de San Juan, Prudencio de Sandoval, Jorge Manrique, etc.

- Primeramente taso quatro tomos de marca mayor encuadernados en vitela que son los mapas de todo el mundo y luminadas las estampas, su autor Juan Sansomo en Abstardam el año de mil seisientos zinquenta y tres, 600 rs.
- ytem quatro tomos de mas de a folio de las leyes de las siete partidas del rey Don Alonso que uno de ellos sirve de Yndize con notas a la Nueva Recopilazion (Alfonso

- X EL SABIO.- Código de las Siete Partidas, Sevilla 1491, Venecia 1501, Burgos, 1518, Venecia 1528), 180 rs.
- yten un libro en marquilla yntitulado Politica Yndiana su autor Don Juan de Solorzano (Juan SOLORZANO PEREIRA.- Política Indiana, Madrid 1647), 180 rs.
 - mas taso dos tomos de a folio de la ystoria general de España su autor el padre Juan de Mariana (Juan de MARIANA.- Historia general de España, Madrid 1608), 66 rs.
 - yten taso tres tomos de a folio yntituladoss Teatro eclesiastico de las yglesias de las dos Castillas y vida de sus arzobispos y obispos su autor el maestro Jil Gonzalez de Avila (Gil GONZÁLEZ DÁVILA.- Teatro eclesiástico de las ciudades e yglesias catedrales de España, Salamanca 1618), 100 rs.
 - ytten un tomo de a folio yntitulado teatro eclesiastico de las ciudades y yglesias cathedrales de España del mismo autor (Gil GONZÁLEZ DÁVILA.- Teatro de las iglesias de España, Madrid 1645-1650), 20 rs.
 - mas otro libro de a folio yntitulado teatro eclesiastico de las Yndias del mismo autor, 24 rs.
 - mas otro libro de a folio yntitulado digo tres tomos de a folio yntitulado Ystoria Pontifical, su autor Gonzalo de Illescas segunda y tercera parte (Gonzalo de ILLESCAS.- Historia Pontifical y Católica, Dueñas 1565, Salamanca 1569), 88 rs.
 - mas siete tomos de a folio, los seis de los Anales de la Corona de Aragon y el otro Yndice de todos, su autor Geronimo de Zurita coronistas del reyno (Jerónimo de ZURITA.- Anales de la Corona de Aragón, Zaragoza 1652), 150 rs.
 - mas dos libros de a folio yntitulado flos sanctorum primera y segunda parte, su autor el maestro Alonso de Villegas (Alonso de VILLEGAS.- Flos sanctorum, Toledo 1584), 50 rs.
 - mas otro libro flos sanctorum su autor el padre fray Martin de Lilio, 30 rs.
 - mas otro libro de a folio de la vida de Don Juan de Palafox por el padre Antonio Gonzalez de Rosende (Antonio GONZÁLEZ DE RESENDE.- Vida y virtudes de Don Juan de Palafox y Mendoza, Madrid 1661), 24 rs.
 - mas nueve tomos de a folio de las obras de Don Juan de Palafox obispo de Osma y su vida, 250 rs.
 - mas tres tomos de a folio primera, segunda y tercera parte de las obras del padre Juan Eusebio Nieremberg, 100 rs.
 - mas un tomo de a folio yntitulado la ziedad de Dios de San Agustin (SAN AGUSTÍN.- La ciudad de Dios, Lyon 1562), 26 rs.
 - mas otro libro de a folio de las obras de Ludobico Blosio (Ludovico BLOSIO.- Obras, Gerona 1619), 36 rs.
 - mas otro libro de a folio Doctrina xpistiana autor el maestro fray Luis de Granada ympreso el año de quinientos y ochenta y siete (fray Luis de GRANADA.- Compendio de la doctrina cristiana, Lisboa 1559), 18 rs.
 - mas otro libro de a folio Doctrina xpistiana del mismo autor de mil seiscientos y zinquenta, 33 rs.
 - mas otros dos libros de a folio primera y segunda parte de la Ystoria de la religion de Nuestra Señora de la Merced su autor fray Alonso Remon, 40 rs.
 - mas otros dos libros de a folio primera y segunda parte de la Ystoria de la Religion de los descalzos de San Francisco, su autor fray Martin de San Joseph, 30 rs.
 - mas un libro de a folio Simbolo de la fee de fray Luis de Granada (fray Luis de GRANADA.- Introducción al Símbolo de la fe, Salamanca 1582), 30 rs.

- mas un tomo de a folio yntitulado el Sol de Nuestra España el Abulense su autor Gaspar de Viana (Gaspar de VIANA.- El Sol de Nuestra España, El Abulense, Madrid 1670), 18 rs.
- mas tres tomos de a folio Mistica ciudad de Dios escritos por la madre Sor Mariana de Jesus ympresos en Madrid (Sor María de Jesús de AGREDA.- La mística ciudad de Dios, Madrid 1670), 200 rs.
- mas otro tomo de a folio Arte general de todas las szenzias su autor el maestro Raimundo Lulio, 100 rs.
- mas dos tomos de a folio primera y segunda parte Noviliario genealogico de los reyes y titulos de España su autor Alonso Lopez de Aro (Alonso LÓPEZ DE HARO.- Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España, Madrid 1622), 180 rs.
- mas otros dos tomos primera y segunda parte de las genealogia del nuevo reyno de Granada su autor Don Juan Florit de Ocadit, 30 rs.
- mas un libro de a folio noviliario del conde don Pedro, 30 rs.
- mas un libro de a folio historia de los otomanos su autor Don Francisco Olivares Murillo (Francisco OLIVARES MURILLO.- Memorias históricas de los Otomanos, Madrid 1684), 36 rs.
- mas otro libro de a folio Historia y propiedad de todas las cosas compuesto por fray Bizente de Burgos (fray Vicente de BURGOS.- De natura et proprietate rerum, Tolosa 1494, Toledo 1529), 33 rs.
- mas otro libro de a folio Norte de la contratacion de las Yndias por Don Joseph de Vietia (José VEITIA Y LINAJE.- Norte de contratación de las Yndias occidentales, Sevilla 1672), 300 rs.
- mas otro libro de a folio Coronica de las tres ordenes militares por el lizenziado fray Francisco de Rades (Francisco RADES ANDRADA.- Crónica de las tres órdenes y caballerías de Calatrava, Santiago y Alcántara, Toledo 1572), 40 rs.
- otro libro de a folio Definiciones de la Orden de Alcantara por Don fray Pedro Gutierrez (fray Pedro GUTIÉRREZ.- Definiciones de la Orden de Alcántara con relación de su origen y de los Maestros que uvo en ella, Madrid 1576), 16 rs.
- mas un libro de a folio Sinodales de Toledo del año de ochenta y dos, 20 rs.
- mas otros dos libros de a folio primera y segunda parte de la Casa de Silva por Don Luis Salazae y Castro (Luis SALAZAR Y CASTRO.- Historia genealógica de la Casa de Silva, 1689), 44 rs.
- mas un libro de a folio Coronica del Orden de San Francisco de Paula por el padre fray Lucas Montoya (fray Lucas MONTOYA.- Historia de la Orden de San Francisco, Madrid 1619), 40 rs.
- mas otro libro de a folio primera parte de la historia del señor rey Don Phelipe segundo por Antonio Herrera (Antonio de HERRERA Y TORDESILLAS.- Historia general del mundo del tiempo del señor rey Felipe II, Madrid 1601), 30 rs.
- mas otro libro de a folio Recuerdos historicos por el maestro fray Marcos Salmeron (fray Marcos SALMERÓN.- Recuerdos históricos y políticos de los servicios que los generales y varones ilustres de la religión de Nuestra Señora de la Merced han hecho a los reyes de España, Valencia 1646), 18 rs.
- mas otro libro de a folio del señor Alarcon escritos por Don Antonio Suares de Alarcon (Antonio SUÁREZ DE ALARCÓN.- Comentarios de los hechos del señor Alarcon, Madrid 1665), 18 rs.
- mas otro libro Zirujia del lizenziado Juan Fragoso (Juan FRAGOSO.- Chirugia Universal, Madrid 1581), 20 rs.

- mas tres libros de a folio primera, segunda y tercera parte de la Nueva Recopilacion, 50 rs.
- mas otro libro de a folio de las leyes de Castilla, 12 rs.
- mas otro libro de a folio de las fueros y observaciones del reyno de Aragon, 20 rs.
- mas un libro de a folio de los fueros de Vizcaya, 8 rs.
- mas dos tomos de a folio primera y segunda parte de la Historia del Piru escrita por el inca Garcilaso (el inca Garcilaso de la VEGA.- Historia general del Perú, Córdoba, 1617), 18 rs.
- mas otro libro fabrica universal del mundo por el licenciado Salvador Ardelines, 10 rs.
- mas otro libro Plaza universal de todas las artes y zienzias por el doctor xptoal. Suarez de Figueroa (Cristobal SUÁREZ DE FIGUEROA.- Plaza universal de todas las ciencias y artes, Perpignan 1630). 30 rs.
- mas otro libro gobierno moral y politico sacado de los animales por el padre maestro fray Juan Martinez, 7 rs.
- mas otro libro de los nombres de xpto. señor nuestro por fray Luis de Leon (fray Luis de LEÓN.- De nombres de Cristo, Salamanca 1585), 12 rs.
- mas otro libro fundazion de la Cartuja por el doctor Don Joseph de Valles, 10 rs.
- mas otro libro Antigüedades de Granada por el licenciado Francisco Vermudez (Francisco BERMÚDEZ DE PEDRAZA.- Antigüedades y excelencias de Granada, Madrid 1608), 12 rs.
- mas otro libro hepitme de la vida y hechos del señor Carlos quinto por Don Juan Antonio de Vera (Juan Antonio de VERA Y ZUÑIGA.- Epitome de la vida y hechos del invicto emperador Carlos V, Madrid 1622), 6 rs.
- mas otro libro Agudeza y Arte de ynjenio por Lorenzo Grazian⁵ (Baltasar GRACIÁN.- Agudeza y arte de ingenio, Huesca 1648) 7 rs.
- Mas otro libro poetica española por Juan Diaz Rengifo (Juan DÍAZ RENGIFO.- Arte poética española, Salamanca 1592), 20 rs.
- mas otro libro Comento de la fabula de Pirmao y Tisbe por xptoal. de Çalazar (Cristóbal de SALAZAR Y MARDONES.- Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe compuesta por Don Luis de Góngora, Madrid 1636), 6 rs.
- mas otro libro Epitome de Phelipe segundo por don Lorenzo Bandezamen (Lorenzo van der Hammen y Leon.- Don Felipe el Prudente, segundo deste nombre, rey de las Españas y del Nuevo Mundo, Madrid 1625), 6 rs.
- mas otro libro Disposizion para comulgar por el padre Juan Bautista Zicardo (Juan Bautista SICARDO.- Resumen de la disposición y reverencia con que los fieles deben llegar a recibir el Santísimo Sacramento del Altar, Alcalá de Henares 1673), 6 rs.
- mas otro libro San Raymundo de Pañafort por fray Thomas de Rocaberti, 6 rs.
- mas otro libro Crisol del desengaño por el maestro Phelipe Colombo (fray Felipe COLOMBO.- Crisol del desengaño a no pocas clumnias que fray Antonio Lorca ha publicado contra el Orden de la Merced, Madrid 1684), 6 rs.
- mas otro libro Discurso de Relijion traducido en castellano por Balthasar Perez, 30 rs.
- mas otros seis libros Astrolojia, Architectura y Artilleria por Don Bizente Mur ynge-niero (Vicente MUT.- Arquitectura militar, Palma de Mallorca, 1666; idem.-

⁵. De entre todas las obras de Gracian, la única que se publicó con su verdadero nombre fue El comulgatorio (Zaragoza 1655), ya que el resto apareció bajo el de Lorenzo Gracian, personaje desconocido, que algunos críticos han querido identificar con un hermano mayor suyo, aunque la verdad es que su existencia es más que dudosa. Tampoco consta que las obras del gran aragonés se publicaran sin licencia.

- Anotaciones sobre los compendios de Artillería, Palma de Mallorca 1668, idem.- Observaciones notuum caelestium cum adnotationibus astronomicis et meridiarorum differentiis ab eclipsis deductis, Palma de Mallorca 1666), 30 rs.
- mas otro libro Repertorio de los tiempos por Geronimo de Chaves (Jerónimo de CHAVES.- Chronographia o Repertorio de los tiempos, Sevilla 1561), 10 rs.
 - mas otro libro Esfera del universo por Don Jines Roca Mora (Ginés de ROCAMORA.- Esfera del universo, Murcia 1599), 10 rs.
 - mas otro libro Compendio geografico de Pomponio Mela (Pomponio MELA.- De orbis situ, Basilea 1546) 10 rs.
 - mas otro libro Computo de los tiempos de Pedro de Mesa, 10 rs.
 - mas otro libro Repertorio de los tiempos de Francisco Vizente de Torna Mira (Francisco Vicente TORNAMIRA.- Chronographia y repertorio de los tiempos, Pamplona 1585), 10 rs.
 - mas otro libro Suma Astrolojica y Arte para hazer pronosticos por Antonio Najera (Antonio de NÁJERA.- Suma Astrologica y arte para enseñar hazer pronósticos, Lisboa 1632), 6 rs.
 - mas otro libro guia de la virtud por el padre Alonso de Andrade, 10 rs.
 - mas otro libro Curiosa filosofia por el padre Juan Eusebio Nieremberg (Juan Eusebio NIEREMBERG.- Curiosa filosofía, Madrid 1647), 8 rs.
 - mas otro libro Monarchia mistica de la Yglesia por fray Lorenzo de Zamora, 10 rs.
 - mas otro libro Silba de Sufragios por el maestro Antonio de la Natividad, 7 rs.
 - mas otro libro de luzidario del verdadero espiritu de fray Geronimo Luzian, 12 rs.
 - mas otro libro Fonseca de Amor de Dios (Cristóbal FONSECA.- Tratado del amor de Dios, Salamanca 1592), 6 rs.
 - mas otro libro thesoro de los christianos por el padre Antonio Velazquez Pinto (Antonio Eugenio VELÁZQUEZ PINTO.- Tesoro de cristianos, 5.ª ed. 1668), 6 rs.
 - mas otro libro practica del oficio de curas y confesores por el padre Benito Remijio, 6 rs.
 - mas otro libro Modo de llevar los pecados escripto por Lorenzo Banderramen, 6 rs.
 - mas otro libro Donativo Real del maestro fray Damian de Aro, 4 rs.
 - mas otro libro Corona gotica castellana y austriaca por Don Diego Saabedra (Diego SAAVEDRA Y FAJARDO.- Corona gótica castellana y austriaca, Munster 1640), 10 rs.
 - mas otro libro Historia verdadera del rey Don Rodrigo (Miguel de LUNA.- La verdadera historia del rey Don Rodrigo, Granada 1592), 8 rs.
 - mas otros dos libros primera y segunda parte Catezismo Real y alfabeto coronado, 12 rs.
 - mas otro libro el Savio en la pobreza por Don Juan de Baños de Velasco (Juan de BAÑOS DE VELASCO.- El sabio en la pobreza, Madrid 1671), 6 rs.
 - mas otro libro Triunfos de la Conzepzion Purisima de Nuestra Señora por Don Diego Jarava del Castillo (Diego JARAVA DEL CASTILLO.- Triunfos gozosos de María santísima concebida limpia, pura, santa y sin mancha, Madrid 1660), 5 rs.kk
 - mas otro libro Escuela Espiritual por fray Pedro de Villalobos, 7 rs.
 - mas otro libro del Prinzipe en la ydea por Don Diego Henriquez de Villegas, 6 rs.
 - mas otro libro Tratado del gobierno de principes de Santo Tomás de Aquino (Santo Tomás de AQUINO.- De regimene picipum ad regem Chypri), 5 rs.
 - mas otro libro Amparo de pobres por el doctor xptoal. Perez de Herrera (Cristóbal PÉREZ DE HERRERA.- Discurso del amparo de los legitimos pobres y reduccion de los fingidos, Madrid 1598), 6 rs.

- mas otro libro Guerras de Granada por Don Diego de Mendoza (Diego HURTADO DE MENDOZA.- Guerra de Granada por el rey de España don Felipe II. Lisboa 1627), 6 rs.
- mas otro libro leyes Penales por el doctor Francisco de la Pradilla (Francisco de PRADILLA BARNUEVO.- Tratado y suma de todas las leyes penales, canónicas y civiles y destos reynos, Sevilla 1613), 8 rs.
- mas otro libro Seneca y ilustrado, 8 rs.
- mas otro libro Antorcha espiritual y farol divino su autor el padre fray Joseph de Villalba, 7 rs.
- mas otro libro de las grandezas del Nombre de Jesus compuesto por el padre fray Juan Gutierrez de Estremera, 16 rs.
- mas otro libro las obras de Valeria MÁXIMO traducidas en castellano, 10 rs.
- mas otro libro de las obras de Cronelio Tazito traducidas en castellano, 16 rs.
- mas otro libro de las obras de Virgilio traducidas en prosa castellana, 8 rs.
- mas otro libro de la Historia Natural y Moral de las Yndias (Gonzalo FERNÁNDEZ DE OVIEDO.- Historia general y natural de las Yndias, islas y tierra firme del mar oceano, Sevilla 1535), 8 rs.
- mas otro libro Peregrinazion del munfo de Don Pedro Cubwero (Pedro CUBERO.- Peregrinacion que ha hecho la mayor parte del mundo, Zaragoza 1688), 7 rs.
- mas otro libro Rimas de Luperzio (Bartolomé y Luperzio LEONARDO DE ARGENTOLA.- Rimas, Zaragoza 1634) 8 rs.
- mas otro libro Monarxchia perfecta por el doctor Juan del Campo y Gallardo, 8 rs.
- mas otro libro Viaje del mundo por el licenciado Pedro Ordoñez de Zevallos (Pedro ORDÓÑEZ DE CEVALLOS.- Viaje del mundo, Madrid 1614), 8 rs.
- mas otro libro Epitome de las opiniones morales por el padre Andres Mendo (Andrés MENDO.- Epitome opinionum moralium, Lyon 1674), 8 rs.
- mas otro libro Marte franzes por Alejandro Patrizio (Alejandro PATRICIO.- Marte francés o la justicia de las armas, Madrid 1637), 12 rs.
- mas otro libro de la Verdad vestida laverintos del mundo por el padre fray Juan de Rojas, 8 rs.
- mas un tomo de a folio primera y segunda parte de la Historia del Peru escripta por Diego Fernandez (Diego FERNÁNDEZ DE PALENCIA.- Primera y segunda parte de la Historia del Perú, Sevilla 1571), 30 rs.
- mas otro tomo de a folio primera y segunda parte de la Conquista de las Yndias occidentales compuesto por el padre fray Pedro Simon (fray Pedro SIMÓN.- Noticias historiales de la conquista de Tierra Firme en las Yndias occidentales, Cuenca 1627), 20 rs.
- mas un libro de a folio Historia de la Yndian oriental escripto en portugués, 20 rs.
- mas un tomo de a folio Historia del reino de chile escripto por el padre Alonso de Ovalle (Alonso de OVALLE.- Historia relación del reyno de Chile, Roma 1646), 30 rs.
- mas otro libro de a folio Historia general de Argel por el maestro fray Diego de Aedo, 20 rs.
- mas otro libro de a folio Historia de España de Marineo (Lucio MARINEO SICULO.- De las cosas memorables de España, Alcalá de Henares 1539), 20 rs.
- mas otro libro de a folio Historia del rey Don Juan el segundo por Fernan Perez de Guzman (Fernán PÉREZ DE GUZMÁN.- Crónica del serenísimo rey Don Juan el segundo de este nombre, Logroño 1517), 20 rs.

- mas otro libro de a folio teatro del mundo y del tiempo compuesto por Juan Pablo Galuzzi (Juan Pablo GALUCCI.- *Theatrum mundi et temporis*, Venecia 1589, Grana 1606), 36 rs.
- mas un libro de a folio Anales del mundo compuesto por Carlos Martel, 20 rs.
- mas dos tomos de a folio primera y segunda parte de las Republicas del Mundo por fray Jeronimo Roman (Jerónimo ROMÁN DE LA HIGUERA.- *Republicas del mundo*, 1575), 50 rs.
- mas otro tomo segundo duplicado, 12 rs.
- mas un libro de a folio Coronica de los tres reyes de Castilla por Don Alonso Nuñez de Castro (Alonso NÚÑEZ DE CASTRO.- *Crónica de los señores reyes de Castilla Don Sancho el deseado, Don Alonso el octavo y Don Enrique el primero*, Madrid 1565), 16 rs.
- mas otro libro de a folio Politica de Villa Diego (Alonso de VILLADIEGO.- *Instrucción Política*, Madrid 1612), 12 rs.
- mas dos tomos Anales de Flandes por Don Manuel Sueiro (Manuel SUEYRO.- *Anales de Flandes*, Amberes 1626), 50 rs.
- mas dos tomos de a folio primera y segunda parte de las obras del bachiller Juan Pérez de Moya, 36 rs.
- mas otros dos tomos de a folio primera y segunda parte Montesa ilustrada por fray Hipolito Semper (fray Hipólito SEMPER.- *Montesa ilustrada*, Valencia 1669), 30 rs.
- mas otro tomo de a folio Peregrinazion de Fernan Mendez Pinto (Fernán MÉNDEZ PINTO.- *Peregrinación*, Lisboa 1614, Madrid 1620), 18 rs.
- mas un tomo de a folio Job evangelico y ilustrado por el maestro fray Geronimo de la Cruz (fray Jerónimo de la CRUZ.- *Job evangelico ilustrado*, Zaragoza 1638), 16 rs.
- mas otro tomo a folio ajustamiento a proporzion de las monedas de oro, plata y cobre por el lizenziado Alonso de Carranza (Alonso de CARRANZA.- *El ajustamiento i proporzion de las monedas de oro, plata y cobre*, Madrid 1629), 20 rs.
- mas un libro de a folio las obras de Jorge Agricola del arte de metales escrito en ytaliano (Jorge AGRÍCOLA.- *De re metalica*, Basilea 1530), 30 rs.
- mas otro libro de a folio de Agricultura por Alonso de Herrera (Gabriel Alonso de HERRERA.- *Obra de agricultura copilada de diversos autores*, Alcalá de Henares 1523), 20 rs.
- mas otro libro de a folio segunda parte del Arte y uso de Arquitectura por el padre fray Lorenzo de San Nicolas (fray Lorenzo de SAN NICOLÁS.- *Arte y uso de arquitectura 2.^a parte*, Madrid 1664), 24 rs.
- mas otro libro de a folio que trata de Arquitectura escrito por Juan de Arphe y Villafañe (Juan de ARFE Y VILLAFañE.- *De varia commesuracion para la escultura y arquitectura*, Sevilla 1585, Madrid 1675), 16 rs.
- mas otro libro de a folio Historia de ytalia (Francesco GUICIARDINI.- *Istoria d'Italia*, Venecia 1585), 16 rs.
- mas un libro de a folio de las Antigüedades de Madrid por el lizenziado Geronimo de Quintana (Jerónimo de QUINTANA.- *Historia de la antigüedad, nobleza y grandeza de la villa de Madrid*, Madrid 1629), 40 rs.
- mas un libro de a folio teatro de las grandezas de Madrid por el maestro Gil Gonzalez de Avila (Gil GONZÁLEZ DÁVILA.- *Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Madrid 1623), 40 rs.
- mas otro libro de a folio Historia del señor rey don Phelipe segundo compuesto por Luis Cabrera (Luis de CABRERA.- *Historia de Felipe II*, Madrid 1619), 50 rs.

- mas otro libro de a folio el Daniel cortesano su autor Don fray Joseph Laynez (fray José LAYNEZ.- El Daniel cortesano, Madrid 1644), 40 rs.
- mas otro libro de a folio gobernador xpistiano por el maestro fray Juan Marquez (fray Juan MÁRQUEZ.- El gobernador christiano deducido de las vidas de Moises y Josué, Salamanca 1612), 18 rs.
- mas otro libro de a folio Silva racional de los diversos ofizios por el licenciado Don Eugenio Pastrana (Eugenio PASTRANA.- Silva racional y espiritual de los divinos eclesiasticos oficios de nuestra madre la Santa Yglesia, Madrid 1664), 20 rs.
- mas otro libro de a folio Poblacion general de España escrito por Rodrigo Mendez Silva (Rodrigo MÉNDEZ SILVA.- Población general de España, Madrid 1645), 22 rs.
- mas otro libro de a folio tratado de Navegaciones por el licenciado Andres Garcia de Zespedes (Andrés GARCÍA DE CÉSPEDES.- El arte de navegar, Madrid s.a.), 18 rs.
- mas otro libro de a folio el provado xpistiano su autor el maestro fray Joseph Laynez (fray José LAYNEZ.- El privado christiano, Madrid 1641), 18 rs.
- mas otro libro de a folio dialogos de la verdad por el maestro Pedro de Medina (Pedro de MEDINA.- Libro de la verdad donde se contiene doscientos diálogos, Valladolid 1555), 16 rs.
- mas otro libro de a folio Discripcion del monasterio de San Lorenzo el Real del escorial (fray Francisco de los SANTOS.- Descripción del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, Madrid 1657), 18 rs.
- mas otro libro de a folio obras de Dante, 24 rs.
- mas otro libro de a folio Sacro Sacramento de la fee thesoro del nombre xpistiano por el padre Francisco Aguado (fray Francisco AGUADO.- Sacro Sacramento de la fe, Madrid 1640), 8 rs.
- mas otro libro de a folio de San Norverto (seguramente fray Francisco DUBAL.- Vida apostólica, muerte y translación de N.P. y Patriarca San Norverto, Madrid 1667), 12 rs.
- mas otro libro de a folio vida del padre maestro fray Simon de Roxas (Andrés ALMANSA Y MENDOZA.- Memorial de la prodigiosa vida y muerte del padre fray Simón de Roxas, Madrid 1624), 15 rs.
- mas otro libro de a folio Vida de San Francisco de Borxa (seguramente Juan Eusebio NIEREMBERG.- Vida del santo padre y gran siervo de Dios el B. Francisco de Borja, Madrid 1644), 20 rs.
- mas otro libro de a folio Santos de la ziudad de Toledo y en su arzobispado por el padre Antonio de Quintana Dueña (Antonio de QUINTANADUEÑA.- Santos de la imperial ciudad de Toledo y su arzobispado, Madrid 1651), 25 rs.
- mas otro libro de a folio Prado espiritual, 30 rs.
- mas otro libro de a folio Suma de Remigio, 16 rs.
- mas otro tomo de a folio Coronica de San Francisco de Salazar, 12 rs.
- mas otro tomo Historia de Plinio tomo segundo, 30 rs.
- mas otro Lucano traduzido en castellano, 16 rs.
- mas otro Argote de Monteria (Gonzalo ARGOTE DE MOLINA.- Libro de Montería, Sevilla 1582), 12 rs.
- mas otro el Gran capitan de cavalleria, 12 rs.
- mas otro Valerio de las Historias letra antigua, 10 rs.
- mas otro Coronica de las Historias de diferentes reyes mayo escritas algunas ojas, letra antigua, 18 rs.
- mas otro libro Suplemento de las Historias letra antigua y falto y manuescripto algunas ojas, 20 rs.

- mas otro libro obras de Ludobico Blosio maltratado y cortado algunas ojas (Ludovico BLOSIO.- Obras traducidas por fray Gregorio de ALFARO, Gerona 1619), 10 rs.
- mas otro Cronica de San Francisco de Juanitin Niño, 12 rs.
- mas otro Colexio viexo de San Bartolome (tal vez Memorial y suplica del Colegio Viejo de San Bartolomé de Salamanca a la Santidad de nuestro legitimo padre Inocencio X, s.l., s.aj, 12 rs.
- mas un mapa de Abrahan Ortelios en ytaliano maltratado (Abrahan ORTELS.- Theatrum orbis terrarum, Amberes 1570), 50 rs.
- mas otro tomo de la lengua castellana (Sebastián de COVARRUBIAS.- Tesoro de la lengua castellana o española, Madrid 1611), 77 rs.
- mas otro Honrras de Phelipe quarto en napoles, 20 rs.
- mas otro fiestas del santo rey Don Fernando en Sevilla (Fernando TORRE Y FANFAN.- Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando, Sevilla 1671), 20 rs.
- mas otro Historia del Peru de Diego Fernandez (Diego FERNÁNDEZ DE PALENCIA.- Primera y segunda parte de la Historia del Perú, Sevilla 1571), 30 rs.
- mas otro libro quarta parte de Decadas de varios, 20 rs.
- mas otro libro Espistolas de Guevara en folio letra antigua (fray Antonio de GUEVARA.- Epístolas familiares, Valladolid 1538), 8 rs.
- mas otro libro Aguirre ludi salamantisensis (José SANZ DE AGUIRRE.- Ludi Salmanticensis, Salamanca 1668), 12 rs.
- mas otro libro Honras de Phelipe quarto en la Nueva España, 8 rs.
- mas otro libro Historia de San Geronimo segunda parte (fray José de SIGUENZA, la vida de San Jerónimo, Madrid 1595), 18 rs.
- mas otro libro Conservazion de Monarchias (Pedro FERNÁNDEZ DE NAVARRETE.- Conservación de Monazquias, Madrid 1626.
- mas otro libro Fueros de Aragon, 30 rs.
- mas otro libro Cortes del reyno de Aragon (ANÓNIMO.- Actos de Cortes del reyno de Aragón, Zaragoza 1593), 12 rs.
- mas otro libro de a folio Suma del señor cardenal Francisco de Toledo, 24 rs.
- mas otro libro de a folio esortaziones varias doctrinales por el padre Francisco Aguado, 20 rs.
- mas otro libro de a folio el Moyses segundo, Santo Domingo de Silos (fray Ambrosio GÓMEZ.- El Moyses segundo Nuevo Redentor de España, Santo Domingo de Silos, Madrid 1653), 18 rs.
- mas otro libro de a folio vida y revelaziones de la venerable Doña Marina de Escobar (Andrés PINTO RAMÍREZ.- Segunda parte de la vida maravillosa de la venerable virgen Doña Marina de Escobar, Madrid 1673), 30 rs.
- mas otro libro de a folio Dioscorides por el doctor Andres de Laguna (Andrés LAGUNA.- Materia Médica de Dioscórides traducida al castellano por Andrés Laguna, 1555), 50 rs.
- mas otro libro de a folio Historia general de los suzesos del señor emperador Carlos quinto por Paulo Jovio, 30 rs.
- mas otro libro de a folio Historia de la ziudad de Segovia por Diego de Colmenares (Diego de COLMENARES.- Historia de la ciudad de Segovia, Madrid 1637), 18 rs.
- mas otro libro de a folio Coronica del rey Don Manuel escripto en portugues, 40 rs.

- mas otro libro de a folio Respuesta de España al tratado de Francia sobre las pretensiones de la reyna xpistianisima (Francisco RAMOS DEL MANZANO.- Respuesta de España al manifiesto de Francia, Madrid 1668), 24 rs.
- mas otro libro de a folio Ylustraciones de los reyes de España de Garivay (Esteban de GARIBAY.- Ilustraciones genealogicas de los reyes católicos en España y de los emperadores de Constantinopla hasta el rey Don Felipe II y sus hijos, Madrid 1596), 50 rs.
- mas otro libro de a folio Genealogia de los condes de Perelada, 16 rs.
- mas quatro tomos de theologia fundamental de Caramuel (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Theologia moralis fundamentalis, Francfurt 1651, Roma 1656, Lyon 1657-1676), 100 rs.
- mas otro tomo tercera y quarta parte de theologia fundamental del mismo autor, 30 rs.
- mas otro tomo Philipas Pradena del mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Philippus Prudens, Carlo V. Imperatibus Lusitaniae legitimus rex demonstratus, Amberes 1639), 30 rs.
- mas otro tomo de Caramuelis Dominicus (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Dominicus sive historia Ven. P. Dominicii a Jesu Maria carmelita excalceati, Viena 1654), 25 rs.
- mas otro dos tomos logica de Caramuel (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Logica Moralis, Vegeven 1679), 66 rs.
- mas otro tomo Mathematica del mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Cursus mathematicus, Praga 1649), 44 rs.
- mas otro tomo Ricmica del mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Rhytmica, Campania 1662-1668), 36 rs.
- mas otros dos tomos Matheris nova y Matheris betus del mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Matheris Biceps Vetus et Nova, Campania 1668), 66 rs.
- mas otros dos tomos Architectura zivil en romanze del mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Architectura civil, recta y oblicua, Vegeven 1678), 150 rs.
- mas otro libro de a quartilla Rectriziones mentales de el mismo autor (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- De restrictionibus mentalibus disputationibus, Lyon 1672), 18 rs.
- mas otro libro de a quartilla Manifiesto de Portugal (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Respuesta al manifiesto de Portugal, Amberes 1642), 20 rs.
- mas otro libro de a quartilla la Regla de San Benito (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Theologia regularis SS Benedicti augustine franciscii regulas comentaris dilucidans, Brujas 1630, Francfurt 1644), 12 rs.
- mas otro libro Sacrii romano ymperio (Juan CARAMUEL DE LOBLOKOWITZ.- Sacri Romani Imperii pax licita demostrata, Viena 1643), 18 rs.
- mas otros once libro de a quartilla de la Corte Santa, Corte Divina y Reyno de Dios del padre Causino (Nicolás CAUSSIN.- La Corte Santa, Madrid 1654; idem.- La Corte Divina, Madrid 1675; idem.- Reino de Dios, Madrid 1672), 77 rs.
- mas dos tomos de a quartilla teatro de los dioses (Baltasar VICTORIA.- Teatro de los dioses de la gentilidad, Salamanca 1620-1623), 20 rs.
- mas otro libro de flos y antiguedades de la ziedad de Zaragoza (Luis LÓPEZ.- Triunphos y antiguedades de la imperial ciudad de Zaragoza, Barceloan 1639), 12 rs.

- mas otro libro Armas y triunfos del reyno de Galizia por el padre fray Phelipe de la Gandara (fray Felipe de la GANDARA.- Armas i triunfos. Hechos heroicos de los hijos de Galicia, Madrid 1662), 12 rs.
- mas otro libro Compendio de las Historias de la Yndia oriental, 7 rs.
- mas otros dos libros guerras ziviles de Ynglaterra traduzido en castellano por Diego Phelipe de Albornoz (Diego Felipe de ALBORNOZ.- Guerras civiles de Inglaterra, Madrid 1658), 16 rs.
- mas otro libro el ente dilucidado (fray Antonio de FUENTE LAPEÑA.- El ente dilucidado, 1676), 8 rs.
- mas otro libro Historia de Don Juan de Austria por Don Lorenzo Banderramen (Lorenzo van der HAMMEN Y LEÓN.- Don Juan de Austria. Historia, Madrid 1627), 18 rs.
- mas otro libro Historia eclesiastica del zisma de Ynglaterra por el padre Pedro de Riva de Neira (Pedro de RIBADENEIRA.- Historia eclesiástica del scisma del Reyno de Inglaterra, Alcalá de Henares 1595), 8 rs.
- mas otro libro Practica de curas y confesores por el padre Benito Remigio, 7 rs.
- mas otro libro Prinzipe perfecto y ministro ajustado por el padre Andres Mendo (Andrés MENDO.- Principe perfecto y ministros ajustados, Salamanca 1657), 18 rs.
- mas otro libro Cronicon traduzido por Don Lorenzo Martinez, 6 rs.
- mas otro libro Historia exemplar de las constantes Magestades españolas por Don Luis de Narbaez, 8 rs.
- mas otro libro Verdadera destreza de las armas por Don Miguel Perez, 4 rs.
- mas otro libro favores de Dios por el doctor Thomas Murillo (Tomás MURILLO VELARDE.- Favores de Dios para los hombres, Madrid 1670), 4 rs.
- mas otro libro Guzman de Alfarache (Mateo ALEMÁN.- Guzmán de Alfarache atalaya de la vida humana, Madrid 1599, Barcelona 1603), 8 rs.
- mas otro libro Apolojia moral y escolastica por el maestro Don Juan de Vega.
- mas otro libro Arte militar por Don Carlos Vonieres, 8 rs.
- mas otro Madrid es Corte y el cortesano en Madrid por Don Alonso Nuñez de Castro (Alonso NÚÑEZ DE CASTRO.- Libro histórico político, sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid, Madrid 1670), 6 rs.
- mas otro libro el Sabio Maximas del padre Jarau, 8 rs.
- mas otro libro Peregrinazion del Alma a la zelestial Jerusalem, 6 rs.
- mas otro libro Molina Ynstituzion de sazerdotes, 8 rs.
- mas otro libro Dios contemplado por el padre Martin de Cearrote, 4 rs.
- mas otro libro Vida del arzobispo Don Thorivio Alfonso Mogrovejo (Antonio de LEÓN PINELO.- Vida del ilustrisimo Don Toribio Alfonso Mogrovejo, arzobispo de la ciudad de los Reyes, s.l. 1635?), 12 rs.
- mas otro libro Vida de fray Thomas de la Virgen trinitario descalzo (fray Francisco de SAN BERNARDO.- Vida del prodigioso Job destos siglos el V.P. Fr. Tomás de la Virgen, religioso descalzo de la Santísima Trinidad, Madrid 1678), 8 rs.
- mas otro libro Vida de San Juan de Dios (fray Antonio GOVEA.- Vida y muerte del bendito P. Juan de Dios, Madrid 1678), 8 rs.
- mas otro libro los dos Patriarcas trinitarios San Juan de Mata y San Phelix de Valois (fray Alonso de ANDRADE.- Vida de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y San Félix de Valois, fundadores de la ínclita religión de la Santísima trinidad, Madrid 1668), 8 rs.

- mas otro libro Vida del venerable Alonso Rodriguez (fray Francisco COLIN.- Vida, hechos y doctrina del V.H. Alonso Rodríguez, religioso de la Compañía de Jesús, Madrid 1652), 6 rs.
- mas otro libro Vida de San Ygnacio de Loyola (fray Andrés LUCAS.- Vida del glorioso San Ignacio de Loyola, Granada 1633), 10 rs.
- mas otro libro Vida de San Francisco Xavier (Francisco LANCINA.- Vida de San Francisco Javier, apóstol de las Indias, Madrid 1682), 8 rs.
- mas otro libro Compendio de la vida de San Francisco de Vorja (Gabriel ZELNO SERANA.- Compendio de la vida y virtudes, santidad y milagros de San Francisco de Borja, Madrid 1671), 4 rs.
- mas otro libro Vida de Santa Clara de Montefalcon (fray Antonio de GOVEA.- Epitome de la vida y virtudes de la gloriosa virgen Santa Clara de Montefalco, Madrid 1625), 10 rs.
- mas otro libro Vida de San Carlos Borromeo (Luis MUÑOZ.- Vida de San Carlos Borromeo, Madrid 1626), 24 rs.
- mas otro vida del venerable padre fray Francisco Solano (fray Luis Jerónimo de ORE.- Relación de la vida y milagros del venerable padre fray Francisco Solano, Madrid 1613), 10 rs.
- mas otro libro vida del hermano Diego de Jesus (fray José de SANTA TERESA.- Historia de la vida, virtudes y maravillas del venerable padre fray Francisco Solano, Madrid 1613), 10 rs.
- mas otro libro vida y azañas del cardenal fray Francisco Ximenez de Cisneros (Eugenio de ROBLES.- Compendio de la vida y azañas del cardenal don fray Francisco XIMÉNEZ DE CISNEROS, Toledo 1604), 4 rs.
- mas otro libro Vida de San Juan de la cruz, 4 rs.
- mas otro libro vida del venerable fray Jorje de la calzada (Cristóbal RUIZ FRANCO DE PEDROSA.- Vida del penitente y venerable fray Jorge de la Calzada, Nápoles 1666), 8 rs.
- mas otro libro vida del venerable Bernardino de Obregon (Pedro ÍÑIGUEZ.- Vida i muerte de nuestro venerable hermano Bernardino de Obregón, Madrid 1639), 12 rs.
- mas otro libro vida de San Diego de Alcalá (fray GABRIEL DE LA MATA.- Vida, muerte y milagros de San Diego de Alcalá, Alcalá de Henares 1589), 10 rs.
- mas otro libro vida del venerable padre Camilo de Lelis (Sancio CHICATELI.- Vida y virtudes del V.P. Camilo de Lelis traducida por Luis MUÑOZ, Madrid 1653), 10 rs.
- mas otro libro vida de San Cayetano (Manuel CALASIBETA.- Vidal del glorioso y bienaventurado padre San Cayetano, Madrid 1653), 4 rs.
- mas otro libro vida del venerable maestro Juan de Avila (LUIS MUÑOZ.- Vida y virtudes del venerable varón P. nuestro Juan de Avila, Madrid 1635), 10 rs.
- mas otro libro vida de santo Thomas de Villanueva (fray Jerónimo CANTON.- Vida y milagros de Santo Tomás de Villanueva, Barcelona 1623), 8 rs.
- mas otro libro vida de Santa Maria Magdalena (ANÓNIMO.- Vida de Santa Maria Magdalena, Burgos 1514), 8 rs.
- mas otro libro vida de Santa Rosa de Viterbo (fray Damián CORNEJO.- Vida portentosa de Santa Rosa de Viterbo, Madrid 1686), 6 rs.
- mas otro libro vida de fray Juan de la Magdalena (fray José de SAN ESTEBAN.- Vida y virtudes del V.H. fray Juan de Magdalena, Sevilla 1662), 8 rs.
- mas otro libro vida del siervo de Dios Gregorio Lopez (Alonso REMON.- La vida del siervo de Dios Gregorio López, Madrid 1617), 6 rs.

- mas otro libro vida y exzelencias de San Juan bautista (fray Pedro de CARVAJAL.- Libro de la vida, santidad y excelencias de San Juan Bautista, Salamanca 1533), 12 rs.
- mas otro libro vida y hechos del rey Don Sebastian por Don Juan de Buena Parada (Juan de BAENA PARADA.- Epitome de la vida y hechos de Don Sebastián, dezimo sexto rey de Portugal, Madrid 1692), 6 rs.
- mas otro libro Ympresas politicas de Saabedra (Diego SAAVEDRA FAJARDO.- Idea de un principe cristiano representada en cien empresas, Munster 1640), 30 rs.
- mas otro libro Avisos de Trajano Vocalino, 30 rs.
- mas otro libro Sonetos de Petrarca, 10 rs.
- mas otro libro zigarrales de Toledo de Tirso de Molina (Tirso de MOLINA.- Los cigarrales de Toledo, Madrid 1621), 15 rs.
- mas otro libro abiso de los escotados, 6 rs.
- mas otro libro la Dama Beata, 10 rs.
- mas otro libro el Sinzel de Pelizer (José de PELLICER.- El Syncello de la iglesia de Constantinopla, Madrid 1675), 8 rs.
- mas otro libro Orlando furioso (Ludovico AIOSTO.- Orlando furioso, Ferrara 1516), 6 rs.
- mas otro libro Triunfos del Petrarca, 8 rs.
- mas otro libro Prontuario de medallas maltratado, 16 rs.
- mas otro libro Lastanosa de Medallas (Vicente Juan de LASTANOSA.- Museo de las medallas desconocidas españolas, Huesca 1645), 8 rs.
- mas otro libro el buen secretario de Fernandez Avarca (Juan FERNÁNDEZ ABARCA.- Discurso de las partes y calidades con que se forma un buen secretario, Lisboa 1618), 8 rs.
- mas otro libro onrras de la reyna doña Ysavel, 10 rs.
- mas otro libro Aviso de cazadores, 6 rs.
- mas otro libro Catalogo Real, 6 rs.
- mas otro libro Resulta historial de Zepeda, 8 rs.
- mas otro libro Nobleza de España de Vargas, 6 rs.
- mas otro libro del rey Don Pedro defendido, 6 rs.
- mas otro libro Arte legal de Pedraza, 10 rs.
- mas otro libro de re militari de Graziani, 12 rs.
- mas otro libro Historia del Dios Momo de Remijio, 5 rs.
- mas otro libro Secreario de señores, 7 rs.
- mas otro libro Campaña de Portugal por Mascareña (Jerónimo MASCARENHAS.- Campanha de Portugal pela parte de Extremadura ne anno de 1662, Madrid 1662), 6 rs.
- mas otro libro de Reymundo abbad de fitero (Jerónimo MASCARENHAS.- Raymundo abad de Fitero, Madrid 1653), 6 rs.
- mas otro libro Ypitomo de Historias, 6 rs.
- mas otro libro Curia eclesiastica falta y manchado, 6 rs.
- mas otro libro luz de las maravillas de Dios de fray Lean de Granada, 12 rs.
- mas otro libro Nuevo Tratado de Turquias, 6 rs.
- mas otro libro Monarchia de xpto., 8 rs.
- mas otro libro el secretario de Mora, 6 rs.
- mas otro libro dichos y hechos del rey Don Alonso, 6 rs.
- mas otro libro Obras de Mendoza, 6 rs.
- mas otro los siete libros de Seneca en romanze, 10 rs.
- mas otro Rimas de Luperzio, 8 rs.

- mas otro libro çarate poema de la cruz, 8 rs.
- mas otro libro obras de Villamediana (Juan de TASSIS, conde de VILLAMEDIANA.- Obras, Madrid 1635), 8 rs.
- mas otro libro obras de Zarate, 8 rs.
- mas otro libro Triunfos de Guzman, 6 rs.
- mas otro libro Don quijote de la Mancha primera y segunda parte en Madrid (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA.- El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Madrid 1605, 1615), 14 rs.
- mas otro libro el Secretario de Gabreil Perez del Varrio, 8 rs.
- mas otro Historia de Portugal de Herrera (Antonio HERRERA Y TORDESILLAS.- Cinco libros de la historia de Portugal y conquista de las islas de las Azores, Madrid 1591), 24 rs.
- mas otro libro Subida del Monte Sion, 12 rs.
- mas otro libro Silba de varia lezion, 10 rs.
- mas otro libro obras de Carrillo, 6 rs.
- mas otro libro obras de Luis de Gongora (Luis de GÓNGORA Y ARGOTE.- Obras, Madrid 1633), 7 rs.
- mas otro libro Subida del alma a Dios, 8 rs.
- mas otro libro Epistolas de Guevara (fray Antonio de GUEVARA.- Epístolas familiares, Valladolid 1538), 12 rs.
- mas otro libro obras de Quevedo (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- Obras, Bruselas 1660), 14 rs.
- mas otro libro Politica del dicho (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- Politica de Dios, Gobierno de Cristo, Tiranía de Satanas, Zaragoza 1626), 12 rs.
- mas otro libro Parnaso del dicho (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- El Parnaso español, Madrid 1649), 8 rs.
- mas otro quarenta y quatro libros de varias materias tasados unos con otros a quatro reales de vellon, 176 rs.
- mas otro libro Dialogos de la Naturaleza del hombre, 8 rs.
- mas otro libro Margarita preziosa, 6 rs.
- mas otro libro Eusevio Adorazion de espiritu (Juan Eusebio NIEREMBERG.- De adoracione in spiritu et veritate, Madrid 1647), 8 rs.
- mas otro libro Ynstituciones politicas, 6 rs.
- mas otro libro Explicazion de piedras de Olmo (José Vicente del OLMO.- Lithologia o explicacion de las piedras y otras antiguedades halladas en las çanjas que se abrieron para los fundamentos de la capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, Valencia 1651), 6 rs.
- mas otro libro Laurel de Apolo de Lope (Lope de VEGA.- El laurel de Apolo, Madrid 1630), 10 rs.
- mas otro libro Corona tragica de Lope (Lope de VEGA.- Corona trágica, Madrid 1627), 10 rs.
- mas otro libro la Sirse de Lope falto (Lope de VEGA.- La Circe, Madrid 1624), 6 rs.
- mas otro libro de San Isidro de Lope (Lope de VEGA.- El Isidro, Madrid 1599), 3 rs.
- mas otro libro la Arcadia de Lope (Lope de VEGA.- La Arcadia, Madrid 1598), 6 rs.
- mas otro libro epistolas de Seneca, 6 rs.
- mas otro libro de los siete libros de Seneca en romanze, 6 rs.
- mas otro libro razon de estado de Herrera, 15 rs.
- mas otro libro Epistolas de Seneca, 6 rs.

- mas otros tres libros de flores historiales, 12 rs.
- mas otro libro Criticones de Grazian (Baltasar GRACIAN.- El criticón, muchas ediciones), 9 rs.
- mas otro libro filosofia secreta de Moya (Juan PÉREZ MOYA.- Filosofia secreta, Madrid 1585), 6 rs.
- mas otro libro Examen de yngenios (Juan HUARTE DE SAN JUAN.- Examen de ingenios, Baeza 1575), 4 rs.
- mas dos Don Quijotes estampados en Bruselas, 30 rs.
- mas otro libro Dia y noche en Madrid (Francisco SANTOS.- Dia y noche en Madrid, Madrid 1663), 4 rs.
- mas otro libro El diablo cojuelo (Luis VÉLEZ DE GUEVARA.- El diablo cojuelo, Madrid 1641), 2 rs.
- mas otro libro Dialogo de las mugeres, 4 rs.
- mas otro libro Historias peregrinas, 6 rs.
- mas otro libro la Diana de Monte Mayor (Jorge de MONTEMAYOR.- Los siete libros de Diana, Valencia, 1559), 6 rs.
- mas otro libro Persiles y Segismunda de Servantes (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA.- Los trabajos de Persiles y Segismunda, Madrid 1616), 4 rs.
- mas otro libro Compendio de Santa Theresa, 4 rs.
- mas otro libro Antigüedades de Tuy (Fran Prudencio de SANDOVAL.- Antigüedad de la ciudad y yglesia cathedral de Tuy, Braga 1610), 12 rs.
- mas otro libro Miserias del Siglo, 6 rs.
- mas otro libro Prontuario de Remijio, 3 rs.
- mas otro libro la Araucana de Anzilla (sic), maltratado (Alonso de ERCILLA.- La Araucana, Madrid 1569), 6 rs.
- mas otro libro de las Trescientas de Juan de Mena (Juan de MENA.- Las Trescientas, Sevilla 1520), 6 rs.
- mas otro libro luz del alma xptiana, 4 rs.
- mas otro Azañas de Zespedes, 8 rs.
- mas otro libro obras de Falconi, 4 rs.
- mas otro libro Dietario virginal, 4 rs.
- mas otro libro afizion y amor a San Joseph, 3 rs.
- mas otro libro Yntroduzion a la vida devota (San Francisco de SALES.- Introducción a la vida devota, muchas ediciones), 3 rs.
- mas otro libro de San Juan Climaco, 12 rs.
- mas otro libro El español Gerardo, 4 rs.
- mas otro libro Tartaros en China, 4 rs.
- mas otro libro Dialogos en español y franzes, 6 rs.
- mas otro libro Patria del hijo de Dios, 4 rs.
- mas otro libro El emperador Comodo, 3 rs.
- mas otro libro de Yberiana, 4 rs.
- mas otro libro cartas familiares, 4 rs.
- mas otro libro Roa de los Estados (Martín de ROA.- Estados de las almas de Purgatorio, Sevilla 1619) 4 rs.
- mas otro libro Obidio en romanze, 4 rs.
- mas otro libro Distamen del padre Eusebio, 3 rs.
- mas otro libro Pastos de Noche Buena (Juan PALAFOX Y MENDOZA.- El pastor de Noche Buena, Valencia 1646), 3 rs.

- mas otro libro Maravillas de Roma, 4 rs.
- mas otro libro Tratos y Contratos, 4 rs.
- mas otro libro Lunazio de Cortes, 3 rs.
- mas otro libro Secretos de Cortes, 3 rs.
- mas otro libro Exfera de Menaya, 5 rs.
- mas otro libro Coloquios matrimoniales, 4 rs.
- mas otro libro la Garduña de Sevilla (Alonso CASTILLO DE SOLORZANO.- La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas, Valencia 1634), 6 rs.
- mas otro libro Confesionario de Alcozer (fray Francisco ALCOCER.- Confesionario breve y muy provechoso para los penitentes, Salamanca 1568), 4 rs.
- mas otro libro Vida de Nuestra Señora de la Roca, 3 rs.
- mas otro libro Escarmiento del alma, 3 rs.
- mas otro libro Diferenzias de libros de Venegas (Alejo VANEGAS DEL BUSTO.- De la diferencia de libros que hay en el universo, Toledo 1540), 6 rs.
- mas otro libro Grandezas del tempo de Salomon, 6 rs.
- mas otro libro Ydea de amistad, 3 rs.
- mas otro libro Doctrina de Santo Tomas, 3 rs.
- mas otro libro Arte de cozina, 4 rs.
- mas otro libro San Nicolas de Vari, 3 rs.
- mas otro libro Conzilio, 4 rs.
- mas otro libro Marco Aurelio (fray Antonio de GUEVARA.- Aureo libro del emperador Marco Aurelio, Madrid 1658), 4 rs.
- mas otro libro Tablas poeticas de Cascales (Francisco CASCALES.- Tablas poéticas, Murcia 1617), 6 rs.
- mas otro libro Viaje a Constantinopla, 4 rs.
- mas otro libro Marco Bruto (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- Vida de Marco Bruto, Madrid 1644), 3 rs.
- mas otro libro Vocabulario toscano y latino, 12 rs.
- mas otro libro Vida de San Joseph (José de VALDIVIESO.- Vida, excelencias y muerte del glorioso patriarca San José, Toledo 1604), 4 rs.
- mas otro libro Traslazion de Santa Leocadia maltratado (fray Miguel HERNÁNDEZ.- Vida, martirio y traslación de la gloriosa virgen Santa Leocadia, Toledo 1591), 4 rs.
- mas otro libro Letanias y Oraziones, 4 rs.
- mas otro libro Ynstruzion de terzeros, 4 rs.
- mas otro libro Rimas de Faria (Manuel de FARIA Y SOUSA.- Rimas varias, Madrid 1644), 4 rs.
- mas otro libro Epistolas de San Jeronimo, 3 rs.
- mas otro libro Reformazion xpistiana, 4 rs.
- mas otro libro el Romulo de Malbesi (Virgilio MALVEZZI.- Il Romolo, Bolonia 1629, Madrid 1639), 3 rs.
- mas otro libro la fortuna con seso de Quevedo (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- La hora de todos y la fortuna sin seso, Zaragoza 1650), 3 rs.
- mas otro libro Arte de yngenio (no figura precio).
- mas otro libro el porque de todas las cosas, 4 rs.
- mas otro libro Preguntas naturales, 4 rs.
- mas otro libro Espejo de discretos, 3 rs.
- mas otro libro Coplas de Don Jorxe (Jorge MANRIQUE.- Coplas, Zamora 148?, Zaragoza 1492), 3 rs.

- mas otro libro los Pastores de Sierra Bermeja, 4 rs.
- mas un Misal de camara entera, 60 rs.
- mas otro libro la Eneyda de Virgilio, 6 rs.
- mas otro libro Arte general de Reymundo Lullio, 6 rs.
- mas otro libro Juguetes de la niñez, 4 rs.
- mas otro libro Villacastin, 4 rs.
- mas otro libro Thesoro Santto en Madrid, 3 rs.
- mas otro libro Confesiones de San Agustin (San AGUSTÍN.- Confesiones, Salamanca 1551), 3 rs.
- mas otro libro obras de Don Francisco de la Torre, 3 rs.
- mas otro libro San Pedro de Alcantara, 3 rs.
- mas otro libro Epicteto de Quevedo (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS. Epicteto, Madrid 1638), 3 rs.
- mas otro libro floresta española, 3 rs.
- mas otro libro Muerte de Henrique quarto, 4 rs.
- mas otro libro Arguello de escripturas (Antonio de ARGUELLO.- Tratados de escripturas y contratos públicos, Madrid 1620), 2 rs.
- mas otro libro la Jornada del xpistiano de Causino (Nicolás CAUSSIN.- La jornada del buen cristiano para llegar a la Corte Santa, Madrid 1679), 3 rs.
- mas otro libro Dichos y hechos de Phelipe segundo, 3 rs.
- mas tres tomitos Emblemas de Solorzano quarto, quinto y octavo (Juan SOLORZANO PEREIRA.- Emblemas morales, Madrid 1655), 12 rs.
- mas otros el Politico, el Comulgador, el Discreto y el arte de prudenzia de Lorenzo Gracian (Baltasar GRACIÁN.- El político Don Fernando el Católico, Huesca 1640, idem.- El comulgatorio, Zaragoza, 1655, idem.- El Discreto, Huesca 1646), 10 rs.
- mas otro libro favores de la Virgen, 3 rs.
- mas otro libro Emblemas de Salas, 10 rs.
- mas otro libro Ofizio de Semana Santa, 8 rs.
- mas otro libro Escuela de xpto. primera y tercera parte, 12 rs.
- mas otro libro Ydea de nobles, 8 rs.
- mas sesenta y zinco libros pequeños varios, 136 rs.
- mas otro libro del soldado pindaro, 4 rs.
- mas otro libro las Siete palabras de la Virgen, 4 rs.
- mas otro libro Proverbios de Salomon, 4 rs.

El día 28 de julio de 1693, Teodoro Ardemans valoraba la importante colección pictórica de Manuel Mayers, compuesta por un total de 210 obras más un biombo de tres hojas, pintado con flores y pájaros.

La temática de las pinturas era esencialmente religiosa, aunque también había algunos paisajes, floreros, escenas de caza y diversos retratos, entre ellos algunos de familiares del contraste difunto (el obispo fray Lorenzo Mayers, Don Juan de Caramuel, Don Lorenzo Caramuel), así como los de Carlos II, su madre Mariana de Austria, y sus dos esposas, Maria Luisa de Orleáns y Mariana de Neoburgo.

Se encontraban además una pintura de la Muerte, una cabeza de bufón, tres pinturas “de diferentes enanos con diferentes posturas”, y como tema absolutamente profano “una muger bañandose en un estanque”.

Aparte de todo ello, había en la colección de Manuel Mayers algunas piezas curiosas, como dos jarrones de flores pintados sobre raso y otras cuatro con las representaciones

de San Marcos, San Lorenzo, San Diego y Santa Teresa, realizadas con plumas de pájaros, trabajo típico de artistas mexicanos⁶.

Por lo que respecta a su trabajo como tasador, Ardemans realizó una tarea rutinaria, no citando ningún autor, a pesar de que algunos cuadros los valoró muy por lo alto, y llegando incluso a no mencionar el tema de varias pinturas.

- Primeramente una pintura del Santo xpto. de Burgos, 1000 rs.
- mas otra pintura del Descendimiento de la Cruz, 700 rs.
- mas otra pintura de San Antonio abad de dos varas y media de largo y dos de ancho con su marco negro de pino, 350 rs.
- mas otra pintura de Cain y Abel, de tres varas de ancho y dos y media de cayda con marco de pino negro, 200 rs.
- mas otra pintura de San Erasmo obispo con el martirio devorandole las tripas, de dos varas y media de largo y una y media de ancho con marco de pino negro, 1000 rs.
- mas quatro pinturas yguales en tamaño con marcos de pino negro todas de un genero, de mas de vara y media de largo y zinco quartas de ancho, la una de la Magdalena ablando con el angel, 250 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora con el Niño en brazos y Santa Ana, 240 rs.
- mas otra pintura de la Magdalena peinandose, 500 rs.
- mas otra pintura de la huya a Egipto con Nuestra Señora, el Niño y San Joseph, 1100 rs.
- mas otra pintura de San Pablo primer ermitaño de vara y media de largo y zinco quartas de ancho con marco de pino negro, 120 rs.
- mas quinze pinturas yguales con marcos negros, de zinco quartas de largo y vara de ancho que son los doze apóstoles, San Pablo, el Salvador y Maria de pasion, 1050 rs.
- mas otra pintura en tabla del Deszendimiento de la cruz, de vara de largo y tres quartas de ancho con marco tallado, dorado y negro, 88 rs.
- mas otra pintura del mismo tamaño y marco que la antezedente en lienzo de Nuestra Señora con el niño Jesus San Joseph jugando, 450 rs.
- mas doze pinturas yguales con sus marcos negros de tres quartas de ancho y media vara de largo, 528 rs.
- mas dos pinturas yguales de nueve quartas de largo y zinco de ancho con marcos de pino negro, la una de San Geronimo y la otra de San Pablo, 2240 rs.
- mas otra pintura de la Encarnación de vara y terzia de largo y mas de vara de ancho con marco negro, 500 rs.
- mas otra pintura de San Geronimo y dos angeles del mismo tamaño y marco que la referida, 200 rs.
- mas otras dos pinturas yguales de tres quartas de largo y poco mas de vara de ancho, la una de la caveza de San Juan Bauptista y la otra de San Pablo, 370 rs.
- mas otra pintura en tabla de casi dos varas de ancho y una vara de largo de la zena con marco dorado y color caoba, 2000 rs.
- mas otra pintura de un niño Jesus durmiendo de vara de largo y dos terzias de ancho con marco negro, 200 rs.

⁶ El arte de la plumería fue muy trabajado en el México prehispánico y su técnica fue minuciosamente contada por fray Bernardino de Sahagún. Con la conquista española, los indígenas siguieron trabajando las plumas de pájaros, aplicándolas a temas cristianos tomados de estampas y grabados europeos.

- mas dos pinturas y iguales en tamaño, la una de la degollacion de los ynocentes y la otra del pueblo cojiendo el mana, de zinco quartas de ancho y una vara de largo, 1600 rs.
- mas dos jarrones de flores pintados sobre raso liso morado, de tres quartas de largo y media vara de ancho con marcos negros y tarjetas doradas en las esquinas, 1000 rs.
- mas una pintura en tabla del Baptismo de xpto. nuestro señor, de vara de largo y mas de dos terzias de ancho con marco de pino negro, 1000 rs.
- mas dos laminas de cobre y iguales de a quarta con marcos de pino negro, la una de Nuestra Señora del Populo y la otra de la Visitazion de Nuestra Señora y santa Ysabel, 150 rs.
- mas otras dos laminas de a terzia con marcos de pino negros, la una de la Santissima Trinidad Nuestra Señora y San Joseph y la otra de San Pedro, 290 rs.
- mas una pintura de xpto. señor nuestro crucificado con la Virgen y San Juan a los lados, de siete quartas de largo y zinco de ancho con marco negro, 220 rs.
- mas otra pintura de xpto. crucificado en la agonía de la muerte de dos varas de largo y cinco quartas de ancho con marco negro, 500 rs.
- mas una pintura de xpto. nuestro señor atado a la coluna de mas de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco dorado, 120 rs.
- mas otra pintura de Santa Paula Romana enseñandola un angel a leer, de vara de ancho y tres quartas de largo con marco dorado, 300 rs.
- mas dos laminas de cobre de unos paisés y figuras de zerca de media vara con marcos de ebano, 600 rs.
- mas otras dos laminas poco menores que las de arriba que una es de cazerias y la otra de un marina con marcos de ebano, 600 rs.
- mas otras dos laminas y luminadas de colores naturales de plumas de pajaros hechas en Yndias de a media vara, la una de San Marcos ebanjelista y la otra de San Lorenzo con marcos de granadillo, 1000 rs.
- mas una pintura de la Magdalena en el desierto con un trono de angelillos y una cruz en el aire, de zinco quartas de ancho y vara de largo, 400 rs.
- mas un lienzo grande de mas de tres baras de ancho y dos y media de largo que es el retrato del señor obispo Don fray Lorenzo Mayers dando limosna, 1500 rs.
- mas una pintura del rico abariento de dos terzias de ancho y media vara de largo con marco negro, 110 rs.
- mas doze pinturas y iguales sin marcos de zinco quartas de largo y vara de ancho que son las doze tribus de Hisrael tasadas a ziento y zinquenta reales cada una que ymportan, 1800 rs.
- mas una pintura de Nuestra señora de la Concepcion con un zerco de flores de mas de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco dorado y negro, 180 rs.
- mas otras ocho pinturas y iguales con sus marcos negros de vara de ancho y tres quartas de largo que todas son de la sagrada escritura tasadas a duzientos reales cada una que ymportan, 1600 rs.
- mas una pintura en tabla de tres quartas de largo y media vara de ancho de xpto. nuestro señor crucificado, San Juan y Maria con marco negro, 150 rs.
- mas quatro pinturas y iguales en tabla de media vara de largo y una terzia de ancho con marcos negros que son diferentes pasos de la pasion de nuestro señor, 400 rs.
- mas una retrato de Lorenzo Caramuel difunto de una vara de ancho y tres quartas de largo con marco negro, 100 rs.
- mas otro retrato del Yllm.º Don Juan de Caramuel arzobispo de Veguer de mas de vara de largo y tres quartas de ancho con marco negro, 100 rs.

- mas otro retrato del dicho Don Juan Caramuel del mismo tamaño y marco que se refiere la partida antezedente, 100 rs.
- mas una pintura del Nazimientto de siete quartas de largo y zinco de ancho con marco negro, 280 rs.
- mas una pintura del Deszendimiento de la cruz, de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco tallado, dorado y negro, 840 rs.
- mas otra pintura de San Nicolas de Vari de dos terzias con marco tallado, dorado y negro, 100 rs.
- mas dos laminas yguales de dos terzias de ancho y media vara de largo, la una de nuestra señora con el niño Jesus y San Joseph y la otra de la Magdalena con marcos dorados y negros, 400 rs.
- mas otras dos laminas yguales del santo eze omo y nuestra señora con marcos tallados todos dorados, 400 rs.
- mas una vitela de miniatura de nuestra señora con el niño en los brazos con marco tallado dorado el fondo ymitando concha, 300 rs.
- mas pais de San Geronimo en el desierto pintado sobre piedra agata con marco de palo santo y molduras de ebano, 300 rs.
- mas dos laminas yguales la una de Nuestra Señora con el niño y la otra de San Joseph también con el niño, de a terzia con marco ovalado de peral, 220 rs.
- mas una vitela de miniatura de a terzia de la Encarnacion con un xptal. delante y marco de ebano, 240 rs.
- mas una lamina de a terzia de San Miguel con marco de ebano, 180 rs.
- mas otra lamina del mismo tamaño de la Encarnacion pintada sobre piedra agata con marco de ebano, 300 rs.
- mas otra laminita ochavada del desposorio de Santa Cathalina sobre piedra agata con marco negro, 180 rs.
- mas otra lamina de la Encarnacion de zerca de media vara en quadro con marco de ebano, 240 rs.
- mas otra lamina en la tabla de la Encarnacion de media bara de largo y una terzia de ancho con marco negro, 180 rs.
- mas otra lamina sobre piedra de xpto. nuestro señor con los diszipulos en el castillo de Emaus con marco negro, 160 rs.
- mas seis vitelas de diferentes pajaros en miniatura con xptales. delante y marcos de palo santo y perfiles dorados, 264 rs.
- mas dos espejos con unas jarras de flores pintadas en ellos con sus marcos negros de pino, 240 rs.
- mas otros dos espejos del mismo tamaño con flores y frutas pintadas en ellos y marcos negros ondulados de peral, 240 rs.
- mas una lamina del niño Jesus con los ynstrumentos de la Pasion marco de ebano, 90 rs.
- mas otra lamina de San Antonio con marco de ebano, 45 rs.
- mas otra lamina de San Juan ebanjelista con marco de ebano, 60 rs.
- mas otra lamina muy pequeñita de San Juan baptista con marco negro de pino, 50 rs.
- mas otra lamina de Nuestra Señora con el Niño en brazos con marco de ebano, 140 rs.
- mas otra del Angel de la Guarda sobre piedra blanca con marco de ebano, 100 rs.
- mas otras dos laminitas muy pequeñas yguales del Salvador y Maria con marcos de ebano, 120 rs.
- mas seis vitelas ochavadas de diferentes santos con marcos de canutillo de vidrio de diferentes colores, 360 rs.

- mas otras ocho vitelas y iguales pequeñas de diferentes santos con marcos de evano, 120 rs.
- mas otras dos vitelas algo mayores de San Joseph y San Estevan con marcos de evano, 40 rs.
- mas quatro pinturas y iguales de vara de largo y tres quartas de ancho con marcos tallados, dorados y negro, la una retrato del rey nuestro señor Carlos segundo, otro de la Reyna reynante nuestra señora, otra de la reyna Doña Maria Luisa y otra de la reyna madre nuestra señora, 960 rs.
- mas dos laminas y iguales en cobre, de tres quartas de largo y media vara de ancho del Salbados y Maria con marcos negros, 240 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora con el Niño en brazos, de zinco quartas de largo y vara de ancho con marco tallado, dorado y negro, 300 rs.
- mas una pintura de San Pablo de zerca de vara en quadro con marco negro, 100 rs.
- mas una lamina en tabla de media vara de largo y terzia de ancho de xpto. nuestro señor y la Madalena al pie de la cruz con marco liso dorado, 240 rs.
- mas otra lamina del nazimientto de zerca de media vara en quadro con marco negro, 18 rs.
- mas otra lamina de una vatalla de media vara de ancho y una terzia de largo con marco ondeado de peral, 300 rs.
- mas otras dos laminas de a tercia la una de San Diego y la otra de Santa Theresa hechas de colores de plumas de pajaros con marco negro, 180 rs.
- mas una pintura de una marina con diferentes galeras de dos varas de ancho y una de largo con marco negro, 100 rs.
- mas una pintura de la Muerte de media vara de largo y vara de ancho poco mas o menos con marco negro, 200 rs.
- mas otra pintura de la Magdalena con un pomo en la mano de vara de largo y tres quartas de ancho con marco negro, 44 rs.
- mas otra pintura de San Pedro de siete quartas de largo y zinco de ancho con marco negro 500 rs.
- mas otra pintura de una caveza de un bufon de tres quartas de largo y media vara de ancho, 100 rs.
- mas una pintura de San Miguel de una vara de largo y tres quartas de ancho con marco negro, 180 rs.
- mas otra pintura de dos terzias de largo y media vara de ancho de la Santa Veronica con marco dorado, 50 rs.
- mas otra pintura de una caveza de un pobre de mas de media vara en quadro con marco de pino negro, 60 rs.
- mas tres paisas de arboledas, el uno de vara y tres quartas de largo, el otro de vara y quarta y el otro de poco mas de vara con marco negros de pino, 45 rs.
- mas una pintura de San Antonio de vara y quarta de largo y dos terzias de ancho, 6 rs.
- mas tres fruteros y iguales sin marcos de a menos de vara de largo y media de ancho, 20 rs.
- mas una pintura de San Franzisco con un cruzifijo en las manos y marco de color caoba, de vara de largo y dos terzias de ancho, 25 rs.
- mas otra pintura de San Franzisco con un cruzifijo, de vara de largo y mas de media de ancho con marco negro, 60 rs.
- mas otra pintura de San Joseph de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco negro, 50 rs.

- mas otra pintura de San Geronimo de vara y media de largo y vara de ancho sin marco, 20 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora de la Concepcion con marco dorado, de dos varas y media de largo y una y media de ancho, 50 rs.
- mas otra pintura de xpto. nuestro señor con la sogá al cuello, de dos varas de largo y vara y quarta de ancho, 50 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora de la soledad de dos varas de largo y vara y media de ancho con marco negro, 60 rs.
- mas otras tres pinturas de a vara y media de largo y vara de ancho de diferentes enanos con diferentes posturas y marcos negros, 180 rs.
- mas un biombo pequeño de tres ojas pintado de flores y pajaros de un lado y por el otro negro, 60 rs.
- mas una pintura de zinco quartas de alto y vara de ancho con una mujer bañándose en un estanque con marco negro, 50 rs.
- mas un lienzo sin marco ni vastidor de dos varas de largo y vara y media de alto de una marina con unos navios, 150 rs.
- mas una pintura de Nuestra señora de la Soledad de dos varas de largo y vara y quarta de ancho con marco negro, 100 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora del populo de mas de vara de largo con marco negro, 40 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora de elebazion de vara y media de largo y vara y quarta de ancho, 33 rs.
- mas otra pintura de San Carlos de tres quartas de largo y media vara de ancho con marco negro, 24 rs.
- mas otra pintura de xpto. nuestro señor crucificado, nuestra señora y San Pedro, de tres quartas de largo y media vara de ancho con marco negro, 40 rs.
- mas otra pintura de San Juan de tres quartas de largo y media vara de ancho con marco negro, 24 rs.
- mas una lamina en cobre de nuestra señora de una quarta de largo y sin marco, 30 rs.
- mas una pintura de un retrato de una dama zerca de una vara de largo, sin marco, 22 rs.
- mas otra pintura pais de sobreventana de dos varas de largo sin marco, 24 rs.
- mas quatro pinturas paisitos de a terzia con marco negros, 48.
- mas una pintura de unas ninfas de zerca de vara de largo con marco negro, 50 rs.
- mas otra pintura de Nuestra Señora con el niño Jesus en los brazos con marco negro, 24 rs.
- mas otra pintura del angel de la Guarda de mas de una terzia de largo, marco negro, 24 rs.
- mas otra pintura caveza del Salvador del Mundo con marco negro, 24 rs.

Al terminar la tasación, Ardemans confiesa ser de “treinta y zinco años poco mas o menos”.

El 31 de julio de 1693, Juan Ruiz “maestro escultor que es de hedad de cinquenta años poco mas o menos”, valoraba una pequeña pero selecta colección de imágenes sagradas, realizadas en madera, cera y alabastro, entre las que destacaban tres asignadas a Alonso Cano: una Inmaculada, una San Antonio de Padua con el Niño Jesús y un San Miguel con Lucifer a sus pies.

- Primerramente una ymagen de Nuestra señora de la Concepcion de cuerpo entero vestida, de talla y pintada y con su peana dorada, 1100 rs.
- mas una hechura de San Joseph con el Niño en la mano y su peana dorada, 100 rs.
- mas otra echura de San Juan Baptista con su peana dorada, 450 rs.
- mas otra hechura de Nuestra Señora de la Conzpezion de mano de Alonso Cano vestida de talla con peana dorada, 700 rs.
- mas otra hechura de San Abtonio de Padua con el Niño Jesus del mismo tamaño y mano que Nuestra Señora con peana dorada, 1700 rs.
- mas otra hechura de un Niño Jesus y otra de San Juan yguales, de tres quartas de alto con peanas doradas, 1200 rs.
- mas otra echura de medio cuerpo del Sanyo Exce Omo veziado en pasta con peana dorada, 600 rs.
- mas otra hechura de San Antonio de escultura con el niño y peana dorada, 600 rs.
- mas otra hechura del archangel San Miguel de mano de Alonso Cano, de mas de vara de alto con alas tendidas y morrion y una figura de lusifer a los pies y su peana dorada, 2200 rs.
- mas dos niños Jesus y san Juan vaziadados de zera sobre una peana quadrada prolongada de madera cubierta de purpurina, 300 rs.
- mas otra hechura de xptol. nuestro señor crucificado de madera encarnado de una terzia con cruz y un peñasco por peana, 150 rs.
- mas otra hechura de San Miguel de piedra de alavastro de media vara de alto con tres diablos a los pies, 400 rs.
- mas tres cajitas de madera con molduras de ebano y vidrios xpristalinos y dentro unas cabezas de zera, 135 rs..
- mas otra hechura de xpto. nuestro señor crucificado de madera de escultura de dos terzias de largo encarnado y con la cruz de madera, 350 rs.

También el 30 de julio de 1694 el ebanista Eugenio Martín Ricote era llamado para tasar los muebles de Manuel Mayers.

- Primeramente una madera de cama de palo santo con quatro cavezeras y quatro pilares, toda bronceada y dorada con remates y manzanillas y el techo de aya, 3000 rs.
- mas dos escriptorios medianos de ebano de Portugal con doze navetas cada uno y sus puertezillas en medio con tres figuras escudos en las zereduras de bronzedorado de molido y dos buferes yguales de nogal que sirven de pie a dichos escriptorios con sus pies y yerros, 4400 rs.
- un escriptorio de Salamanca de los antiguos con sus cajones y pie y con cajones y lazenas todo con herrajes dorados, 1500 rs.
- mas otro escriptorio pequeño de hechura de los de Salamanca con sus cajones y alazenillas, dorado y embutido de marfil, sin tapa con bufete de nogal angosto, 1500 rs.
- mas una pieza grande de ebano que por la una parte es escriptorio con dos puertecillas y navetas dentro y por la otra tiene en su nacimiento un reloj con organo y dos puertecillas pintadas por de dentro y una chapa de cobre pintado un pais, 1000 rs.
- mas dos bufetillos de luzes pequeños cubiertos de ebano de Portugal con sus pies y yerros, 220 rs.
- un escriptorio de ebano y bronze dorado con su pie de pino dado de negro, 800 rs.

Aparte de todos estos muebles, la casa de Manuel Mayers tenía también armarios, sillas, siales, mesas, taburetes, braseros, etc., de maderas más humildes y hechuras ordinarias.

El 14 de agosto de 1694 Juan González de Estrada, maestro espadero, valoraba “las armas de todo genero”.

- Primeramente una oja de espada sin guarnizion de Thomas de Ayala que le falta un poco de la marca, 60 rs.
- mas una oja de Toledo de Pedro Belmonte que le falta medio dedo de la marca, guarnezida con su daga dorada, 105 rs.
- mas dos ruedas de azero de milan de escarchar oro y plata, 2400 rs.
- mas una espada de Toledo guarnezida con una guarnizion antigua lisa, de oja aventunada de Juan Moreno, 90 rs.
- mas otra espada de Toledo con su daga y aderezo antiguo calado y la oja de lomo con su puño de plata, 120 rs.
- mas otra espada guarnezida con una guarnizion antigua, la oja de Pedro Velmonte, 75 rs.
- mas otra espada de a cavallo con guarnizion dorada al tiempo antiguo, 120 rs.
- mas un terziado cabo con su abuxero a la punta damasquinado con guarnizion de plata, contera y boçal, 180 rs.
- mas un espadin hecho en Milan sogueado con su oja de Alemania antigua, 360 rs.
- mas una oja de espadin de Alemania y un estoque de Jenova, viejo, 22 rs.
- mas un espadin de plata con oja de Alemania de tres esquinas, 180 rs.
- mas tres espadas de vatallar y una daga, 30 rs.
- mas tres aderezos de espada y daga, uno liso de vorde redondo al uso y los otros dos antiguos, 57 rs.
- mas dos cuerpos de mallas, 360 rs.
- mas dos estrivos de yerro, 30 rs.
- mas dos estrivos de laton finos, 60 rs.
- mas un broquel de chopo, 22 rs.
- mas otro broquel quibrapuntas de yerro, 18 rs.
- mas una escopeta de zinco quartas con la llave de Luis de Cazerels y el cañon vizcayno, 240 rs.
- mas otra escopeta de a vara vizcayna, la llave y el cañon Morzillo, 60 rs.
- mas un trabuco de tres quartas de largo, 45 rs.
- mas otro trabuco de media vara de Cataluña, 120 rs.
- mas un par de pistolas francesas de arzon lisas, 180 rs.
- mas otro par de pistolas de arzon catalanas, 210 rs.
- mas siete pistolas de faltriquera desiguales, 105 rs.
- mas una pistola francesa con cañon rayado de arzon, 120 rs.
- mas una pistola de pretina vizcayna, 22 rs.
- mas dos frascos de polbora y su martillo, 100 rs.

El mismo día 14 de agosto de 1694 Bartolomé Blanco tasaba “las valanzas y marcos”.

- Primeramente un brazo largo de peso quintalero con valanzas de madera y cordones de cañamo, 150 rs.
- mas otro brazo grande de peso de bueltas, de una bara con su lengüeta y dos valanzas de cobre, 88 rs.

- mas otro brazo de peso mediano de dos terzias de largo con su lengüeta y pesas para las valanzas, 18 rs.
- mas otro brazo de peso de tres fieles con su alcova de ojos con su lengüeta, 77 rs.
- mas otro brazo de peso de tres fieles del mismo tamaño que el dicho con lengüeta, 45 rs.
- mas una caja de nogal con un brazo de peso de ensayar y sus valanzas ondas, 60 rs.
- mas otra caja de aya con un brazo de peso sin alanzas y pesas de diferentes generos, 60 rs.
- mas otra caja de aya con un brazo de peso pequeño con sus valanzas de bronze, la una triangular y diferentes generos de pesas, 30 rs.
- mas otra caja de nogal con un brazo de peso de quilates y sus valanzas y pesos asta sesenta y quatro quilates, 45 rs.
- mas otra caja de aya con un brazo de peso pequeño de quilates y sus valanzas de bronze y pesas asta sesenta y quatro quilates, 60 rs.
- mas otra caja de ebano con un pesico pequeño de quilates con valanzas ondas y pesas de asta treinta y dos quilates, todo de plata, 30 rs.
- mas otra caja de evano con goznes y manezitas de plata con un brazo de peso de quilates, valanzas de bronze, pesas de asta sesenta y quatro quilates todo de plata, 240 rs.
- mas un escaparate de dos terzias de alto cubierto de peral con tres vidrios grandes ordinarios y dentro del un brazo de peso para ensayar con sus valanzas y guindaleta de bronze y pesas dinerales para otro y plata, 150 rs.
- mas un brazo pequeño de peso de ensayar con sus valanzas puesto en una columna con su vanquillo todo de bronze y una figura de la resurezion por remate y en las navetas diferenes herramientas, 240 rs.
- mas unas tijeras de yerro de cortar, unos alicates quadrados, un martillo pequeño esmerilado, una lima quadrada plana, otra vastarda pequeña, otra plana, tasado todo en 60 rs.
- mas un pesito de tres fieles con su alcova de ojos y valanzas de laton y su alcucilla de plata, 68 rs.
- mas otro pesico de a quarta de bueltas con su alcoba de ojos y valanzas de laton, 44 rs.
- mas seis brazos de pesos de bueltas de a quarta poco mas o menos, los dos con valanzas, 84 rs.
- mas un pesico de pesar doblones sin caja de bueltas y la alcoba de ojos, 30 rs.
- mas otro peso de a terzia con su alcova de ojos y su alcovilla de plata, con sus valanzas de laton, 55 rs.
- mas un marco que alcanza treinta y dos marcos de pesso sellado y ajustado, 550 rs.
- mas otro marco que alcanza a treinta y dos marcos de peso sellado y ajustado, 550 rs.
- mas otro marco que alcanza a ocho marcos de peso, 150 rs.
- mas un marco de a libra, 22 rs.
- mas tres marcos de a quarteron, 30 rs.
- mas diferentes marcos faltos de pesas y diferentes pesas que todo peso zinquenta y siete libras, 228 rs.
- mas una pesa de arrova de yerro, 37 rs.
- mas una lima vastarda tableada de quatro dedos de ancho y un pie de largo, 24 rs.
- mas una romana de una quarta que alcanza doze arrovas y quinzen libras, 66 rs.
- mas otra romana de una quenta que alcanza seis arrovas, 40 rs.
- mas un tornillo de yerro con su usillo y su tuerca, 60 rs.
- mas un tas con su cuerno y peña con quatro puntas, 33 rs.

- mas un arca de yerro de una vara de largo poco mas o menos, quadrada prolongada con su zerradura en la tapa, de catorze pestillos de golpe y sus aldavones para cabdados, todo de yerro, 220 rs.
- mas un atril de yerro con sus balaustres y sus chapas caladas, 132 rs.
- mas seis candados de piezas con sus llaves guecas, 144 rs.
- mas una zerradura de puerta con su zerco y zerquillo y gueca de una entrada ordinaria con sus tornillos, sin llave, 44 rs.
- mas otra zerradura de puerta de dos entradas gueca, 55 rs.

El 17 de agosto de 1694 Benito Rodríguez valoraba los tapices y alfombras.

- Primeramente una alfombra turca de tres varas y media de largo y dos varas y terzia de ancho, 500 rs.
- mas otra alfombra turca maltratada, de seis varas de largo y tres y terzia de ancho, 800 rs.
- mas una tapeta de la Yndia de dos varas y quarta de largo y vara y media de ancho, 200 rs.
- mas una alfombrilla del Cayro de tres varas y media de largo y dos varas y dos terzias de ancho, 440 rs.
- mas otro tapete de la Yndia de dos varas y media de largo y una y media de ancho, 200 rs.
- mas otro tapete de Alcaraz de dos varas y media de largo y vara y quarta de ancho, 60 rs.
- mas zinco paños de tapiz yguales de quatro anas de cayda, de Voscaxe y figuras pequeñas, 2223 rs.
- mas dos tapizes viexos de lampazos que tienen quatro anas de cayda y siete y media de corrida, 120 rs.
- mas un tapiz viejo de figuras grandes que tiene queatro anas de cayda y poco menos de corrida, 80 rs.
- mas un repostero viejo de Salamanca, 15 rs.
- mas otro repostero vien tratado con un escudo de armas en medio que tiene quatro anas de cayda y tres y quarta de corrida, 60 rs.
- mas un repostero viejo de Salamanca, 15 rs.
- mas una alfombrilla trayda turca, 150 rs.
- mas un tapete pequeño turco muy maltratado, 24 rs.
- mas un tapiz de Monteria viejo, 90 rs.
- mas un pedazo de alfombra peluda, 110 rs.

También el mismo día 17 de agosto de 1694 Marco Fernández de la Vega tasaba los relojes.

- Primeramente un reloj grande de campana con el movimiento y pesas de yerro, 200 rs.
- mas otro reloj mediano con las puertas pintadas que señala quartas y todo el es de yerro pulido y su caja de nogal para las pesas, 400 rs.
- mas otro reloj de una figura de un negrilla sobre una pena de hevanoseisavada y en ella el movimiento de bronze, 480 rs.
- mas otro reloj hechura de un perro de madera y dentro del el movimiento de bronze que esta hecho sobre una peana negra, 140 rs.

— mas otro reloj pequeño de muestra con caja todo de bronze, 48 rs.

El 18 de agosto de 1694 Felipe Sánchez, maestro de obras y arquitecto, tasaba las casas que Manuel Mayers poseyó en Madrid, y que fueron las siguientes:

- Primeramente midio y taso unas casa que estan en esta villa en la calle Mayor y salen a la plazuela de los herradores, 112700 rs.
- mas otras casas que estan en esta villa en la puerta zerrada, 36300 rs.
- mas otras casa que estan en esta villa en la calle de los maxaderitos, 66000 rs.
- mas otras casas que estan en la calle vaxa de los maxaderitos, 3246 rs.

El 19 de agosto de 1694, Francisco Álvarez, “maestro de hacer coches”, tasaba en 2200 reales “una caja de coche con todos sus recados y de enzerados para ymbierno y damasco carmesi para verano”. Por último y ese mismo día, Mateo Garrido, “maestro herrador”, valoraba las mulas.

LA FILOLOGÍA AMERICANA DE ANTONIO DE NEBRIJA: UN PROGRAMA DE RENOVACIÓN CULTURAL¹

Por Stelio Cro

Nebrija asignó un lugar especial a su edición del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir, dentro del programa de renovación radical de los métodos de la enseñanza y del lugar que el latín debía ocupar en la misma.² Este programa de Nebrija se ha estudiado a fondo y de forma esmerada, sobre todo por parte de Francisco Rico, quien nos ha dado un panorama cultural e ideológico completo en el que se desarrolla la labor del gran humanista.³ Por lo

¹ La idea fundamental de este estudio se discutió por primera vez en mi conferencia "Peter Martyr and His Times", del 12 de Mayo de 1993, en la John Carter Brown Library, en Providence, Rhode Island. Es parte del estudio preliminar de mi edición crítica del *De Orbe Novo*, en preparación. La signatura, en la John Carter Brown Library, de los códigos que contienen las dos ediciones del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir es la siguiente: G. 6812. La reproducción de las secciones en el "Apéndice" es por gentil concesión del Director, Mr. Norman Fiering, a quien va mi sincero agradecimiento.

² Para evitar confusiones entre las varias ediciones del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir, he adoptado un sistema de abreviaciones, al que me referiré en este estudio.

Libretto de tutta la nauigatione del re di Spagna de le isole et terreni nouamente trouati, traducido por Angelo Trevisan, y publicado por Albertino Vercellese, Venecia, 1504. Contiene la Primera Década del *De Orbe Novo*, abreviado como *Libretto*.

Cum priuilegio paesi nouamente retrouati et nouo mondo da alberico Vesputio florentino intitulado, es la traducción de Trevisan, incluida en el libro que también contiene la carta de Amerigo Vespucci y el relato de Alvise Cadamosto, de sus exploraciones de la costa occidental de África al servicio de los Portugueses; fue publicado por Francesco Montabboldo, Vicenza, Henrico Vicentino, 1507. Abreviado como *Paesi*.

P. Martyris angli // mediolanensis opera // Legatio babylonica // Oceani decas // poemata // Epigrammata // Cum preuilegio impressa Hispali cum summa diligentia per Iacobum Cromberger, alemannum. anno millesimo quingentesimo. XI. mense vero aprili. Es la edición de 1511 del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir, hecha por Nebrija; incluye el texto de la Primer Década, publicada ya dos veces en Italiano, en la traducción de Trevisan, en *Libretto* y en *Paesi*. Las referencias son a la copia en la John Carter Brown library, signatura G. 6812. Abreviado como *ON11*.

Anglerius Petrus Martyr De Orbe Novo Decades... Contiene la edición de 1516 de Nebrija del *De Orbe Novo* de Pedro Mártir, además de la *Legatio babylonica*, y los *Vocabula Barbara*. Fue publicado por Miguel Eguía en Alcalá de Henares. Referencias a la copia en la John Carter Brown Library, signatura G. 6812. Abreviación como *ON16*.

De Orbe Novo Petri Martiris ab Angleria, Mediolanensis protonotarii, Cesaris Senatoris Decades. Es la edición de 1530 que comprende las ocho décadas, preparada quizás por un discípulo de Nebrija; incorpora el prefacio de Nebrija y los "Vocabula Barbara." Impreso por Miguel Eguía en Alcalá de Henares. Abreviado como *ON30*.

De Orbe Novo Petri Martyris Anglerii Mediolanensis, Protonotarij, et Caroli quinti Senatoris Decades octo, diligenti temporum obseruatione, et utilissimis annotationibus illustratae, suoque nitori restitutae, labore et industria Richardi Hakluyti Oxoniensis Angli. Additus est in usum lectoris accuratus totius operis index. Parisiis, apud Guillelmum Auuray, via D. Joannis Bellouacensis, sub insigni Bellerophonys coronati. M. D. LXXXVII, cum priuilegio Regis (Paris, 1587). Es la edición de Richard Hakluyt, sin el nombre de Nebrija, ni su prefacio, pero incluye los "Vocabula Barbara". Abreviado como *ONH*.

ON: abreviación del *De Orbe Novo*, compuesto por Pedro Mártir entre 1493 y 1526, y publicado en forma parcial o completa en las ediciones indicadas más arriba.

³ Me refiero naturalmente a los estudios de Antonio Marín Ocete, "Nebrija y Pedro Mártir de Anglería", *Miscelánea Nebrija*. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1946, pp. 169-173; Francisco Esteve Barba, *Historografía indiana*. Madrid: Gredos, 1964, pp. 51-59, 71; Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978, pp. 29-72; Adriana Galanes Lewis, "La Occéanea Decas (Hispali: Iacobum Cromberger, 1511) de Pedro Mártir de Anglería", *Literatura Hispánica. Reyes Católicos y Descubrimiento*. Ed. Manuel Criado de Val. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la Época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento. Barcelona: PPU, 1989, pp. 431-440.

mismo no se entiende cómo, aún hoy, la edición de *ON* no parece haber hallado la resonancia que habría de esperar en los estudios sobre el gran humanista. De hecho, sus ediciones de *ONII* y *ON16* se califican de varias formas negativas, o trabajos ocasionales de poca monta, o se los ignora, poniéndose hasta en duda su participación.⁴

Su nombre se suprimió en una etapa temprana, y acaso decisiva, en la difusión de *ON*. Me refiero a la edición de París de 1587, preparada por el humanista inglés Richard Hakluyt que, tanto por el esmero del texto, como por el renombre del editor, llegó a ser posiblemente la edición más difundida de *ON*. En *ONH* el nombre de Nebrija brilla por su ausencia, a pesar de que Hakluyt reproduce íntegro el apéndice *Vocabula Barbara*, que Nebrija había incluido en su edición de *ON16* y a la que nos referiremos en su momento oportuno. Más extraño aún me parece el silencio con el que se ha envuelto esta labor de Nebrija por cuanto su esclarecimiento puede contribuir constructivamente al debate sobre el impacto de Nebrija en la evolución del humanismo español.⁵

A este desconocimiento de la crítica actual sobre la labor de Nebrija en relación a las ediciones de *ONII* y de *ON16* hay que agregar una aclaración preliminar sobre el impacto que las dos ediciones italianas de *ON*, el *Libretto* de 1504 y *Paesi* de 1507, tuvieron sobre la decisión del Conde de Tendilla de pedirle a Nebrija que se encargara de editar *ON*.⁶ Hasta el título del *De Orbe Novo*, por el cual se le conocerá a través de los siglos, aparece por primera vez en *ON16*.

El objeto de este estudio es el de aclarar dos puntos fundamentales conectados con dos textos de Nebrija: el prefacio de *ONII* y la presentación de los *Vocabula Barbara* en *ON16*. El prefacio de *ONII* fue reproducido en *ON16*, con una variante y una abreviación, debido al diferente contenido de las dos ediciones. Hay que observar además que este prefacio se suprimió en *ONH*. En este prefacio Nebrija nos explica la relación entre *ON* y su programa educativo. El segundo punto se refiere al apéndice titulado *Vocabula Barbara*, incluido por Nebrija en *ON16*, en el que se verifica el primer ejemplo de aplicación lingüística a la materia americana, con una reafirmación de la función del latín como lengua universal de la asimilación cultural y la presentación de un modelo, al mismo tiempo lingüístico e ideológico, que constituye el primer ejemplo sistemático de una lingüística americana y, por ende, de una antropología americana.

ONII está precedido por la dedicatoria de Pedro Mártir al Conde de Tendilla, Don Hurtado de Mendoza, Gobernador de Granada y Presidente del Consejo de Indias, y del

⁴ Con respecto a los trabajos citados en la nota anterior, y en el mismo orden, el primero considera la edición de Nebrija de *ONII* y *ON16* como un trabajo que se puede considerar sólo por su total indiferencia; el segundo ignora hasta el nombre de Nebrija; tampoco Rico pone a Nebrija en relación alguna con Pedro Mártir; la cuarta estudiosa argumenta, sin convicción, que Nebrija no fue el editor de *ONII* y no incluye a *ON16* en su discusión: "La evidencia nos lleva a concluir que... Anghiera fue quien preparó la *Opera* publicada en 1511" (p. 437); ¿Cuál evidencia?

⁵ El papel de Nebrija como el "genio" que destruyó la barbarie en España ha sido defendido por José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos. La idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid: Sociedad de estudios y publicaciones, 1966; Cap. V; por Francisco Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978; de nuevo por Antonio Maravall, "La diversificación de modelos del Renacimiento: Renacimiento francés y Renacimiento español", *Cuadernos hispano-americanos*, 390 (1980), pp. 551-614; "El prerenacimiento del siglo XV", *Academia literaria renacentista*, 3 (1983), pp. 17-36. En contra de esta teoría, Ottavio Di Camilo, aunque reconozca en Nebrija el "most influential humanist of the last decades of the fifteenth and the beginning of the sixteenth centuries", prefiere un panorama menos dramático, preparado por los humanistas traductores como Alonso de Cartagena, Enrique de Villena y un humanista "vernáculo" como el Marqués de Santillana; véase su "Humanism in Spain", en *Renaissance Humanism*, Vol. II, *Humanism Beyond Italy*, ed. Albert Rabil Jr.; Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1991, pp. 62-78.

⁶ Con la excepción de Esteve Barba (*Historiografía indiana*, p. 59), ninguno de los estudiosos de Nebrija ha hecho referencia alguna a estas ediciones italianas que debieron ser entre las razones principales para que varios personajes importantes, encabezados por el Conde de Tendilla, le pidiesen a Nebrija que preparase la publicación del *ON*, ya que Pedro Mártir no parecía interesado en ello.

importante prefacio ya aludido más arriba. Para comprender mejor el tono y el contenido del mismo es necesario recordar un episodio de piratería editorial del que fue víctima, más o menos involuntaria, el mismo Pedro Mártir.

Angelo Trevisan, secretario de Domenico Pisani, embajador de Venecia ante los Reyes Católicos, copió los siguientes documentos de Pedro Mártir traduciéndolos al veneciano y enviándolos a Domenico Malipiero, abastecedor de la flota veneciana:

1. Dos cartas de Pedro Mártir al Cardenal Ascanio Sforza, Vice Canciller del Estado de la Iglesia, en fecha del 13 de noviembre de 1493 y 29 de abril de 1494, que integran los libros I y II de la Primera Década.
2. Unos memoriales, titulados "libellos", que Pedro Mártir había comenzado en 1500 para satisfacer un pedido del Cardenal Luis de Aragón y a él dedicados el 12 de abril de 1501.

Todos estos documentos constituían un manuscrito que Pedro Mártir llevó consigo en su misión diplomática a Egipto. De acuerdo con Trevisan, durante su etapa en Venecia, en ruta hacia Alejandría, Pedro Mártir tenía la intención de presentar el manuscrito al Doge de Venecia, pero por algún motivo esta presentación no tuvo lugar. En tres cartas enviadas a Malipiero, en fecha del 21, de agosto de 1501, septiembre de 1501 y 3 de diciembre de 1501, Trevisan acompañaba el manuscrito de Pedro Mártir traducido al veneciano, expresando además su seguridad de que se imprimiría en Venecia y, después que Pedro Mártir había salido para Alejandría, y habiendo visto que el manuscrito no se había impreso, declaraba que se encargaría de llevar adelante la publicación.⁷

ONII contiene los trabajos siguientes de Pedro Mártir: la *Primera Década*, la *Legatio Babylonica*, los *Poemata* y los *Epigrammata*. A todos se refiere el prefacio de Nebrija, pero en particular nos llama la atención la primera parte del prefacio, donde el editor explica los puntos siguientes:

1. Consecuencias de la imprenta.
2. Libros malos que se difunden en desmero de los buenos.
3. Remedios contra estos inconvenientes para la buena educación de los jóvenes.
4. Función del *ONII* en esta batalla contra la ignorancia y la oscuridad.
5. Intervención del Conde de Tendilla para salvar del olvido *ONII*.
6. Modestia del autor que no cuida ni de su fama, ni de su obra.
7. Necesidad de difundir *ONII* con la prensa.

Los primeros cuatro puntos se sitúan dentro del programa de renovación cultural concebido por Nebrija, mientras que los últimos tres nos hacen ver un ejemplo de la interrelación, en este momento crucial del Reinado de los Reyes Católicos, entre Grandes de Castilla, política cultural y difusión de las ideas. Estos puntos son importantes, pero no son centrales para este estudio, de manera que haré unas referencias de pasada, reservando para otra ocasión un tratamiento más completo.

El pasaje en que Nebrija se refiere a la facilidad con la que, gracias a la imprenta, se difunden libros malos es el siguiente: "Quid nam esse causae dicam, candide lector, quod cum tot librorum volumina ab hominibus saeculi nostri edantur in uulgus, scribantque

⁷ Este es el texto de las tres cartas de Trevisan: "Il compositore de questa è lo ambassatore de questi serenissimi re che va al soldano, el qual vien de lì cum animo de presentarla al principe nostro, el qual penso la farà stampare" (*Lettera prima*, 21 agosto 1501). "Credo che a questa hora el sarà gettato a stampa de lì, perché lo ambassador de queste alteze ch'è venuto de lì, che va al soldano, lo ha composto, et lo vole donar a la illustrissima signoria" (*Lettera seconda*, settembre 1501). "Credeva ch'el fusse stà getà a stampa, che così me afermò l'ambassator... ma poi ch'el non l'ha facto, proseguirò in mandar a libro per libro" (*Lettera terza*, 3 dicembre 1501). En *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla Reale Commissione Colombiana pel quarto Centenario della Scoperta dell'America*, Roma: Poligrafico dello Stato, Parte III, Vol. I, pp. 46-82.

indocti doctique poemata passim, cur illi que digni sunt, ut inter ora et manus hominum versentur, lateant in media noctis caligine blattis tineisque obnoxii, atque e diuerso complura opera male nata musisque et apolline nullo scripta legantur, laudentur atque per scholas, per porticus, per vicos circumferantur?” Aquí el editor declara que es su intención identificar la razón por la cual, al mismo tiempo que se publica un número tan grande de libros (clara referencia a la imprenta), los libros que valen se sumen en el olvido, cubiertos y destruidos por las polillas y los gusanos, mientras que los malos y mediocres se afirman. Me interesa subrayar la metáfora de la noche, de la oscuridad, donde las polillas y los gusanos trabajan contra la cultura y en favor de la barbarie (*lateant in media noctis caligine blattis tineisque obnoxii*). Esta imagen de los libros clásicos rodeados de la noche del olvido es típica del lenguaje metafórico humanístico en el que la oscuridad y la noche son sinónimos de ignorancia y barbarie y, por el contrario, la cultura clásica se representa como la luz solar en pleno día. A esta ruina Nebrija contrapone los nuevos libros, escritos sin ningún ornamento, sin estilo, y que sin embargo se leen y se alaban en las escuelas y academias. Nótese la referencia negativa a la imprenta, tanto más sorprendente en un humanista que se prepara a editar, y publicar para difundir, una obra. Pero se trata de una objeción fundamental de su magisterio de guía del gusto, de la selección de lecturas. De manera que la imprenta aquí aparece como un arma de doble filo, que al mismo tiempo puede ocasionar gran daño a la cultura con su producción de masa, pero que sabiamente dirigida puede difundir y poner al alcance de un público más vasto las obras de la literatura clásica. Pero se nota aquí también, como en pocos textos de esta época, la necesidad sentida por el humanista de enfrentarse con uno de los grandes inventos de la historia, la prensa, de la que no se subraya lo obvio, el progreso tecnológico, sino las consecuencias amenazadoras para la buena educación de los jóvenes estudiantes. Es ésta de Nebrija una declaración que, a más de presentarnos otra faceta del gran humanista, es de gran actualidad y no sé si ha quedado mejor expresada en algún otro escrito de este período, como resulta en este párrafo inicial del prefacio de *ONII*.

Para remediar esta situación no queda más que comparar los muchos libros malos con los pocos ejemplos de los grandes clásicos. Es propio de la fortuna en las cosas humanas de revolucionarlo todo y lo que antes era grande, sumirlo en el olvido y lo que era desconocido elevarlo a grandeza (An quod fortuna, quae, ut aliis in rebus humanis, ita et in hac dominatur, a moribus suis non recedit? quippe quae illustria premit, et obscura in sublime tollit). ¿Es suficiente que un libro tenga “genio” para salir vencedor de estos obstáculos? (An quod liber victurus, ut ait poeta, debet habere genium). Pero ¿quién le defenderá de la ofensa del olvido y de la desaparición? (qui illum ab obliuionis iniuria interituque defendat?) ¿Quién le recomendará a los lectores refinados? (qui apud delicatos lectores illum commendabilem faciat?) ¿Quién le asignará el ornamento de la novedad? (qui gratiam nouitatis illi semper inducat?) ¿Quién al fin no tanto invitará, sino más bien obligará a su enseñanza? (qui denique ad ipsius lectionem non tam alliciat, quam impellat?) ¿Quién no tanto atemorize cuanto entusiasme? (non tam horretur quem cogat?) Se debe creer que todos estos inconvenientes se deben a que las obras de los escritores clásicos han caído en el olvido (Hinc prouenire putandum est, ut praeclarissimorum scriptorum opera interciderint). Nebrija recuerda al lector que él ha venido repitiendo estas cosas desde hace mucho tiempo (Haec sunt a me, lector amice, idcirco tam longe repetita), pero no están fuera de lugar, como él mismo se propone demostrar con algunas obras de su amigo Pedro Mártir, escritas con esmero, diligencia y estudio, obras que habrían desaparecido, sin la intervención providencial del Conde de Tendilla (ut ostenderem, non multum multum abfuisse: quin Maryris mei quaedam opera multo studio multaue diligentia

elaborata interirent, nisi Tendillani comitis prouidentia obstitisset). Aquí Nebrija cita la obra de Pedro Mártir como la prueba de la verdad de su afirmación, o sea, de una obra bien escrita y de gran utilidad que se ha quedado olvidada y quizás se hubiera perdido para siempre, sin la intervención del Conde de Tendilla.

En el pasaje que sigue Nebrija traza un breve retrato psicológico del amigo Pedro Mártir, a quien él pinta como persona modesta, a quien no parece interesarle mucho el destino de sus obras, ni la fama que podría alcanzar de ellas. Me resulta difícil creer que a Pedro Mártir no le interesase ni el destino de sus escritos, ni la gloria que seguramente procuraba obtener de ellos. ¿Debemos pensar que Nebrija no era sincero, o se equivocaba? La respuesta a esta pregunta es difícil, pero es posible que Nebrija aquí creyó oportuno tener que justificar su intervención en la publicación y, al mismo tiempo, quiso aludir al hecho que las obras de Pedro Mártir ya se habían en parte difundido, pero sin esmero, es decir, gracias a la imprenta, en las dos ediciones venecianas de 1504 (*Libretto*) y 1507 (*Paesi*). Es decir, que el *Libretto* y *Paesi* serían también un ejemplo de libros malos que, por obra de impresores sin escrúpulos, han sepultado en el olvido el libro bueno, *ON*, que Nebrija se propone publicar, esto es, restituir a la luz del día. De hecho, dice Nebrija, Pedro Mártir tiene un ingenio singular que le permite embellecer varios géneros de composiciones, al mismo tiempo que no se preocupa en divulgar sus escritos, sea por negligencia de su gloria, sea porque no cree que los españoles sean dignos de recibir un regalo tan grande (Nam cum eo sit ingenio Martyr, ut facile in quocumque scribendi genere possit egregium aliquid concinnare, non multum curat labore parta in uulgu edere, siue quod gloriam suam negligit, siue quod non putat nos esse dignos, quibus tantum munus communicetur). De hecho, el Conde de Tendilla, con mucha insistencia y hasta con una urgencia cotidiana, le ha pedido algunas de sus obras (Comes namque Tedillanus, cum multa efflagitatione, ac propemodum conicio cotidiano, extorsisset quaedam eius opera), que hasta ahora estaban escondidas y quizás se hubiesen quedado ocultas para siempre, pues, comprendiendo como, una vez divulgadas, ellas pueden ser de gran utilidad, tanto a la república, como a todos, “me confío esa obra”, para que, revisada y corregida, “yo la preparase en orden” para que los impresores la divulgen en numerosos ejemplares (quae adhuc latebant, fortasseque aeternum latuissent; intelligens esse, a republica atque communi omnium utilitate illa in uulgari, *mihi hanc operam condixit*, ut emendata redactaque in ordinem per impressores in numerosos codices propagandam curarem).

En *ON16* Nebrija ha planteado el segundo aspecto del método de la edición, incluyendo un apéndice de palabras americanas, precedidas por una breve advertencia en la que explica su criterio filológico:

Ne lectoris ingenium barbara nouarum nationum uocabula confundant: fuit consilius ex uniuerso uolumine cuncta huiusmodi barbara decerpere in huncque ordinem redigere: quo lectoribus facilius pateat aditus ad eorum intelligentiam: licet cuique suo loco datus sit eius significatus. De latinis autem dictionibus nulla fuit cura: neminem enim uiuentium arbitror latinam linguam profitentem qui non sentiat quid sibi uelint latina uocabula planius et apertius que ego ipse queam patefacere: pauca reperientur e barbaris sparssa per uolumen quae hic non sint collecta per ordinem alphabeti: haudquamque, tamen examusim subsequentibus litteris omnibus positus per ordinem in omnibus uocabulis: maiori tamen ex parte seruatus est ordo. Vale lector et nouas perdisce uoces ac noua nomina simul cum nouis mirandisque rebus. Ad uocabula ueniamus.

[Para que las palabras extranjeras de las nuevas naciones (americanas) no confundan la inteligencia del lector, se pensó seleccionar los términos de todo el

volumen y reunirlos en este orden, para que más fácilmente se revele su comprensión para los lectores. En cada lugar se le ha dado su significado. No me he preocupado de la dicción latina. De hecho pienso que no hay nadie viviente aún que habló la lengua latina, y que pueda revelar lo que estas palabras quieran decir, de un modo más claro y abierto de como yo mismo he tratado de aclarar. Habrá pocas palabras extranjeras en el volumen que no se hallen reunidas en este diccionario en orden alfabético. Ello no obstante, no siempre el orden se ha observado para todas las palabras, cuando se trata de las letras que siguen la inicial, aunque se ha mantenido para la mayoría. Salud, lector, y aprende los sonidos nuevos de palabras nuevas, al mismo tiempo de las cosas nuevas y admirables. Veamos ahora las palabras].

Al final de *ONI6*, seguidamente a esta breve advertencia, Nebrija ha puesto el léxico americano, que se titula *Vocabula Barbara* y que me pareció importante reproducir en el “Apéndice” a este estudio, por tratarse del primer ejemplo documentado de “Americanismos”.

Lo que aquí nos interesa es identificar un concepto fundamental, por ser la primera vez que se halla su aplicación a los americanismos. Nebrija advierte que los sonidos pueden hacer a menos de la dicción latina porque ya no se encuentran hablantes de esa lengua. Es lo mismo que decir que el latín es una lengua muerta. Al mismo tiempo que afirma esta verdad, Nebrija preserva para la lengua culta su función de medio de asimilación cultural, para que la comprensión de los americanismos no se limite a los nuevos sonidos, sino que adquieran una connotación semántica comparada a la nueva realidad americana. Esa operación entre significante y significado Nebrija la realizó mediante el latín, completando así en *ONII* y en *ONI6* esa labor que consagraría la lengua culta como el vehículo del aprendizaje y difusión del saber científico en el Renacimiento, hasta bien entrado el siglo dieciocho, cuando fue substituido por el francés, a su vez sobrepasado en la misma función, en la segunda mitad de nuestro siglo, por el inglés. Y así como Nebrija aceptó en su tiempo un bilingüismo fundamental entre latín y castellano, concibiendo la primera “Gramática” de una lengua romance, así también en nuestra época el uso del inglés no substituye las lenguas nacionales. Pero es notable que el criterio bilingüe moderno se halle por primera vez claramente expuesto en esta sección de americanismos de *ONI6*.

APÉNDICE

“Aelii Antonii Nebrissensis ex grammatico et rhetore Historici regii in Protonotarii. P. Martyris angli Mediolanensis regii consiliarii opera Praefatio.

Quid nam esse causae dicam candide lector: quod cum tot librorum volumina ab hominibus saeculi nostri edantur inuulgus: scribantque indocti doctique poemata passim: cur illi qui digni sunt: ut inter ora et manus hominum versentur: lateant in media noctis caligine blattis tineisque obnoxii: atque e diuerso complura opera male nata musisque et apolline nullo scripta legantur, laudentur atque per scholas, per porticus, per vicos circumferantur? An quod fortuna quae ut aliis in rebus humanis: ita et in hac dominatur: a moribus suis non recedit? quippe quae illustra premit: et obscura in sublime tollit. An quod liber victurus ut ait poeta: debet habere genium: qui illum ab obliuionis iniuria interituque defendat? qui apud delicatos lectores illum commendabilem faciat: qui gratiam nouitatis illi semper inducat: qui denique ad ipsius lectionem non tam alliciat: quam

impellat: non tam horretur quem cogat. Hinc prouenire putandum est: ut praeclarissimorum scriptorum opera interciderint: contra vero ineptissimi cuiusque autoris libri legantur, amenturque. Haec sunt a me lector amice idcirco tam longe repetita: ut ostenderem non multum multum abfuisse: quin Martyris mei quaedam opera multo studio multaque diligentia elaborata interirent: nisi Tendillani comitis prouidentia obstitisset. Nam cum eo sit ingenio Martyr: ut facile in quocumque scribendi genere possit egregium aliquid concinnare: non multum curat labore parta inuulgus edere, siue quod gloriam suam negligit: siue quod non putat nos esse dignos: quibus tantum munus communicetur. Comes namque Tedillanus cum multa efflagitatione ac propemodum conicio cotidiano extorsisset quaedam eius opera: quae adhuc latebant: fortasseque aeternum latuissent: intelligens esse e republica atque communi omnium utilitate illa inuulgari: mihi hanc operam condixit: ut emendata redactaque in ordinem per impressores in numerosos codices propagandam curarem. Id quod libertissime suscepe: tum ut viri optime de hispana republica meriti iussis obtemperarem: tum ut Martyris mei opuscula iucundissima lectu necessaria cognitu atque ad nostrarum litterarum usus maxime conducibilia nostris hominibus legenda traderet. Et quae propter exemplarium raritatem internicioni fuerant obnoxia: nolui in tam ancipitem fortunam doctissimi atque omni aeternitate dignissimi viri committi, quare emendata sibi que ipsi restituta impressorum typis excudenda tradidi: ut per numerosas chartas propagata sint diuturniora quae abolere possit vetustas. Dedi hoc versibus quos ille in meam laudem compositos edidit. Dedi amicitiae nostrae multis ultro citroque officii confirmatae. Dedi publicae utilitati: quae ex istorum operum lectione co[n]seque[n]t. Que t[ame]n ea sint op[er]a paucis accipe. Prima fro[n]te sub legationis babylonice no[m]i[n]e tris libellos co[n]spicies quor[um] primus q[uo]d ipsi ad soldanu[m] babilonicu[m] proficisce[n]ti legato donec venetiis mare conscenderit: ex urbe granata in itinere contigerit: multaque de venetoru[m] institutis et urbe lectu sapida continebit. Secundus nauigatione[m] ipsius ab urbe venetiarum in Alexandria[m] enarrabit. Tertius quid apud Soldanum orator egerit: quae memoratu digna uiderit. De Soldani ac Mamalucorum origine vita et moribus multisque cuique ingenio celeberrimis iucundissimus indexerit.

Secunda[m] sibi sede[m] in hoc volumine decas oceanea occupabit. hec dece[m] co[n]stat libellis. Primus quo auctore tractus oceani hactenus latentes reperti fuerint: quid ve terre ille portendant; aperiet.

Secundus pro canibaltu[m] insulas duo de viginti nauigia cu[m] hispanis ultra mille rebusque et opificibus ad noua[m] urbe[m] in abstrusis terris co[n]de[n]da[m] facientibus: trasportabit.

Tertio cubelatus inge[n]s meridionale: adeo prote[n]tu[m] ut co[n]tinens e[cc]e suspicati sint d[e]scribet.

Quarto quid ex cuba redeu[n]tes hispani cu[m] ipso colono in i[n]sula[m] hispaniola[m] ubi pede[m] figu[n]t effecerint: eoru[m]que regressusque ad reges dicetur.

Quintus bella cum incolis iugu[m] egre ferentibus recitabit.

Sextus paria[m] proui[n]ciam (ubi uniones rep[er]ti) amplectetur.

Septimus hispaniole insule dissidia colonu[m]que ductu[m] cathenis vi[n]ctu[m] in hispania[m] edocebit.

Octauus sex et nonaginta unionum libras afferet.

Nono tractus alii noui monstrabuntur.

Decimus superstitiones: ritus et sacra predicabit.

Peroo de hinc pectine duo poemata claudet quoru[m] alteri Jan[us]: Inach[us] alter nomen erit. horu[m] argume[n]ta in cuiusque operis initio cernere fas erit.

In voluminis calce variorum numerorum variarumque sententiarum epygram[m]ata cernes ea (si sensus: verborum concentu[m] desideras) in manu semp[er] habeto vale lector.

INCIPIUNT DICTIONES BARBARAE

Abiéiba regulus est dariem proximus quid autem sit dariem suo loco dicemus.
Abráiba regulus superiori finitimus.
Abenemachéius utrique finitimus.
Aburéma regio est in littore crediti continentis.
Adelantatus officium est.
Accatéba regio est.
Aguanéo ubi est fons vitalis, alias Baiuca insula.
Aueigabón est lacus falsus Hispaniolae.
Aguaiúcco regio est.
Aiaguitín regio est.
Altobélus insula.
Almirantus praefectus maritimus.
Alphonsus Fogéda dux Urabe.
Amaiáuna antrum, a quo dicunt exiisse genus hominum.
Amaguéi regio Hispaniolae.
Anaboríae sunt mercenarii, quorum opera aurum colligitur.
Ancísus praetor regius.
Anacaóna regina prudens in Hispaniola.
Anatá regulus.
Annuicí regio.
Anthropóphagi comestores hominum.
Antíqua est insula.
Aniguámar battatae nomen.
Aramaná regio.
Arábo regio.
Araguitín regio.
Arethusa est fons in una insula, de qua infra dicemus.
Archipelagus est multitudo insularum.
Aréites dicuntur rithmi.
Attibímicus unus e quattuor fluminibus aequae diuidentibus Hispaniolam.
Attibunius regio a nomine fluminis.
Attibuniéix battatarum nomen.
Attabéira nomen est matris Dei.
Attebeanéquén puella sua pulchritudine famosa, qua cum viro beuchio se viam sepeliuit.
Attaméa villa aurifera.
Attiei regio.
Azuá vicus in Hispaniola.

DE LITTERA B

Babaréo lacus est.
Babóhan fluius est falsus in Bainoa.
Bainóa una ex quinque prouinciis Hispaniolae.

Bahaboní fluuius in Hispaniola.
Baiúcca, alias *Aguaneo*, insula ubi est fons vitalis.
Bahabón regio.
Babaréo lacus.
Baurúco regio.
Baguanimáo regio.
Bácca regio.
Barbáta insula.
Bartholomaeus Colonus Adelantatus Hispaniolae.
Bainóa parua est regio.
Battáta radicis generale nomen.
Battariéi regio.
Beuchíus nomen regis.
Berágua flumen et prouincia.
Bernardus Mesa nomen Episcopi.
Bellus portus in continenti.
Bintaitélles est nomen simulachri in Iouanaboina.
Bononiáma regulus.
Bóa dicitur domus.
Boíus dicitur vicus siue villa.
Boihaguáigua regio.
Bonám regio et oppidum Hispaniolae.
Boitíus sinue *bouitus* sacerdos et medicus Hispaniolae.
Bonauentura una de fortunatis insulis.
Buebuéa nomen reguli.
Buiací nomen regionis.
Buriquéna insula.

DE LITTERA C

Cabaióos nomen radicis.
Cabotus nomen naucleri.
Cazacubaná regio.
Cazábi panis radicalis.
Cacibaxaguá antrum a quo dicunt exiisse homines.
Cadamustus nomen autoris.
Camailabá regio.
Caiacoá regio.
Caraquéira insula.
Canóa dicitur scapha.
Cannóa per geminum n. est regio.
Cahamí regio.
Camaié regio.
Cariái regio.
Cauchiétum regio.
Cannoiáixa fluuius.
Caiguaní mons.
Cacacubaná regio.
Canabáco regio.

Caiacóa regia.
Caicimú prouincia.
Caríbes sunt anthropophagi.
Cannibáles idem qui Caribes.
Caribaná regio a qua Caribes.
Camotéiia prima domus condita in Hispaniola.
Caspus lacus falsus.
Carametél regio.
Cazacubaná mons.
Caracaracóles homines habentes manus callosas.
Caréta nomen reguli.
Caunabaoá nomen reguli.
Cáuni dicitur aurum.
Camemóra regio Maragnoni.
Cáuta rupes ex cuius antris dicunt exiisse genus humanum.
Cerabaró latus unius magni portus.
Cemácus regulus est Darienis.
Cíba est calculus aureus.
Cinátus iratus.
Ciámbe, Cipánga, Cibáo, nomina montium et regionum.
Cherú regulus.
Chizédus nomen procuratoris Darienis.
Chirará regio in continenti.
Chiápe regulus.
Chitazá regio in continenti.
Chiacónes nomen generale regulatorum.
Chiáuaca nomen reguli.
Chícus dicitur scapha.
Chiurizus nomen regis.
Codégo insula.
Copéi arbor habens folia scriptibilia.
Coquéra regulus est.
Cotói regio.
Chohóba herba inebrians.
Coiba regio Carete Iuannae alia.
Comógrus regulus.
Corocótus simulachrum coronatum.
Cotócus simulachrum.
Conceptio oppidum in Hispaniola.
Cohéi regio.
Cúba insula.
Cumaná regio.
Crux Santa insula.
Cuhábo regio.
Cubigár fluuius.
Curiána regio.
Cuchibacoá regio.

DE LITTERA D

Dabáiba regulus et fluuius et scemina habita pro dea.

Dabiaguá regio.

Dahaboniá regio.

Daiágo regio.

Darién fluuius.

Daguáuo nomen montis.

Deseáda insula.

Diues insula in austro.

Dicheroá regio.

Diaguó regio.

Diaguáo prouincia.

Diecus Nicuesa prefectus classis.

Doctor Io. Deza episcopus.

Duae arbores insula arethusae.

Dueniquén interpretatur diues fluuius.

Daríbbá fluuius.

DE LITTERA E

Epileguanítta simulachrum quadrupes.

Embigár regio in continenti.

DE LITTERA F

Fetí locus in sinu Urabae.

Futeracá locus in sinu Urabae.

DE LITTERA G

Galána insula.

Gaspar Badaiocius dux militum.

Gaspar Spinosa praetor urbanus.

Galeácius nuncius apostolicus.

Gáira fluuius.

Garsias Padilla episcopus.

Goméra insula fortunatarum.

Gorualánus dux militum.

Guaccá lacus est in Hispaniola.

Guaccaiaríma prouincia Hispaniolae.

Guaccanaríllus primus regulus quem inuenerunt in Hispaniola.

Guaccaracá species battatae.

Guaccaraíca species battatae.

Guacarapíta nomen matris dei.

Guadalúppe insula primaria Caribium.

Guazáuara inimica pugna.

Guabábba regio Hispaniolae.

Guahaguá regio Hispaniolae.

Guaibbá idest vade.

Guaiána arbor est.

Guamaná regio Hispaniolae.

Guamarétus simulachrum et regulus.
Guamechína dicitur dominus.
Guananáguax species battatae.
Guanahiní insula.
Guanahonocón nomen dei uti Iocánna.
Guananalá arbor est.
Guannabá fructum quo dicunt vesci mortuos.
Guananimáo regio est Hispaniolae.
Guannassá insula.
Guanibán lacus Hispaniolae.
Guanínes sunt bullae aureae pectorales.
Guaninícabón flumen cadens in Caspium.
Guaraguá regio Hispaniolae.
Guarabaná arbor est.
Guaraguéi species battatae.
Guarapítta simulachrum est.
Guareguá radix ut tubera.
Guarerí radices ut pastinacae.
Guarianéxius regulus.
Guaccanarílli vicinus.
Guaraccácca insula in lacu salso.
Guarcoú regio Hispaniolae.
Gaurábo flumen cadens in lacum salsum.
Guarábo lacus Hispaniolae.
Guimazóa nomen matris creatoris.

DE LITTERA H

Habacóa regio Hispaniolae.
Haití nomen montis et Hispaniolae horrores et asperitas.
Hazoá regio est Hispaniolae.
Hazúa regio Hispaniolae.
Hebeteré regio continentis.
Hiainaguá lacus Hispaniolae.
Hibahamo nomen montis Hispaniolae.
Hibuéro arbor cucurbitalis.
Hisabélla urbs prima condita in Hispaniola.
Hisabélla boadilla uxor gubernatoris Darien.
Hispanióla insula est Oceani regina.
Hóbin idem quod rex.
Hobos arbor quae fert mirabolanos.
Hóme dicitur homo.
Homocúpium idest homines capere.
Hóppa interpretatur accipe.
Honorúcco regio.
Hozáma flumen Sancti Dominici.
Huhábo prouincia Hispaniolae.
Huhihó dicitur altitudo.

DE LITTERA I

Iáches flumen principalis Hispaniolae.

Iaguána regio est.

Iaguanúco mons est.

Iamaica insula est.

Iamaicí regio Inguacaiarima Hispaniolae.

Iácuimo regio.

Iaía de primis primariis Hispaniolae.

Iéla nomen matris dei.

Inicúi mons.

Ioannes Ruffus Archiepiscopus nuncius aspotolicus.

Ioannes Cabedo Episcopus Darienis.

Ioannes Cursius orator Florentinus.

Ioannes Poncius dux classis.

Iocáuna idest Deus sine carens uti Guanahónocon.

Ionauna bóina antrum unde solem et lunam prodidisse dicum.

Iáuna serpens est.

Iuaná regulus.

Iúcca radix ex qua efficitur panis.

Iureché una de quinque villis auriferis in cariai.

DE LITTERA L

Lagártus fluuius est continentis.

Lanzalóta insula est fortunatarum.

Láres villa est in Hispaniola.

Limónes insula est in latere continentis.

DE LITTERA M

Maccazína regio est.

Macoánes radices sunt ut cepae.

Machaití mons est.

Machinéch regulus est.

Machéoael simulachrum est Hispaniolae.

Macoríxi populi sunt Hispaniolae.

Maguá regio est.

Maguacoquí sunt qui scindunt uno ictu homines.

Maguána regio est.

Maguêi herba est ut semper viua.

Maguái genus est tympani.

Máia regio est.

Maiagarití regio est.

Maizium granum ex quo conficitur panis.

Maiovanéxius regulus est.

Mamalúchi serui sunt Soldani.

Maméis arbor est.

Mamóna matris dei nomen.

Manabaxáo regio est.

Manobahó regio est.

Manacapána regio est in continenti.
Manáti piscis et lacus salso dulcis est.
Manicaráo regio est.
Mausus Episcopus.
Margaríta insula est.
Mariatambál regio est in Maraguóno.
Maríen regio est.
Machabúca dicitur quid ad me.
Matiníno insula est.
Mécca locus est sacer Maurorum.
Meibaimáo regio est.
Michaélis sinus pars maris australis.
Mirabolánus insula est et fructus.
Monsferratus insula est.
Moráles dux militum.
Moráles alter nauclerus est.
Moróbus simulachrum est in antro solis et lunae.

DE LITTERA N

Naibamáho regio est.
Náiba fluuius est primarius Hispaniolae.
Níger fluuius est cadens in Dabaibam.
Nímaca regio est.
Nizáo fluuius est.

DE LITTERA O

Occoá fluuius est cadens in Caspium.
Olánus decurio nauis.
Osdraconis fauces sunt magni fluminis.

DE LITTERA P

Pácra regulus est.
Palma insula est fortunatarum.
Pananomé regulus est.
Pária magna prouincia est.
Paricóra regio est Marignóni.
Paríza regulus.
Periqueté regulus est.
Pigné fructus est mirabilis saporis.
Pintigánus nomen reguli est.
Poccorrosa regulus est.
Polómus regulus est.
Poncha regulus est.
Porrus platea in Hispaniola est
Portus regalis portus Hispaniolae est.
Purén villa est aurifera in Cariái.
Portus Carthaginis.

DE LITTERA Q

Quaréba fluuius.

Quaréqua regulus.

Quattuor tempora insula est.

Quicuri regulus est in continenti et regio in Hispaniola.

Quiriquetána regio.

DE LITTERA R

Ráia in riuo nigro decurio.

Regalis portus in Hispaniola.

Rehire regio in Hispaniola.

Rodoricus Colmenares dux militum.

Roldanus dux militum.

DE LITTERA S

Salfo dulcis lacus est.

Saluaterra colonia est Hispaniolae.

Sancti Domínici urbs primaria Hispaniolae.

Sancti Ioannis insula Hispaniolae ab Oriente.

Sancti Iacobi colonia Hispaniolae.

Sanctae Mariae rotundae insula.

Sanctae Marthae portus in continenti.

Sancti Mathei perditorum fluuius in continenti.

Sancti Martini insula prope Hispaniolam.

Sancti Nicolai portus in angulo Hispaniolae ad Occidentem.

Sancti Christophori colonia Hispaniolae.

Scória regulus est in continenti.

Senéga fluuius in itinere Portugalensium.

Senex regulus.

Serranus nauclerus.

Solífius dux classis est.

Sorachélacus est in sinu Urabae.

Staréi idem est quod relucens.

DE LITTERA T

Tábor regulus in continentis.

Táia regio est.

Táino nobilis est.

Tatacuri regulus.

Tatenazábo regio.

Teaóca regulus.

Técheta interpretatur multum.

Tenóra est margarita.

Terecotus fluuius.

Tichirí regulus.

Tírma simulachrum in Canaria.

Toatoá mama mama.

Todos Sanctos insula est.

Togonogá regulus.
Tubós species battatae.
Tumácus regulus est.
Tumanamá regulus.
Tunná species battatae.
Turéi aurum.
Turéigua idest resplenderis uti aurum.
Turusí regulus et villa.

DE LITTERA V

Vagottióna de primis hominibus Hispaniolae.
Vadíuia decurio Darienensium
Valetus dux militum.
Vascus Nunnez Balbóa praefectus australis pelagi.
Vmbriía praefectus nauis.
Vesputius nauclerus.
Vibbá regio in continenti.
Vincentius Annes dux nauium.
Villanoua colonia in Hispaniola.
Vagonióna simulachrum est.
Vrába prouincia et villa.
Vrirá fluuius.
Vrú scapha siue cymba.

DE LITTERA X

Xachoéi fluuius cadens in salsum.
Xaguaguará regio.
Xaguá regio Hispaniolae.
Xamaná regio.
Xaguá regio ultima Hispaniolae in prouincia Guaccaiarima. Hic ne mireris lector quod prouincias appelaerim partes amplas in diuisione Hispaniolae, regiones autem partes particulares in ipsis prouinciis. Hoc factum est ut apertius ipsius insulae cosmographiae intelligant, qui eam sunt tractaturi, nectamen absonum visum fuit prouincias appellare, quandoquidem regulis earum subactis procul vinctae sunt.

DE LITTERA Z

Zahorán fluuius.
Zazauéros species battatae.
Zerenié locus in sinu Vrabae.
Zobrobá fluuius est.

LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO TEXTUAL EN LA ESCRITURA DE PEDRO GIMFERRER*

Por Marta Beatriz Ferrari

1. CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL POETA.

1.1. *La constitución del sujeto y el discurso autorreferencial.*

La escritura de Gimferrer oscila entre un discurso impersonal —poemas en los que el sujeto explícito está ausente— y un discurso saturado de índices que sitúan y definen la actividad enunciativa.

Los libros iniciales del autor —*Malienus* y *Mensaje del Tetrarca*— muestran una figura de sujeto que se presenta como un vacío; sólo la voz ocupa ese espacio en blanco dejado por la ausencia de una figura explícita de poeta. Si intentamos unir las marcas personales del sujeto, no logramos construir a partir de ellas a una persona sino literalmente a una voz: “De antiguas horas *digo* de sepulcros o héroes”/ “Qué os *diré* de su estirpe dinastía de halcones” (13-14). De aquí que el sujeto, en estos primeros libros, no aparezca como una entidad acabada, totalizante y constructora del discurso poético sino que, más bien surja como producida por ese mismo discurso, como un sujeto que se conforma a sí mismo en el acto de enunciar. Cabría hablar, entonces, del “sujeto como discurso”, de un “yo” en proceso de constituirse por el lenguaje y que exhibe dicho proceso por medio de una exacerbación de los “*verba dicendi*”.

Se trata en *Malienus* de la fundación en la palabra del origen y la historia de un pueblo. “El título es nombre propio o topónimo de invención mía sobre obvia raíz latina, y nada quiere significar” aclara Gimferrer en el prólogo. Se trataría, entonces, también de una fundación del sujeto *en* el lenguaje.

En *Mensaje del Tetrarca* esta voluntad se explicita ya desde el paratexto. Lo advertimos claramente en el epígrafe de Ercilla y la fundación épica que es *La Araucana*. En él, la conciencia de “empresa poética” que guió la escritura del extenso poema está condensada en la octava real que funciona a manera de epígrafe del texto en cuestión (versos 153-160). Más oblicuamente percibimos dicho intento en los versículos de Saint John Perse, referencia literaria reconocida por el propio Gimferrer, que nos remiten al motivo del exilio.

* La edición utilizada ha sido en todos los casos:
Pedro Gimferrer, *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor, 1988.

Se puede afirmar que el “principio constructivo”¹ de *Mensaje del Tetrarca* es el viaje iniciático, un itinerario poético que culmina en exilio y muerte. La sucesión de poemas va definiendo el dibujo del “exilio” ya preconceptualizado por el epígrafe de Saint John Perse. Efectivamente, el título “Peregrino” que encabeza uno de los poemas presenta ya la imagen del “hombre desterrado”. El viaje iniciático protagonizado por el “yo/poeta” no es sino un viaje y descenso a los avernos, metáfora de una búsqueda interpretativa del mundo. Este viaje de iniciación que realiza el “yo” textual encarnando siempre la voz del poeta: “nunca creí ser menos que profeta” (45) culmina en el fracaso de la experiencia poética, en la impotencia y hasta la confusión lingüística:

Verdad es que por veces el crepúsculo
alienta pensamientos, voces, actos,
y uno quisiera ser, no sé, haber sido,
cómo os diré, nacer, vivir, ser algo,
escribir, no, tampoco, tantas cosas
os quisiera explicar,
hay tanto y tanto
por recorrer, quién sabe, todavía, podría ser, quizá,
aunque ya el carro
por la senda da tumbos...(46).

En un mensaje de fracaso y muerte: “Nuestros actos/nuestras palabras, huesos, huesos, huesos”.

La tarea poética entendida como “mandato”, “misión” o “empresa” acabará siendo una “misión no cumplida” (14), “una empresa fallida” (17) y el propio acto del “decir” resultará arrasado: “la parietaria estéril sepultando los muros/la marea del tiempo nuestras voces o actos” (13). Del mismo modo hasta la concreta posibilidad física del acto poético se anula: “se resisten mis manos” (14), “los guantes de ceniza que cubrirán mis dedos” (16), “el salitre que entumece mis dedos” (14).

Desde el título, *Mensaje del Tetrarca*, la existencia manifiesta de un “mensaje” que debe ser transmitido y de allí la emergencia clara del “yo textual” en tanto transmisor del mismo —como “anunciador” o como “heraldo”— habla de la constitución de un “yo mesiánico” portador de “palabras de verdad”, de “palabras de justicia”; de una concepción, si se quiere, trascendentalista del poeta en tanto la palabra poética es al mismo tiempo “el verbo”, “la Palabra”. Pero del mismo modo que en *Malienus*, este “decir poético” se malogra frente a la imposibilidad de “transmitir” algo a través del lenguaje.

Coincidimos en este punto con las afirmaciones de Fanny Rubio acerca de los alcances de esta postura, “perdida la fe en el valor activo de la palabra poética, la única realidad referencial posible del poema será la realidad dada en el propio lenguaje”²; veremos así en los siguientes textos de Gimferrer cómo el poema se vuelve sobre sí mismo en una clara actitud autorreferencial. Señalemos, sin embargo, que dicha modalidad se viene gestando desde sus más tempranos textos.

¹ Para Juri Tinianov, “principio constructivo” es, ante todo, “el factor estructurador del discurso poético” y en este sentido lo tomamos para nuestro trabajo. “La noción de construcción” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada por T. Todorov, Bs. As., Siglo XXI, 1976. En un artículo previo define: “La función constructiva de un elemento de la obra literaria es la posibilidad de entrar en correlación con otros elementos del mismo sistema y con el sistema entero”, “La evolución literaria” en *Formalismo y Vanguardia*, Eikheinbaum, Tinianov y Shklovsky, Madrid, Maribel, 1970.

² Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Madrid, Alhambra, 1984.

En *Arde el mar* subyace, también en continuidad con postulaciones anteriores, la problematización de la escritura poética: “Tanto he escrito, y entonces tanto escribí. No sé/ si valía la pena o la vale”. (59) La reflexión metapoética halla en este libro pleno desarrollo. “Primera visión de marzo” constituye una descripción del itinerario del “yo” en busca de la plasmación del poema. Desde la duda inicial acerca de la veracidad de sus experiencias vitales y la desconfianza en la entidad misma del sujeto, pasando por el acto de convocar, a través de la memoria los elementos —“su gruesa artillería”— con los cuales hacer un poema, y la búsqueda de la inspiración, hasta llegar a su inmediata desmitificación: “sin duda vine a esto,/ y no llamado por un rito o mística/ revelación; sabiendo y aceptando/ que nada iba a hallar sino en mí mismo”. Por último, la tensión entre la necesidad de “decir” y el “silencio”: “toda una memoria abolida/ por el silencio encapuchado de esta tarde” (72).

El discurso autorreferencial es constitutivo de esta escritura. En los poemas finales de *Extraña fruta y otros poemas*, se aborda esta problemática en el poema “Recuento”, una suerte de retrospectiva visión del quehacer poético: “Ensayos he escrito desvaídos borradores esbozos/ a la luz de una lámpara/ apenas un valor decorativo” (134). Sin embargo, la duda acerca de la validez de la tarea del poeta, persiste: “cuánto quise decir que mis versos no dicen”. Persiste la denuncia sobre la ineficacia del lenguaje poético y el profundo escepticismo lingüístico.

1.2. Paradigmas de predicación del sujeto

Examinaremos los predicados atribuidos al sujeto textual; de este análisis podremos extraer como primera conclusión que las referencias vinculadas al “yo” son portadoras de connotaciones de índole claramente negativa que apuntan a diseñar una imagen de sujeto textual cuyos rasgos constitutivos son la inestabilidad y la extrañeza de sí mismo.

Las escasas predicaciones del “yo” nos permiten, sin embargo, privilegiar de entre todas las partes de un “yo” fragmentado y nominado metonímicamente, un sector corporal recurrente: las manos y los dedos. Directa vinculación con la tarea y el acto de la escritura en su fase manual que nos remite a pensar la identificación “sujeto textual”/“poeta-escribiente”.

La ausencia de verbos de acción directa atribuibles al “yo” contribuye también a reforzar esa imagen de sujeto contemplativo vinculado al quehacer poético.

Pero corresponde asimismo indicar que este sujeto así concebido (cuyo ámbito de pertenencia puede fácilmente asociarse al de cierta jerarquía aristocrática) preside el acto de la nominación poética desde una constitución que dista mucho de la concepción romántico-simbolista del “yo” carismático y omnipresente. El sujeto textual aparece, en esta escritura, esencialmente descentrado; sujeto de una trayectoria que comienza en el desdoblamiento, pasa por el fracaso y acaba en la aniquilación.

Si se atiende a los paradigmas de titulación, veremos por un lado que el título que da nombre a todo el libro es, a su vez, un intertexto de Rafael Alberti: “(¡Ardiendo está todo el mar!)”³ por otro, se podrá concluir que la casi totalidad de las composiciones de este libro tienen connotaciones musicales: “mazurca”, “oda”, “canto”, “himno”, “arpa”, “invocación”, “cascabeles”, “nota musical”, “band”. Pero esta música, asociada al “decir

³ De Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1985. Poema *Mala Ráfaga* (p. 75).

poético”, acaba en el silencio. “El arpa en la cueva” es el título de la composición final y en ella, el fin del canto, el acabamiento de la música, la instauración del silencio están configurados en el símbolo del “fuego” aniquilador y purificador: “La muerte va vestida de dorado/dos serpientes por ojo. Qué silencio” (90) “Y un resplandor se acerca. Así ha callado/ el naranjo en la huerta, y el murmullo/ de su brisa no envía el hondo mar.”(91) Del análisis de los paratextos surge, en parte, la clave explicativa del texto. Entre el “mar” de Alberti, motivo de nostálgica evocación, referente constante de su *Marinero en Tierra*, y el “mar” de Gimferrer media la relectura de los presocráticos junto con la voluntad de sintetizar en una sola expresión dos elementos opuestos, pero también complementarios; las imágenes del fuego y de la luz asociada a éste hablan de la regeneración periódica del mundo por acción del fuego: “¿Llegarán las lenguas/y la ira del fuego, quemarán/ desde la base el muerto maderamen./abrirán campo raso donde hubo/cerco de aire y silencio?”(90).

3. OTROS ROLES TEXTUALES DEL SUJETO.

3.1. *La diseminación de la voz*

Uno de los procedimientos más frecuentes a los que apela Pedro Gimferrer para plasmar la existencia de un “yo” disociado es el del desdoblamiento. Se trata, en muchos casos, de la búsqueda del sujeto como objeto: “mis azores dan caza en la arboleda a un hombre/aquel hombre que fui que seré que voy siendo” (18). Disociación que culmina con la muerte figurativa del sujeto: “Y la infinita noche que ha invadido mi sangre” (17) “Y la calma glacial de mis ojos vidriados”. (17) Pero cabe asimismo considerar en esta escisión del sujeto una segunda lectura del desdoblamiento, la disociación: hombre/poeta. La muerte del poeta a manos del hombre, la supervivencia de éste y de allí la insistencia en la “humanidad” en detrimento de la “divinidad” tradicionalmente asociada al poeta.

Junto con la pérdida de la confianza en el valor “efectivo” y “trascendente” de la palabra, se da la pérdida de la fe en la estabilidad y consistencia de la realidad en sí misma. Podemos rastrear este planteo a través de ciertos procedimientos discursivos elegidos por Gimferrer como es el de la contaminación de los niveles de realidad. Mencionemos solamente con el fin de ejemplificar lo afirmado el tratamiento que recibe el tema en “Singladuras” (MDT). En este poema estamos ante uno de los procesos de “ficcionalización” que cataloga Woods, citado por Mignolo⁴; se trataría de la “ficcionalización del acto mismo de hacer referencia”: “Los monteros del rey a veces cuentan/cómo una tarde gris de bruma baja,/el pantanto de North, en su calina/inmemorial...”(34). En este mismo sentido, Italo Calvino habla del “desdoblamiento o multiplicación del sujeto”⁵ y analiza las distintas capas de subjetividad y ficción que se pueden distinguir debajo del “yo”. “Esto hace-afirma para concluir-que el primer sujeto de la escritura aparezca cada vez más lejano y confuso y que hasta dudemos de que se trate de un lugar vacío, de una ausencia”. Este distanciamiento del sujeto respecto de la historia se vincula directamente con el montaje “narrativo” de los poemas.

⁴ Walter Mignolo, “Sobre las condiciones de la ficción literaria”, *Escritura*, VI, 12, Caracas, julio-diciembre 1981 p. 263-278.

⁵ Italo Calvino, “Los niveles de la realidad en literatura”, *Punto y Aparte*, Barcelona, Bruguera, 1983.

Este planteo nos conduce directamente a un triple cuestionamiento: el del concepto de “yo”, el de “lenguaje” y el de “realidad”. Nos enfrentamos así a un modelo poético que coloca en situación de “crisis” los ejes fundamentales de reflexión poética: al cuestionar los conceptos tradicionales socava, al mismo tiempo, su credibilidad.

Son varios los poemas de *Arde el mar* en los que Gimferrer opera con la alternancia de distintos planos espacio/temporales (tiempos y espacios no cotidianos ni contemporáneos para el lector, a diferencia de los hábitos de la poesía de postguerra). Cabe, sin embargo, la aclaración de que no se trata de un “mero afán de exotismo”, y en esto coincidimos con García de la Concha⁶, sino de un procedimiento alternativo para plasmar los múltiples contrastes barrocos y las fuertes tensiones que dominan todo el libro, como modos de vehicular la construcción de un yo escindido. Asimismo la constitución gradual de un sujeto “elegíaco” habla claramente de la disociación existente entre un “yo” pretérito y un “yo” presente, así como de la elaboración artística —la poetización— del recuerdo. Este sujeto elegíaco es motor del mecanismo poético del “recuerdo” que activa a través de la memoria las vivencias pasadas del “yo”.

Así, en la composición inicial, “Mazurca en este día”, se superponen y/o alternan la Zamora del siglo XI y un patio de la Universidad del siglo XX; en “Oda en Venecia ante el mar de los teatros”, de una Venecia mítica asociada al tiempo perfecto de la adolescencia saltamos a un presente de adultez del yo; en “Invocación en Ginebra”, pasamos de la infancia escolar en Barcelona a la mayoría de edad en una Plaza de Ginebra. Idéntico distanciamiento proponen los versos de “Primera visión de marzo”: la confluencia en el espacio del poema de dos instancias vitales diversas, asociadas por el mecanismo de fusión de la memoria poética. Esta convivencia de planos disímiles supone, en algunos casos, un neto corte en el hilo expositivo que conlleva una aparición marginal del “yo”: “Vellido Dolfos, mató al rey/a las puertas de Zamora” (...) “Dios, ¿qué fue de mi vida?”(56). Implícito en este interrogante sobre el sentido y el destino de la propia existencia, en tono evocativo trascendente se manifiesta un sentimiento de nostalgia por la pérdida de un tiempo ido, evocativa búsqueda de un recuerdo de infancia. Por esta quiebra surge el “sujeto textual” rompiendo la superficie más exterior del poema. Este sujeto elegíaco es motor del mecanismo poético del “recuerdo” que activa a través de la memoria las vivencias pasadas del “yo”: “El moho en mi mejilla recuerda el tiempo ido” (57), “Así yo, transeúnte del olvido, / mi andadura instauraba” (...) “Restituyo la voz, el jardín de mi infancia” (66). En este libro, el sujeto textual se manifiesta en el proceso mismo de su constitución a través de la memoria.

La constitución de un sujeto elegíaco adquiere rasgos dominantes en *La muerte en Beverly Hills*. El libro recrea un nostálgico sentimiento de pérdida y un intento de recuperación a través de la figuración poética: “Y en los locales refrigerados basta un pincel de plata magnética sobre unos ojos para encontrar en ellos las horas perdidas de nuestra infancia” (105) pero acaba con la comprobación de la evanescencia del recuerdo: “Así son estas horas de juventud, pálidas como ondinas o heroínas de ópera, tan frágiles que mueren no con vivir, no: sólo con soñar”(102). A la superposición de planos —espacios y tiempos evocados conviven con espacios y tiempos reales— se le incorpora la superposición de códigos expresivos, así las técnicas cinematográficas y televisivas irrumpen en el discurso poético, letras y tonadas de canciones pasan a formar parte del cuerpo del poema.

⁶ Víctor García de la Concha, “Primera etapa de un novísimo: Pere Gimferrer, *Arde el Mar*”, *Papeles de Son Armadans*, N.º: CXC (enero 1972) p. 12.

Reaparece en estos poemas la técnica —ya señalada en *Malienus* y *Mensaje del Tetrarca*— del desdoblamiento del “yo”, abordando, en algunos casos, la problemática del estatuto ontológico del sujeto textual: “¿Es más verdad,/copos que os diferís en el par-que nevado,/el que hoy acoge así vuestro amor en el rostro/o aquél que allá en Venecia de belleza murió? (58). La presencia de un sujeto desdoblado —o, quizá, multiplicado en virtud de un acto de “transustanciación” con la naturaleza, con otros hombres— domina la construcción de “Primera visión de marzo”. Un “yo” que acaba perdiendo entidad existencial: “Visión, sueño yo mismo” (71). La verificación de este “sujeto escindido” —que venimos rastreando desde los primeros poemas del autor— se da aquí de una manera explícita; se trata de una “vida interpuesta”, no de una vida real sino de una existencia como “engaño” o “arte”. Ese “yo-otro” no es más que aquel creado en el poema, instaurado a partir del lenguaje y, consecuentemente, también como él, ficticio. Un sujeto que se diluye en la irrealidad, que es “visión”, que es “sueño”. A partir de este seguimiento en la construcción del sujeto, llegamos al planteo subyacente que gira en torno al núcleo realidad /ficción.

La imagen del espejo refuerza la presencia del doble, duplicación o repetición que anula la ilusión de recuperar a través del poema ese pasado perdido: “Y perseguirnos hoy por las salas vacías/en ronda de jinetes que disuelve un espejo/negando, con su doble, la realidad de este poema” (59).

Nos detendremos, también, en la detección de uno de los matices en la construcción del “yo” que apunta a la fragmentación: el “yo diseminado”. Ejemplos de esta voluntad de desintegración son los poemas finales de *Arde el mar*: “mis pómulos”, “mis pulmones” (81), “mi pie” (82), “mi pelo”, “mi boca” (85), “mi respiración” (86). Un sujeto disperso —desmembrado— por todo el poema que postula la destrucción del “yo” monolítico y omnipresente de las poéticas vanguardistas.

Tanto la técnica del desdoblamiento como la modalidad de la diseminación del mismo, proceden de una misma conciencia: la de la divisibilidad y fragmentación del ser.

Diseñar el sujeto textual en la escritura de Gimferrer supone considerar también los diversos procedimientos a los que se apela para construir una figura de sujeto enmascarada ya sea en una 3ª persona singular, ya sea en una 1ª persona plural o en la figuración de la muerte del sujeto, recurso frecuente en las poéticas de corte social. Señalemos también que la artificiosidad del castellano como lengua poética equivale al disfraz de la personalidad en varios de los poemas. Muchos son los críticos que han alertado sobre este doble artificio de la suplantación, el de la persona a través de la máscara y el de la lengua, por medio de la adopción del castellano.⁷

En el poema “Cascabeles” el “yo textual” se identifica con una figura de artista, el novelista español decimonónico Hoyos y Vinent de la Torre y O’Neil, una suerte de “alter ego” del sujeto. Para aludir a estos procedimientos indirectos de expresión del “yo”, Guillermo Carnero propone la denominación de “poemas de personaje histórico analógico”⁸, haciendo referencia, obviamente, a la analogía que preside la composición de estos poemas entre el “yo” y un “otro”.

Importa también mencionar aquellos-escasos-poemas en los que la primera persona no aparece de un modo explícito, sino que hay que sobreenterderla implícitamente en una forma de analogía aún más compleja. Tal es el caso de “Sombras en el Vittoriale” donde

⁷ A. Munné, “Función de la poesía y función de la poética” revista *El viejo topo* N.º: 26, nov. 1978 p. 40.

⁸ Guillermo Carnero, “Culturalismo y poesía *novísima*”. Un poema de Pedro Gimferrer: *Cascabeles de Arde el Mar* (1966), *Novísimos, Postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, Edición de Birutė Ciplijauskaitė, Madrid, Editorial Orígenes, 1991. (p. 22).

el personaje histórico es Gabrielle D'Annunzio. Observemos que esta identificación del "yo" con el "otro" se verifica bajo la constante de un "otro literario": Hoyos y Vinent, Gabrielle D'Annunzio, Oscar Wilde, Hölderlin, Agrippa D'Aubigné.

Es quizá innecesario, en los casos estudiados, advertir sobre los límites o las verdaderas motivaciones del llamado "culturalismo". La incorporación de la serie cultural lejos de apuntar a *finis* puramente ornamentales está aquí utilizada como *medio* ante la imposibilidad de transmitir las emociones del "yo" de manera directa.

Guillermo Carnero teoriza acerca de esta imposibilidad: "Si se parte de la convicción en la putrefacción del lenguaje de estirpe romántica, no hay más remedio que utilizar procedimientos indirectos de expresión del yo lírico" y señala los límites del tan referido "culturalismo": "Nuestro redescubrimiento del Modernismo hispanoamericano, y del Parnaso y el Simbolismo francés se debía a la búsqueda de medios con los cuales decir a uno mismo sin nombrarse ni utilizar la primera persona". De esta manera, la incorporación de la serie cultural adquiere pleno significado y legitimidad.

La voz del "yo" subsumida en una enunciación plural es recurso frecuente en toda la obra de Gimferrer. El sujeto escritural desaparece del primer plano para incorporarse a una enunciación colectiva. Este "nosotros" desde el cual el "yo" se expresa, engloba significativamente a un "otro/s" contemporáneo del sujeto a través del cual entra el contexto epocal del "yo": "Vivimos tiempos de discordia y sangre (...) Sabemos que la muerte está en la calle" (42).

Esta primera persona plural colectiviza la experiencia individual del fracaso —"Nuestros actos/nuestras palabras, huesos, huesos, huesos" (44)— haciéndola extensiva a toda la especie: "Es doloroso y dulce / haber dejado atrás la Venecia en que todos / para nuestro castigo fuimos adolescentes" (58).

En un intento por homogeneizar toda posible diferencia el "yo" se identifica con el "hombre de su tiempo" cuyo entorno está definido por las condiciones que la época les impone. Así lo leemos en un sugestivo paréntesis: "(en este tiempo estamos obligados a escribir sólo esbozos de poemas)" (143).

Todas estas modalidades de presentación del sujeto textual se hacen más visibles en *La muerte en Beverly Hills* debido a su temática amorosa. La imposibilidad de expresión directa del "yo" adquiere mayor dramatismo en estos poemas. De la misma manera, en *De extraña fruta y otros poemas*, la presencia de la "máscara" como motivo de ocultación adquiere carácter emblemático: "charolados y oscuros y encendidos/mis versos/como en el teatro Kabuki o en una obra griega /maquillajes y máscara/ *Personae* dijo Pound" (135). La postulación de la existencia misma como ficción, del sujeto como "actor" apuntan a construir una imagen distanciada y enmascarada del sujeto. Si bien muchos de los tópicos aquí recreados son de raigambre claramente romántica, como la temática del amor teñido de melancolía y vinculado con la nostalgia y la muerte, la quiebra fundamental respecto de los postulados romántico-simbolistas se da en el nivel de las técnicas enunciativas. Muy lejos está este sujeto de poder —o querer— expresar los sentimientos, las emociones y las pasiones del corazón de manera confesional. La incorporación de la serie cultural en los primeros textos así como la presencia del imaginario del cine en los últimos apelan a mediatizar la expresión del "yo" y a poner en cuestión la efectividad del lenguaje para la transmisión de contenidos de conciencia.

⁹ Guillermo Carnero, "Poética" en *El estado de las poéticas*, Monografía N.º: 3. Los cuadernos del norte. Caja de Ahorros de Asturias, 1986.

Hemos trazado la trayectoria de un “sujeto textual” que comienza siendo una ausencia, un vacío, que se insinúa constituido por el propio lenguaje —con las consideraciones sobre el lenguaje que son propias a partir del postestructuralismo— que emerge desdoblado, diseminado, escindido, enmascarado detrás de la figura del “exiliado” o del sujeto “elegíaco”. Una trayectoria que acaba con la figuración de la muerte del sujeto.

Esta experiencia del extrañamiento supone un proceso de disociación que rompe con la categoría de sujeto como entidad única y acabada, concepción sobre la que se asentaba la lírica tradicional. Esta escritura comienza a sugerir la fragmentación de un sujeto unificado y a cuestionar la estabilidad mítica del “yo”.

LOS ROMANCES DE GIL VICENTE

Por Armando López Castro.

El romancero peninsular, documento histórico en forma artística, es un género mixto y tardío, cuyo origen hay que situarlo en el siglo XV, período bisagra al que pertenece Gil Vicente. A fines de esa centuria aparece en Salamanca el *Cancionero* (1496) de Juan del Encina, al frente del cual el poeta salmantino coloca su "Arte de poesía castellana", en el que nos habla del concepto de poesía, de la distinción entre poeta y trovador, de la técnica poética, centrada en los adornos retóricos y las formas musicales o "cantables": el romance, la canción y el villancico. Heredero de esta tradición poética y musical, el genio de Gil Vicente se adapta mejor a la sencillez del estilo tradicional que al refinamiento del cortesano y compone sus romances de acuerdo con los motivos y fórmulas de la poesía oral. Tal adaptación revela que el romance no es tan sólo escombros, sino principalmente re-creación de la voz poética para combinar y variar las fórmulas heredadas. Acaso sea este impulso para la variedad el principio unificador del teatro vicentino.¹

Instalado en el núcleo de la tradición oral, el formulismo, Gil Vicente tiende a construir sus dramas y poesías según una técnica de variaciones sobre un mismo tema o base fija. Al centrar nuestra atención en los tres autos de las *Barcas*, observamos que, siguiendo una estructura procesional, fueron concebidos como variaciones sobre un mismo motivo: la progresiva acentuación de la gracia en la salvación de los pecadores. Será el Ángel, mediador entre el cielo y la tierra, el que colabore en el proceso de salvación por la gracia. Por eso, en el *Auto da Praia Purgatoria* (1518), el más lírico de los tres y el que mejor refleja el estado transitorio, aparecen al comienzo tres ángeles cantando este bello romance

Remando vam remadores
barca de grande alegría;
o patrão que a guiava,
Filho de Deus se dezia.

5 Anjos eram os remeyros,

¹ En los Autos vicentinos abundan las formas músico-poéticas, como las *cantigas*, los *romances* y los *villancetes* (réplica a los villancicos castellanos), lo que quiere decir que Gil Vicente conocía el *Cancionero* de Juan del Encina, impreso en Salamanca en 1496 y que alcanzó varias ediciones. En él los "Romances y canciones" aparecen bajo la misma rúbrica. Véase la edición conjunta de R.O. Jones y C.R. Lee, *Poesía lírica y cancionero musical*, Madrid, Castalia, 1975.

En cuanto a la consideración del romance como un proceso interminable de transmisión y recreación poéticas, véase el imprescindible estudio de P. Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968, para quien la tradición es creación y la que da unidad a las distintas variantes. Esta variabilidad textual de un poesía mayoritariamente oral ha sido analizada por Giuseppe di Stefano en su ensayo "Estado actual de los estudios sobre el Romancero", *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá, 1992, T.I, pp. 33-52.

que remavão a proffia;
 estandarte d'esperança,
 ho quam bem que parecia!
 O masto de fortaleza
 10 como cristal relozia;
 a velha, con fe cosida,
 todo mundo esclarecia;
 a ribeyra muy serena,
 que nenhum vento bolia.

Menéndez Pidal habló ya de *romances-cuento*, en los que se impone lo narrativo, y de *romances-diálogo*, reducidos a una breve escena dramática en la que la acción domina sobre la descripción. La idea central de esta *Barca*, basada en la leyenda de que en la noche de Navidad la Barca del Diablo está encallada para que nadie pase al Purgatorio, es la salvación misma del hombre. De ahí que los distintos recursos estilísticos, como la frecuencia del asonante en i-a, el predominio del imperfecto, tan poco dramático y más bien descriptivo, y la serie de aposiciones a la nave alegórica (“estandarte d’esperança”, “O masto de fortaleza”, “a vella, con fe cosida,”), que implican la existencia de un conjunto de ideas compartidas por todos y personificadas en virtudes que son arquetipos (la esperanza, la fortaleza, la fe), nos hablen de un esquema pre-establecido que refuerza la acción dramática y sirve al poeta para concentrar la idea de salvación. Mediante la marca subjetiva de la exclamación (“ho quam bem que parecia!”), el dramaturgo toma partido en lo que describe y se identifica con la necesidad de hacer el viaje al otro mundo en la barca ritual.²

Desde la época de Enrique IV y a petición de los reyes, se compusieron romances para divulgar y enaltecer los sucesos más importantes de la actualidad. Frente a las piezas religiosas, cuya función edificante venía dada principalmente por el marco alegórico, las de entretenimiento están destinadas a divertir a la corte, se escriben para festejar un acontecimiento feliz y en ellas tiene un papel notable la espectacularidad y el artificio. Dentro de esta sección, que incluye obras como *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Nau de Amores* (1527), *Serra da Estrela* (1527) y *Triunfo do Inverno* (1529), verdaderos elogios dramáticos, en la primera de ellas, representada el 4 de agosto de 1521, con motivo de las fiestas realizadas en la partida de la infanta Doña Beatriz, que iba a reunirse con su nuevo marido, el duque Carlos III de Saboya, hallamos un romance de tono narrativo, cantado por los Planetas para desencantar a la mora Tais, según nos dice la rúbrica, y ligado a esa travesía en que transcurre la obra

Niña era la Infanta,
 doña Beatriz se decía,
 nieta del buen rey Hernando,

² Aunque el *Auto de Moralidade*, como el autor llamó a su primera alegoría en la edición-príncipe, de la cual existe un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid, no prefigura las dos siguientes, y cada una de ellas lleva distinta fecha de representación, hay sin embargo un motivo que las une en su composición: el autor quería dramatizar el viejo tópico del *cursum animarum post mortem*, de gran vigencia en la tradición, clásica y medieval. Para su análisis, véase mi edición de *Las Barcas*, Universidad de León, 1987.

En cuanto al uso de la alegoría, de gran vigencia en la Alta Edad Media y utilizada por Gil Vicente en sus piezas religiosas, puede consultarse el estudio de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 3ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, pp. 109-119. Por lo que se refiere a la figura del ángel, que coopera con el hombre en el proceso de salvación, hay que tener en cuenta el ensayo de Dalila Pereira da Costa, “O Anjo no teatro de Gil Vicente”, en *Gil Vicente e sua época*, Lisboa Guimarães Editores, 1989, pp. 93-101.

- el mejor rey de Castilla,
 5 hija del rey don Manuel
 y reina doña María,
 reyes de tanta bondad
 que tales dos no había.
 Niña la casó su padre,
 10 muy hermosa a maravilla,
 con el duque de Saboya
 que bien le pertenecía,
 señor de muchos señores,
 más que rey es su valía.
 15 Ya se parte la Infanta,
 la Infanta se partía,
 de la muy leal ciudad
 de Lixbona se decía;
 la riqueza que llevaba
 20 vale toda Alejandría,
 sus naves muy alterosas,
 sin cuento la artellaría.
 Va por el mar de Levante
 tal que temblaba Turquía.
 25 Con ella va el Arzobispo,
 señor de la cleresía,
 van condes y caballeros
 de muy notable osadía,
 lleva damas muy hermosas
 30 hijasdalgo y de valía.
 ¡Dios los lleve a salvamiento
 como su madre querría!

Este romance de circunstancia, escrito para una función pública, presenta una narración lineal, en la que es fácil distinguir dos partes: Una primera que nos ofrece el pasado de la Infanta Beatriz, desde su origen real hasta los esponsales con el duque de Saboya (vv. 1-14); y una segunda en la que, con gran fastuosidad y deslumbrante fantasía poética, se narra la partida de la flota que conducirá a la Infanta hasta Saboya (vv. 15-30). Al final, la marca subjetiva de la exclamación revela el punto de vista del hablante: la perduración de esa figura ejemplar.

Como los romances son al mismo tiempo relatos dramatizados y poéticos, su lenguaje irá en función de esa ejemplaridad. La uniformidad del asonante en i-a, la traslación del pasado al presente mediante el empleo de *ya*, que separa las dos partes e indica que la acción verbal se considera después de su comienzo, y la serie de aposiciones en función paratáctica (“el mejor rey de Castilla”, “muy hermosa a maravilla”, “señor de muchos señores”), que tienden a yuxtaponer y dinamizar los elementos, contribuyen a que la ejemplaridad de esa figura perdure en el ánimo del oyente. En el marco de la narración, la lengua tiende a la inmediatez y cumple la función poética de mitificar lo vivido. De esta manera, la celebración de un acontecimiento específico invita a sobrepasar el marco cortesano y el elogio dramático se convierte en propaganda política de la fastuosa corte del rey D. Manuel I.³

³ Para las características de estas piezas destinadas a divertir a la corte, véase el estudio de Laurence Keates, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Editorial Teorema, 1962, pp. 103-109.

Otros dos romances, que aparecen fuera de las obras dramáticas, fueron compuestos por Gil Vicente para celebrar un acontecimiento real: el que comienza "Pranto fazem en Lixboa", creado con motivo de la muerte del rey D. Manuel I el 13 de diciembre de 1521, y el que empieza "Dezanove de Dezembro", hecho para conmemorar la aclamación del rey D. Juan III el 19 de ese mismo mes. Aunque los dos romances buscan cierta ejemplaridad con la evocación de las figuras reales, difieren en el modo de estructurar la narración, pues en el primero hay un mayor dramatismo y libertad lingüística, mientras el segundo es puramente descriptivo. Lo importante del primero es que su doble aspecto de tradición y situación, del suceso particular que se inserta en el género del planto, atrae antes que nada la atención del oyente

- Pranto fazem en Lixboa,
 día de Santa Luzía,
 por el-Rey Dom Manoel,
 que se finou nesse día.
- 5 Choram Duques, Mestres, Condes,
 cada hum quem mais podfa;
 os fidalgos e donzelas
 muyto tristes em perffa;
 os Iffantes davam gritos,
- 10 a Iffanta se carpía;
 seus cabelos, fios d'ouro,
 arrincava e destroya;
 seus olhos maravilhosos
 fontes d'agoa parecia.
- 15 Bem merecem ser escritas
 as lástimas que dizía:
 "Paço tão desemparado
 derribado merecia,
 pois a sua fortaleza
- 20 se tornou em terra fria.
 Ó minha senhora madre
 Rainha Dona María,
 quem a vós levou primeyro
 muy grande bem vos queria
- 25 pois que vos livrou da pena
 que passamos neste día".
 E outras mágoas que de tristes
 contar nam nas ousaría.
 O Príncipe dava sospiros,
- 30 que a alma se lhe sayá;
 suas lágrymas prudentes,
 como a gram senhor compría:
 de día sempre velava,
 de noyte nunca dormía.

(^{us} continúa)

A propósito de las marcas orales, como la recurrencia ("Niña era la infanta", "Niña la casó su padre") la variación ("Ya se parte la Infanta, / la Infanta se partía") o la fórmula ("que bien le pertenecía", verso que volveremos a encontrar en el romance de *Dom Duardos*), véase el estudio de P. Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 143-152.

La alternancia de los tiempos verbales responde a la necesidad de dinamizar la narración. En este punto, es necesario remitirse al estudio de J. Szertics, *Tiempo y verbo en el Romancero viejo*, Madrid, Gredos, 1967, sin olvidar el de J.C. Chevalier, "Architecture temporelle du Romancero traditionnel", *Bulletin Hispanique*, LXXIII, 1971, pp. 50-103, que analiza el problema de las alternancias verbales desde el punto de vista de la tradición oral.

- 35 A Rainha estrangeyra
 ja chorar o nam podía:
 con ronca voz dolorosa
 estas palabras dezía:
 “¡Ó Reyna deseparada!
- 40 ¡Qué haré sin compañía,
 pues que en esta triste vida
 sola una vida tenía!
 Y pues que me la llevó la muerte,
 ¿pera qué quiero la mía?
- 45 ¡Ó sin ventura casada
 tres años no más havía,
 quien tan presto fue beuda,
 treste pera que nascía;
 niña sola en tierra agena,
- 50 huérfana sin alegría!”
 Se hũa vez acordava
 otras sete esmorecía;
 assí pedía a Deos morte
 como quem pede alegría.
- 55 Dizendo: “Llévenme luego,
 que esta tierra ya no es mía:
 por la mar por donde fuer
 algún peligro venía,
 que me matase a mi sola
- 60 salvando la compañía”.
 O bom Rey em seu acordo
 deste mundo se partía:
 sua morte conhecendo,
 com muyta sabedoría,
- 65 per palavras piadosas
 os Sacramentos pedía;
 falando sempre com todos,
 deu sua alma a quem devía.
 Morto levam o gram Rey
- 70 senhores de gram valía,
 dizendo huns aos outros:
 “Ó que triste romaría!
 Que grande amigo perdemos
 e que doce companhia!”
- 75 Ja passada a mea noyte,
 três horas antes do día
 metido em hum ataúde
 o que aínda regía,
 o gram senhor do Oriente
- 80 dos seus Paços se partía.
 Seiscentas tochas acesas,
 escuras a quem as vía;
 triste pranto ate Belém
 nem passo nam se esquecía.
- 85 En terra fica enterrado,
 porque assí mandado havía,
 cohecendo que era terra

a mundanal senhoria.
 Disse que os vãos tesouros
 90 à morte nam pertencia.
 Dès que ficou enterrado
 cada hum se despedía,
 dizendo estes veros tristes
 à gloriosa Marfá:

Inspirándose en la tradición común del *planctus* de la lírica latina medieval, donde los protagonistas son casi siempre dignatarios eclesiásticos y aparecen como constantes el elogio del muerto, la súplica por su alma y la descripción del duelo público, elementos que más tarde recogen el *planh* provenzal, el *pranto* galaico-portugués y las *defunciones*, *consolaciones* y *plantos* castellanos del siglo XV, Gil Vicente compone un amplio romance de acuerdo con el siguiente esquema elegíaco: a) Presentación del suceso (vv. 1-4); b) Lamentación (vv. 5-60); c) Panegírico (vv. 61-84); d) Consolación (vv. 85-94). Ahora bien, el formulismo del planto funeral ("*Pranto fazem* en Lixboa") no ahoga la libertad artística del Gil Vicente, para quien lo más importante es el *lamento* por el dolor que la muerte del rey D. Manuel I causa entre sus familiares más próximos: la Infanta Doña Isabel, el Príncipe Don Juan y la Reina Doña Leonor. Son estos lamentos, marcados subjetivamente en el poema mediante la exclamación, los que nos ofrecen el punto de vista del hablante, su vinculación afectiva al medio cortesano del que formaba parte. Porque Gil Vicente no podía olvidar a su protector y compone el planto por obligación de cargo, bien para satisfacer deudas de gratitud con el difunto o bien para seguir contando con el apoyo de sus partidarios. Por eso, el propio muerto pasa a un segundo plano, y la atención del poeta recae sobre el entierro como símbolo de la magnificencia real y las oraciones de los grandes de Portugal a Nuestra Señora, anticipadas al final del romance, con lo que éste presenta una estructura abierta. En líneas paralelas, se desarrolla el personaje y lo que éste evoca, lo real y lo simbolizado, y el lenguaje del poema, haciendo uso de la exclamación, la mezcla de formas verbales con la consiguiente dinamización y los efectos de sugerencia, proporciona un medio eficaz para descubrir analogías entre el entierro y los espectáculos cortesanos. El planto ayuda así a conservar el recuerdo de Don Manuel, se convierte en ceremonia de estado.⁴

Idéntica función pública cumple el segundo de los romances citados, compuesto por Gil Vicente con motivo de la proclamación como rey de Don Juan III el 19 de diciembre de 1521

Dezanove de Dezembro,
 perto era do Natal,
 na cidade de Lixboa
 muy noble e sempre leal,

⁴ Para la importancia de los espectáculos en la corte de Don Manuel el Afortunado, véase D. DE GÓIS, *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, por orden de la Universidad, 1955, T. IV, pp. 224-225.

En cuanto al planto, ni en la literatura española ni en la portuguesa hay un estudio de conjunto comparable al de E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto de Maria*, Turín 1975, por lo que hay que acudir todavía a estudios parciales como los J. Filgueira Valverde, "El planto en la historia y en la literatura gallega", *Cuadernos de estudios gallegos*, IV (1945), pp. 511-606, y ahora en su libro *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, Bello, 1977, pp. 9-115; P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. I: Les thèmes et les genres*, Rennes, 1949, pp. 377-393; E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 63-98; y F. Rico, "Las endechas a la muerte de Guillén Peraza", *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 95-154.

- 5 foy levantado por Rey
dos reynos de Portugal
o Príncipe Dom Joam,
Príncipe angelical.
Sahío nũa fraca branca,
- 10 parecia de cristal,
guarnecida de maneyra
que nam se vio sua ygual.
Opa leva roçagante,
toda fio d'ouro tal,
- 15 forrada de ricas martas,
bem parecia real;
pelote de prata fina,
prata muy oriental,
barrado de pedraría
- 20 vinha-lhe muy natural.
De perlas nam fazem conta
porque he baixo metal;
só hum colar que levava
toda Alexandría val;
- 25 na cabeça leva preto,
pro seu padre natural
sahío con lágrimas tristes,
como filho muy leal.
O seu rosto tam fermoso
- 30 que parece devinal,
seus olhos resplandecíam
como estrelas ygual;
os cabelos da cabeça
d'ouro eram que nam d'al;
- 35 sua boca graciosa
com ar muy angelical,
hum sembrante soberano,
hum olhar imperial.
Nam foy tal contentamento
- 40 no povo todo em geral
como ver na Rua Nova
yr o seu Rey natural
con tanta graça e lindeza,
que nam parece humanal.
- 45 Os forasteyros dizíam:
Muy ditoso he Portugal.
O Iffante Dom Luis
leva o estoque real;
o Iffante Dom Fernando,
- 50 outro seu yrmão carnal,
ao estribo dereyto
a pé, nam lh' estava mal,
porque em tal solenidade
tudo lhe vem natural:
- 55 todos los Grandes a pé,
quantos ha em Portugal.
O Conde Priol levava
a bandeyra principal.
Chegou assí a Sam Domingos,

- 60 onde estava o Cardeal:
benzeo o muy alto Rey
de bençam pontefical,
e deu logo juramento:
jurou num livro missal
65 de fazer comprir as leis
como ley emperial;
confirmou os privilegios
desta cidade real.
Os povos muyto contentes
70 de Rey tam especial,
de pequeno sempre grande,
magnífico e liberal,
que he vertude julgada
dos Príncipes a principal.
75 Isto tudo assí acabado,
disseram: Arrayal! Arrayal!
Alí tocam as trombetas,
atabales outro tal:
todos lhe beyjam a mão
80 os senhores em geral.

El romance medieval continúa en los siglos siguientes de forma abierta y recreadora. De la variedad de cauces para su difusión y mantenimiento, la vía folklórica, la divulgación profesional y la vía cortesana, fue ésta la que aseguró la supervivencia del romance tanto por su interpretación musical como por su impresión en cancioneros y pliegos sueltos, acabando así por darle firmeza artística. Gil Vicente conocía bien las convenciones de la poesía cancioneril y compone un texto único, en el que cuenta la aclamación de Don Juan III desde el principio hasta el fin, desde la salida de palacio hasta su juramento en Santo Domingo, y en el que la descripción del cortejo real se expone de una manera pormenorizada y objetiva. Precisamente por contar el suceso siguiendo un orden, se nota un particular predominio de lo narrativo mediante el uso de la tercera persona, que produce un efecto de distanciamiento de la voz narrativa, el empleo de *como* en la formación de una imagen o figura (“seus olhos resplandeciam / *como* estrelas ygual”, “de fazer comprir as leis / *como* ley emperial”). Son estas locuciones comparativas, formas de la contigüidad, las que establecen una relación entre el rey y Dios (“O seu rosto *tam* fermoso / *que* parece devinal”). En realidad, todo el romance gira alrededor del símil, lográndose así dos términos con igualdad de categoría, como vemos en el sintagma “Príncipe *angelical*”, en donde el adjetivo determinativo, que es el que más se repite en el romance, atrae al sustantivo hacia su esfera semántica y hace que se produzca una semejanza o afinidad entre lo humano y lo divino. Lo mismo sucede con las aposiciones, que funcionan como complementos inmediatamente unidos al nombre (“na cidade de Lixboa / muy noble e sempre leal”, “o Príncipe Dom Joam, / Príncipe *angelical*”, “Os povos muyto contentes / de Rey tam especial, / de pequeno sempre grande, / magnífico e liberal,”), y nos dan una información ya conocida por medio de la entonación descendente. A todo ello habría que añadir la continuidad de la asonancia en *-al*, rima única en el conjunto, que sirve para dar coherencia narrativa al desarrollo argumental y para relacionar términos pertenecientes a un mismo campo semántico (“*angelical*” y “*devinal*”, “*real*” y “*natural*”). El suceso es histórico, pero lo histórico no es más que el punto de partida para la poetización. Por eso, además de la retórica del estilo cortesano, el poeta emplea procedimientos del estilo tra-

dicional, como los versos formularios (“muy noble e sempre leal”), la hipérbole (“toda Alexandría val”) y las frases hechas (“Arrayal! Arrayal!”), que van en función de toda esa magnificencia real, de una ceremonia de estado en la que el rey aparece como representante de Dios en la tierra.⁵

La adopción de la letra del romance por los músicos cortesanos de los siglos XV y XVI hizo que se escogiesen tan sólo los trozos de más intensidad dramática para adaptarlos mejor a la melodía. El proceso de simplificación conlleva una mayor fuerza lírica por cuanto concentra la significación del conjunto, que así pervive más fácilmente en la memoria. Esto fue lo que movió a Gil Vicente a componer un romance cantado en coro al final de *Dom Duardos* (1522-1525), en sustitución de los cantos y bailes populares con los que finalizaban las representaciones anteriores y que sintetiza la omnipotencia del amor como idea dominante de la obra. Desligado de su contexto dramático, fue esta fatalidad del amor la que más contribuyó a su pervivencia, haciendo que se propagase rápidamente en hojas volantes hasta ser acogido en el *Cancionero de romances* (1550). Sin duda, lo lírico prevalece sobre lo puramente narrativo en este romance, expresivo de la perfecta unidad entre poesía y música

En el mes era de Abril,
de Mayo antes un día,
cuando lirios y rosas
muestran más su alegría,
5 en la noche más serena
que el cielo hacer podía,
cuando la hermosa infanta
Flérida ya se partía,
en la huerta de su padre
10 a los árboles decía:
Quedaos adiós, mis flores,
mi gloria que ser solía,
voyme a tierras extranjeras,
pues ventura allá me guía.
15 Si mi padre me buscare,
que grande bien me quería,
digan que amor me lleva,
que no fue la culpa mía;
tal tema tomó conmigo
20 que me venció su proffía.
¡Triste, no sé a dó vo,
ni nadie me lo decía!

⁵ Este romance es producto de un ambiente culto y cortesano, lo cual se revela tanto en el estilo como en la ideología. Hay un detalle significativo a este respecto: frente a los romances más antiguos, donde no hay acatamiento del rey a la ley (Vid. C. Colin Smith, “On the ethos of the *Romancero viejo*”, en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. N.D. Shergold, London, Tamesis Books, 1973, pp. 5-25), aquí se da un absoluto respeto (“jorou num livro missal / de fazer comprir as leis / como ley imperial”), porque con la ley, de origen divino, el rey garantiza el orden social. Para estas ideas, véase el estudio de P. Teyssier, *Gil Vicente - o autor e a obra*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985, pp. 141-173.

Sobre las cuestiones de estilo en el Romancero, véase R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, *Teoría e Historia*, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1953. En especial, el vol. I, capítulo III, Parte primera “El estilo tradicional”, pp. 58-80; y R. Lapesa, “La lengua de la poesía épica e los cantares de gesta y en el Romancero viejo”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 9-28.

Allí habla don Duardos:
 No lloréis, mi alegría,
 25 que en los reinos de Inglaterra
 más claras agoas había
 y más hermosos jardines,
 y vuestos, señora mía.
 Ternéis trecientas doncellas
 30 de alta genealoxía,
 de plata son los palacios
 para vuesa señoría,
 de esmeraldas y jacintos,
 de oro fino de Turquía,
 35 con letreros esmaltados
 que cuentan la vida mía;
 cuentan los vivos dolores
 que me distes aquel día
 cuando con Primaleón
 40 fuertemente combatía:
 señora, vos me matastes,
 que yo a él no lo temía.
 Sus lágrimas consolaba
 Flérida que esto oía.
 45 Fuéronse a las galeras
 que don Duardos tenía;
 cinquenta eran por cuenta,
 todas van en compañía.
 Al son de sus dulces remos
 50 la princesa se adormía
 en brazos de don Duardos,
 que bien le pertenecía.
 Sepan cuantos son nacidos
 aquesta sentencia mía:
 55 que contra la muerte y amor
 nadie no tiene valía.

Dentro de la tradición caballeresca Gil Vicente busca la originalidad. Para ello compone un “romance-diálogo”, según la terminología de Menéndez Pidal, en el que es fácil advertir tres partes: 1) El marco simbólico del jardín primaveral como lugar del amor (vv. 1-10), que anticipa la atemporalidad en que va a transcurrir la acción; 2) Un núcleo dramático más extenso, formado a su vez por partes bien diferenciadas, como son el monólogo de Flérida con la huerta (vv. 11-22), que revela la tristeza causada por la separación; el diálogo de don Duardos (vv. 24-42), que muestra su amor por Flérida desde el pasado al presente; y un epílogo narrativo (vv. 45-52), que sugiere la consumación del amor. Separación, reconocimiento y unión serían así tres momentos del proceso amoroso. 3) Por último, la afirmación epigramática de los versos finales (vv. 53-56), que condensa el tópico virgiliano del *Omnia vincit amor*.

Para potenciar la dramaticidad del romance, Gil Vicente suprime los elementos narrativos al tiempo que aumenta los elementos visualizadores y dinamizadores, como exclamaciones (“¡Triste, no sé a dó vo, / ni nadie me lo decía!”), cambio en los tiempos verbales con la presencia del imperfecto de cortesía (“mi gloria que ser solía”, “que bien le pertenecía”), anáforas con valor existencial (“cuando”, “cuentan”) y el uso de deícticos

(“vuesos”, “aquesta”), a los que hay que añadir los apóstrofes de Flérida y Don Duardos, que marcan el clímax de cada parte bien diferenciada, y los recursos propios de la lírica de tipo tradicional, como el uso de fórmulas de apertura (“En el mes era de Abril”), narrativas (“cincoenta eran por cuenta”), dramáticas (“Allí habla don Duardos”), todo ello con la intención de influir en el ánimo de los oyentes. Tanto el monólogo de Flérida como el diálogo de Don Duardos son de una gran tensión expresiva, porque contienen los elementos de situación mediante vocativos (“mis flores”, “mi alegría”) o con precisas referencias al contorno (“en la huerta de su padre”). Pues lo que en este romance busca Gil Vicente, que compaginaba su condición de dramaturgo con la de poeta y músico, es visualizar el espacio ideal de la huerta (“mi gloria que ser solía”), que revela el mito del paraíso perdido. Y es que en esta nostalgia por lo *sacrum* arquetípico está la raíz del arte.⁶

Gil Vicente pertenece a un período límite de la cultura europea, a ese “Otoño de la Edad Media”, tal como lo llamó Huizinga, que marca el agotamiento de una concepción teocéntrica y el inicio del antropocentrismo, en el que lo pequeño, el microcosmos, refleja lo grande, el macrocosmos. Por eso, sus grandes creaciones líricas, las cantigas, los romances y los villancicos, íntimamente unidos a la acción dramática, manifiestan igualmente esa transición de lo medieval a lo renacentista. Ahora bien, mientras las cantigas heredan en buena parte los tópicos y fórmulas de la poesía tradicional, los romances sustituyen a las *sumas* medievales, se sitúan en los albores del Renacimiento y aparecen como pequeñas reducciones poéticas que revelan el macrocosmos de un pensamiento. No resulta, pues, extraño que en la *Farsa dos Almocreves*, compuesta en Coimbra durante la Primavera de 1527, acuda Gil Vicente a la concentración y brevedad del romance para satirizar toda la sociedad portuguesa que, a raíz de la Expansión ultramarina, evidencia profundos desequilibrios, cuyo resultado fue una Corte rica en un país pobre. Este romance viene a ser un breve y penetrante análisis de las consecuencias sociales que los Descubrimientos trajeron consigo

- Yo me estava en Coimbra,
 cidade bem assentada;
 polos campos de Mondego
 nam vi palha nem cevada.
 5 Quando aquilo vi mezquinho,
 entendí que era cilada
 contra os cavalos da corte
 e minha mula pelada.
 Logo tive a mao sinal
 10 tanta milhan apanhada,
 e a peso de dinheyro,

⁶ En su edición sobre la *Tragicomedia de Don Duardos* (Madrid, CSIC, 1942), además de subrayar el marco simbólico del jardín como fuerza sugeridora de emociones y sentimientos, Dámaso Alonso anunciaba un segundo volumen, donde recogería los problemas textuales. Estos han sido después analizados por S. Reckert en “La problemática textual de *Don Duardos*”, en *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 236-253.

Sobre el romance en cuestión, reproducido en todas las antologías vicentinas, merecen destacarse los estudios de C. Michaëlis de Vasconcelos, *Estudos sobre o Romanceliro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*, Coimbra, 1934, pp. 117-134. Reeditado después por Lello e Irmão Editores, Porto, 1980, pp. 160-182; I, S. Révah, “Édition critique du romance de Don Duardos et Flérida”, *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, III (1952), pp. 107-139; y M. Calderón, “La transmisión del romance de Flérida y Don Duardos”, *Incipient*, Vol XI, 1991, pp. 107-125.

- ò mula desemparada.
 Vi vir ao longo do río
 hua batalha ordenada,
 15 nam de gentes, mas de mus,
 com muyta raya pisada.
 A carne está en Bretanha,
 e as couves em Biscaya.
 Sam capelam dum fidalgo
 20 que nam tem renda nem nada;
 quer ter muytos aparatos,
 e a casa anda esfaymada;
 toma ratinhos por pagens,
 anda ja a cousa danada.
 25 Quero-lhe pedir licença,
 pague-me minha soldada.

Interesa, en principio, conocer el panorama social de aquel tiempo para que en él cobre sentido el romance. “Quien quiera medrar, Iglesia, casa real o mar”, decía un conocido refrán de la época. Pero lo cierto es que la creciente influencia del clero en la vida política, la riqueza de un Estado que multiplica el clientelismo y favorece la explotación de una clase media trabajadora por otra parasitaria y ficticia, y el fracaso de las expediciones guerreras al norte de África durante el reinado de Don Manuel I, llevan a Gil Vicente a escribir una serie de piezas de denso contenido social entre 1525 y 1533, en las que domina una crisis de las diferentes clases sociales y se acentúa la nota de intención crítica. A este período pertenecen, entre otras, la *Farsa dos Almocreves* (1527) y *Romagem de Agravados* (1533), cuya representación fue prohibida por la Inquisición en 1551.

Si en *O Juiz da Beira* (125) Gil Vicente satiriza la incompetencia de la magistratura, en la *Farsa dos Amocreves* (1527) nos presenta la explotación de los campesinos por una Corte inútil que necesitaba mantener su fastuosidad. El hecho de que el primer verso de patrón formulaico (“Yo me estava en Coimbra”) sea glosado por un clérigo tan pobre que ni puede rezar y aluda a un texto perdido en el que coexisten analógicamente la historia de D. Fadrique, Maestre de Santiago, y su hermano el rey D. Pedro, con la Inés de Castro y el infante don Pedro, revela que la pretendida glosa funciona como parodia de una situación trágica y encierra en sí misma la sentencia de la farsa. La contaminación no tiene aquí por objeto ir de la glosa al romance tradicional, como pretendía Doña Carolina Michaëlis, sino intensificar una misma situación de miseria. Por eso, el centro del romance está en la primera persona, en la experiencia individual en tanto camino al análisis moral de una explotación que el narrador previamente conoce. En efecto, durante el año 1525 el rey Don Juan III introdujo un impuesto en la importación de trigo para el abastecimiento de Lisboa y Setúbal, lo cual revela una profunda crisis de cereales (“nam vi palha nem cevada”). De ahí que la “cilada / contra os cavalos da corte” sea, en el fondo, una defensa de los campesinos, que eran explotados por la requisa del forraje (“tanta milhan apanhada”) para los caballos de nobleza, y los productos que trae ese ridículo ejército que viene de lejos (“nam de gentes, mas de mus”), dejando tras de sí un rastro de destrucción (“com muyta raya pisada”), sean los que la Corte consume, carne de Bretaña y hortaliza de Vizcaya, es decir, productos extranjeros pagados con el dinero de la expansión ultramarina y que iban destruyendo la economía interna del país. El resultado de una Corte rica en un país miserable es la apariencia, como el hidalgo (“que quer muytos apa-

ratos, / e a casa anda esfaymada”), y el que todos acudan a la Corte atraídos por la falsa riqueza (“toma ratinhos por pagens, / anda ja a cousa danada”). Ese hidalgo que “tem a vida na palha”, como se dice al final de la pieza, simboliza la existencia de una nobleza parasitaria que vive de la explotación de la clase trabajadora. La farsa apunta directamente al Estado como responsable de un parasitismo que impide cualquier progreso social y es una ironía sobre la política de expansión. Tal vez por eso mismo, la conciencia de la explotación llevó a Gil Vicente a censurar la mudanza presente y a considerar el pasado como un tiempo feliz.⁷

En el pensamiento medieval domina el sentido de que la creación artística es una ilustración del cosmos, de ahí que todo se explique por analogía con ese orden: este mundo por el otro, la obra literaria por el género al que pertenece. Cada pieza dramática forma parte del mismo conjunto: el origen del mundo con el pecado original, el drama histórico con la encarnación y la pasión y el juicio final con la venida de Cristo. Consciente de esa unidad arquetípica, Gil Vicente escribe dos piezas complementarias: *Breve Sumario da História de Deus* y *Diálogo sobre a Ressurreição*. La primera de ellas, que se representa durante el año 1527 en Almeirim, residencia favorita de los reyes portugueses, es un resumen ingenioso de la historia bíblica desde la caída de Adán y pérdida del paraíso hasta la venida de Cristo, su resurrección y el rescate de las almas de los santos que estaban esperando su regreso. Toda la obra es una especie de ceremonia religiosa en la que aparece el siguiente romance como una réplica dirigida a la Virgen en cuanto intercesora de las almas ante Dios

Voces daban prisioneros,
 luengo tiempo están llorando,
 en triste cárcel oscuro
 padeciendo y suspirando,
 5 con palabras dolorosas
 sus prisiones quebrantando:
 —¿Qué es de tí, Virgen y Madre,
 que a tí estamos esperando?
 Despierta el Señor del mundo,
 10 no estemos más penando.
 Oyendo sus voces tristes,
 la Virgen estaba orando
 cuando vino la embajada
 por el Angel saludando,
 15 —Ave, rosa, gratia plena,
 su preñez le anunciando.
 —Suelta los encarcelados,

⁷ Para esta dialéctica entre orden y desorden, véase el estudio de Maria Aparecida Ribeiro, *Gil Vicente e a Nostalgia da Ordem*, Rio de Janeiro, Eu e Você Editora, 1984, que analiza el texto vicentino desde una perspectiva hermenéutica. Más importante, sobre todo desde el punto de vista sociológico, es el trabajo de María Leonor García da Cruz, *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*, Lisboa, Gradiva, 1990, en el que nos ofrece una lectura crítica de una sociedad en crisis de valores (Véase el cap. 2, significativamente titulado “A Corte e o domínio da falsidade, da lisonja e da aderência”, pp. 32-51).

En cuanto a los estudios de conjunto, merece ser destacado el de L. F. Barreto, *Descobrimentos e Renascimento. Formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*, 2ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, sin olvidar tampoco algún ensayo importante, como el de José H. Saraiva, “Testemunho social e condenação de Gil Vicente”, comunicación presentada a la Academia de las Ciencias de Lisboa el 15 de Mayo de 1975.

- que por ti están suspirando;
 por la muerte de tu Hijo
 20 a su Padre están rogando.
 Creza el Niño glorioso,
 que la Cruz está esperando.
 Su muerte será cuchillo,
 tu ánima traspasando.
 25 Sufre su muerte, Señora,
 nuestra vida deseando.

Lo esencial de la obra dramática consiste en ser comprendida inmediatamente. Gil Vicente construye este romance en forma dramática (“que fez o mesmo Autor ao mesmo propósito”, señala la *Copilaçam* de 1562) y lo pone en boca de las almas de los que murieron bajo la Ley antigua con el objeto de representar la conformidad con Cristo por medio de la Virgen Madre. Todo el romance viene a ser una prolongada invocación a la Virgen, en la que las frecuentes apelaciones en forma de vocativos e imperativos (“Virgen y Madre”, “Despierta”, “Ave, rosa, gratia plena”, “Suelta”, “Creza”, “Sufre”, “Señora”), los paralelismos sintácticos con el gerundio y su reiteración, su prolongación (“padeciendo y suspirando”), el símbolo de la prisión como sugeridor de potencialidad, de cambio para una vida mejor (“en triste cárcel oscuro”) y el uso de arcaísmos (“oscuro”, forma común en el español medieval y clásico, y “creza”, lusismo que perdura en el habla popular), se asocian para implicar al lector en el proceso de salvación. El romance no cuenta este proceso siguiendo un orden lineal, sino que Gil Vicente nos da los breves momentos de la encarnación (vv. 15-16) y de la pasión (vv. 19-22) y prefiere una comunicación entrecortada, emocional, de gran eficacia comunicativa. Sin duda, esta presentación dramática favorece la estructura dialogada del romance y tiene repercusiones de tipo emotivo en el lector. Precisamente por poner en acción los grandes misterios del Cristianismo, este romance se nos revela como paradigma de la religiosidad del autor y de su capacidad escénica.⁸

Si el romance anterior es muestra de una profunda invocación religiosa, el que comienza (“Dios del cielo, rey del mundo,”), compuesto con motivo del nacimiento de la infanta Doña Isabel en abril de 1529, constituye un canto de acción de gracias a Dios por haber favorecido a la nación portuguesa. Situado en medio de la acción dramática, entre el fin del Invierno y el comienzo de la Primavera, este romance cantado por las Sirenas, seres mitológicos nacidos de la sangre fecundante, revela la integración de lo patriótico en lo cósmico

- Dios del cielo, rey del mundo,
 por siempre seas loado,
 que mostraste tus grandezas
 en todo cuanto has criado.
 5 Heciste reinos distintos,

⁸ Cuando Gil Vicente habla de sí mismo como “hum Gil... que fez os atos a El-Rei”, está aludiendo a su capacidad para escenificar, a la comunicación directa entre el público y los actores, como sucede al final de la *História de Deus*, en la que Cristo se dirige directamente al público. Véase el estudio ya citado de L. Keates, *O teatro de Gil Vicente na Corte*, p. 88.

Mas lo que este romance escenifica es nada menos que los misterios de la Encarnación y de la Pasión de Cristo. Desde el Siglo XII, San Bernardo se convirtió en el principal difusor del culto mariano por Europa. La Virgen Madre, la Gloriosa de los Milagros de Berceo, será la encargada de interceder ante su Hijo por los pecadores y de sacarlos del Purgatorio. Para una visión del Purgatorio como rito de tránsito, el estudio más importante sigue siendo el de Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985.

cada uno en su grado;
dísteles muy justos reyes,
cada rey en su reinado,
también diste a Portugal,
10 de moros siendo ocupado,
el rey don Alonso Enríquez,
que se le hubo ganado.
Este sancto caballero,
del tu poder ayudado,
15 venció cinco reyes moros
juntos en campo aplazado;
tus cinco llagas le diste
en pago de su cuidado,
que las dejase por armas
20 a su reino señalado.
¡Recuérdate, Portugal,
cuánto Dios te tiene honrado!;
dióte las tierras del Sol
por comercio a tu mandado;
25 los jardines de la tierra
tienes bien señoreado;
los pumares de oriente
te dan su fructu preciado;
sus paraísos terrenales
30 cerraste con tu candado.
¡Loa al que te dió la llave
de lo mejor que ha criado!
Todas las islas innotas
a ti solo ha revelado.
35 De quince reyes que has tenido
ninguno te ha desmedrado,
mas de mejor en mejor
te tienen acrecentado;
todas tus reinas pasadas
40 sanctamente han acabado.
Si a Dios diste loores
por cuantos bienes te ha dado,
dale gracias nuevamente,
pues de nuevo te ha mirado.
45 Dióte el rey don Juan,
tercero deste ditado,
y de su reina preciosa,
porque seas más liado,
dos hijas primeramente,
50 todo por Dios ordenado;
como quien sabe lo bueno,
ansí te lo ha guisado.
Bien sabes, reino dichoso,
las infantas que te ha dado,
55 unas para emperatrices,
otras reinas que has criado,
los más reyes de la cristiandad
de su progenie han manado,

- y otrosí emperadores
 60 proceden de su costado.
 Tú príncipe natural
 Dios te le tiene guardado,
 y nacerá en tus manos
 a su tiempo limitado.
 65 ¡Cantad esto, mis serenas,
 y sea muy bien cantado!

Leído literalmente, el romance presenta un marco laudatorio en el que no carece de interés comenzar fijándose en esas exclamaciones, que abren los primeros surcos de sentido en el poema y revelan el punto de vista del hablante. Fuera de la que cierra el romance (“¡Cantad esto, mis serenas, / y sea muy bien cantado!”), que concentra lo narrado en la unidad formularia del canto y sirve para reforzar la circularidad de la composición, las otras dos, al introducir la personificación en el relato, producen un efecto de sorpresa y se convierten en puntos neurálgicos del romance. En efecto, tanto la primera (“¡Recuérdate, Portugal, / cuánto Dios te tiene honrado!”) como la segunda (“¡Loa al que te dió la llave / de lo mejor que ha criado!”), lo que hacen es interrumpir el hilo conductor del poema, que viene dado por esos matices temporales y aspectuales de los verbos en indefinido (“mostraste”, “Heciste”, “dísteles”, “venció”, “dióte”), que nos ofrecen una sensación de tiempo transcurrido, dándonos a entender que el poeta toma partido por esa exaltación patriótico-religiosa, que así se convierte en el tema dominante. Porque el romance se constituye, antes que nada, como misión providencialista de los reyes portugueses, desde su fundador Alonso Enríquez, a quien Dios consagró por su sacrificio (“tus cinco llagas le diste / en pago de su cuidado, / que las dejase por armas / a su reino señalado”), hasta llegar a Juan III, que sigue encarnando esa visión sagrada de carácter divino (“Tú príncipe natural / Dios te le tiene guardado, / y nacerá en tus manos / a su tiempo limitado”).

De acuerdo con la tendencia de la poesía tradicional a acentuar lo que causa admiración, Gil Vicente se vale de las fórmulas hechas (“Dios del cielo, rey del mundo,” “en pago de su cuidado”, “ansí te lo ha guisado”), de las frecuentes apelaciones tanto en los vocativos (“reino dichoso”, “mis serenas”) como en los imperativos de las exclamaciones ya analizadas, de la reiteración de idénticas formas verbales (“diste”, “dióte”) y nexos lógicos (“*también* diste a Portugal”, “y *otrosí* emperadores”) para crear una serie de analogías entre la patria y la tierra con el objeto de renovar la moral disoluta del presente. Lo que tenemos en este romance cantado por sirenas, seres mitológicos que seducen por su canto de muerte, no es tan sólo una exaltación patriótica, que recuerda la acción de los reyes pasados, el dominio del comercio, los descubrimientos y la conquista, sino también un bello canto ritual de renovación cósmica, en el que se integran la historia y el mito.⁹

El principio de la repetición es inherente a toda lírica y, en el caso de Gil Vicente, venía impuesto además por el espíritu de la Edad Media, que es el tiempo de la glosa. Se

⁹ Así lo expresa Dalila Pereira da Costa: “Tudo se cojuga numa estrutura de feição mágico-religiosa e iniciática do solene ritual, que é o *Trunfo do Inverno*”, en *Gil Vicente e sua época*, Opus Cit., p.189.

En cuanto al formulismo como recurso ritual de la lengua, en analogía con el ritual cósmico que aquí se describe, véase el estudio de Paul Zumthor, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 241-244.

Para la significación del mito de las sirenas, puede consultarse, el *Diccionario de mitología griega y romana*, de P. Grimal, Barcelona, Ediciones Paidós, 4ª reimpression, 1989, pp. 483-484, en donde se analiza el poder mortal que cantaba en la voz de las sirenas.

dicen las mismas cosas, pero siempre de forma distinta. Esta es la razón por la que el antiguo y popular romance “Por Mayo era, por Mayo,” cuya letra figura como anónima en los Cancioneros, presente versiones tan distintas que es imposible adivinar cuál sea la primitiva original. Dentro del teatro vicentino, aparece citado en *Quem tem Farelos?*, en forma de ensalada en el *Auto dos físicos* y como cantiga que finaliza la representación en *Romagem de Agravados*. Esta pieza, representada en 1533 para celebrar el nacimiento del Infante D. Felipe en Évora, empieza con el pueblo y termina con el pueblo. Por eso mismo, dentro del proceso de transformación que el auto describe, la conciencia de la explotación presente lo lleva a considerar el pasado como un tiempo feliz, de ahí que esta cantiga, bailada y cantada por todos los personajes (“Ordenarão-se todas as feçuras como en dança, e a vozes baylaram e cantaram a cantiga seguinte, según apunta la *Copilaçam*), encierre por sí misma el mensaje del auto

- Por Mayo era por Mayo
ocho días por andar,
el Iffante Don Felipe
nació en Évora ciudad.
- 5 Huha! huha!
Biva el Iffante, el Rey y la Reina
como las aguas del mar.
- El Iffante Don Felipe,
nació en Évora ciudad,
- 10 no nació en noche oscura,
ni tan poco por lunar.
Huha! huha!
Biva el Iffante, el Rey y la Reina
como las ondas del mar.
- 15 No nació en noche oscura
ni tan poco por lunar,
nació quando el sol deçrina
sus rayos sobre la mar.
Huha! huha!
- 20 Biva el Iffante, el Rey y la Reina
como las aguas del mar.
- Nació quando el sol deçrina
sus rayos sobre la mar,
en un día de domingo,
- 25 domingo pera notar.
Huha! huha!
Biva el Iffante, el Rey y la Reina
como las ondas del mar.
- En un día de domingo
- 30 domingo pera notar,
quando las aves cantavan
cada una su cantar.
Huha! huha!
Biva el Iffante, el Rey y la Reina
- 35 como la tierra y el mar.

Quando las aves cantavan
 cada una su cantar,
 quando los árboles verdes
 sus frutos quieren pintar.
 40 Huha! huha!
 Biva el Iffante, el Rey y la Reina
 como las aguas del mar.

Quando los árboles verdes
 sus frutos quieren pintar.
 45 alumbió Dios a la Reina
 con su fruto natural.
 Huha! huha!
 Biva el Iffante, el Rey y la Reina
 como las aguas del mar.

Esta cantiga fue glosada, en forma paralelística, por Gil Vicente sobre un romance artístico, que ya se cantaba en la corte de D. Manuel I con la música publicada por Barbieri y que, a su vez, remitía a un romance viejo de fines del siglo XV o principios del XVI, del cual existían dos versiones: una más lírica (“Por Mayo era por Mayo / cuando los grandes calores”) y otra más narrativa (“Por el mes era de Mayo / cuando hace la calor”). Sus múltiples versiones atestiguan la popularidad del romance y revelan que la versión más abreviada es también la más poética. El hecho de que el octosílabo inicial reaparezca tres veces en sus autos demuestra que Gil Vicente conocía el antiguo romance popular y lo transformó en una cantiga de siete estrofas para ser bailada y cantada. Si comparamos la versión más conocida del “Romance del prisionero” con la de Gil Vicente, desprovista ya de todos los elementos accesorios,

Por el mes era de mayo
 cuando haze la calor,
 cuando canta la calandria
 y responde el ruiseñor,
 5 cuando los enamorados
 van a servir al amor,
 sino yo, triste, cuitado,
 que bivo en esta prisión,
 que ni sé cuando es de día
 10 ni cuando las noches son,
 sino por una avezilla
 que me cantava al alvor.
 Matómela un vallestero,
 déle Dios mal galardón.

Por Mayo era por Mayo
 ocho días por andar,
 el Iffante Don Felipe
 nació en Évora ciudad.
 5 No nació en noche oscura
 ni tan poco por lunar,
 nació quando el sol decrina
 sus rayos sobre la mar.
 En un día de domingo,
 10 domingo pera notar,
 quando las aves cantavan
 cada una su cantar,
 quando los árboles verdes
 sus frutos quieren pintar,
 15 alumbió Dios a la Reina
 con su fruto natural

observamos que se sigue conservando el marco formulario (“Por Mayo era por Mayo”), aunque ha desaparecido el trágico contraste del primitivo romance entre la triste situación del prisionero y los placeres sensuales del mes de mayo. El romance de Gil Vicente responde a una circunstancia biográfica y es mucho más narrativo, por eso no hallamos en él la contraposición entre la narración en pasado y la primera persona en presente, sino el hecho puntual de un nacimiento que se hace coincidir con la renovación primaveral,

según revelan tanto la intensificación anafórica de la forma verbal en indefinido (“nació”, “alumbró”) como de la conjunción temporal (“quando”). Teniendo en cuenta la gran carga erótica del mes de mayo, Gil Vicente no pone el énfasis en la duración del cautiverio, como ocurría en el antiguo romance, sino en lo que simboliza ese instante del crepúsculo (“nació quando el sol de crina / sus rayos sobre la mar”): el fin de un ciclo y el comienzo de otro nuevo. En el instante suspendido del crepúsculo vienen a coincidir la explotación presente y la nostalgia del pasado, en conexión con el mensaje de la pieza.¹⁰

La tradición, con sus usuales procedimientos estilísticos, intenta siempre variar la forma sin romper la unidad del contenido. La poesía se rige por el doble principio de la variedad dentro de la unidad. En el poema largo se da la máxima variedad en la unidad; en el corto, la variedad se subordina a la unidad. Ahora bien, si Gil Vicente no logró liberarse de la tradición, tampoco cesó de innovar. Y su teatro, lo mismo que su lírica, es una alianza de repetición e invención. Pues bien, si observamos el conjunto de los romances vicentinos, y no cada uno en particular, nos encontramos con el mismo principio: la repetición se halla en ellos equilibrada por la innovación. De tal armonía podemos sacar las siguientes conclusiones:

1) Algunos romances se presentan simplemente aludidos por versos que eran de dominio público. Uno de los versos más conocidos fue “Los hijos de doña Sancha”, que aparece en el *Auto de la Barca de la Gloria* (1519) y que remite al romance de los Infantes de Lara “A Calatrava la vieja”. Gil Vicente sabía que la cita de un verso del romance viejo bastaba para sobre-entender todo el conjunto y despertar reminiscencias en el ánimo de los oyentes.

2) Romances semi-originales, compuestos a partir de versos formulaicos o estribillos músico-poéticos. Es el caso del romance “Por Mayo, era por Mayo”, glosado en *Romagen de Agravados* (1533), en el que las múltiples versiones revelan la popularidad del romance y que el acortamiento de las sucesivas redacciones fue el camino seguido por Gil Vicente. El hecho de que este romance aparezca citado por tres veces en los autos vicentinos, como romance, ensalada y cantiga, prueba que había sido sometido a una continua experimentación tanto poética como musical.

3) Romances totalmente originales, como el que comienza “Voces daban prisioneros”, del auto *Breve Sumário da História de Deus* (1526-1528), del cual nos dice la *Copilaçam* de 1562 “que fez o mesmo autor ao mesmo propósito”, esto es, que la autoría le pertenece de forma absoluta tanto en lo que se refiere al texto como a la música. Cuando se escriben romances para ser cantados, como sucedía en la corte de D.Manuel I, éstos difieren de los demás por la necesidad de unir la melodía al ritmo de las estrofas. Estos nueve textos narrativos, tanto los independientes como los intercalados en los autos vicentinos, se distinguen del resto por su cualidad de poesías cantables, porque precisan de la música para acompañar a las palabras y porque poseen las cualidades esenciales de la verdadera canción: melodía y levedad, cadencia y ligereza.

En su forma más simple, el romance es el relato de un suceso en forma musical. Lo narrativo y lo musical se confunden: el cuento se hace canto y el canto se vuelve cuento. Tal vez por eso, en un principio, se entendía por poesía la forma rítmica y las antiguas

¹⁰. Para las dos redacciones del romance, ambas con numerosas variantes, véase el estudio ya citado de C. Michaëlis de Vasconcelos, *Romances Velhos em Portugal*, pp. 209-212.

En cuanto a la multitud de versiones diferentes del “Romance del prisionero”, que revelan su popularidad, véase la edición de M. Débax sobre el *Romancero*, Madrid, Alhambra, reimpresión de 1990, pp. 329-330. Sobre este romance es también importante el artículo de J.M. Aguirre, “Moraima y el prisionero: Ensayo de interpretación”, en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, London, Tamesis Books, 1972, pp. 53.72.

epopeyas no se recitaban, sino que se cantaban. Reminiscencias de esta tendencia se encuentran en los romances, donde el tono musical, el elemento rítmico y las fórmulas se interpretan tan íntimamente que es difícil advertir, en la expresión rimada de sentimientos, lo que pertenece a la tradición y al genio creador. El poeta y dramaturgo portugués fue consciente de que, para oírse a sí mismo, debía oír antes las voces de la tradición. Gil Vicente supo recoger estas voces múltiples que vienen de muy lejos y los versos de sus romances más genuinos, como el de Flérida y Don Duardos, son oídos antes de ser inventados. Tradición y originalidad se dan la mano para sugerir lo efímero del instante. Por rica que sea la circunstancia histórica en la que se enmarcan, lo que al final acaba imponiéndose es la ilusión de lo momentáneo. De ahí que algunos recursos de la expresión poética, como el predominio de la organización intuitiva sobre la racional, la técnica evocadora y el final sintético, contengan el momento único de la experiencia poética y revelen un impulso por aferrar el tiempo, por retener la vida en su totalidad. Leyendo los romances de Gil Vicente, se entiende al escritor vocacional que lucha sin desmayo por preservar su libertad creadora dentro de la tradición a la que pertenece.

LA MÉTRICA BARROCA EN EL ÁMBITO VALENCIANO

A Clemente Alonso, que me enseñó
qué se esconde tras las sílabas.

Por Pasqual Mas i Usó

INTRODUCCIÓN

A menudo los estudios sobre la métrica se han basado en preceptivas o en libros de poetas más o menos consagrados; sin embargo, para constatar hasta qué punto un tipo de estrofa u otro han tenido éxito es interesante recurrir a las manifestaciones poéticas epígonas. En este ámbito de sucursalismo es donde verdaderamente se hace patente la mayor o menor difusión de un metro o de una estrofa.

El presente estudio se basa en las academias y justas literarias valencianas del siglo XVII, así como de otras manifestaciones literarias valencianas de la misma época, que escapan a los modelos citados.

Evidentemente no se tratan aquí todas las academias y justas valencianas (que ya analicé en otra ocasión¹), sino sólo aquellas en las que se encuentran poemas o en las que en el cartel del certamen se hace referencia a la necesidad de participar en verso.

Hay que resaltar que en la mayoría de las justas poéticas y de las academias literarias la métrica viene condicionada, en las primeras, por el cartel; y, en las segundas, por la sesión precedente en la que se señalaban los asuntos que habían de ser tratados y, a menudo, incluso en qué tipo de manifestación escrita: prosa o diferentes tipos de versos.

En las manifestaciones poéticas valencianas del siglo XVII predomina ampliamente el uso del español (90'05%), y el catalán pasa a ser la segunda lengua poética a mucha distancia de la primera (7'56%)². Además también se registran ejemplos en latín (2'25%), italiano (0'06%), portugués, (0'05%), incluso aparece un ejemplo en griego de Vicente Mariner (1619). En los casos en los que se utiliza el catalán, la mayoría de las veces el tema desarrollado aparece en tono de chanza, lo que evidencia el carácter subsidiario del catalán en la creación poética del seiscientos valenciano.

En los vejámenes se realizan numerosas críticas sobre si los poetas han realizado bien el cómputo silábico. Así, por ejemplo, se le censura al carmelita José Pardo de la Casta en *Inmaculada*/1665:

¹ Vid. mi estudio *Justas, Academias, Justas y Convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705). Teoría y Práctica de una convención*. Universitat de València, 1991. Tesis Doctoral. Y también "Academias Valencianas durante el Barroco" *De las Academias a la enciclopedia*. Valencia, IVEI, 1993, pp. 171-224, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel, Reichenberger, 1996 y *Poesía Acadèmica valenciana del Barroc*. Frankfurt, 1997.

² Para el estudio de la confluencia entre castellano y catalán en esta época vid. principalmente Max Cahner, "Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països catalans", *Actes Vè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Montserrat, 1980, pp. 183-255 y Antoni Comas, *La Decadència*, Barcelona, La llar del llibre, 1986.

“Y estando en esto me saltó un verso tan corto que deseava yo que se alargasse por no dalle la carga toda junta; pero porque no sabía, halléle tan descompuesto, que nadie le conocía por verso, pues sin advertir la sinalefa, que contrae en las vocales, le [h]avía dexado en diez sílabas, quitándole lo heroico del concepto, diziendo:

De Astros coronada luzes sella”³

O a Vicent Ferri en *Inmaculada*/1622 se le dice:

“peu a qui síl.laba falta
al peu coixo ve saltant”⁴

A veces sobran sílabas, como en el verso de Lázaro de Velasco que critica al poeta tortosino de gran influencia en el ámbito literario valenciano Francisco de la Torre y Sevil:

“En otro verso dize: *Reparo de la España para el Turco muerto*. Por lo duro, terco y ruín es un Turco el verso, que tiene una sílaba más, y quedara bueno y católico si quitara la voz *del*; pues, sin ella, dixerá, como dize antes, *de la España. Reparo a España para el Turco muerto*, y quedara el verso vivo; y, en fin, digo que quitando la sílaba *del* quedará bueno y corriente el verso, por lo qual se le repite al Poeta:

“Quite el del, que, con descuellos
largos, allí es voz infiel,
que sus versos serán bellos,
serán buenos, como de ellos
quite todo lo que es dél.”⁵

Se critica también los pies largos en el poema presentado por González en *Tomás de Villanueva*/1619:

“Gonzales, por esquisitos
modos, nos dize quien es;
pues, con ser como mosquitos
sus versos tienen los pies,
de muy largos, infinitos.”⁶

Se nombra al poeta Martín Villorado porque no ha seguido las normas del cartel, las cuales pedían que:

³ Francisco de la Torre y Sevil, *Luzes de la Aurora*, Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1665; (*Inmaculada*/1665), p. 421. A pesar de la importancia que se le da al cómputo silábico, autores como Lope de Vega afirman que “de los números y metros no hay que tratar, porque el modo métrico y armónico no es esencial en el arte” (*A un señor de estos reinos. Epístola séptima. 1624*; en *Lope de Vega. Obras poéticas*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 1259. Otro problema de métrica, la sinalefa, es también tenido en cuenta a la hora de componer; así pues, señala Bernardo de Balbuena que “ser los versos de muchas dicciones y sinalefas los hace llenos y sonoros, y el tener pocas, flojos y humildes”. (*El Bernardo*, 1624; Ed. C. Rosell; BAE, 17, Madrid, p. 141.

⁴ Nicolás Creuhades, *Solenes y grandiosas fiestas... a la Inmaculada Concepción*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1623. (*Inmaculada*/1622); pp. 629-630.

⁵ Francisco de la Torre y Sevil, *Reales Fiestas... a la Virgen de los Desamparados*, Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1668 (*Reales Fiestas*/1667), p. 340.

⁶ Jerónimo Martínez de la Vega, *Solenes y grandiosas fiestas... a D: Tomás de Villanueva*, Valencia, Felipe Mey, 1620 (*Tomás de Villanueva*/1619), p. 551. Este poeta sólo aparece citado en el vejamen, en el que Gaspar Aguilar censura sus versos.

“la que traxese consonante reiterado, o si fuere en redondillas, no siguiere el estilo en que començó; no puede ganar premio, aunque se aventaje a todas en lo demás”⁷.

Y, en efecto,

“Villorado, aunque pedante
se muestra en esta ocasión,
va, con término arrogante,
prosiguiendo una razón
i [h]uyendo de un consonante.
Pero pierda la esperança
del [h]onor que él se atribuye,
puesto en dudosa balança;
pues la razón se le [h]uye,
i el consonante le alcança”⁸.

También se encuentran censurados otros errores de rima, como el de Mosén Sala en *Inmaculada/1622*:

“..., puix diu
per dir acudix, acut
(...)
perquè sens dubte em pareix
la final de un estarnut”⁹.

O también se contempla como fallo en la rima un error que en principio no es más que ortográfico. La grafía <ch> correspondía en catalán al fonema /k/, pero algunos poetas, como Pedro López en *Inmaculada/1622*, la interpretan como la <ch> castellana.

“y pues de aquel sacó goch
en el Valenciano hallará
estoch, renoch, poch y foch,
y si esto no le agradara
le diéramos albercoch”¹⁰.

El hecho de señalar errores en metro y en las rimas evidencia la preocupación que tenían los poetas en la elaboración de sus poemas, y cuando esto no sucedía eran censurados inmediatamente. Algunos poetas se cuidan tanto de los elementos métricos que realizan verdaderos ejercicios de habilidad, como por ejemplo Marco Antonio Ortí y Moles en la *Introducción a la fiesta a la Inmaculada Concepción (1622)*:

⁷ Id. p. 21. Sobre los errores en “consonantes” Juan de Jáuregui señala: “hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia, y queda el letor con desabrido paladar, como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía” (Prólogo a *Aminta*. Ed. Inmaculada Ferrer; Clásicos Castellanos, Madrid, 1973, p. 73) Y Bernardo de Balbuena comenta: “dos asonantes juntos disminuyen la suavidad de las cadencias, y los consonantes en verbales hunillan mucho el estilo y decaecen” (Op. cit., 141).

⁸ Id., pp. 547-548.

⁹ *Inmaculada/1622*, pp. 639-650.

¹⁰ Id., pp. 114-120. Goch > goig “gozo”, *estoch* > estoig “estuche”, *renoch* > renoc “renacuajo”, *poch* > poc “poco”, *foch* > foc “fuego”, *albercoch* > albercoc “albaricoque”.

*"No sólo ALEGRE de feliz VITORIA
 goza la GLORIA quien así la OBTIENE,
 pues ENTRETIENE tan divina HISTORIA,
 al que en MEMORIA y igual ventura TIENE.
 Alegre VIENE la que ya NOTORIA
 no TRANSITORIA, eterna sí, CONTIENE
 fuente PERENE, que manando VIDAS
 ve las PÉRDIDAS de su amparo ASIDAS"¹¹.*

En esta octava guirnardilla (o escaleruela) de Marco Antonio Ortí y Moles se puede comprobar la existencia de rimas internas y externas, tanto consonantes: -ORIA, -IDAS, como asonante: -E-E.

En general, la preocupación por la métrica está en función del premio, y uno de los elementos que más se tenía en cuenta en los vejámenes era el cómputo silábico y la rima. Sobre todo porque la corrección de poemas basándose en estos parámetros acarrearía pocos quebraderos de cabeza; y además, de no ser el tener en cuenta la métrica, y a veces lo "oscuro" del lenguaje, lo intrascendente del tema rara vez presentaba problemas a los poetas, pues la temática y la profundidad en el desarrollo de los contenidos suele ser superficial.

2. EL VERSO

El verso más utilizado es el octosílabo (56'6 %), seguido del endecasílabo (26'6 %) y del heptasílabo (4'8 %). El octosílabo no hace en el siglo XVII valenciano más que demostrar la extraordinaria vitalidad y frecuencia en su uso. Desde la aparición de este verso en las *Jarchas* mozárabes del siglo XI y XII su utilización ha ido creciendo, hasta que su incorporación al teatro de los Siglos de Oro le han otorgado el privilegio de verso nacional¹².

El aumento en el uso del octosílabo se debe, sobre todo, al empleo del romance, las quintillas y las redondillas; mientras que en el caso del endecasílabo, son las octavas, sonetos, canciones reales y silvas.

El octosílabo se enfrenta a los versos de influencia italiana como el heptasílabo y endecasílabo que, en forma de canciones de estancias, penetran en la literatura española renacentista y barroca.

El uso del octosílabo en la forma castellana de romance arrastra también al heptasílabo catalán¹³ en su utilización, pues el 7'25 % del total de versos son heptasílabos catalanes. Pero este 7'25 % se convierte en el 92'5% de los versos escritos en catalán. Prácticamente, el heptasílabo catalán no tiene rival en el siglo XVII y es el único verso que resiste en este idioma durante la *Decadència* del catalán; aunque, paradójicamente, se conserve su uso debido a su similitud con el octosílabo castellano, verso este último que triunfa en el XVII según evidencian los porcentajes presentados anteriormente.

¹¹ Id., pp. 65-72. Obsérvese la diferencia según los códigos: mayúsculas, mayúsculas en cursiva y mayúsculas subrayadas.

¹² Sobre la consideración del octosílabo como "verso nacional", vid. Rudolf Bañer *Manual de Versificación Española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 102. y Emiliano Díez Echarrn, *Teorías Métricas del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1970, p. 195.

¹³ El heptasílabo catalán alcanza su mayor grado de utilización en los siglos XVI y XVII, pero ya se venía usando desde los comienzos de la literatura catalana. Vid. A. Serra i R. Llatas, *Resum de Poètica Catalana*, Barcelona, Barcino, 1932. pp. 29-32.

También se registran algunos versos en latín (2'30%), normalmente hexámetros y pentámetros y esporádicamente algún verso más corto en epigramas y motes.

Por lo que respecta al empleo del italiano, portugués y griego, métricamente, se trata de una presencia insignificante.

3. COMBINACIONES MÉTRICAS

3.1. Romance y sus variantes

La composición poética más utilizada en el siglo XVII valenciano en las representaciones poéticas es el romance octosílabo (24 %). Su popularidad viene determinada porque su carácter épico-narrativo se adapta muy bien a los temas que se pedían en certámenes y academias. A menudo, en las diversas manifestaciones poéticas se mandaba contar episodios de la vida de un santo, referir sucesos ciudadanos, establecer comparaciones disparatadas, explicar las virtudes de un rey, etc., y para todo ello el romance se adecuaba con gran facilidad; además de poderse adaptar a temas líricos.

Rudolf Baher¹⁴ señala que a mitad del siglo XVII el uso del romance va decayendo, sin embargo no se presenta el mismo caso en el ámbito valenciano, pues hasta 1650 se contabilizan 8.733 versos octosílabos y 13.519 en la segunda mitad de siglo, lo que demuestra que su uso ha ido en aumento. Tal vez el estudio de Baher no hay profundizado en manifestaciones poéticas menores y de ahí la disonancia con mi observación.

Normalmente el romance respeta la asonancia en los pares, pero a veces se producen reiteraciones de consonantes, lo cual se censura de vez en cuando (como en ejemplo señalado anteriormente de Martín Villorodo en las *Fiestas de la Inmaculada/1622*), pero otras veces no se hace caso de la no observación de esta norma.

En ocasiones el romance intercala tiradas de versos donde éstas riman en pareado. Así, en *Desamparados/Francisco Javier/1690*, en un romance dialogado entre Antonio Ladrón de Pallás y José Ortí Moles se observa un ejemplo en el que 42 de los 78 versos poseen rima en pareado, y el resto de los versos se combina con los impares sueltos¹⁵.

En el romance también se encuentran ejemplos en que la rima cambia de dos en dos, es decir, el romance pasa a ser una sucesión de cuartetos. Incluso en ocasiones se pide en el cartel que la composición conste de un número determinado de coplas, como por ejemplo en la academia celebrada en la Universidad a *San Lucas/1623*¹⁶.

A finales del siglo XVII algunos romances aparecen combinándose tres octosílabos y un endecasílabo, como en la *Academia a las Señoras/1698*, donde el ejemplo, que comienza "*Pintar quiziera lo hermoso*", es de Vicente Falcó de Belaochaga¹⁷.

También existe una combinación, de la mano de Fernando Miguel¹⁸, que consta de romance octosílabo con estribillo de dos decasílabos, un eneasílabo y un octosílabo; y

¹⁴ Op. cit. p. 216. También el empleo del romance en el teatro va en aumento, pues se registra en Lope de Vega un 43 % de su producción dramática, en Calderón de la Barca un 64 % en las Comedias y un 66 % en los Autos (el 86 % en *La divina Filotea* de 1681), y en el dramaturgo valenciano de finales del XVII Alejandro Arboreda el 83'4 % en sus Comedias. Vid. mi estudio *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*. València, Alfons el Magnànim, 1987. pp. 43-45.

¹⁵ *Poética festiva celebrada a los años y nombre de Carlos II...*, 1690. HSA: Poetry, 1691, pp. 74-76.

¹⁶ Francisco Cros, *Fiestas que la insigne Universidad de Valencia se celebraron del glorioso Doct. y Evangelista S. Lucas...* Valencia, 1626. p. 43.

¹⁷ José Ortí y Moles, *Papeles Varios*. Biblioteca Serrano Morales (BSM) Ms. 6564 (Academia de las Señoras/1698), pp. 515-522.

¹⁸ *Academia celebrada en el Real de Valencia...* a los años de Carlos II, Valencia, Jerónimo Vilagrasa, 1669 (Carlos II/1669), pp. 108-109.

alterna al final octosílabos y eneasílabos. El esquema es de letrilla, pero en esta ocasión, en vez de manifestar carácter crítico, lo presenta de chanza.

La endecha de heptasílabos, como variante del romance, sólo se utiliza en tres casos en *Sacro Monte Parnaso/1687*¹⁹, uno en *Academia/1703*²⁰, y otro en *Academia 1703*²¹. La endecha también se presenta combinada con endecasílabos, llamada entonces endecha real, y es bastante utilizada en *Sacro Monte Parnaso/1687*, y también en un caso de Vicente Clavero de los Porcells en la *Academia de las Señoras/1698*²². En las endechas reales existen casos en que se establece la combinación predominante de coplas formadas por tres heptasílabos y un endecasílabo, pero también se encuentran en *Sacro Monte Parnaso/1687* otras variantes: una de Alonso Cidiel y Torres²³ formada por cuatro heptasílabos y un endecasílabo, y otra de Francisco Caus²⁴ compuesta por cinco heptasílabos y un endecasílabo.

El romancillo de versos hexasílabos también se utiliza en las manifestaciones poéticas del XVII valenciano. Existen ejemplos en academia de los *Soles/1658-1659* y en la academia de *Carlos II/1669*. En la primera de estas academias hay ejemplos de Galcerán de Bolada: *Triste paxarillo*²⁵ y de Jaime Pons: *Amante corito* y *A dormido amante*²⁷; y en la segunda Academia un ejemplo de José Tachell y Borja.

El romance heroico sólo aparece a partir de 1681 en la *Academia del Alcázar*, y lo hace también en todas las academias restantes del siglo XVII excepto en la de Martín Valonga. En la *Academia del Alcázar* se encuentra un poema de Gaspar Mercader y Cervellón, conde de Buñol y Cervellón²⁸, y otro de José Coloma²⁹. En la *Academia de la Condesa de Peñalba/1685* aumenta el número de participantes con este tipo de composición y aparecen poemas de José Sañes y Never³⁰, Vicente Del Olmo³¹, José Ortí y Moles³², Francisco Figuerola³³ y dos de Manuel Vidal y Salvador³⁴. En *Sacro Monte Parnaso/1687*, aparecen nuevos ejemplos de Manuel Contreras³⁵, Pedro Jerónimo Cerda³⁶, José Burton³⁷, Marco Antonio Ortí y Moles³⁸, José Miralles³⁹, José Nicolás de León⁴⁰, Pedro Luis Cortés⁴¹ y un ejemplo Anónimo⁴².

¹⁹. *Del sueño en los horrores*, Francisco del Campo, pp. 32-33. *Prodigio no entendido*, Anónimo, pp. 51-52. *Contra Xavier ayrada*, García Salgado, p. 181.

²⁰. *[Academia] de Valencia en celebración de la gloriosa entrada de los dominios de España del rey Felipe IV de Aragón y V de Castilla*, Valencia, Vicente Cabrera, 1703 (*Academia/1703*), p.18.

²¹. Id., p. 73. Consta en realidad tan sólo con 8 versos que encabezan una serie de versos polimétricos.

²². *Academia de las Señoras/1698*, pp. 505-508.

²³. Francisco Ramón González, *Sacro Monte Parnaso de las Musas ... a san Francisco Xavier*, Valencia, Francisco Mestre, 1687 (*Sacro Monte Parnaso/1687*), pp. 97-99.

²⁴. Id., p. 129.

²⁵. *Sol de Academias o Academia de Soles*, Valencia, Juan Lorenzo Cabrera, 1658 (*Soles/1658*), pp. 38-39.

²⁶. Id., pp. 39-40 y *Repetida carrera del Sol de Academias o de la Academia de los Soles*, Valencia, Juan Lorenzo Cabrera, 1659 (*Soles/1659*), pp. 43-44.

²⁷. *Carlos II/1669*, pp. 66-67.

²⁸. *Fúnebres elogios a la memoria de don Pedro Calderón de la Barca escritos por algunos apasionados suyos del Alcázar a instancia de Don Joseph de Castelví y Alagón, marqués de Vilatorcas*, Valencia, 1681 (*Alcázar/Fúnebres elogios/1681*), pp. 23-24.

²⁹. Id., p. 27.

³⁰. José Ortí y Moles, Op. cit., Ac. *Condesa de Peñalba/1685*, pp. 38-40.

³¹. Id., pp. 40-42.

³². Id., Comienza el vejamen, pues fue el fiscal, con romance heroico. p. 45

³³. Id., En la introducción, pues fue el secretario, p. 14-16.

³⁴. Id., pp. 21-24 y 71-75.

³⁵. *Sacro Monte Parnaso/1687*, pp. 35-38.

³⁶. Id., pp. 53-55.

³⁷. Id., pp. 60-62.

³⁸. Id., pp. 62-63.

³⁹. Id., p. 88.

⁴⁰. Id., pp. 230-232.

⁴¹. Id., pp. 238-240.

⁴². Id., pp. 34-35.

El romance y sus variantes mantienen su uso con fuerza durante el siglo XVII. Normalmente siempre se construye sobre la base de la asonancia de los versos pares, pero a veces éstos riman en consonante (vid. nota 7) y ello es censurado. La serie de versos que configura el romance cambia la rima de vez en cuando, pero lo que suele suceder en algunas ocasiones es que, aunque la rima se mantenga en tiradas de versos más o menos largas, de cada cuatro versos el sentido parece agruparse en ideas diferentes. Esto no está lejos de lo que proponía Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*⁴³ cuando advertía que

“aunque el consonante deve durar todo el Romance hasta acabarse, con todo esso va dividiéndose el sentido de quatro en quatro versos, a manera de quartilla, quiero dezir que en cada quatro versos se ha de perfeccionar el sentido, como, si fuera una copla, y no dexarle pendiente para la siguiente quartilla”.

Por ello se pedía en el cartel que el romance constara de un número determinado de coplas (vid. nota 16).

Como se puede comprobar, el romance no sólo se utiliza en verso octosílabo, sino que los poetas se ejercitan también en romance de hexasílabos (romancillo), de heptasílabos (endecha) y de endecasílabos (romance heroico). El romancillo y la endecha son poco utilizados, pero el romance heroico, a partir de la *Academia del Alcázar/1681* se utiliza cada vez más. En la *Rhythmica* de Juan Caramuel⁴⁴ publicada en el ecuador del siglo, ya aparecen numerosos ejemplos de este tipo de composición. Al parecer, en Valencia hasta el último cuarto de siglo no llega esta nueva manera de componer, que refleja cómo poco a poco se va imponiendo el metro italiano, ya utilizado en canciones y silvas, al de tradición española.

Asimismo, cabe reflejar cómo las combinaciones de versos afectan también al romance y sus variantes. Así, se puede constatar la aparición de endechas reales, siempre sobre la base de la formación de coplas en las que tres, cuatro o cinco heptasílabos se combinan con un endecasílabo (también aparecen estas combinaciones con octosílabos), constatando también la teoría citada de Juan Caramuel.

La aparición de variantes del romance no hace más que pensar en la decadencia de esta combinación métrica, pero su vigor se mantiene a pesar de aquéllas. De todas maneras no hay que olvidar que las variantes que incluyen endecasílabos no aparecen hasta el último cuarto del siglo XVII. Esta evolución de las formas del romance no es exclusiva de Valencia, pues tanto la mejicana sor Juana Inés de la Cruz como el gallego Fernando de Trillo y Figueroa, autores de la segunda mitad del XVII, incluyeron también endechas reales entre sus poemas, al tiempo que el uso de esta combinación métrica se fue generalizando⁴⁵.

En cuanto al uso del romance en catalán también hay que constatar que se trata de la combinación métrica más fructífera, pues el 64'30 % de los versos en catalán que forman parte de romances son heptasílabos. Esta insistencia en el uso del romance en catalán refleja la influencia de la métrica castellana sobre la catalana en el siglo XVII. Los ejem-

⁴³ *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*. Medina del Campo, 1602. Cit. por Díez Echarri en Op. cit. p. 203-204.

⁴⁴ *Primus calamus, tomus II, ob oculos exhibens Rhythmicam...* Campaniæ, 1665. lib. II, cap. III, art. II. 137.

⁴⁵ Tomás Navarro Tomás, op. cit., p. 283.

plos de romances en catalán aparecen en la *Justa en honor de santa Teresa/1621*, las *Justas en las que intervino Pedro Jacinto Morlá*, la celebración del *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638*, en una *Academia de 1643* en la que participaron los hermanos Mateu y Sanz, en la *Academia de los Soles/1658-1659*, la *Fiesta en honor de Eugenia de Castro/1660*, la *Fiesta a la Inmaculada/1665*, las *Reales Fiestas de 1667*, la *Academia a Carlos II/1668*, la *Academia a la Condesa de Peñalba/1685* y en la fiesta a san Francisco Javier *Sacro Monte del Parnaso/1687*. Además, también se presentan ejemplos de romance en pentasílabos catalanes en las *Justas en honor de santa Teresa/1621*; y de endechas reales construidas por hexasílabos y decasílabos catalanes en *Sacro Monte Parnaso/1687*.

3.2. Décima y Copla Real

Las estrofas de diez versos octosílabos presentan en Valencia una evolución regresiva a lo largo del siglo XVII. Hasta 1608 se contabilizan en tan sólo unas cuantas justas poéticas 7828 versos y en todo lo que resta de siglo, y hasta 1705, no existen más que 7202 versos, y eso que 1840 de estos últimos aparecen en una única convocatoria poética, la dedicada a san Francisco Javier, titulada *Sacro Monte Parnaso/1687*. Así pues, de no ser por *Sacro Monte Parnaso/1687* el empleo de las décimas cae en picado; no obstante, la décima es la segunda composición más utilizada con un 16% del total de versos.

El cómputo que se realiza en este apartado abarca exclusivamente a la copla real y la décima espinela. Estos dos tipos de composición han sido tratados en la descripción de cada justa o academia como décimas, y paso ahora a explicar cada caso de estrofa de diez versos.

La copla real, nombrada como redondilla o redondilla de a diez, tiene una estructura simétrica 5 + 5. Dentro de esta simetría las rimas experimentan numerosas variantes: ababa/ccddc, abab/ccddc, abaab/cdccd, ababa/cdcdc, ababa/cddcd, abab/cddcd; y predominan, sobre todo, las dos primeras, en que la segunda parte de la copla real comienza con la repetición de la rima en pareado. Estos dos tipos de copla real mayormente utilizados, al repetir la rima en los versos 6-7 y 8-9 parece marcar un tránsito hacia la espinela.

La décima espinela lleva pausa en el cuarto verso y rima abba/ac/cddc. Este tipo de estrofa aparece en *Fiesta a santo Tomás de Villanueva/1619*, la *Justa a santa Teresa/1621* (excepto una en la dedicatoria al libro que es copla real), en *Fiesta a la Inmaculada/1622* (sólo 60 de los 380 versos, los demás forman copla real), en la *Academia de los Soles/1658-1659* (excepto una glosa de 4 coplas reales), las décimas en alabanza de la *Concepción de María/1162*, en *Inmaculada/1665* (excepto 8 coplas reales), en *Reales Fiestas/1667* (excepto 4 coplas reales), en *Real Academia a Carlos II/1669*, en *Académico Pensil/1669*, en *Fiestas a san Francisco de Borja/1671*, en la *Academia a la Condesa de Peñalba/1685*, en *Sacro Monte Parnaso/1687*, en la *Academia a Carlos II/1690* y en la *Academia Valenciana/1705* una décima con la rima y sintaxis de una espinela, pero en endecasílabos. Este caso, que figura al final del libro, es, al parecer, de Vicente Cabrera (que ya en las *Academias Valencianas de 1703 y 1704* cerró el libro con un poema suyo, aun siendo el impresor). He aquí el ejemplo de esta décima endecasílabo sobre la base formal de la espinela:

“Este, o[h] Letor, el Exercicio ha sido
que dispuso leal la Academia;

no le culpe tu voz por osadía
 que está lexos de osado lo rendido.
 No alarde quiere hazer de lo entendido
 quando a la Estampa da sus diversiones,
 sólo intenta con estas expresiones
 que si el tiempo, tirano o malicioso,
 de la Academia olvida lo obsequioso,
 lo acuerden estas finas oblaciones”.

También hay que tener en cuenta algunas composiciones en catalán realizadas sobre la base de la décima espinela. Concretamente en la *Fiesta a la Inmaculada/1622* se emplea la décima en catalán por parte de Juan Mora, Vicente Ferri, Vicente Sanz, Joaquín Sala, José Oriola, y Nofre Funes de Munyós. También en la *Justa celebrada en el Temple* Pedro Jacinto Morlá participa con 27 décimas en catalán. Y en la *Academia de los Soles/1659* se encuentra una décima de Juan de Valda en el vejamen.

A principios de siglo XVII el predominio de la copla real es muy notable, prácticamente no existen casos de espinela, pero al final del siglo se ve cómo ha ocurrido lo contrario. Así, el uso de la espinela (hasta 1619 no hay casos) llega a representar el 41% de las décimas, y demuestra cómo va decayendo la copla real en favor de la espinela, aunque esta última no tiene el auge de aquella. La rareza que constituye una décima espinela en las primeras justas del siglo XVII es la misma que la que un copla real a finales de siglo. La evolución de las décimas pasa por una sustitución de las formas y, a la vez, el descenso en su empleo.

3.3. Octavas

Las octavas, también llamadas estancias, siguen al romance en popularidad con un 10% del total de versos. En las octavas se registran a menudo complicaciones sintácticas en su construcción, y en ellas se esmeran los poetas en descargar todo el retorcimiento del lenguaje barroco. Más arriba cito un ejemplo con rima interna o escalerueta de Marco Antonio Ortí y Moles (vid. nota 11) en el que se lograban correspondencias fónicas no sólo en los finales de verso, sino también formando rimas internas en consonancia con las externas.

El mismo Marco Antonio Ortí y Moles, en la conmemoración del *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638* escribe seis octavas que, como muestra de esmerada elaboración, se pueden leer en español y en catalán a la vez⁴⁶.

La octava aparece en casi todos los certámenes y academias, pero se nota un descenso en su uso en las dos últimas décadas del XVII. Este descenso es debido a que conforme va avanzando el siglo, las complicaciones lingüísticas, que normalmente afloran en las octavas de las introducciones a justas y academias de ocasión, dejan paso progresivamente a una mayor “claridad” del lenguaje, y ello se patentiza en la realización de introducciones en prosa con algunas poesías intercaladas.

La octava se venía utilizando desde el Renacimiento para abordar breves relaciones de personajes, hechos históricos, etc., y de ahí que la frecuencia de su aparición en las convocatorias poéticas valencianas del siglo XVII esté en función de que en numerosos

⁴⁶ Marco Antonio Ortí y Moles, *Siglo quarto de la Conquista de Valencia*, Valencia, Juan Bautista Marzal, 1640; pp. 65 v.-66 v.

carteles se pidiera relatar sucesos relevantes de la historia de un personaje o de un pueblo. También ocurre lo mismo en los tres ejemplos en catalán que aparecen; uno es el de Francisco Ramón González⁴⁷ en *Sacro Monte Parnaso/1687*, donde en tono bucólico se cuenta un suceso en alta mar de san Francisco Javier; el otro ejemplo es de Pedro Jacinto Morlá⁴⁸, presentado en una justa en san Gregorio, donde se refiere un encuentro con una viajera que se queda en la ciudad de Valencia para estar presente en una justa que se ha de celebrar; y el tercero es una oración a la Virgen de Lorenzo Mateu i Sanz⁴⁹, presentada en 1640 en una justa a Nuestra Señora de la Sapiencia. Este último ejemplo es el más influenciado por la estética del lenguaje sintácticamente complicado del Barroco, aunque el léxico utilizado esté a mitad de camino de la coloquialidad. He aquí como muestra la primera octava:

“No de les Muses, filles del Planeta
que és ànima del dia, lluminosa,
ma ploma, mal tenplada e inperfeta,
lo auxili inplora hui, presumtuosa:
a vós, que sou la llum de tot poeta,
invoca solament, perquè este dia
la il.lumineu, santíssima Maria”.

También hay que reseñar un ejemplo en portugués de Jerónimo Martínez de la Vega⁵⁰, en las *Justas a san Luis Bertrán/1608*, donde las octavas refieren una relación sobre el santo valenciano Luis Bertrán.

La asociación de las octavas con el lenguaje culto y complicado lleva al extremo de escribir incluso en latín. Así, en las fiestas celebradas en la Universidad de Valencia a su patrón san Lucas en 1623, se encuentra en la introducción de Francisco Cros el siguiente interesante y raro ejemplo:

“.....
Tu ligni vitæ, viam apervisti,
Tu obediens Verbo, Deumque portasti,
Tu poenas transgressionis delevisti,
Tu antidotum salutis propinasti.
Tu fascias omnes mortis perfregisti
Tu vitæ vitam semperque donasti.
Tu sola nobis gaudium & honorem
duxisti. Tu expullisti omnem merorem.

De lignis fetim condita, & effecta,
Sacramentorum arca præservata
Maria fuit, a primordio electa,
per Spiritum coelestem obumbrata.

⁴⁷. *Sacro Monte Parnaso/1687*, pp. 174-175.

⁴⁸. En BUV: Mss. 666. Copiada también por Antoni Ferrando, *Els certàmens poètics valencians...* València, Alfons el Magnànim, 1983, pp. 993-994.

⁴⁹. En Lorenzo Mateu i Sanz, *Varios versos recogidos de los que he escrito, aunque los más se han perdido, que quizá sean los menos malos. Hay de todo género, y una comedia que escribí por cierto empeño, y al fin de cada poema pongo el año en que se escribió. Los de la lengua valenciana están al remate*. BNM: Ms. 3746, fol. 601-603. La versión de Antoni Ferrando (Op. cit. en nota anterior, pp. 1011-1012) es incompleta, pues faltan los cuatro últimos versos y la fecha.

⁵⁰. Vicente Gómez, *Los sermones y fiestas que la ciudad de Valencia hizo por la beatificación del glorioso padre San Luys Bertrán*. Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz, 1609. pp. 293-295.

Thesaurus scientiæ, omnimode refecta,
 a peccati contagio liberata
 de Virgine hæc, melifluo ore afirmæ
 Bernardus, Illefonususque confirmat.

Egregium perfectionis grave ostentum,
 Maria Virgo, excelsum simulacrum,
 immobile coeleste firmamentum
 fuit: non culpæ, horridum lavacrum:
 Maxime solum, semper luculentam
 Adami novi, sanctificium sacrum,
 ser<—>ntem hic, non aditum habuisse
 te<—>atur Damascenus, sed horruisse.

Aronis virga, minime est modosa,
 unione dedit, florem hæc foecunda,
 extirrit virida, virga fructuosa
 de terræ vitio numquam fuit immunda.
 Perstistit recta, florida & gloriosa
 ab omni culpa, a sua stirpe munda
 amigdalinam gratia pullulantes
 Propheta hanc virgam; vidit properantem.

Apud Dominum gratiam invenisti,
 (Angelica sic fuit salutatio)
 numquam Maria, illam tu amissisti
 coelestis in te visa est præservatio:
 Sola tu plenitudinem meruisti,
 o, sacra coeli, terræque exultatio:
 scientiarum opes, quis ut tu invenire
 potuit, suumque eratum exhaurire?

Si spinarum cultura ferax, rosam
 produxit. Eva acuta fuit spina,
 non mollis, quia duxit vulnerosam
 mortem, Maria rosa fuit divina.
 Dedit fragrantiam, semper affectuosam;
 cum ipsa reparata est vitæ ruina,
 si aculeis Eva culpæ suos santiavit
 contrariis, contraria rosa hæc curavit⁵¹.

Las octavas que se encuentran en las convocatorias poéticas valencianas del siglo XVII tienen, mayormente, estructura binaria, llegando incluso a marcar la pausa al final del cuarto verso con un punto, incluso en el ejemplo en latín señalado arriba. Esta primera asociación bimembre, típica de las octavas, se completa, según Dámaso Alonso⁵², con el pareado final. Además, también la sintaxis ayuda a esta distribución binaria manejando fórmulas del tipo “*No de/a X ... a vós...*” (como en el ejemplo de Lorenzo Mateu y Sanz copiado más arriba), *Si + verbo*, *no + verbo ...* (como en el ejemplo de Marco

⁵¹. *Fiestas que en la Insigne Universidad de Valencia se celebraron del glorioso Doct. y Evangelista S. Lucas.Por el Licenciado Francisco Cros*. Valencia, Miguel Sorolla, 1626. pp. 121-122.

⁵². “Estudios y ensayos gongorinos” en Dámaso Alonso, *Obra Completa V. Góngora y el Gongorismo*. Madrid, Gredos. 1978, pp. 418 y sigs.

Antonio Ortí y Moles copiado anteriormente).

En resumen, las octavas se utilizan para elaborar relaciones breves de personajes y hechos históricos relevantes (en esto se coincide exactamente con los preceptistas del Siglo de Oro: Díaz de Rengifo⁵³ y Cascales⁵⁴), estructurándose cada estrofa en relación bimembre, y su utilización va decayendo en las últimas décadas del XVII, debido a que esta estrofa es complicada en su sintaxis y su lenguaje y, siendo buena representante de la estética barroca, va dando paso a la “claridad en el lenguaje” practicada en Valencia y su ámbito geográfico por los *Novatores*; y, además, también se debe su desuso a la sustitución del verso por la prosa en las introducciones.

3.4. Quintillas

La quintilla supone el 9'4 % del computo total de versos. Francisco Carreres y Calatayud⁵⁵ señala que es la estrofa que más abunda en las fiestas poéticas valencianas si contamos las composiciones de los siglos XVI, XVII y XVIII; pero si sólo tenemos en cuenta el siglo XVII el porcentaje desciende notablemente.

El nombre de quintilla aparece durante el primer cuarto del siglo XVII en las *Tablas* de Francisco de Cascales⁵⁶, aunque en los carteles de las justas valencianas y en los títulos de las composiciones poéticas aparezca también el nombre de redondilla. Díaz Rengifo⁵⁷ la designa como redondilla de cinco versos y algunos autores de los que aquí se estudian también. En 1667, en las *Fiestas dedicadas a san Juan de Mata y san Félix de Valois*, José Rodríguez, que estaba al cargo del vejamen, no sabe cómo realizar éste, y al proponer su elaboración en quintillas dice:

“Quintillas, que si en dos Santos
[h]ai Trinidad que son miro
cinco versos, tres y dos
como tres y dos son cinco.

Jesús! aunque tuviera todos mis cinco sentidos en las Quintillas no las compusiera
a[h]ora y me cortara los cinco dedos si ellas se vinieran a mis manos de papel, porque

sólo en Passiones, no en glorias
el número cinco apruevo,
que [h]oi aquí no celebramos
las llagas, sino el Remedio”⁵⁸.

⁵³ “Muy usado en España... para descripciones y encomios y para historias seguidas, ay dellas varias sonadas” *Arte Poética Española*, Salamanca, 1952; LIV, p. 59. Citado por Díez Echarrri, op. cit., p. 240.

⁵⁴ “Octavas, que es el verso más heroico que tenemos”, *Tablas Poéticas*, II, 1ª. Ed. Benito Blancaforte; Madrid, Clásicos Castellanos, 1975, p. 172.

⁵⁵ Francisco Carreres y de Calatayud, *Las fiestas valencianas y su expresión poética. Siglos XVI-XVIII*. Madrid, CSIC, 1949, p. 373.

⁵⁶ *Tablas Poéticas*. Murcia, 1617.

⁵⁷ Op. cit. Recuerdo que la primera edición es de 1592; anterior, por lo tanto a las *Tablas Poéticas* de Francisco de Cascales.

⁵⁸ José Rodríguez, *Sacro y Solemne novenario, públicas y luzidas fiestas que hizo el Real Convento de Nuestra Señora del Remedio de la Ciudad de Valencia, a sus gloriosos patriarcas san Juan de Mata y san Félix de Valois, fundadores de la orden de la S.S. Trinidad; por la felice Declaración que de su antigua santidad hizo Nuestro Santísimo Padre Alexandro VII*. Valencia, Benito Macé, 1669. (BUV: Y-26/144), p. 443.

En realidad el motivo que encuentra José Rodríguez para rechazar las quintillas carece de seriedad, simplemente se trata de una excusa, que repite para otros tipos de estrofa, para llegar al final a la conclusión de que lo mejor es realizar el vejamen mitad en verso y mitad en prosa.

Las quintillas no sufren restricción de temas y se adaptan a cualquier asunto planteado; eso sí, siempre abordan los temas desde la sencillez, no como ocurría en las octavas.

También existen algunos ejemplos de quintillas en catalán. El primero forma parte del vejamen realizado por Jerónimo Martínez de la Vega⁵⁹ en las *Fiestas Universitarias a santo Tomás/1619*, donde el comentario a los poemas presentados al certamen en catalán se realiza también en esta lengua. Asimismo, se sigue este procedimiento de vejar en la misma lengua que se ha presentado el poema, solución que se repite con frecuencia durante el siglo XVII, en la *Justa a la Inmaculada Concepción/1622*, donde Marco Antonio Ortí y Moles⁶⁰ emplea 26 quintillas en catalán intercaladas entre 118 en castellano. También de Marco Antonio Ortí y Moles⁶¹, en la segunda convocatoria de la *Academia de los Soles*, se encuentran 18 quintillas tituladas “*un presumit de discret*”. Pero, donde más ejemplos de quintillas en catalán se encuentran es en el *Sacro Monte Parnaso/1687* dedicado a san Francisco Javier. Aquí, Francisco Ramón González, que es quien se encarga de la compilación de los poemas de todo el libro, colabora con unas quintillas tituladas “*El ifern desesperat*”⁶². Y también aparecen los siguientes ejemplos: Anónimo: “*Defensau-me Sanc Xavier*”; Antonio Peñalva: “*Un rey gentil tingué intent*”; y Domingo Montalt: “*Olats los senyors compares*”⁶³.

Por lo que respecta a sus variantes, la más frecuente es ababa, pero también se utilizan abaab, abbab y abbaa. Además, también se encuentra un caso de quintilla de pie quebrado en la *Academia a Carlos II/1669* de Vicente Texedor y Belvís:

*DE DON VICENTE TEXEDOR Y BELVÍS AL
quinto assunto de los jocosos: Descrívese el senimiento
que tiene una vieja de que [h]oy los años sean día
de fiesta, quando en ella son de
trabajo.*

Quintillas de pie quebrado.

De sus años a montones
con tan sentidos baldones
una vieja se quexava
que en su mal pleyto ordenava
estas razones:

“¡Que hagan fiestas a la clara
los que más pueden y valen
a los años! Cosa es rara,

⁵⁹. Op. cit., pp. 552-553. Sólo hay 6 quintillas.

⁶⁰. Nicolás Creuhades, *Solenes y grandiosas fiestas... a favor de la Inmaculada Concepción de María...* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1623. pp. 281-285.

⁶¹. *Repetida carrera del Sol de Academias, o de la Academia de Soles...* Valencia, Juan Domingo Cabrera, 1659. pp. 32-34.

⁶². *Sacro Monte Parnaso/1687*, p. 89.

⁶³. Id., pp. 188-189, 195-196, y 227, respectivamente.

quando ven que a mí me salen
a la cara.

Si es porque los años le hazen
hombre ya a Carlos, engaños
son que no me satisfazen,
supuesto que a mí los años
me deshazen.

Regozijos nada estraños
[h]oy el Parnaso le peyna,
y si júbilos tamaños
son por ser Rey, yo soy Reyna
de los años.

Si esta fiesta de plazer
se haze entre ideas compuestas
por siete años, a mi ver
por setenta me han de hazer
dobles fiestas.

De siete años norabuenas
cobra [h]oy Carlos con [h]alago,
y aun esso aumenta mis penas,
pues él cobra y yo lo pago
por las setenas.

Si buen aspecto le para
el tiempo a Carlos ya de hecho,
¿a mí por qué, ¡O[h] suerte avara!,
ha de hazerme con despecho
mala cara?

Con regozijos no pocos
festéjenle al Rey assí,
pero no han de ser tan locos,
que a él le hagan fiestas y a mí
me hagan cocos.

Si de Carlos a la edad
son las fiestas (como os llamo),
no hazérmelas es crueldad,
quando saben que le gano
de ancianidad.

Si para reynar le falta
tiempo alguno, y como lince
años con la vista assalta,
yo me ofrezco a darle quinze
y esto sin falta.

Y aun pudiera [h]averle dado
los consejos de mil viejas

por lo mucho que he estudiado,
pues a un candil me he quemado
las cejas.

Los años con evidencia
son carga de peso amargo,
mas de Carlos en la esencia
es no tener más el cargo
de conciencia.

¡Oxalá!, que al mundo asombre
su larga vida constante
en los hechos y en el nombre
y que con triunfo bastante
se haga hombre.

Que si en Carlos se duplican
mis años a buena cuenta,
tendrá una vida opulenta
y larga, según lo explican
los setenta⁶⁴.

En resumen, según se acerca el final del siglo XVII las quintillas van desapareciendo de los certámenes y academias. En las manifestaciones poéticas en las que se venía usando esta estrofa los temas a que se adapta son múltiples, y los aborda con sencillez lingüística en todas sus combinaciones.

3.5. Soneto

El soneto es la estrofa más estimada por poetas y tratadistas, y de ahí su continuado uso desde que apareciera en la lírica española. En las manifestaciones poéticas del XVII valenciano su uso representa el 4'5 % y ello porque se trata de una estrofa que aparece como bloque en solitario (no como las octavas, redondillas, etc. que forman series y por ello es presumible en la utilización de éstas un mayor número de versos). El hecho de que los sonetos aparezcan sueltos viene determinado porque cada uno está en relación con una materia diferente, como sugiere Francisco de Cascales, “de un solo concepto”⁶⁵. Aunque además, apunta el mismo tratadista, el asunto ha de ser grave y el lenguaje “gallardo”. Lo mismo afirma Juan Díaz de Rengifo⁶⁶, para quien el soneto pasa por ser la composición más grave que existe y que debe encerrar en sí un único concepto, sin que falte, ni sobre nada.

En las convocatorias poéticas valencianas del siglo XVII se encuentran diversas variantes del soneto. Una de las más extendidas es el estrambote. En un principio el estrambote estaba reservado para temas burlescos. Así Juan de la Cueva en su *Exemplar poético*⁶⁷, asegura que:

⁶⁴. *Academia a Carlos III/1669*, p. 85-86.

⁶⁵. *Op. cit.*, V, pp. 2-24.

⁶⁶. *Op. cit.*, Caps. XLII y sigs.

⁶⁷. Ed. Walber, Lund, 1904.

“Esta licencia no será otorgada
al soneto que [e]s lícito y no puede
alterar de su cuenta limitada.
Y cuando en esto alguna vez ecede
i aumenta versos es en el burlesco,
que [e]n otros, ni aun burlando se concede”⁶⁸.

Pero lo que se puede comprobar es que los poetas valencianos utilizaron el estrambote sin tener en cuenta el tono burlesco que señalaban los preceptistas⁶⁹. Se encuentran sonetos con estrambote en el certamen *San Vicente Ferrer/100* (1), a *Ramón de Peñafort/1602* (5), a *san Luis Bertrán/1608* (1), a *Tomás de Villanueva/1619* (1), a la celebración del *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638* (7), a la *Inmaculada Concepción/1665* (2), y en la *Academia a Carlos II* (3).

El estrambote consiste en alargar el soneto en un número indeterminado de versos, normalmente endecasílabos y heptasílabos. El número de versos añadidos suele ser de tres, aunque existen excepciones y variantes en el tipo de versos. Por ejemplo, los que aparecen en el *Certamen a Raimundo de Peñafort/1602*: uno de Juan de Salinas en el que se añaden dos heptasílabos y un endecasílabo, y los de Jacinto de Castro y Juan Tafalla que añaden tres endecasílabos; en los que se encuentran en *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638*, el estrambote consiste en un heptasílabo y un endecasílabo; y en la *Academia a Carlos II/1669* hay un caso de Baltasar Sapena en que el estrambote consiste en seis endecasílabos y un heptasílabo, y otro de Pedro Granel en que se añade un endecasílabo y dos heptasílabos; en los demás casos el estrambote consiste en añadir un heptasílabo y dos endecasílabos.

Otra de las posibilidades que presenta el soneto es su elaboración en forma de diálogo. He aquí un ejemplo de Carlos Boyl:

*De don Carlos Boyl, Soneto, y colloquio, donde
hablan el Temor, y el Amor divino
del glorioso S. Vincente.*

A.: Suelta cruel. T.: ¿Por qué? A.: Suelta villano
¿Conmigo tal rigor? A.: Contigo. T.: Espera.
A.: No es possible. T.: ¿No soy lo que antes era?
T.: Qué eras? T.: Era contigo más humano.

A.: ¿Quándo? T.: Quando en el suelo Valenciano
seguimos de Vincente la bandera:
en quien por nuestra unión dixo que fuera,
Timete Deum, letra de su mano.

A.: Esse temor nació de mi querella,
y assí ladro por mí. T.: Los dos ladramos
como presagios de un varón valiente.

⁶⁸. Citado por Díez Echarri, op. cit. p. 248.

⁶⁹. Vid. Erasmo Buceta “Apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española” *RHi*, 1928, LXXII; y “De algunas composiciones hispano-latinas en el siglo XVII”, *RFE* XIX, 1932. Erasmo Buceta llega a la conclusión de que el estrambote es más utilizado de lo que se pensaba, además de no estar relacionado en la mayoría de los casos con temas burlescos.

A.: ¿Tú conmigo jamás? T.: Yo fuy tu estrella.
 A.: Engaño es grande. T.: Quando nos amamos
 temor y amor le dimos a Vincente.

A.: Mi hijo solamente
 conmigo le valió, y assí he provado
 ser amor su temor, qu[e] es miedo honrrado⁷⁰.

También se encuentran sonetos que se pueden leer en dos lenguas a la vez o mitad catalán mitad castellano, como los que presentan Jaime Orts y Melchor Orta en la *Justa a san Vicente Ferrer/1600*. Otros sonetos están escritos en varias lenguas a la vez, como el de Pablo Castelví en la *Justa a Luis Bertrán/1608*. He aquí un ejemplo de estas curiosas variantes.

*Soneto en loor de sant Vincente Ferrer, en
 Castellano y Valenciano, con ecos,
 de Melchior Orta.*

Dale tu al pueblo Valentino	tino,
Vincente, hijo del llamado	amado
para loar de tu sagrado	grado
que acierte bien con su contino	y no.
Pues de Bretaña el bien divino	vino,
tendrá con Dios por tu traslado	lado,
y estarás más a su cuydado	dado,
y para el bien le harás de indino	dino.
Fa en ta costella Déu perfetes	fetes,
puix salve a la gran Cardona	dona,
de son mal foren dos contretes	tretes.
Que [e]l mut parle, ja és meravella	vella,
la fama gran de ta persona	sona,
y admira a qualsevol orella	ella.
Y en ta capella	apella
ton nom, puix per ell nos descobres	obres
de milacres que en richs y pobres	obres ⁷¹ .

*A Sant Vincente, Soneto, en lengua que
 es juntamente Valenciana y Castellana,
 de Jayme Orts a la devoción.*

De tal manera al criador agrada
 de un pilar de la fe la gran vitoria,

⁷⁰. Francisco Tárrega, op. cit., p. 109. Hay otro ejemplo de Lorenzo Assoris en p. 188.

⁷¹. *Relación de las fiestas que el arzobispo y cabildo de Valencia hizieron en la traslación de la Reliquia del glorioso S. Vincente Ferrer a este santo Templo. Sacada a luz por su devoción y mandamiento por el Doctor y Canónigo Francisco Tárrega...* Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600. p. 223.

que en recompensa de tan alta gloria
sobre [e]l carro del sol está guardada.

La fama del pilar está cifrada
en una eterna venturosa historia,
y en la casa immortal de la memoria
en honra de la fe depositada.

Passada de la vida la esperança,
la que al Rey, ni monarcha no perdona
honrrada dexa la virtud perfeta.

Esta es la causa que [e]l pilar alcança
la palma no doblada, y la corona
de confessor, de Apostol, de Propheta⁷².

*De don Pablo Castelví, Soneto en quatro
lenguas a la ciudad de Valencia.*

O Nimis foenix inter Urbes una,
di Europa espechio vago, e gentile,
el cielo tus grandezas recopile
y els nats publiquen tres llaors a una.

Laudes utriusque, coeli, & terræ ad una,
tu que sei sempre sempiterno Aprile,
y a quien festejas [h]oy, Valencia, dile
que pregue a Déu mantinga sa fortuna.

Si vis ut laudet te mea laus inmensa
diven me gengo e Ludovico sancto,
para que aliento cobre en tal empresa.

Fac ut manducem Apollinis inmensa,
pontrebe al hora il mio debil canto
dezir de tus hazañas la grandeza.

Que altrament ha de ser plant
llòbrech, y angustiat mon dèbil cant⁷³.

También se encuentran ejemplos de sonetos acrósticos, como los de Vitoriano de Valda, el doctor Vicente Noguera, Tomás Ríos, el conde de la Alcuía, Isidoro Mateu y Sanz, Martín Minuarte, Melchor Valenciano de Mendiolaza, Crecencio Cerveró, Antonio Lázaro de Velasco, Jorge Eleuterio Navarro, Francisco Navarro y Pantaleón de Pantafilea en *Reales Fiestas/1667*⁷⁴.

⁷² Id., p. 246.

⁷³ Vicente Gómez, Op. cit. pp. 394-395.

⁷⁴ Francisco de la Torre y Sevil, Op. cit. pp. 210-214. En el cartel se dice: "El ingenio que con más magestad cantare el agradecimiento, que con valientes latidos pulsa en los Valencianos, por este favor de sus Reyes, en un Soneto acróstico de los Reales nombres, CARLOS Y MARIANA,..."(p. 39). Nótese cómo las tres palabras Carlos y Mariana suman 14 letras.

Los Sonetos con eco⁷⁵ son menos frecuentes y, además del ya citado de Melchor Orta, sólo se encuentra el de Esteban Burgués en las *Fiestas a san Vicente/1600*⁷⁶.

Por lo que respecta a las rimas empleadas en su construcción, lo más frecuente es que los cuartetos conserven la forma ABBA:ABBA (y no la del serventesio), y en los tercetos CDC:DCD, CDE:CDE, y otras combinaciones, que en el caso de llevar estrambote se ven alteradas.

En resumen, el soneto es concebido como poema de un solo cuerpo y alcanza gran estima entre los poetas. Su utilización se mantiene durante todo el siglo XVII y, de vez en cuando, se experimenta sobre su base de catorce versos con ecos, estrambotes, lenguas diferentes o palabras dialogadas entre varios personajes. Los temas que se abordan con el soneto suelen ser elevados (los nombres de los reyes, plegarias a algún santo, etc.) y el lenguaje, como mínimo elaborado, y en ocasiones complicado y con cierta dificultad para ser entendido, aunque no críptico como en algunos ejemplos en octava reales.

3.6. Redondillas

Dentro de este apartado voy a tratar de la redondilla (oct.: abba), la cuarteta (oct.: abab), variantes de pie quebrado y ejemplos con versos hexasílabos o pentasílabos.

La redondilla no designaba, como ahora, una estrofa de versos octosílabos con rima abrazada consonante, sino que abarcaba en el siglo XVII a las quintillas (redondillas de a cinco), coplas reales (redondillas de a diez), cuartetos o coplas (variante con rima cruzada). En adelante, para cada tipo de redondilla utilizo el nombre que ha adoptado la métrica actual.

La redondilla equivale a un porcentaje del 4'3 % del total de versos, y supone un uso continuado durante todo el siglo XVII. Su empleo abarca cualquier tipo de tema y tono en el que éste se exponga. Lo mismo que la cuarteta que alcanza el 2 %.

Por lo que respecta a las variantes de pie quebrado, sólo existe el caso de una cuarteta de pie quebrado en *Académico Pensil/1669*⁷⁷, mientras que de redondilla de pie quebrado no aparece ningún ejemplo.

Las redondillas casi siempre son octosílabas, pero existe un caso de pentasílabos y otro de hexasílabos.

También se registran casos de redondillas en catalán, tanto con rima abba, como con rima abab. Concretamente hay redondillas en *Certamen a san Vicente Ferrer/1600*, *Academia a Carlos II/1669*, *Sacro Monte Parnaso/1687*; y cuartetos en la *Academia a Carlos II/1669* y en la *Academia a las Señoras/1698*.

En los vejámenes son utilizadas, junto con el romance, en varias ocasiones, y cuando el vejamen o la introducción alternan verso y prosa la redondilla y cuarteta se utilizan con mayoría, aunque en este último caso las seguidillas también son muy frecuentes.

Las redondillas y cuartetos se adaptan a cualquier tema y por ello su empleo abarca en Valencia todo el siglo XVII. La sencillez de las redondillas tiene que ver con su elevado uso, pero en ocasiones esta estrofa es rechazada por no estar acorde con el lengua-

⁷⁵. Sobre los sonetos con eco vid, M. Gauthier, "De quelques jeux d'esprit: Les échos", en *RHi*, 1915, XXXV, pp. 27-43.

⁷⁶. Francisco Tárrega, Op. cit., p. 64.

⁷⁷. *Académico Pensil de las Musas...* Valencia, Francisco Cipres, 1669. La estrofa está en la introducción de la academia, realizada por Don Vicente Texedor y Belvis

je rebuscado que se pretende emplear. Así, en las *Fiestas a san Juan de Mata y san Félix de Valois/1669* José Rodríguez rechaza la siguiente propuesta cantada:

“Busca, pues, Redondillas,
serán al caso,
porque aquí los conceptos
han de ir rodando.

(.....)

Redondillas a ingenios
vienen impropias,
porque las agudezas
no son redondas”⁷⁸.

Como se ve se descartan las redondillas porque el lenguaje que se piensa utilizar va a contener “conceptos”.

Por último cabe señalar que es claro el predominio de la rima abrazada en octosílabos frente a la rima cruzada, y los ejemplos en versos más cortos, o estrofas de pie quebrado son mínimos.

b.7.-Silva de consonantes/Pareados

El pareado de endecasílabos y heptasílabos surge en España a imitación de las estrofas finales de la canción petrarquesca.

La silva considerada de tipo clásico, formada por endecasílabos y heptasílabos, aparece en España a principios del siglo XVII como reacción a la rigidez de las estrofas, sobre todo las que tenían esquema de canción, por ello, comenta Antonio Quilis,

“los poetas suelen dividirlo (el poema) en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan las estancias de la canción”⁷⁹.

En el ámbito poético valenciano los primeros ejemplos de pareado (mal llamados “Silva de consonantes”) aparecen en *Academia de los Soles/1658*⁸⁰ en la introducción a la academia de la mano de Francisco de la Torre y Sevil, y al año siguiente, en 1659, en la introducción a la segunda sesión de esta academia⁸², el poeta José Borja también vuelve a utilizar los pareados. El camino que siguió la introducción de los pareados, a semejanza con la silva, en los certámenes y academias valencianos comienza pues en Torre y Sevil, quien era amigo de Baltasar Gracián⁸³, quien a su vez fue uno de los defensores del arte poético de Góngora, introductor de la silva en la *Soledades(1613)*, aunque los dos casos de los poetas valencianos son de silva de consonantes. El siguiente poeta del que

⁷⁸. José Rodríguez, op. cit., p. 411.

⁷⁹. *Métrica española*. Madrid, Alcalá, 1978, p. 164.

⁸⁰. Op. cit., Introducción.

⁸¹. Tomás Navarro Tomás, (Op. cit. p. 254) y R. Bañer, (Op. cit p. 378) toman como primer ejemplo la *Soledad I* de don Luis de Góngora, que fue escrita probablemente en 1613.

⁸². Op. cit., Introducción.

⁸³. Vid. José Manuel Blecua: “El Poeta Francisco de la Torre Sevil, amigo de Gracián” en *Mediterráneo*, II, nº 6. Valencia, 1944, pp. 115-126.

se tiene noticia en el empleo del pareado fue Lorenzo Mateu y Sanz en la introducción a la *Justa a Doña Eugenia de Castro, en Santa Ana/1660*⁸⁴. En 1665 Francisco de la Torre y Sevil vuelve a utilizar el pareado, con algunas estrofas intercaladas, en la introducción de la *Fiesta a la Inmaculada Concepción*⁸⁵, y es en esta misma celebración cuando aparece el primer pareado fuera de las introducciones; se trata de un poema de Tomás Manuel de Zárate⁸⁶ presentado a la devoción. El siguiente ejemplo es de Juan de Valda en la introducción a las Reales *Fiestas Desamparados/1667*⁸⁷, donde la recopilación de los poemas corrió a cargo de Francisco de la Torre y Sevil. Al año siguiente, en las *Fiestas a san Juan de Mata y Félix de Valois/1668*, es el mismo Francisco de la Torre y Sevil⁸⁸ quien en la introducción intercala entre prosas y poemas una serie de 44 endecasílabos pareados. Al año siguiente, en la *Academia a Carlos II*, se encuentran dos ejemplos, uno de Juan de Camañas⁸⁹ y otro de Juan de la Torre⁹⁰, hijo de Francisco de la Torre y Sevil, que era en esta ocasión secretario para el vejamen. Después de la academia citada hay que saltar al año 1685 (Francisco de la Torre y Sevil murió a finales de 1680 o en 1681⁹¹) en la *Academia a la Condesa de Peñalba*⁹² en donde en la introducción de Francisco Figuerola también aparecen series de pareados. En la *Academia-Francisco Javier/1690*⁹³ Antonio Ladrón de Pallás (presidente), José Ortí y Moles (fiscal) y Francisco Figuerola (secretario) utilizan pareados dialogando entre ellos en diversas introducciones. Y en la *Academia de las Señoras/1698*⁹⁴ José Ortí y Moles y Antonio Ladrón de Pallás dialogan de nuevo en pareados para realizar la introducción.

En el empleo de los pareados, a semejanza de la silva, en el ámbito valenciano del siglo XVII aparecen varias constantes:

-El uso del pareado, desde su aparición en la *Academia de los Soles/1658*, está relacionado directamente con la presencia del poeta tortosino Francisco de la Torre y Sevil.

-El pareado se emplea en las introducciones de las justas y academias. El poeta encargado de la Introducción debía tener prestigio y mantenerlo, de ahí que el pareado posibilitara en los endecasílabos el lucimiento, al tiempo que el heptasí-

⁸⁴. BNM: Ms. 3746. Lorenzo Mateu y Sanz había escrito, bajo el seudónimo de Sancho Terzón y Muela, la *Crítica de reflexión y censura de las censuras. Fantasía apologética y moral* (Valencia, B. Nogués, 1658), contra Baltasar Gracián, que había escrito ataques antivalencianos en su *Criticón*. Lorenzo Mateu y Sanz fue un autor preocupado por la difusión de la lengua y cultura de su pueblo y, además de escribir en catalán poemas costumbristas, tradujo al español la obra de Jaume Roig *L'Espill o Llibre de les dones* con un título muy revelador de la situación lingüística en Valencia: *Libro de los consejos del maestro Jaime Roig, poeta valenciano. Escribiólo en lengua lemosina y yo le traduxe para que mis hijos le puedan entender*. (Madrid, 1665); y también tradujo el *Libre dels feyts* de Jaume I, versión perdida. El poeta valenciano vivió en Madrid, y de ahí su vinculación con las innovaciones métricas; además participó, junto con su hermano Isidro en la *Academia de los Soles/1659*, donde también estuvo Francisco de la Torre y Sevil. Sobre la *Crítica de Reflexión* ver Angel López García "De nuevo sobre la _____", *I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1968, pp. 325-332.

⁸⁵. En *Luzes de la Aurora*...cap. IV. (BUV: Y-14/58).

⁸⁶. Id., pp.383-384.

⁸⁷. Op. cit. Hay un verso suelto.

⁸⁸. José Rodríguez, *Sacro y Solemne novenario*... pp. 408-424.

⁸⁹. *Academia a Carlos II/1669*, pp. 61-63. Sólo un serie de endecasílabos. El poema lleva por subtítulo: PAREADOS.

⁹⁰. Id., pp. 64-66.

⁹¹. Manuel Alvar, *Edición y estudio del Entretenimiento de las Musas de don Francisco del la Torre y Sevil*, Valencia, 1987. p. 72-73.

⁹². *Real Academia*... 1685.

⁹³. Op. cit., Introducción.

⁹⁴. BSM: Ms. 6564. pp. 418-535.

labo supone un respiro para el poeta creador, y hace que el texto, a menudo didáctico o reflexivo, parezca menos farragoso.

-Predomina el endecasílabo sobre el heptasílabo, y en ocasiones sólo aparecen series de endecasílabos.

-Es, además, una métrica muy teatral, de ahí su empleo en las academias “azarzueladas” de finales del XVII.

He aquí el poema de Tomás Manuel de Zárata, el primer ejemplo que se presentó en las justas poéticas valencianas sin tratarse de una introducción; aunque es evidente el carácter narrativo el que predomina en el poema:

“Valencia, en tu borrasca embravecida
mares de sangre fluctuó la vida
quando en mísera suerte
çoçobrava la vida entre la muerte;
siendo, perdida ya la paz tranquila,
cada calle un Caribdis, una Sicilla,
que en estragos sangrientos
movían tempestad contrarios vientos,
hasta que el Cielo usando sus piedades
mostró el S. Telmo entre sus tempestades,
porque el remedio obtengas oportuno
imbiando mejor Iris, mejor Juno.
Goze tu afecto el premio que merece
en Norte, Estrella y Arco que te ofrece
el Cielo, en favor que ya te otorga,
dígalo de una vez en el de Astorga;
cuyo valor aclama
en repetidos ecos ya la fama,
que sus triunfos repite,
sin que su valor grande necessite
de instrumento segundo
para esparcir sus hechos por el mundo.
Canta sin competencia
las glorias a este Príncipe, Valencia;
al Héroe en qualquier parte,
al Campeón valiente, al mismo Marte,
al que Alarbes regiones
temblaron tremolando sus pendones,
al que en gloria excesiva
si se lleva la palma, trae oliva⁹⁵.

⁹⁵. *Luzes de la Aurora...* pp. 383-384.

3.8. Canción

La canción petrarquista o italiana⁹⁶ consta de un número indeterminado de estrofas (estancias) simétricas entre sí, seguidas por el envío (remate o *commiato*).

En el ámbito geográfico valenciano, como en el resto del ámbito del idioma español, los versos que se usan en la canción son solamente endecasílabos y heptasílabos, combinándose siempre con mayoría de los primeros.

Las estrofas o estancias suelen ser de un mínimo de nueve versos en rima consonante (*Inmaculada/1622*), pero lo más común es una oscilación entre trece y quince versos, aunque existen casos más extensos.

En un principio pareció a los poetas españoles que era mejor seguir el modelo predominante impuesto por Petrarca, acción que recomiendan los tratadistas, aunque las variantes fueron surgiendo. Juan Díaz Rengifo comenta hasta 29 combinaciones de canción; pero, por otra parte, advierte que poetas tan señeros como Boscán y Garcilaso de la Vega no tuvieron necesidad de experimentar con nuevos modelos⁹⁷.

El empleo de las canciones representa el 5'5 % del total de versos de las convocatorias poéticas valencianas del XVII. Este empleo es continuado en los tres primeros cuartos del siglo, pero en el último cuarto solamente se encuentran canciones en *Sacro Monte Parnaso/1687* y en la *Academia Valenciana/1703*.

En las *Justas a la devoción de Bernardo Catalá de Valeriola*⁹⁸ aparece, en el vejamen de la primera justa, un ejemplo de canción de Francisco Tárrega en el que las estancias son de 20 versos y el envío de 9; el resultado es muy denso debido a la proporción elevada de endecasílabos.

En *Fiestas a san Vicente/1600* se pide en el cartel “*Quatro Canciones / castizas de quatro quartos*”⁹⁹ que se corresponde en el caso de Miguel de Ribellas¹⁰⁰ con 4 estancias de 20 versos y un envío de 10; Juan Oliver Piñero presenta dos ejemplos, uno muy cargado de endecasílabos de 4 estrofas de 14 versos con envío de 8¹⁰¹, y otro bastante irregular en que las dos primeras estancias son de 14 versos, las segundas de 15 versos y el envío de 7¹⁰²; y Jerónimo Heredia¹⁰³ con estancias de 12 y envío de 3 versos.

En las *Justas a Raimundo de Peñafort/1602* se encuentra un ejemplo del licenciado Luis Reyes Mexía de la Cerda¹⁰⁴ y otro del aragonés Juan Tafalla¹⁰⁵, esta última lleva por título: “*Canción en alabança de Sâ Raymundo de Peñafort a imitación de la primera del Petrarca, escribe el licenciado Juan Tafalla, aragonés*”. Como se puede comprobar los mismos poetas hacían gala de presentar un poema a imitación de los que compusiera Petrarca.

⁹⁶. Sobre las imitaciones a Petrarca vid.: Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Anejo LXXII de la *RFE*, 1960; y Enrique Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Anejo V de *Cuadernos de Literatura*, Madrid, 1949.

⁹⁷. Díez Echarrí, Op. cit. p. 249-254.

⁹⁸. Valencia, Crisóstomo Gárriz, 1602. pp. 61-65. En las tres primeras estancias el 10º es hept. y en la cuarta el 11º. En el envío todos endec.

⁹⁹. Francisco Tárrega, Op. cit. p. 301.

¹⁰⁰. Id., pp. 47-51.

¹⁰¹. Id., pp. 289-292. En las estancias el 12º es hept. y en el envío el 6º.

¹⁰². Id., pp. 212-215. En la primera el 3º, 7º y 11º son hept. En la segunda también el 13º; y en la tercera y cuarta no el 13º y sí el 14º.

¹⁰³. Id., pp. 1º, 4º, 7º y 8º hept. En el envío sólo el 1º.

¹⁰⁴. Gaspar Aguilar, *Relación de las fiestas que hizo la insigne ciudad de Valencia a la canonización del bienaventurado S. R. de P...*, 1602. pp. 248-250.

¹⁰⁵. Id., pp. 260-267. Se trata de 14 estancias de 14 versos donde el 7º, 8º, 9º y 13º son heptasílabos; y en el envío de 8 versos el 4º, 6º y 8º son endec. Este mismo esquema es el que hiciera famoso Garcilaso en la *Égloga I*.

En las Fiestas a san *Luis Bertrán/1608*¹⁰⁶ aumentó mucho el empleo de la Canción, siendo el esquema de 4 estancias de 13 versos más envío de 8 el que más se utilizó. Hay canciones de este tipo de Blas Soria, Lorenzo Assoris, Pedro Juan de Ochoa, Domingo Salzedo de Loaysa, Jerónimo de León (tercer premio), Carlos Boyl, Micer Juan Núñez, Maximiliano Cerdán, Pedro Luis Cortés (segundo premio), Miguel Tomás, José Rostrojo, Juan Francisco Soler, Miguel Ribellas de Vilanova (primer premio), Pedro Juan Rejaule, Jerónimo Mercader, Pedro Rosellón, Sor Angela Sánchez, Jacinto de Castro, Vicente Gascón y Jerónimo Martínez de la Vega¹⁰⁷ (en italiano). En este caso de Jerónimo Martínez de la Vega la imitación de la métrica italiana lleva al poeta a escribir incluso en esta lengua. Además, aparece también un ejemplo con el esquema de siete estancias de 15 versos y un envío de 6 versos, como en el poema de Pedro Juan Rejaule¹⁰⁸. Y otro caso de Pablo Castelví¹⁰⁹ en que hay 7 estancias de 8 versos y un envío de tres.

En las *Fiestas a santa Teresa/1614*¹¹⁰ hay dos ejemplos de canción, uno de doña Jacinta de Heredia con estancias de 14 versos como la vista más arriba de Juan de Tafalla, y otro ejemplo de don Gaspar Bárbara de Guzmán con la misma distribución en las estancias, pero el envío de tres versos es como en el poema descrito de Pablo Castelví.

En las *Fiestas a santo Tomás/1619* se pide en el tercer asunto del cartel

“una Canción de quatro estanças, con su contera, que en todo imite a la de Garzilaso, que dize: «O más dura que mármol a mis quexas»”¹¹¹.

Los ejemplos que constan en el libro pertenecen a Fray Lamberto Espejo¹¹² (5 estancias de 14 versos y envío de 8), Juan Bertomeu¹¹³ (5 estancias de 13 versos y envío de 8), Marco Antonio Ortí¹¹⁴ (3 estancias de 14 y envío de 7), José Rostrojo¹¹⁵ (estancias al modo de Juan Tafalla y envío de 6 versos) y Vicente Esquerdo¹¹⁶ (igual que la de Juan Tafalla); estas dos últimas son las únicas que se presentaban al premio y también las que conservan parecido con las estancias de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega. En esta justa hay que señalar también un ejemplo en catalán de Juan Bautista Roig¹¹⁷ que consta de dos estancias de 16 versos y un envío de 5.

Las *Fiestas a la Inmaculada Concepción/1622*¹¹⁸ también presentan un ejemplo en catalán, concretamente de Marco Antonio Ortí, que intercala en el vejamen 9 estrofas de versos decasílabos. Por lo que respecta al castellano, hay canciones con estancias de nueve versos¹¹⁹, según se pide en el cartel, de Jimeno Pérez Desplugues, Baltasar Ladrón, Jerónimo Alegría, Martín Villorado y fray Hernando de santa María.

¹⁰⁶. Existen dos Relaciones de estas fiestas, una de Gaspar Aguilar (Valencia, Patricio Mey, 1608), y otra de Vicente Gómez (Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz, 1609). El esquema de canción referido lleva en las estancias el 7º, 9º y 11º hept. y en el envío el 1º, 3º y 5º también.

¹⁰⁷. Vicente Gómez, op. cit., pp. 283-285.

¹⁰⁸. Gaspar Aguilar, op. cit., pp. 268-273.

¹⁰⁹. Vicente Gómez, op. cit., pp. 283-285. El esquema de las estancias es 7a, 7b, 11C, 7a, 7b, 11C, 7d, 11C. Y en el envío 7-, 7B, 11B.

¹¹⁰. Diego de san José, *Compendio de las solenes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N.B.M. Teresa de Jesús...* Madrid, Alonso Martín, 1615.

¹¹¹. Jerónimo Martínez de la Vega, *Solenes i grandiosas fiestas...* Valencia, Felipe Mey, 1620. p. 20.

¹¹². Id., pp. 371-374. 3º, 6º, 11º y 13º endec. en las estancias, y en el envío 3º, 6º, 7º y 8º.

¹¹³. Id., pp. 382-384. En las estancias igual que Espejo, en el envío 3º, 6º y 8º endec.

¹¹⁴. Id., pp. 472-474. En las estancias 8º, 9º y 13º hept. y en el envío el 4º y 6º.

¹¹⁵. Id., pp. 486-488. Según modelo de la *Égloga I* de Garcilaso de la Vega

¹¹⁶. Id., pp. 496-498. Según modelo citado en la nota anterior.

¹¹⁷. Id., pp. 358-360. Todo decasílabos en catalán. Un caso muy raro, pues no presenta alternancias con hexasílabos.

¹¹⁸. Op. cit., nota 9.

¹¹⁹. Id., 3º, 6º, 7º y 9º endec.; y en el envío, de cinco versos, el 2º y 5º endec.

En las *Fiestas a San Lucas/1623*¹²⁰ Marco Antonio Ortí¹²¹, secretario de la justa, presenta una canción de 4 estancias de 13 versos con envío de 6. Y Miguel Guerau¹²² otra canción de 7 estancias de 18 versos con envío de 10.

En la *Academia de los Soles/1659* se encuentra un ejemplo de canción, aquí titulada “*Canción Real Imitando la de Don Luys de Góngora, que comienza «Moriste en plumas no en prudencia cano»*” de Francisco Mendoza¹²³; se trata de 8 estancias de 15 versos con un envío de 7. Y otro ejemplo de Juan de Valda¹²⁴, intercalado en el vejamen, que consta de una sola estancia de 15 versos en tono de chanza, burlándose de la presentada por Francisco Mendoza y el uso reiterado que éste hace de los cultismos.

En la Fiesta a la *Inmaculada Concepción/1665*, se piden en el cartel del quinto asunto canciones de 4 estancias. Los ejemplos que se encuentran pertenecen a Onofre Vicente de Ixar¹²⁵ (conde de la Alcudia), con el título: “*Canción 5 en el Arte Poética 27 del Petrarca, y 3 de Garcilaso*” (estancia de 13 versos y envío de 8); Vicente Ximénez de Cisneros¹²⁶ (estancias de 13 versos y el envío de 3); Onofre Dasió y Boil de Arenós¹²⁷ (estancias de 8 versos y envío de 4); Gaspar de la Figuera Cubero de Monforte¹²⁸ (estancias de 9 versos y sin envío); José Pardo de la Casta¹²⁹ (estancias de 11 versos y envío de 3); José Ordínez¹³⁰ (estancias de 13 versos y sin envío); Eliseo Figueres¹³¹ (estancias de 10 versos sin envío); Francisco Martínez Llor¹³² (estancias de 15 versos sin envío); y Pedro Juan Espí¹³³ (estancias de 14 versos con envío de 8).

En las *Reales fiestas/1667* se pide en el primer asunto

“cuatro estancias de Canción Real con su remate, según la de Garcilaso que comienza “Si a la región desierta inhabitable”, para ponderar cuál es la Virgen de mayor piedad”¹³⁴.

Aquí se está imitando la Canción I de Garcilaso de la Vega, pero sólo la estructura, por lo que no se puede hablar de versión a lo divino. Los ejemplos de canciones (con 4 estancias de 13 versos¹³⁵) pertenecen a José de la Torre, Benito Aparicio Gilart, José Ordínez, Onofre Vicente de Ixar (conde de la Alcudia), Vicente Ximénez de Cisneros, Juan Francisco Heraso, el Doctor Granell, Valeriano Sentí, Félix de los Reyes y Vicente Noguera.

En *Fiestas a san Juan de Mata y san Félix de Valois/1668*¹³⁶ se da el nombre de canción real a lo que en realidad son pareados, o silva de consonantes, que alternan versos de siete y once sílabas.

¹²⁰ Francisco Cros (Valencia, Miguel Sorolla, 1623).

¹²¹ Id., pp. 12 r. y v. En las estancias 2º, 5º, 7º, 10º y 11º son hept. y en el envío todos endec.

¹²² Id., pp. 48-52. En las estancias 3º, 5º, 7º, 14º y 16º son hept.; y en el envío el 6º y 8º.

¹²³ pp. 48-54. En las estancias los versos 10º y 13º son hept., y en el envío el 4º y 6º.

¹²⁴ Id., p. 75-76. El 9º y 12º son hept.

¹²⁵ pp. 307-309.

¹²⁶ Id., pp. 309-311. En las estancias el 3º, 6º 10º y 13º endec., y en el envío el 2º hept.

¹²⁷ Id., pp. 312-313. En las estancias el 4º, 5º y 7º son hept., y en el envío 1º y 3º también hept.

¹²⁸ Id., pp. 313-314. El 3º, 6º y 9º son endec.

¹²⁹ Id., 315-316. En las estancias el 1º, 4º, 6º, 10º y 11º endec, y en el envío sólo el tercero.

¹³⁰ Id., pp. 317-319. El 3º, 7º y 11º hept.

¹³¹ I., pp. 319-320. El 6º y 7º hept.

¹³² Id., pp. 320-323. El 1º, 4º, 7º, 9º, 10º y 13º hept.

¹³³ En las estancias 3º 7º, 8º y 9º hept., y en el envío el 4º también hept.

¹³⁴ *Reales Fiestas/1667*, pp. 37-38.

¹³⁵ Llevan el 7º, 9º y 11º hept. Y en los envíos de Juan de la Torre (191-192), Benito Aparicio Gilart (193-194), Pedro Granell (201-203), Valeriano Sentí(203-205), Vicente Noguera (207-208) y Vicente Ximénez de Cisneros (198-199) 1º, 3º y 5º hept. de 7; en Benito Aparicio Gilart (193-194) el 5º de 6; José Ordínez (195-196) ninguno de 5; Onofre Vicente de Ixar (196-198), Juan Francisco Heraso (200-201) 2º, 4º y 6º de 7; y Félix de los reyes (205-207) 1º y 5º de 7.

¹³⁶ José Rodríguez, Op. cit. El ejemplo de falsa canción aludido está en pp. 384-389.

En la *Academia a Carlos II/1669*¹³⁷ hay canciones de Cristóbal Antolí¹³⁸ con estancias de 24 versos y estancia de 6; Baltasar Sapena¹³⁹ con un poema que se diferencia del anterior por el envío de 16 versos; y Marcelino Álvarez¹⁴⁰ con estancias de 13 versos y envío de 7.

En la *Fiestas en honor de san Francisco de Borja/1671*¹⁴¹, celebradas en Gandía, hay un ejemplo anónimo de canción de 4 estancias de 14 versos con un envío de 6. Este poema lleva también por título canción real, denominación que se va repitiendo desde 1668.

En las *fiestas a san Francisco Javier*, que vengo citando como *Sacro Monte Parnaso/1687*, se encuentran ejemplos de Pedro Luis Cortés¹⁴² con estancias de 13 versos y envío de 7; Juan Lorenzo Romeo¹⁴³ con estancias de 14 versos y envío de 4; José Burton¹⁴⁴; Onofre Escrivá¹⁴⁵ y Pedro Sartzozo¹⁴⁶ con estancias de 13 versos y envío de 4, cero y 5 respectivamente.

Por último, cabe destacar un ejemplo de canción de Jaime Valenciano de Mendiolaza en la *Academia Valenciana/1703*¹⁴⁷ con 4 estancias de 14 versos y envío de 7 versos. Como se puede comprobar el empleo de la canción de tipo petrarquista en el siglo XVII se mantiene continuamente hasta el último cuarto de siglo, cuando solamente en *Sacro Monte Parnaso/1687* y la *Academia/1703* aparecen ejemplos de canción que, desde 1668 venía llamándose en Valencia canción real.

La estructura de las canciones suele estar inspirada en Francesco Petrarca o en la de otros poetas españoles famosos, como Garcilaso de la Vega o Luis de Góngora. Del primero se suelen tomar como referencia la Canción primera (*Si a la región desierta, inhabitable*) o la *Égloga I (El dulce lamentar de los pastores)*. Esta elección de los poemas ha llevado al predominio de las estancias de 13 versos (*Canción I*) y de 14 versos (*Égloga I*). Las imitaciones de Garcilaso de la Vega son muy bien vistas en tanto que suponen la continuidad de la tradición italiana de la canción, y si el imitado es Petrarca también se tiene como hecho positivo; en cambio, la imitación de Góngora realizada por Francisco Mendoza en la segunda función de la *Academia de los Soles* es censurada severamente por Juan de Valda en el vejamen, llegando este fiscal a escribir un ejemplo de canción burlándose descaradamente del tipo de lenguaje empleado por Francisco Mendoza, pero no de la estructura que sigue siendo claramente petrarquista.

En el cartel de las justas tan sólo se especifica el número de estancias, normalmente 4, de la canción y, a veces, el modelo que hay que imitar; pero no suele haber indicaciones de la medida del envío. Por ello, exceptuando algunos pocos casos en que no aparece envío, se encuentran ejemplos que fluctúan de 3 a 11 versos, siendo lo más normal 7 u 8.

En las canciones predomina el endecasílabo (3.483) sobre el heptasílabo (925), lo que convierte a las canciones en bastante solemnes. Pero también hay casos en donde el heptasílabo predomina y la canción se vuelve más ágil.

¹³⁷. *Real Academia celebrada en el Real de Valencia...* Valencia, Jerónimo Vilagrassa, 1669.

¹³⁸. Id., pp. 34-37. En las estancias el 10º hept. y en el envío todos endec.

¹³⁹. Id., pp. 37-40. En las estancias el 11º hept. y en el envío el 12º.

¹⁴⁰. Id., pp. 41-42. En las estancias el 7º, 9º y 11º son hept. y en el envío el 3º.

¹⁴¹. *Fragmentos y noticias de los tiempos BUV*: Ms. 852. pp. 504-505.

¹⁴². Op. cit., pp. 74-75. En las estancias el 6º, 8º y 10º hept. y en el envío 1º y 3º.

¹⁴³. Id., pp. 75-77. En las estancias el 2º, 5º, 7º, 9º, 11º y 14º endec., y en el envío 2º y 4º también endec.

¹⁴⁴. Id., pp. 121-123.

¹⁴⁵. Id., p. 160.

¹⁴⁶. Id., pp. 254-256.

¹⁴⁷. Op. cit. pp. 43-45. En las estancias el 7º y 9º son hept., y en el envío el 4º. también.

Los temas que se tratan en las canciones, normalmente asuntos heroicos de la historia de España o de la vida de algún santo, se desarrollan desde un punto de vista elevado. Dante Alighieri, hablando de las canciones, ya sugería para éstas un estilo elevado¹⁴⁸, y estas consideraciones se siguen teniendo en cuenta en el Barroco español. Precisamente por este estilo elevado y la división en estancias con estructura fija es por lo que su uso se mantiene en las justas poéticas, pues ofrece una posibilidad de lucirse a los poetas que aborden la dificultad de la canción, lo mismo que con el soneto o con la octava. Por ello, a medida que el siglo avanza y se acerca el período de la claridad en la literatura los poemas complicados en su elaboración van desapareciendo paulatinamente. La canción, pues, se ve inmersa en esta tendencia que la arrastra a desaparecer prácticamente de las manifestaciones poéticas de finales de siglo.

3.9. Lira y Sexteto-lira

El empleo de las liras en el ámbito valenciano durante el siglo XVII va parejo al de la canción petrarquista. Las liras mantienen su uso a lo largo de las tres cuartas partes del siglo, y después sólo se utilizan en *Sacro Monte Parnaso/1687* y en una *Academia Valenciana de 1705*, entrado ya el XVIII.

Las liras tienen algunas variantes, y así se encuentran las propiamente llamadas liras (7a, 11B, 7a, 7b, 11B) y el sexteto-lira (estrofa de 4 versos con rimas cruzadas más pareado con nueva rima. Normalmente: 7a, 11B, 7a, 11B, 7c, 11C). La lira representa el 0'6% del total de versos empleados y el sexteto-lira 1 %. Como se puede observar es más fructífero el sexteto-lira, o lira-sextina, cuya utilización es característica de Fray Luis de León.

En las *Justas a la devoción de Bernardo Catalá de Valeriola* aparece un ejemplo de lira en la sentencia de Francisco Tárrega a la segunda justa; y ejemplos de sexteto-lira en las sentencias de la segunda y tercera justa, también a cargo de Francisco Tárrega¹⁴⁹.

En las *Fiestas a san Vicente Ferrer/1600* hay un ejemplo de lira de Juan Tafalla¹⁵⁰, y una variante de sexteto-lira (11A, 11B, 7a, 7b, 7c, 11C) de Luis Cavaller¹⁵¹.

En la *Justa a Ramón de Peñafort/1602* sólo participó con sexteto-lira sor Bernarda Romero¹⁵².

En la *Justa a san Luis Bertrán/1608* existe un ejemplo de sexteto-lira de Jerónimo Martínez de la Vega¹⁵³ y otro de Gaspar Escrivá¹⁵⁴.

En la *Justa a santo Tomás/1619* se piden en el cuarto asunto 8 liras y aparecen ejemplos de Vicente Valterra¹⁵⁵, José Miguel Bertomeu¹⁵⁶, Maximiliano Cerdán¹⁵⁷ y Vicente Esquerdo¹⁵⁸.

En la *Fiesta en honor de santa Teresa/1621* se encuentra una variante del sexteto-lira en la que el pareado final es de endecasílabos. El ejemplo, de nueve estrofas, es de

¹⁴⁸. *De vulgari eloquentia* II, 3 y "dicimus vulgarium poematum unum esse suppremus, quod per superexcellentiam cantionem vocamus" en II, 8.

¹⁴⁹. Op. cit., pp. 183-185 y 241-151.

¹⁵⁰. Op. cit., pp. 99-103.

¹⁵¹. Id., pp. 234-235.

¹⁵². Op. cit., pp. 110-112. Falta un verso.

¹⁵³. Op. cit., pp. 166-169.

¹⁵⁴. Id., pp. 384-388.

¹⁵⁵. Op. cit., pp. 488-491.

¹⁵⁶. Id., pp. 499-500.

¹⁵⁷. Id., pp. 518-520.

¹⁵⁸. Id., pp. 520-523.

Vicente Esquerdo¹⁵⁹, y aparece en la introducción que él leyó en sustitución de Guillén de Castro.

En la *Justa celebrada en la Universidad a San Lucas/1623* participó con liras Francisco Cros¹⁶⁰ en la introducción, pues era el secretario. Y participaron con sexteto-lira Vicente Esquerdo¹⁶¹ y Gaspar Escrivá de Romaní¹⁶².

En la *Academia de los Soles/1658* sólo se encuentra un ejemplo de sexteto-lira de Gabriela Manzanares de la Cueva¹⁶³.

La *Academia a Carlos II/1669* presenta un caso de sexteto-lira de Onofre Vicente de Ixar¹⁶⁴.

La *Academia del Alcázar*, en el homenaje a la muerte de Calderón de la Barca (*Fúnebres Elogios/1681*) también aporta un nuevo caso de sexteto-lira de la mano de José Ortí y Moles¹⁶⁵.

En *Sacro Monte Parnaso/1687*, aumentan los casos de ambas manifestaciones de lira. Por una parte, Luis Enríquez de Navarra¹⁶⁶, José de Cruz¹⁶⁷, Félix Julián

Rodríguez y Gilbao¹⁶⁸ participaron con sexteto-lira. Y por otro lado, las liras fueron de Francisco de Sigüenza¹⁶⁹, Pedro Luis Cortés¹⁷⁰, Nicolás de León¹⁷¹, Francisco Olaegui¹⁷² y de Alonso Antello¹⁷³.

Por último, hay que tener en cuenta un ejemplo de la misma variante de sexteto-lira que se vio en las *Fiestas en honor de santa Teresa/1621*, en la *Academia Valenciana/1705*, de Felipe Bondía¹⁷⁴.

Como se ha podido observar, hay ejemplos de lira o de sexteto-lira durante todo el siglo XVII, pero su empleo es menos frecuente en el último cuarto de siglo. El sexteto-lira se utiliza más que la lira de cinco versos; además, el sexteto-lira, siempre sobre la base de cuatro versos con rima cruzada y un pareado, presenta su forma más normal alternando heptasílabos y endecasílabos, y una variante en la que el pareado es de endecasílabos.

Los temas que suelen tratarse en las liras son de carácter elevado (alabanzas a un rey, a un santo etc.), además, condicionados por su aparición en las introducciones y sentencias, lugares en los que era obligado lucirse por pare del secretario o del fiscal, respectivamente. El lenguaje, por tanto, resulta bastante elaborado, pues tratándose de introducciones o de alabanzas a reyes o santos el tema fuerza al estilo a una mayor elaboración.

¹⁵⁹. Op. cit., pp. 145-184.

¹⁶⁰. Id., pp. 118-120.

¹⁶¹. Op. cit., hoj. 11 r., y v.

¹⁶². Id., pp. 58-61 (hay error en la paginación)

¹⁶³. Op. cit., p. 44.

¹⁶⁴. Op. cit., pp. 70-71.

¹⁶⁵. Op. cit., pp. 25-26.

¹⁶⁶. Op. cit., pp. 41-42.

¹⁶⁷. Id., pp. 143-144.

¹⁶⁸. Id., pp. 260-264.

¹⁶⁹. Id., pp. 145-147.

¹⁷⁰. Id., pp. 147-148.

¹⁷¹. Id., pp. 148-149.

¹⁷². Id., pp. 182-183.

¹⁷³. Id., pp. 237-238.

¹⁷⁴. Op. cit., pp. 53-55.

3.10. Seguidillas

La seguidilla, debido a su relación con la poesía popular, no tuvo suerte en las justas y academias valencianas. Su uso se había generalizado en el teatro, sobre todo en Lope de Vega, pero en el ámbito de las manifestaciones poéticas, donde a menudo participaban nobles y se trataban temas ejemplares en el sentido cervantino, no comenzó a emplearse hasta la segunda mitad del siglo XVII. La seguidilla ya era empleada con anterioridad y se siguió usando durante el siglo XVII, pero en las justas y academias no se admitió; seguramente porque la poesía de la seguidilla no había sido compuesta para ser escrita, sino para ser cantada, hecho que también se patentiza por su utilización en el teatro.

El primer ejemplo de seguidilla aparece en la *Academia de los Soles/1659* por Pedro Juan Espí¹⁷⁵, y después también se emplea en la misma academia en el vejamen realizado por Juan de Valda. El ejemplo de Pedro Juan Espí es de chanza y trata de un galán que al abanicar a su dama le pega las moscas en los afeites de la cara. Aquí, el poeta reclama, y justifica a la vez, el empleo de las seguidillas en función del tema que va a tratar:

“Si no lo han por enojo
no puedo [h]oy día,
sin ayuda, yr muy largo
de seguidillas.
Porque yo a[h]ora en otros
cursos entiendo
y la Poesía es grande
divertimento”¹⁷⁶

Después Juan de Valda refiere cómo, en relación al tema que se iba a tratar, “*Seguidillas propuse / dar a su estilo*”¹⁷⁷. Y el mismo Juan de Valda es consciente de que las seguidillas no eran bien vistas; por ello en el vejamen se encuentran comentarios como el siguiente:

“*tal desacuerdo de moscas no advertí en mi vida, pues las llama el acívar de sus seguidillas; que miel no se podía hallar en ellas (...), si ya no es que se fuessen a la poca miel que cabe en esta seguidilla, con protección de que no me ensucie la prosa*”¹⁷⁸

Como se observa todo son rodeos para justificar la presencia de seguidillas en una academia poética.

En las *Reales Fiestas/1667* se emplean seguidillas intercaladas entre la prosa y otros poemas de la introducción de Rodrigo Artés y Muñoz¹⁷⁹ y del vejamen del poeta tortosino Francisco de la Torre y Sevil¹⁸⁰.

En la celebración a *san Juan de Mata y san Félix de Valois/1668*, Francisco de la Torre y Sevil¹⁸¹, secretario de la justa, emplea en la introducción, como en las *Reales*

¹⁷⁵. Op. cit., pp. 44-45.

¹⁷⁶. Id., p. 44.

¹⁷⁷. Id., p. 75.

¹⁷⁸. Id., pp. 74-75.

¹⁷⁹. Op. cit., pp. 168-179.

¹⁸⁰. Id., pp. 303-354.

¹⁸¹. Op. cit., pp.

Fiestas/1667, las seguidillas intercaladas entre la prosa. Aquí, en los primeros pasos de la introducción, el poeta duda de cómo realizar la introducción: si en prosa o en algún tipo determinado de estrofa. Al llegar a la discusión sobre si debe emplear la seguidilla, vuelve a surgir la crítica despreciativa a este modelo de estrofa

“Dexa las Seguidillas
cortas y necias;
dame versos que largos
tengan más letras.”¹⁸²

En la *Academia a Carlos II/1669* las hay de Baltasar Sapena¹⁸³, Ginés Campillo¹⁸⁴ y Francisco de la Torre y Sevil¹⁸⁵ en el vejamen. Los dos primeros concursan al primero de los asuntos jocosos, y Torre y Sevil emplea la seguidilla intercalada en el vejamen.

En *Académico Pensil/1668* sólo aparece una seguidilla en las cedulillas de Vicente Texedor y Belvís¹⁸⁶ en la que el tema es jocoso. También en esta academia se alude a las seguidillas cuando se censura a Pedro Agulló y Luqui y se le dice, refiriéndose a que el tema es vulgar:

“Cierta señor Pedro que su asunto de v. m. pareciera mejor en seguidillas”¹⁸⁷

En *Academia Desamparados-san Francisco Javier*, en el ejercicio académico a *Carlos II/1690*, el licenciado Vicente Blanquer¹⁸⁸ participa con seguidillas en el asunto VI, advirtiendo que se trata de un “assumpto de chanza”. Después, también aparece un par de seguidillas seguramente de José Ortí y Moles que era el fiscal. Además esta academia también incluye ejemplos de seguidilla compuesta de Cristóbal Milán de Aragón¹⁸⁹, Vicente Monsoriu¹⁹⁰, Pascual Escrivá de Ixar¹⁹¹ y Vicente Calatayud y Chaves¹⁹². Las seguidillas compuestas, que emplean los autores mencionados arriba, cuentan con diez versos. Estas seguidillas compuestas se basan en la seguidilla simple de cuatro versos a la que se le añade un doble bordón de tres versos.

En la *Academia de Martín Valonga* sólo aparece una seguidilla en el vejamen realizado por José Ortí y Moles¹⁹³.

En la *Academia a las Señoras/1698* Pedro Vallterra¹⁹⁴ es el encargado de cerrar los discursos de José Ortí y Moles y Antonio Ladrón de Pallás, y utiliza para ello ya cuartetos, ya seguidillas.

Y, por último, en la *Academia Valenciana/1705* hay ejemplos esporádicos de seguidillas que seguramente pertenecen a José Vicente Ortí y Mayor¹⁹⁵, el cual había sido nombrado superintendente de la poesía para esta academia.

¹⁸². Id., p. 412.

¹⁸³. Op. cit., pp. 75-76.

¹⁸⁴. Id., pp. 76-77.

¹⁸⁵. Id., pp. 115-150.

¹⁸⁶. Op. cit., pp. 17-25.

¹⁸⁷. Id., p. 53.

¹⁸⁸. Op. cit., pp. 61-63.

¹⁸⁹. Id., pp. 79-80.

¹⁹⁰. Id., pp. 81-82.

¹⁹¹. Id., pp. 83-85.

¹⁹². Id., pp. 85-87.

¹⁹³. Op. cit., p. 202.

¹⁹⁴. Op. cit., pp. 418-482.

¹⁹⁵. Op. cit., pp. 13-80.

En resumen, la seguidilla no entra en las academias literarias de Valencia hasta los últimos cuarenta años del siglo XVII. Ese atraso en la aparición de la seguidilla se debe a su carácter vulgar, por lo que era dejada de lado por los poetas que pretendían lucirse en sus intervenciones. Los secretarios tampoco pedían la seguidilla en el cartel, excepto en la *Academia a Carlos II/1669*, donde se especifica que el asunto ha de ser jocoso.

El uso de la seguidilla se ve restringido a temas jocosos o burlescos, y también a introducciones y vejámenes, donde aparecen intercaladas con la prosa a modo de sentencia crítica; es como si la crítica a un poeta realizada en prosa se resumiera “destilada” en una seguidilla. Tan sólo se encuentran tres casos de poemas en seguidillas, el de Pedro Juan Espí (1659), el de Baltasar Sapena, Ginés Campillo (1668) y Vicente Blanquer (1690); los demás ejemplos son breves, casi siempre una o dos seguidillas como colofón, censura o resumen de otro poema.

Por lo que respecta a los ejemplos de seguidilla compuesta, en la *Academia a Carlos III/1690* se trata de un caso muy raro en todo el ámbito poético español; pues lo normal es añadir tres versos a la seguidilla, pero no seis.

3.11. Tercetos encadenados

El terceto encadenado es poco utilizado en las justas poéticas valencianas, y su empleo no pasa del primer cuarto de siglo. Se encuentran tercetos encadenados en las *Justas a la devoción de Bernardo Catalá de Valeriola* en mayor abundancia que en las justas que siguieron a la ya nombrada.

Después se utilizó con menor importancia en la *Justa a san Vicente Ferrer/1600*, en la *Justa a san Luis Bertrán/1608* (sólo aparecen ejemplos en la Relación de esta justa que realizó Gaspar Aguilar), en la *Justa a santo Tomás de Villanueva/1619* y en la *Justa a san Lucas/1623* celebrada en la Universidad.

Los temas que se tratan en los tercetos encadenados son graves: elegías, relación de episodios de la vida de un santo, como se hace en *Tomás/1619* explicando la humildad del santo; y albanzas a personajes ilustres, como el *Elogio al ilustrísimo y reverendísimo señor D. Fr. Isidoro de Aliaga, Arzobispo de Valencia, del Consejo de su Magestad, &c.*¹⁹⁶

3.12. Otras agrupaciones estróficas

El cuarteto se empleó en dos ocasiones, la primera en la *Justa a san Vicente Ferrer/1600*, y la segunda en la *Justa a Tomás de Villanueva/1619*. Y su variante de rima cruzada, el serventesio, aparece solamente utilizada en las *Justas a devoción de Bernardo Catalá de Valeriola*.

La sextilla, con su estructura 8a, 8a, 5b, 8c, 8c, 5b, aparece en un ejemplo del bachiller murciano Juan de Salinas¹⁹⁷ en la *Justa a Ramón de Peñafort/1602*. Este ejemplo, que consta de 12 sextillas, lleva por título letrilla, igual que hiciera Góngora en su letrilla VII¹⁹⁸, *Que pida a un galán Minguilla*, de 1581. Más tarde, en la *Academia de los*

¹⁹⁶ Francisco Cros, *Fiestas... at Doct. y Evangelista san Lucas*. Valencia, 1623.

¹⁹⁷ Op. cit., pp. 191-194.

¹⁹⁸ Luis de Góngora, *Letrillas* (ed. Robert Jammes), Madrid, Castalia, 1984. p. 51. Esa Letrilla lleva el número XI en BAE, XXXII, p. 493.

Soles/1659 hay un ejemplo de Luis Mateu y Sanz¹⁹⁹ del tipo 8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c, que este poeta denomina “*redondillas de pie quebrado*”. Este mismo esquema se repite también en *Academia Valenciana/1704*.

Ejemplos de Villancico se encuentran en la *Justa a san Vicente Ferrer/1600*²⁰⁰ y fueron parte de la celebración festiva, cantándose durante todos los días que ésta duró. Se trata de cuatro composiciones anónimas realizadas para ser cantadas. El primer ejemplo es de endecasílabos, y de la cabeza, constituida por un cuarteto, sólo se repiten los dos versos finales a modo de estribillo y como en las glosas. El segundo villancico es de hexasílabos y consta de cuatro estrofas con un estribillo que recuerda claramente a Luis de Góngora²⁰¹; pues el villancico tiene por estribillo: “*Dexadle ladrar / orillas de la mar*”, que es una clara alusión al romance *La más bella niña* que repite los versos “*Dejadme llorar / orillas del mar*”. El tercer villancico es en octosílabos, y sólo repite como estribillo a sus tres estrofas uno de los tres que forman la cabeza. Y el último villancico, también en octosílabos repite al final de sus tres estrofas como estribillo los dos versos de la cabeza.

Las folías²⁰² aparecen en la misma justa que los villancicos que se acaban de ver en el párrafo anterior. Es más, aparecen mezcladas con los villancicos. Las folías son composiciones destinadas al canto y al baile frenético (del francés *folie*: locura) a modo de las *folías* que se cantaban en Portugal²⁰³. Los dos ejemplos que aparecen en esta *Justa a san Vicente Ferrer* tienen estructura de villancico, pero son polimétricas. Así, el primer ejemplo alterna versos de 8 y 5 sílabas, y consta de tres estrofas con estribillo que está formado por los dos versos últimos de los cuatro que forman la cabeza del poema. Y el segundo ejemplo consta de dos endecasílabos que forman la cabeza del poema, de manera que el segundo endecasílabo se convertirá, al partirse, en un estribillo de dos hexasílabos; y después siguen tres estrofas de hexasílabos que se descomponen en *abbab/c/dc*.

En la convocatoria *Desamparados-Francisco Javier/1690* existen ejemplos de lo que aquí se denomina mote, y consiste en tres versos octosílabos con rima [aab]. Hay ejemplos de Cristóbal Milán de Aragón y Toledo²⁰⁴, Vicente Monsoriu y Castelv²⁰⁵, Pascual Escrivá de Ixar²⁰⁶ y Vicente Calatayud y Chaves²⁰⁷. Los ejemplos son del tipo

“Sola mi acción este día
con infinitos reflexos
multiplican los festejos”²⁰⁸.

También hay que tener en cuenta un tipo de estrofa de dodecasílabos y decasílabos que se presenta en el vejamen a la *Academia a Martín Valonga* con la estructura [10Ø, 12A, 12Ø, 12A, 10B, 12A, 12B, 12A] en rima asonante²⁰⁹.

¹⁹⁹. Op. cit., p. 19.

²⁰⁰. Op. cit., pp. 324-330.

²⁰¹. Luis de Góngora, *Romances* (Ed. A. Carreño). Madrid, Cátedra, 1982. pp. 92-94. Se trata del romance tercero, probablemente de 1580.

²⁰². Op. cit., pp. 221-224.

²⁰³. *Diccionario de Autoridades*

²⁰⁴. Op. cit., pp. 79-80.

²⁰⁵. Id., pp. 81-82.

²⁰⁶. Id., pp. 83-85.

²⁰⁷. Id., pp. 85-87.

²⁰⁸. Id., p. 85.

²⁰⁹. Op. cit., pp. 115-149.

3.13. *Poemas latinos*

No voy a detenerme demasiado en el análisis de estos poemas, que emplean un latín caótico y repleto de palabras romances ya desde varios siglos antes.

Los poemas en latín aparecen por primera vez en las convocatorias poéticas valencianas en la *Justa a Domingo Anadón/1606* y su empleo se extiende durante todo el siglo, si bien con poco éxito. Las formas más comunes en que aparecen estos versos son los dísticos (hexámetro y pentámetro) formando epigramas y también aparecen ejemplos de estrofa sáfica. A menudo los poemas en latín están muy contaminados por la métrica española, pues tienen rimas características de estrofas nuevas para el latín. Así, por ejemplo, se pueden encontrar 7 octavas de Francisco Cros, en latín, en la introducción al vejamen de *san Lucas/1623*.

Los poemas en latín tenían su importancia en la dificultad de elaboración y eran censurados con gran rigor; lo que hace pensar que se conocía bien la gramática latina y el calpeño, pero en la elaboración literaria pocos supieron aplicar su sabiduría.

4. DIACRONÍA DE LAS FORMAS MÉTRICAS

Las manifestaciones literarias valencianas del siglo XVII presentan, desde el punto de vista del cómputo silábico, características que las convierten, en ocasiones, en puntos de referencia para explicar la evolución y los cambios en las tendencias de las formas métricas.

A finales del siglo XVI las *Justas a la devoción de Bernardo Catalá de Valeriola* revelan una influencia de la métrica italiana que va a durar todo el siglo XVII. Sonetos, liras y sextetos-lira, tercetos encadenados, canciones, todo recuerda la influencia petrarquista que ya había comenzado tiempo antes con Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Fray Luis de León, etc. La copla real, de estructura simétrica, es la estrofa más utilizada en esta ocasión pero va a descender su empleo en sucesivas justas.

La *Justa a san Vicente Ferrer/1600* abre el siglo con pocas variantes. Tan sólo recoge los últimos casos de villancico y folía que van aparecer en todas las justas. La diferencia entre el villancico y la folía estriba en esta justa en que el primero es isométrico y la folía no. Estos dos tipos de composición no entraban propiamente en la justa y se cantaban en algunos actos durante la celebración de las fiestas, tal vez por eso no aparezcan ya recogidos estos tipos de estrofa en nuevas ediciones de próximas justas, aunque es probable que se siguieran componiendo para bailes y cantos. También en esta justa se patentizan ejemplos de cómo el éxito de la poesía española va a contaminar a la poesía catalana que, poco a poco se ve envuelta en una mayor decadencia copiando modelos que triunfan en la métrica española que, por otra parte, antes fueron modelos italianos.

En la *Justa a Ramón de Peñafort/1602*, la *Justa a Domingo Anadón/1606* y la *Justa a Luis Bertrán/1608* se mantienen las mismas tendencias. Solamente hay que tener en cuenta la aparición de un caso de sextilla de octosílabos y pentasílabos que recuerda la letrilla de Luis de Góngora *Que pida a un galán Minguilla*. Este tipo de estrofa no es muy utilizado en las justas y academias valencianas y tan sólo se encuentran ejemplos en un par de ocasiones más, cambiando los pentasílabos por tetrasílabos. Además, la *Justa a san Luis Bertrán/1608* presenta también octavas en portugués y canciones petrarquistas en italiano, ejemplos escritos por Jerónimo Martínez de la Vega. También en esta justa hay un ejemplo de soneto en el que cada una de sus partes está escrita en latín, italiano,

español y catalán, respectivamente. La introducción de varias lenguas en las justas dura hasta el próximo acontecimiento literario, donde existen más variantes lingüísticas.

La *Justa en honor de Jerónimo Simón/1612*, presenta un ejemplo bastante curioso de “*canción en totes llengües*”, que en realidad no son siempre distintas lenguas, sino diferentes variantes diatópicas del español y catalán. Este caso supone un nuevo ejemplo de cómo la métrica española se va imponiendo sobre otras, pues aunque cada estrofa del poema esté escrita de manera diferente, para el cómputo silábico hay que tomar como referencia el español.

En la *Justa en honor de santa Teresa/1612* sólo se participa con canciones petrarquistas y coplas reales. Precisamente las coplas reales van a ir sustituyéndose paulatinamente por las décimas espinelas a partir de la próxima convocatoria poética, la *Justa a santo Tomás de Villanueva/1619*. Aquí aparecen nuevos ejemplos de composiciones en catalán siguiendo modelos del español, como la quintilla; y del italiano, como la canción petrarquista. También en esta justa hay un ejemplo breve de Vicente Mariner en griego, el único en todo el siglo. Y, por otra parte, el empleo de versos en latín sigue de manera notable.

La métrica catalana imita en la *Justa a santa Teresa/1621* dos nuevas formas de la métrica española: el romance y las endechas, que serán de heptasílabos y pentasílabos catalanes respectivamente. En la próxima manifestación, la *Justa a la Inmaculada/1622*, las décimas en catalán también siguen la misma corriente, y se van a construir sobre la base asimétrica de la espinela.

La *Justa a san Lucas/1623* y la celebración del *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638* no suponen avances reseñables en la métrica, excepto que en la segunda hay un ejemplo de seis octavas que se pueden leer indistintamente en español o catalán; el ejemplo es casi perfecto y se va a repetir este fenómeno en otras convocatorias poéticas, simplemente hay que tener en cuenta la interpretación de las grafías, siempre españolas, unas veces con pronunciación a la española y otras a la catalana. Ello supone numerosos errores ortográficos, pues la diferencia entre español y catalán no estriba meramente en un cambio de pronunciación.

Siguiendo con las aportaciones en catalán, hay que tener en cuenta el caso de Pedro Jacinto Morlá, que en las justas en que participó, a menudo sin fecha y difíciles de datar, lo hizo siempre en catalán. Pero su presencia es más importante de lo que parece, ya que en el romance, que utiliza siempre excepto en dos ocasiones, introduce personajes que dialogan entre sí. La composición poética se convierte así en una especie de texto parateatral que, como las églogas en un ámbito literario pastoril, se prestan a la representación. Pero, a diferencia de las églogas, aquí los temas son costumbristas y se alude continuamente a personajes y actitudes de la época. El valor literario de las poesías de Morlá es precisamente esa posibilidad de representación que se ofrece a partir de sus poemas. Su valor lingüístico reside en ser un claro ejemplo de la decadencia de la lengua catalana. Y, por encima de todo, la importancia de los datos históricos que se ofrecen permite un punto de vista crítico y burlesco de algunos personajes característicos de la época. Esta corriente de los coloquios costumbristas de Morlá fue llevada a cabo también por los hermanos Mateu y Sanz, pero en menor grado. Morlá era un simple cura y la familia Mateu, pues se tiene constancia de que el padre también escribía aunque no aparezcan composiciones suyas en las manifestaciones literarias valencianas, eran destacados juristas. Si en Morlá todo es vulgar y costumbrista, en los hermanos Mateu y Sanz sólo una parte de sus poemas en catalán es costumbrista.

El segundo cuarto de siglo no fue nada fructífero para la celebración de convocatorias poéticas. Es seguro que éstas se llevaron a cabo, pero no se conservaron por escrito.

Ello se debe a que, aunque se dieron diferentes justas en este período, no eran celebraciones tan magnificadas como las anteriores y, por ende, no eran dignas, a los ojos de los valencianos del XVII, de ser conservadas. Pero del título de algunos poemas y de la fechación de otros se desprende que sí hubo manifestaciones poéticas en este período. Sólo un caso de convocatoria literaria aparece impreso, y se trata de la celebración al *Siglo IV de la Conquista de Valencia/1638*, de la que Marco Antonio Ortí se encargó de realizar la relación de lo ocurrido, incluyendo algunos poemas que en esta celebración se compusieron.

Pasada la primera mitad del siglo aparecen de nuevo las academias, pero esto no afecta al número de poemas por el momento; más tarde sí, porque el empleo de la prosa va a provocar el descenso en la composición de poemas. La *Academia de los Soles* tuvo dos sesiones, la de 1658 y la de 1659, y en las dos se patentiza continuidad y renovación de las tendencias métricas. Ahora ya se ha llevado a cabo la sustitución de las coplas reales por las décimas; pues excepto en una ocasión, todos los ejemplos son espinelas. Pero además de la continuidad del romance (aquí aparece el romancillo, variante en hexasílabos), redondilla, octava, y liras, hay que destacar dos hechos relevantes. El primero es la aparición de pareados, llamados también silva de consonantes o silva pareada. Estos pareados van a cortar el camino de la canción petrarquista. Si la silva surge como liberación del esquema cerrado de la canción, el pareado de endecasílabos y heptasílabos, se puede aventurar, surge también por el mismo motivo, y la difusión de estas dos formas, pareado y silva (no hay ejemplos de silva en las manifestaciones poéticas del XVII valenciano), sucede parejo, ya que la primera silva encontrada en el ámbito del español es la de la *Soledad I* de Luis de Góngora allá por 1613. El segundo hecho relevante es la aparición de las seguidillas. Este tipo de estrofa estaba muy mal considerado y si ahora aparece es en poemas en tono burlesco, además de dejar bien claro el poeta que, debido al tema de chanza y al tratamiento burlesco, se ve en la necesidad de utilizar la seguidilla. De ahora en adelante la seguidilla siempre se utilizará en tono de chanza y, a veces, justificando incluso su aparición.

Las siguientes manifestaciones poéticas, las celebradas en honor de *Eugenia de Castro/1660*, y en honor de la *Concepción/1662*, la *Academia en la Encarnación/1665*, la celebrada en honor de la *Inmaculada/1665*, las *Reales Fiestas/1667*, la celebrada a *Juan de Mata y Félix de Valois/1668* y la *Academia a Carlos II/1669* siguen las tendencias marcadas a partir de la *Academia de los Soles/1658-1659*.

En el *Académico Pensil/1669* ya se presenta, tal y como se avanzó antes, la presencia predominante de la prosa. Pero por lo que respecta a los casos poéticos se continúan las tendencias indicadas. Estas tendencias también se siguen en la siguientes manifestaciones, en la celebrada a *san Francisco de Borja/1671* y en la *Academia de la noche de san Pedro/1679*.

La *Academia del Parnaso* de 1680 era esencialmente poética, pero, por ahora, no se encuentran documentos, ya que estos fueron destruidos por uno de sus componentes, Manuel Martí, deán de Alicante, por demasiado oscuros, según afirma Gregorio Mayans en la biografía del autor parnasiano²¹⁰. En la *Academia del Alcázar*, iniciada en 1681, el predominio de la prosa es de nuevo notorio. En esta academia se llevaron a cabo bastantes actos, de los que se conservan pocos documentos, y en los manuscritos conservados sólo aparece un romance. Sin embargo, dentro de los actos de esta academia hay que

²¹⁰ *Emmanuelis Martini Ecclesiae Alonensis Decani, VITA, scriptore Gregorio maianso, Generoso valentino*. Traducción de Luis Gil: Valencia, Ayuntamiento de Oliva, 1977, pp. 59-61.

señalar los *Fúnebres elogios a la muerte de Calderón* en 1681, y es aquí donde encontramos algunos pocos poemas más. Con todo, la prosa se impone notablemente. En esta *Academia del Alcázar* aparece por primera vez un caso de romance heroico que a partir de este momento se va a extender en el último cuarto de siglo.

En la celebración a san Francisco Javier, recogida como *Sacro Monte Parnaso/1687* por Francisco Ramón González, participan poetas que no son valencianos pero no hay que señalar excepciones a las tendencias perfiladas. Esta celebración, debido al gran número de poemas que contiene, aumenta los porcentajes notablemente. Aquí comienza también a utilizarse variantes del romance y de la endecha consistentes en añadir endecasílabos. También aumenta mucho el empleo de versos en catalán, pues en casi todos los apartados del cartel aparece algún poema en esta lengua.

En la siguiente convocatoria poética, celebrada bajo la protección de la *Virgen de los Desamparados-Francisco Javier/1690*, predomina la prosa. En ella hay nuevas variantes del romance, consistente en que en ejemplo extenso de romance se intercalan algunos versos que riman en pareado. Hay que destacar en esta ocasión la existencia de versos sueltos de diferentes medidas, intercalados entre la prosa a modo de ejemplo, para ser comentados o para ser censurados. Y también hay que tener en cuenta cuatro ejemplos de lo que aquí se llama mote, consistente en un lema expresado en tres versos octosílabos de los que riman en pareado los dos últimos. Este tipo de composición no figuraba hasta ahora más que en los jeroglíficos y como parte de la arquitectura efímera, arcos triunfales, rocas, altares, etc. del Barroco.

En las *Fiestas a la Canonización de san Pascual/1691* se utiliza mucho el romance heroico, y se intenta dar carácter sentencioso a lo que en realidad fue una corrida de toros en la que cayó herido Guillén de Rocafull y Rocabertí.

En la academia celebrada en casa de Martín Valonga a finales de siglo, de la que sólo se conserva el vejamen, hay un caso extraño de estrofa octosílaba en la que riman los pares, los versos primero y quinto son decasílabos y los demás dodecasílabos. Por lo demás, igual que la *Academia a Nicolás de Bari/1695*, se continúa la utilización de las mismas formas.

En la *Academia a las Señoras/1698* aumenta el número de versos sueltos, que en las *Academias Valencianas/1703-1704-1705* se incrementará notablemente. Estas academias del último cuarto de siglo registran pues, aumento de prosa y de versos sueltos. Además, en las *Academias Valencianas/1703* y siguientes, los versos que aparecen sueltos forman parte muchas veces de diálogos cantados por varios personajes, incluso se llegan a formar dos coros de cuatro personas cada uno que se encargan de cantar algunas coplas. Por otra parte los poemas en bloque sirven para las intervenciones individuales. Este tipo de academias intenta parecerse más que nada a una representación teatral. Estas tres academias, situadas ya dentro del siglo XVIII, junto con la *Academia a las Señoras/1698*, marcan una nueva manera de llevar a cabo las manifestaciones académicas.

Las convocatorias poéticas valencianas del siglo XVII comienzan por tener carácter de concurso literario y acaban siendo casi representaciones teatrales. Y en lo que concierne a la métrica, el primer cuarto de siglo está marcado por la supervivencia de las formas del XVI, y el anuncio de la sustitución de la décima por la copla real. El segundo cuarto supone un paréntesis debido a la carencia de documentos. En la mitad de siglo sí se produce un cambio cuando en la *Academia de los Soles/1658-1659* aparecen los primeros casos de seguidilla y pareado de heptasílabos y endecasílabos, a la vez que va a disminuir el uso de la canción petrarquista; y, en este mismo período, surgen en *Académico pensil/1669* los primeros romances heroicos. El último cuarto de siglo supo-

ne el aumento de la prosa en las manifestaciones literarias y la progresión del romance heroico y los versos sueltos; todo ello ligado al aumento del carácter para-teatral de las academias.

ANEXO

TABLAS DE FRECUENCIAS MÉTRICAS

Cuarteta pent.	4 pent.
Cuarteta hex.	4 hex.
Romancillo	385 hex.
Endecha	202 hept.
Redondilla	3873 oct.
Cuarteta	1124 oct.
Quintilla	8695 oct.
Décima/Copla Real	15030 oct.
Romance	22252 oct.
Mote	12 oct.
Tercetos encadenados	756 endec.
Cuarteto	8 endec.
Serventesio	12 endec.
Octavas	9228 endec.
Soneto	4118 endec. y 7 hept.
Romance Heroico	2118 endec. (a partir de 1681)
Seguidilla	302 hept. y 302 pent.
Seguidilla Compuesta	20 hept. y 20 pent.
Sextilla	104 oct., 24 pent., 28 tetra.
Cuarteta de pie quebrado	3 oct. y 1 pent.
Quintilla pie quebrado	56 oct. y 14 pent.
Lira	384 hept. y 214 endec.
Sexteto-lira	449 hept. y 467 endec.
Canción	1325 hept. y 3603 endec.
Silva pareada/Pareado	622 hept. y 3452 endec.
Endecha Real	777 hept. y 248 endec.
Romance con endec.	158 oct. y 52 endec.
Romance con dodec.	133 oct. y 4 dodec.
Villancico	40 hex., 40 oct. y 20 endec.
Folía	8 pent., 24 hex. y 20 oct.
Estrofa(vid. <i>Acad. Valonga</i>)	2 dec. y 6 dodec.

CATALÁN:

Romanç pent.	136 pent.
Quarteta [abba]	176 hept.
Quarteta [abab]	76 hept.

Quintilla	470 hept.
Dècima	990 hept.
Romanç	4656 hept.
Octava	184 dec.
Sonet	28 dec.
Cançó	126 dec. y 18 hex.
<i>Endecha</i> Real	16 dec. y 48 hex.

OTROS:

Portugués:	
Octava	56 endec.
Italiano:	
Canción	44 endec. y 15 hept.
Latinos	2141 vv. (56 de ellos formando 7 Octavas)
Griego	8 vv. (En 1619)

-en 1600 hay dos sonetos que se pueden leer en catalán o español indistintamente.

-En 1608 hay un soneto escrito con sus cuatro estrofas en latín, italiano, español y catalán respectivamente.

-También hay que tener en cuenta la composición presentada en honor de Jerónimo Simón en 1612 "*en totes llengües*", que en realidad son variantes diatópicas del portugués, francés, español y catalán, en agrupaciones [abb]

ESPAÑOL:

Trisílabos	10 vv.
Tetrasílabos	96 vv.
Pentasílabos	458 vv.
Hexasílabos	788 vv.
Heptasílabos	4398 vv.
Octosílabos	52386 vv.
Eneasílabos	4 vv.
Decasílabos	39 vv.
Endecasílabos	24645 vv.
Dodecasílabos	103 vv.
Tridecasílabos	3 vv.
Alejandrinos	2 vv.
<hr/>	
Total:	82.932 vv.
%	89'7.

CATALÁN:

Pentasil.labs	136 vv. cat.
Hexasil.labs	21 vv. cat.
Heptasil.labs	6682 vv. cat.
Decasil.labs	384 vv. cat.
	<hr/>
Total:	7232 vv. cat.
%	7'8.

ITALIANO:

Heptasilabos	15 vv.
Endecasílabos	44 vv.
	<hr/>
Total:	59 vv.
%	0'06.

PORTUGUÉS:

Endecasílabos	56 vv.
	<hr/>
Total:	56 vv.
%	0'05.

LATÍN:

(En general)	2141 vv.
%	2'3.

GRIEGO:

(En general)	8 vv.
%	

TOTAL:	92435 vv.
--------	-----------

JUSTAS EN HONOR DE BERNARDO
CATALÀ DE VALERIOLA.

Décimas	2500 oct.
Romance	1344 oct.
Tercetos encadenados	330 endec.
Serventesios	12 endec.
Octavas	1072 endec.
Soneto	518 endec.
Lira	36 hept. y 24 endec.
Sexteto-lira	42 hept. y 42 endec.
Canción	4 hept. y 85 endec.
Heptasílabos	82 vv.
Octosílabos	3844 vv.
Endecasílabos	2083 vv.

JUSTA A SAN VICENTE FERRER, 1600.

Redondillas	380 oct.
Cuarteta	4 oct.
Quintillas	1710 oct.
Décimas	1040 oct.
Romance	920 oct.
Tercetos encadenados	87 endec.
Cuarteto	4 endec.
Octavas	576 endec.
Soneto*	591 endec.
Lira	63 hept. y 42 endec.
Sexteto-lira	21 hept. y 21 endec.
Canción	65 hept. y 261 endec.
Villancico	40 hex., 26 oct. y 20 endec.
Folía	8 pent., 24 hex., 20 oct. y 2 endec.
Quarteta	64 hept. cat.
Sonet*	28 dec. cat.
Pentasílabos	8 vv.
Hexasílabos	64 vv.
Heptasílabos	149 vv.
Octosílabos	4100 vv.
Endecasílabos	1604 vv.
Heptasíl.lab	64 vv. cat.
Decasíl.lab	28 vv. cat.

*Hay dos sonetos que se pueden leer en castellano o en catalán indistintamente.

JUSTA A RAIMUNDO DE PEÑAFORT, 1602

Redondilla	20 oct.
Cuarteta	4 oct.
Quintilla	215 oct.
Décima	2280 oct.
Romance	2134 oct.
Octava	568 endec.
Soneto	556 endec. y 5 hept.
Sextilla	48 oct. y 24 pent.
Canción	81 hept. y 191 endec.
Sexteto-lira	24 hept. y 24 endec.
Pentasilabos	24 vv.
Heptasilabos	110 vv.
Octosilabos	4701 vv.
Endecasilabos	1339 vv.

JUSTA EN HONOR DE DOMINGO ANADÓN, 1606

Quintillas	730 oct.
Romance	367 oct.
Octavas	368 endec.
Soneto	196 endec.
Versos sueltos	6 endec.
Octosilabos	1097 vv.
Endecasilabos	570 vv.
Latinos	46 vv.

JUSTA EN HONOR DE SAN LUIS BERTRÁN, 1608

Redondilla	836 oct.
Quintilla	600 oct.
Décimas	2000 oct.
Romance	836 oct.
Tercetos encadenados	90 endec.
Octavas	800 endec.
Soneto*	213 endec. y 1 hept.
Sexteto-lira	105 endec. y 105 hept.
Canción	1135 endec. y 408 hept.
Octavas	56 endec. en portugués
Canción	44 endec. y 15 hept. en italiano

Heptasílabos	514 vv.
Octosílabos	4272 vv.
Endecasílabos	2343 vv.
Endecasílabos en portugués	56 vv.
Endecasílabos en italiano	48 vv.
Heptasílabos en italiano	15 vv.
Latinos	878 vv. lat.

*Uno de los sonetos contiene las cuatro estrofas que lo componen en latín, italiano, castellano y catalán respectivamente.

JUSTA EN HONOR DE JERÓNIMO SIMÓN, 1612.

Solamente se tiene noticia de una canción “*en totes llengües*” de versos octosílabos (de acuerdo con el cómputo silábico del español), en agrupaciones de tres versos con rima [abb]. En los encabezamientos de cada estrofa se dice: *Valencià, Castellà, Aragonès, Català, Mallorquí, Portuguès, Biscatí, Francès, Negre y Morisc.*

Como se puede comprobar, no siempre se trata de diferentes lenguas (francés, catalán, portugués o español), sino también de variantes diatópicas.

JUSTA EN HONOR DE SANTA TERESA, 1614

Décimas	40 oct.
Canción	37 hept. y 114 endec.
Heptasílabos	37 vv.
Octosílabos	40 vv.
Endecasílabos	114 vv.

JUSTA A SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, 1619

Redondilla	112 oct.
Cuarteta	4 oct.
Quintilla	310 oct.
Décima	760 oct.
Romance	434 oct.
Tercetos ecadenados	93 endec.
Cuarteto	4 endec.
Octava	448 endec.
Soneto	184 endec. y 1 hept.
Romancillo	85 hex.
Lira	96 hept. y 72 endec.
Canción	151 hept. y 186 endec.

Cançó	37	decasíl.labs.
Quintilla	30	heptasíl.labs
Hexasílabos	85	vv.
Heptasílabos	248	vv.
Octosílabos	1620	vv.
Endecasílabos	987	vv.
Heptasíl.labs	30	vv. cat.
Decasíl.labs	37	vv. cat.
Latinos	552	vv. lat.
Griegos	8	vv. gri.

JUSTA EN HONOR DE SANTA TERESA, 1621

Redondilla	64	oct.
Quintilla	595	oct.
Décima	590	oct.
Romance	1062	oct.
Octava	392	endec.
Soneto	28	endec.
Lira-sextina[aBaBCC]	36	endec. y 18 hept.
<i>Endechas</i>	136	pent. cat.
Romanç	152	hept. cat.
Heptasílabos	18	vv.
Octosílabos	2311	vv.
Endecasílabos	456	vv.
Pentasíl.labs	136	vv. cat.
Heptasíl.labs	152	vv. cat.

JUSTA EN HONOR DE LA INMACULADA, 1622

Redondilla	108	oct.
Quintilla	1005	oct.
Décima	380	oct.
Romance	260	oct.
Octava	992	endec.
Soneto	70	endec.
Canción	110	endec. y 81 hept.
Quintilles	130	hept. cat.
Dècimes	240	hept. cat.
Cançó	89	dec. y 18 hex. cat.

Heptasílabos	81 vv.
Octosílabos	1753 vv.
Endecasílabos	1172 vv.
Hexasíl.labs	18 vv. cat.
Heptasíl.labs	370 vv. cat.
Decasíl.labs	89 vv. cat.

JUSTA EN HONOR DE SAN LUCAS, 1623

Quintillas	650 oct.
Décimas	280 oct.
Romance	676 oct.
Tercetos encadenados	156 endec.
Octavas	784 endec.
Soneto	42 endec.
Lira	26 endec. y 39 hept.
Sexteto-lira	54 endec. y 54 hept.
Canción	145 endec. y 47 hept.
Octavas	56 vv. en latín.
Heptasílabos	140 vv
Octosílabos	1606 vv.
Endecasílabos	1207 vv.
Latinos	56 vv. lat.

JUSTAS EN LAS QUE PARTICIPÓ PEDRO JACINTO MORLÁ

San Juan del Mercado	Romanç	382	hept.	cat.
San Andrés				
Santo Tomás	Romanç	382	hept.	cat.
Al Santísimo	Romanç	208	hept.	cat.
En la Merced	Romanç	339	hept.	cat.
En santa Tecla	Romanç	159	hept.	cat.
En san Gregorio	Octava	48	dec.	cat.
En el Temple	Dècimes	270	hept.	cat.
A Bonaventura	Romanç	494	hept.	cat.
A san Vicente	Romanç	198	hept.	cat.
A san José	Romanç	266	hept.	cat.
A santo Domingo y San Onofre	Romanç	382	hept.	cat.
Romanç		2810	hept.	cat.
Dècima		270	hept.	cat.
Octava		48	dec.	cat.

Heptasíl.labs	3080 vv. cat.
Decasíl.labs	48 vv. cat.

AL SIGLO IV DE LA CONQUISTA DE VALENCIA, 1638

Quintillas	70 oct.
Décimas	120 oct.
Romance	380 oct.
Octavas*	48 endec.
Soneto	210 endec. y 7 hept.
Romanç	120 hept. cat.
Octaves*	48 dec. cat.
Heptasílabos	7 vv.
Octosílabos	570 vv.
Endecasílabos	258 vv.
Heptasíl.labs	120 vv. cat.
Decasíl.labs	48 vv. cat.

*Las octavas/octaves se leen indistintamente en castellano o catalán y son de endecasílabos o decasíl.labs respectivamente.

JUSTAS EN LAS QUE PARTICIPARON LOS HERMANOS MATEU I SANZ

Academia, 1639	Romance	192 oct.
A María Magdalena, 1640	Romance	128 oct.
Academia, 1643	Quintillas	40 oct.
	Romanç	336 hept. cat.
A la Sapiencia	Octaves	48 dec. cat.
<hr/>		
Quintillas	40 oct.	
Romance	320 oct.	
Romanç	336 hept. cat.	
Octaves	48 dec. cat.	
Octosílabos	360 vv.	
Heptasíl.labs	336 vv. cat.	
Decasíl.labs	48 vv. cat.	

JUSTA AL SANTÍSIMO EN SAN ANDRÉS, 1652

Romance	64 oct.
---------	---------

Octosílabos 64 vv.

ACADEMIA DE LOS SOLES, 1658-1659

Cuarteta hex.	4 hex.
Romancillo	220 hex.
Redondilla	468 oct.
Cuarteta	4 oct.
Quintilla	40 oct.
Décima	530 oct.
Romance	1008 oct.
Octava	16 endec.
Soneto	70 endec.
Seguidilla	44 hept. y 44 pent.
Sextilla	40 oct. y 20 tetra.
Sexteto-lira	12 hept. y 12 endec.
Canción	18 hept. y 107 endec.
Silva pareada	559 endec. y 181 hept.
Quintillos	90 hept. cat.
Décimas	10 hept. cat.
Romanç	128 hept. cat.
Tetrasílabos	20 vv.
Pentasílabos	44 vv.
Hexasílabos	224 vv.
Heptasílabos	255 vv.
Octosílabos	2090 vv.
Endecasílabos	764 vv.
Heptasílabos	228 vv. cat.

JUSTA EN HONOR DE EUGENIA DE CASTRO, 1660

Redondillas	80 oct.
Silva pareada	178 endec. y 38 hept.
Romanç	254 hept. cat.
Heptasílabos	38 vv.
Octosílabos	80 vv.
Endecasílabos	178 vv.
Heptasílabos	254 vv. cat.

POEMAS A LA CONCEPCIÓN, 1662

Redondillas	85 oct.
Décimas	180 oct.
Quartetes [abba]	16 hept. cat.
Octosílabos	658 vv.
Heptasílabos	16 vv. cat.

ACADEMIA EN LA ENCARNACIÓN, 1665

Romance	400 oct.
Octosílabos	400 vv.

A LA IMMACULADA, 1665

Redondilla	500 oct.
Cuarteta	32 oct.
Quintilla	310 oct.
Décimas	640 oct.
Romance	1170 oct.
Octava	384 endec.
Soneto	312 endec.
Canción	291 endec. y 159 hept.
Silva pareada	163 endec. y 28 hept.
Romanç	232 hept. cat.
Heptasílabos	189 vv.
Octosílabos	2652 vv.
Endecasílabos	1150 vv.
Heptasílabos	232 vv. cat.
Latinos	192 vv. lat.

JUSTA A LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS. REALES FIESTAS, 1667

Redondillas	132 oct.
Cuartetas	276 oct.
Quintillas	960 oct.
Décima (glosa)	560 oct.

Romance	1144 oct.
Octava	488 endec.
Soneto	182 endec.
Seguidilla	54 hept. y 54 pent.
Canción	130 hept. y 412 endec.
Silva pareada	16 hept. y 139 endec.
Romanç	88 hept. cat.
Pentasílabos	54 vv.
Heptasílabos	200 vv.
Octosílabos	3072 vv.
Endecasílabos	1221 vv.
Heptasíl.labs	88 vv. cat.

JUSTA A JUAN DE MATA Y FÉLIX DE VALOIS, 1668

Redondilla	424 oct.
Cuarteta	200 oct.
Quintilla	1050 oct.
Décima	440 oct.
Romance	1456 oct.
Octavas	416 endec.
Soneto	182 endec.
Seguidilla	52 pent. y 52 hept.
Silva pareada	154 endec. y 44 hept.
<i>Epigramma</i>	34 vv. lat.
Pentasílabos	52 vv.
Heptasílabos	96 vv.
Octosílabos	3570 vv.
Endecasílabos	752 vv.
Latinos	34 vv. lat.

ACADEMIA A CARLOS II, 1669

Cuarteta pent.	4 pent.
Romancillo	80 hex.
Redondilla	292 oct.
Cuarteta	164 oct.
Quintilla	260 oct.
Décima	540 oct.
Romance	628 oct.

Octava	160	endec.
Soneto	148	endec.
Seguidilla	88	hept. y 88 pent.
Sexteto-Lira	24	hept. y 24 endec.
Quintilla de pie quebrado	56	oct. y 14 pent.
Canción	251	endec. y 22 hept.
Silva	111	endec. y 8 hept.
Quartetes[abab]	60	hept. cat.
Quartetes[abba]	100	hept. cat.
Romanç	220	hept. cat.
Pentasílabos	106	vv.
Hexasílabos	80	vv.
Heptasílabos	142	vv.
Octosílabos	1940	vv.
Endecasílabos	694	vv.
Heptasíl.labs	380	vv. cat.

ACADÉMICO PENSIL, 1669*

Redondilla	20	oct.
Cuarteta	88	oct.
Décima	20	oct.
Cuarteta de pie quebrado	3	oct. y 1 pent.
Seguidilla	2	hept. y 2 pent.
Pentasílabos	3	vv.
Heptasílabos	2	vv.
Octosílabos	131	vv.

*Predominio de la prosa.

JUSTA A LOS MÁRTIRES EN SANTA CATALINA, CA. 1669

Romance	94	oct.
Cuarteta	4	oct.
Silva pareada	3	hept. y 194 endec.
Octavas	36	endec.
Heptasílabos	3	vv.
Octosílabos	98	vv.
Endecasílabos	230	vv.

A SAN FRANCISCO DE BORJA, 1671

Décima	100 oct.
Octava	40 endec.
Canción	49 endec. y 12 hept.
Heptasílabos	12 vv.
Octosílabos	100 vv.
Endecasílabos	89 vv.

ACADEMIA NOCHE DE SAN PEDRO, 1679

Redondilla	28 oct.
Cuarteta	80 oct.
Romance	120 oct. y 4 hept.
Octosílabos	228 vv.
Heptasílabos	4 vv.

ACADEMIA DEL ALCÁZAR*, 1681

Romance	906 oct.
Octava	8 endec.
Soneto	56 endec.
Romance Heroico	60 endec.
Heptasílabos	66 vv.
Octosílabos	906 vv.
Endecasílabos	124 vv.
Latinos	43 vv. lat.

*En la academia predomina notablemente la prosa, pues, excepto el romance, los demás poemas pertenecen a la celebración *Fúnebres elogios a la muerte de Pedro Calderón de la Barca*.

ACADEMIA A LA CONDESA DE PEÑALBA, 1685

Redondilla	120 oct.
Cuarteta	64 oct.
Décima	100 oct.
Romance	668 oct.
Octava	48 endec.
Soneto	28 endec.
Romance Heroico	460 endec.
Silva	156 endec. y 30 hept.
Romanç	60 hept.

Heptasílabos	30 vv.
Octosílabos	952 vv.
Endecasílabos	692 vv.
Heptasíl.labs	60 vv. cat.

SACRO MONTE DEL PARNASO, 1687

Endecha	174 hept.
Redondilla	308 oct.
Quintilla	60 oct.
Décima	1840 oct.
Romance	1370 oct.
Octava	1176 endec.
Soneto	462 endec.
Romance Heroico	398 endec.
Romance con endec.	16 endec. y 48 oct.
Lira	50 endec. y 150 hept.
Sexteto-lira	125 endec. y 125 hept.
Endecha Real	199 endec. y 710 hept.
Canción	216 endec. y 101 hept.
Quartetes[abba]	136 hept. cat.
Quintilles	220 hept. cat.
Dècimes	470 hept. cat.
Romanç	256 hept. cat.
Octaves	40 dec. cat.
Endechas Reales	16 dec. y 48 hept. cat.
Heptasílabos	1260 vv.
Octosílabos	3626 vv.
Endecasílabos	2642 vv.
Heptasíl.labs	1130 vv. cat.
Decasíl.labs	56 vv. cat.
Latinos	341 vv. lat.

ACADEMIA: DESAMPARADOS / FRANCISCO JAVIER*, 1690

Redondilla	16 oct.
Cuarteta	48 oct.
Quintilla	75 oct.
Décima	40 oct.
Mote	12 oct.
Romance	614 oct. (42 son pareados)

Octava	256	endec.
Soneto	14	endec.
Romance Heroico	100	endec.
Seguidilla	34	pent. y 34 hept.
Seguidilla compuesta	20	pent. y 20 hept.
Silva	272	endec. y 20 hept.

Versos sueltos: 4 tri., 2 tetra., 2 pent., 47 hex., 27 hept., 11 oct., 5 enea., 23 dec., 11 endec. y 30 dodec.

Pentasílabos	56	vv.
Heptasílabos	101	vv.
Octosílabos	816	vv.
Endecasílabos	653	vv.

*Predomina la prosa.

POESÍAS A SAN PASCUAL, 1691.

Romance	44	oct.
Soneto	14	endec.
Romance Heroico	548	endec.
Octosílabos	448	
Endecasílabos	562	

ACADEMIA EN CASA DE MARTÍN VALONGA*

Redondilla	16	oct.
Cuarteta	80	oct.
Seguidilla	2	hept. y 2 pent.
Estrofa[10Ø, 12A, 12Ø, 12A, 10B, 12A, 12B, 12A]		
Pentasílabos	2	vv.
Heptasílabos	2	vv.
Octosílabos	96	vv.
Decasílabos	2	vv.
Dodecasílabos	6	vv.

*Sólo se conserva el vejamen.

ACADEMIA A SAN NICOLÁS DE BARI, 1695

Redondilla	48	oct.
Cuarteta	16	oct.

Romance	24 oct.
Romance Heroico	20 endec.
Octosílabos	88 vv.
Endecasílabos	20 vv.

ACADEMIA A LAS SEÑORAS, 1698

Redondilla	76 oct.
Cuarteta	20 oct.
Romance	676 oct.
Octava	36 endec.
Soneto	14 endec.
Romance Heroico	176 endec.
Silva pareada	117 endec. y 12 hept.
Endechas reales	49 endec. y 67 hept.
Romance con endec.	36 endec. y 110 oct.
Seguidilla	10 hept. y 10 pent.
Quartetes	16 hept. cat.

Versos sueltos: 6 tri., 11 tetra., 31 pent., 58 hex., 55 hept., 72 oct., 5 dec., 32 endec., 17 dodec., 1 tridec. y 2 alejandrinos.

Pentasílabos	41 vv.
Heptasílabos	144 vv.
Octosílabos	954 vv.
Endecasílabos	460 vv.
Heptasílabos	16 vv. cat.

ACADEMIA VALENCIANA, 1701-1705

Año:	1703	1704	1705
Endecha	20	8	— hept.
Redondilla	8	12	28 oct.
Cuarteta	—	36	4 oct.
Quintilla	—	15	— oct.
Décima	—	40	10 oct.
Romance	880	1026	881 oct.
Romance Heroico	120	160	76 endec.
Octavas	80	8	64 endec.
Soneto	14	14	— endec.
Seguidilla	—	—	16 hept.
	—	—	y 16 pent.

Sexteto-lira	—	—	24 endec. y 24 hept.
Canción	50 y 9	—	— endec. — hept.
Silva par.	480 y 82	854 144	269 endec. 19 hept.
Romance con dodec.	133 y 4	—	— oct. — dodec.
Sextilla	—	16 Oct.	y 8 tetra. —

Versos sueltos:

1703 (2 tetra., 15 pent., 39 hex., 63 hept., 173 oct., 17 dec., 96 endec. y 28 dodec.);
 1704 (7 tetra., 11 pent., 106 hex., 56 hept., 52 oct., 2 dec., 53 endec., 22 dodec. y 2 tri-
 dec. además de 13 hex. cat., 142 hept. cat. y 30 dec. cat.); 1705 (4 tri., 10 tetra., 52 pent.,
 85 hex., 30 hept., 511 oct., 4 enea., 10 dec., 149 endec. y 34 dodec.).

Tetrasílabos	—	4	—	4
Pentasílabos	15	11	68	94
Hexasílabos	39	106	85	230
Heptasílabos	174	208	89	471
Octosílabos	1094	1197	1434	3725
Endecasílabos	840	1089	582	2511
Hexasíl.labs	—	3	—	3
Heptasíl.labs	—	142	—	142
Decasíl.labs	—	30	—	30

JOSÉ MORENO VILLA Y LAS GENERACIONES LITERARIAS

Por Alberto Ballester Izquierdo

1. INTRODUCCIÓN

¿A qué generación literaria pertenece José Moreno Villa? Todos hemos respondido alguna vez a preguntas como ésta e incluso las hemos formulado nosotros mismos, con el fin de ubicar temporal, espacial o culturalmente a un determinado autor dentro de los cánones establecidos que conforman un marco de referencia común en el que todos sabemos a qué y a quién nos estamos refiriendo en todo momento.

La respuesta, aparentemente, es fácil cuando el personaje por el que se pregunta presenta tal claridad de rasgos definitorios que nos permite buscarle un marco de referencia inmediato. Este puede ser el caso de Pío Baroja con respecto a la generación del 98 o de Federico García Lorca a la del 27, suponiendo que existan tales generaciones literarias y que ambos pertenezcan a ellas.

El problema surge cuando un personaje abarca más de una generación en sí mismo, ya que nadie hay de vida tan breve en la historia literaria que no haya sobrepasado los quince años de vida, es decir un generación completa, como es el caso de José Moreno Villa, que debido a la arbitrariedad de su nacimiento llegó tarde para formar parte de la generación del 98 y demasiado pronto para incluirse en la del 27.

Cabe preguntarse si tiene algún sentido hablar de generaciones en literatura, dado que, en este caso, habría que considerar las generaciones poéticas, narrativas, dramáticas, ... si es que existen los géneros literarios en el sentido clásico del término. A pesar de ello, la

⁴ José Moreno Villa (1887-1955), hasta fechas no muy lejanas, ha pasado desapercibido para la crítica literaria española y, por el momento, son pocos los estudios monográficos que se le han dedicado. Entre los más destacados figura el clásico de José Francisco Cirre (*La poesía de José Moreno Villa*, Madrid: Insula, 1963), la tesis doctoral (inédita) de Luis Izquierdo Salvador (*Modernismo y vanguardia en la poesía de José Moreno Villa*, Barcelona: Universidad Central de Barcelona, 1980), la tesis de licenciatura de Eugenio Carmona Mato (*José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga/Colegio de Arquitectos de Málaga, 1985) muy útil para los aspectos extraliterarios de nuestro polifacético malagueño, la tesis de licenciatura inédita de María Antonia López Frías (*La lírica de José Moreno Villa antes del exilio (1913-1936)*, Málaga: Universidad, 1986), así como su libro (López Frías, María Antonia: *José Moreno Villa: Vida y poesía antes del exilio (1887-1937)*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990) y las actas del I Congreso de Literatura Contemporánea, «José Moreno Villa en el contexto del 27», celebrado en la Universidad de Málaga del 10 al 13 de Noviembre de 1987 (*José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989). También cabe destacar aquí el catálogo de la exposición celebrada en Málaga en Mayo de 1977 (*José Moreno Villa 1887-1955*), Málaga: Imprenta Dardo/Museo de Málaga, 1977) y el de la que tuvo lugar en Madrid diez años después, editada por Juan Pérez de Ayala (*José Moreno Villa (1887-1955)*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1987). Para conocer más detalles de su vida puede verse la obra del propio José Moreno Villa (*Vida en claro. Autobiografía*, México: El Colegio de México, 1944, reeditada por el Fondo de Cultura Económica en 1976). Por su relevancia merece ser traído a colación el capítulo que le dedicara Luis Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1975, p. 153-163).

crítica se ha empeñado, durante lo que va de este siglo, en organizar las distintas corrientes o movimientos en generaciones² o grupos más o menos cerrados de autores y, por ende, de obras que, en muchos casos, aspiraban a la atemporalidad y que hoy, ciertamente, siguen siendo novedosas y originales para los nuevos lectores, obras y autores que van siendo descubiertos por las nuevas generaciones biológicas.

Todo ello ha llevado a algunos críticos a reflexionar sobre la necesidad de volver la vista hacia Moreno Villa, que *es uno de los muchos escritores de este siglo necesitados de una revisión y examen*, no sólo para tratar de hacer justicia, aunque sea *post mortem*, sino también para conocer con más exactitud una figura que tuvo *la mala suerte de venir al mundo literario entre dos épocas bien definidas y dotadas de figuras de primera magnitud*³, pero sin las que es imposible entender la historia literaria orgánicamente y sin abruptos transicionales.

De la misma opinión es Francisco J. Díaz de Castro, a quien *sorprende comprobar todavía hoy que la figura de José Moreno Villa, que mereció en su tiempo los elogios de personalidades tan ilustres como Antonio Machado, José Ortega y Gasset o Eugenio d'Ors, sigue siendo la de un gran desconocido de nuestras letras*⁴, cuya obra permanece semioculta al público, dispersa e ilocalizable, sobre todo su prosa.

2. JOSÉ MORENO VILLA Y LAS GENERACIONES LITERARIAS

¿Dónde ubica la crítica a José Moreno Villa? Tampoco es fácil hallar respuestas para esta pregunta y es que parece claro que las preguntas más pueriles requieren las respuestas más complejas, como se observará en las páginas siguientes.

2.1. La Generación de 1914

José-Carlos Mainer habla de *formas transicionales al vanguardismo en poemas de José Moreno Villa, Jorge Guillén o Pedro Salinas*⁵, opinión muy próxima a la de Guillermo de Torre que, al ampliar el concepto de generación del 27, lo incluye en *el grupo inmediatamente anterior*⁶, la generación de 1914, y que coincide con José Fradejas Lebrero⁷ que lo ubica entre la generación del 98 y la del 27, en lo que se ha dado en llamar Novecentismo, junto a Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, León Felipe, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna y otros.

² Sobre este tema puede verse el ensayo crítico de Eduardo Mateo: «La Generaciocracia: ¿Vulgaridad o falacia crítica?» en *Notas y Estudios Filológicos*, 8, 1993, pp. 115-138.

³ Guillermo Carnero: «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española» en *Las armas abisimias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 181. (Presentado en el I Congreso de Literatura Contemporánea en noviembre de 1987 y publicado en octubre de 1989 en Cristóbal Cuevas (ed.): *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989. La obra de Guillermo Carnero apareció en marzo de ese mismo año).

⁴ Francisco J. Díaz de Castro: «La poesía vanguardista de José Moreno Villa», en *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989, p.30.

⁵ José-Carlos Mainer: *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 150. También citado en José-Carlos Mainer: «La crítica intelectual a los noventayochistas y la revista *España*», En Víctor García de la Concha, «Época contemporánea: 1914-1939», en Francisco Rico (coord.): *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 7, Barcelona: Crítica, 1984, p. 29.

⁶ Guillermo de Torre: «Una generación literaria más amplia» en Víctor García de la Concha: «Época contemporánea: 1914-1939», en Francisco Rico (coord.): *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Barcelona: Crítica, 1984, p. 266.

⁷ José Fradejas Lebrero: *Literatura Española*, Madrid: UNED, 1987, p. 210.

Junto a Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez, Víctor García de la Concha incluye a Moreno Villa en la generación de 1914 y afirma que también deberían estar allí Pedro Salinas y Jorge Guillén *a quienes una sola razón de convencional facilidad mantiene agrupados con sus amigos de la llamada generación del 27*⁸. Justifica el uso del término generación como un concepto base de categorización y porque éste nos permite introducir la literatura española de esta época en un ámbito europeo más amplio. Quizá sean éstas las únicas razones para seguir hablando de generaciones en la historia literaria española, puesto que, con frecuencia, las necesidades metodológicas justifican este tipo de clasificaciones, «útiles» sólo en los ámbitos académicos, como puede comprobarse en su introducción al capítulo «Prosa y teatro de la generación del 27», donde incluye en la prosa del 27 obras de Moreno Villa (*Vida en claro y Leyendo a...*), eso sí, precedido de un elocuente paréntesis: *sin hacer ahora distinciones generacionales ni temporales*, puesto que de hacerlos encontraríamos serios problemas para mantener la coherencia argumental. En este sentido puede comprenderse la afirmación de Eugenio Carmona, cuando dice que Moreno Villa *fue hombre múltiple y conciso [...] Poeta, pintor, historiador del arte, crítico social, «don» de la Residencia de Estudiantes... demasiadas cosas...*⁹, ya que, de otro modo, personaje tan polifacético no tendría cabida en ninguna clasificación o aparecería en todas. Gerald Brenan¹⁰, en su particular historia de la literatura española, habla de Moreno Villa como autor de la misma generación que Juan Ramón Jiménez y *precursor de la poesía nueva*, que más tarde influiría junto con Juan Ramón Jiménez en la generación del 27. También Guillermo Díaz-Plaja¹¹ sitúa a Moreno Villa, junto a Antonio Espina, en la decadencia del Modernismo y a las puertas del Ultraísmo.

En el capítulo dedicado al arte de entreguerras, Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez¹² incluyen a Moreno Villa como parte de la generación de 1914 o novecientista, junto a Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Ramón Gómez de la Serna, Ramón Basterra, Tomás Morales, Luis Araquistáin y otros. Más adelante, al hablar de la evolución de la poesía¹³ en el siglo XX, vuelven a introducir a Moreno Villa en la nómina novecientista, junto a Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala y León Felipe, dejando por delante a los Machado, Unamuno y Valle Inclán y por detrás a los vanguardistas, es decir a Salinas, Guillén, Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Prados,...

2.2. La Generación Transitoria

Ángel del Río opina que Moreno Villa *es un poeta que ha permanecido al margen de escuelas y cuya obra [...] presenta modalidades muy variadas*¹⁴. Para él, representa lo nuevo de la poesía de los años 1910-1925, junto con Juan José Domenchina y León

⁸ Víctor García de la Concha: «Época contemporánea: 1914-1939», en Francisco Rico (coord.): *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 7, Barcelona: Crítica 1984, p. 4.

⁹ Eugenio Carmona Mato: *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga / Colegio de Arquitectos de Málaga, 1985, p. 9.

¹⁰ Gerald Brenan: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Crítica, 1984 (1ª ed. Buenos Aires: Losada, 1958, con el título original de *The Literature of the Spanish People. From Roman Times to the Present Days*, p. 448).

¹¹ Guillermo Díaz-Plaja: *Modernismo frente a noventa y ocho*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979 (1ª ed. 1951), p. 127.

¹² Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: *Manual de Literatura Española. X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos*, Pamplona: Cenit, 1991, p. 39.

¹³ Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: *Manual de Literatura Española. X. Novecentismo y Vanguardia: Introducción, prosistas y dramaturgos, ...* p. 216-127.

¹⁴ Ángel del Río: *Historia de la literatura Española*, 2, Barcelona: Bruguera, 1982, (1ª ed. Estados Unidos: Holt Rinehart and Winston, Inc., 1948), p. 487.

Felipe. De este modo, parece que lo sitúa entre la Generación del 98 y la del 27. Para él su inclusión en la antología de Gerardo Diego se debe a su calidad de *adelantado un poco mayor de la «nueva poesía»*¹⁵, más que a su pertenencia a grupo o generación alguna.

La transición hasta las vanguardias¹⁶ es el lugar que Valbuena Prat reserva al autor de *Jacinta la pelirroja* entre los personajes que ocupan el capítulo del mismo nombre, junto a Enrique de Mesa (1879-1929), Mauricio Bacarisse (1897-1931) y León Felipe (1884-1968) entre otros¹⁷. Valbuena Prat titula el capítulo siguiente *La generación de 1927: La poesía pura: Diego, Lorca, Alberti, Guillén, Salinas* y defiende el nombre de «generación del 1927», por creerlo el más significativo, para las más importantes figuras que nacen en torno a 1900. El centenario de Góngora, la revalorización del poeta barroco, y la participación de todos los poetas e importantes prosistas en esa fecha, llevan un «supuesto» de grupo y de actitud, citando aquí a Dámaso Alonso¹⁸. Parece obvio que no cuenta con nuestro poeta malagueño como miembro de este grupo tan claramente definido.

José García López¹⁹ incluye a Moreno Villa entre los poetas posmodernistas, junto a Tomás Morales (1885-1921), Enrique de Mesa (1878-1929), Ramón de Bastera (1888-1930), Juan José Domenchina (1898-1959) y León Felipe (1884-1968). Con este último (seud. de Felipe Camino Gallego) lo asocian también Juan Alcina y Joaquín Saura²⁰, que consideran a Moreno Villa dentro del grupo informe titulado *Otros poetas de los años veinte*, donde se habla también de Juan Larrea.

Cuando habla de la revista *Horizonte* (1922), Gloria Videla²¹ cita a Moreno Villa, junto a Antonio Machado, como *nombres de las generaciones anteriores al ultraísmo* que colaboran en ella. Más adelante²² lo cita junto a Bacarisse como exploradores de nuevos caminos literarios a principios de siglo. En este sentido pertenecerían a una posible «generación pre-vanguardista» que es donde Germán Gullón²³ sitúa al malagueño, entre los precursores de las vanguardias en España, junto a Ramón Gómez de la Serna, abriendo su antología, mientras que otros poetas del 27 aparecen posteriormente en los capítulos dedicados al creacionismo (Diego y Larrea) y al surrealismo (Hinojosa, Lorca, Alberti, Cernuda y Aleixandre) y otros ni siquiera aparecen (D. Alonso, Salinas, Guillén, Prados) como poetas de vanguardia. Ello demostraría que la unidad generacional que pretenden otros autores no es tal, puesto que todos deberían figurar en las posiciones de vanguardia literaria.

Emilia de Zuleta²⁴, siguiendo a Ángel del Río, incluye a Moreno Villa en el grupo de poetas de transición entre el modernismo y la vanguardia, junto a León Felipe, Domenchina y Antonio Espina. Pero, más adelante²⁵, al referirse a las numerosas evocaciones que se hicieron de Federico García Lorca dice: *tal vez las más vivas sean las de sus compañeros de grupo, José Moreno Villa, primero, y Jorge Guillén, después, [...].* De

¹⁵ Ángel del Río: *Historia de la Literatura Española*, 2, ...p. 499.

¹⁶ Ángel Valbuena Prat: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p. 608.

¹⁷ Ángel Valbuena Prat: *Historia de Literatura Española*,... p 609.

¹⁸ Dámaso Alonso: *Góngora y la literatura contemporánea*, Santander, 1932. (Tirada aparte del «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo».)

¹⁹ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Vicens-Vives, 1962, p. 624.

²⁰ Juan Alcina y Joaquín Saura: *Literatura Española. Estilo*, Barcelona: Vicens-Vives, 1984 (7ª ed., la 1ª 1976), p. 394.

²¹ Gloria Videla: *El Ultraísmo*, Madrid: Gredos, 1971, p. 61.

²² Gloria Videla: *El Ultraísmo*, ... p. 188.

²³ Germán Gullón: *Poesía de la vanguardia española (Antología)*, Madrid: Taurus, 1981.

²⁴ Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid: Gredos, 1981 (1ª ed. 1971), p. 45.

²⁵ Emilia de Zuleta: *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, ... p. 203.

donde cabe deducir que la autora lo asimila al grupo del 27, en contra de su lectura inicial guiada por la opinión de Ángel del Río.

En 1976, Antonio Blanch reclamaba un estudio riguroso del grupo *intermediario de poetas entre los grandes del 98 y los del 27, es decir, la función transmisora y renovadora de figuras como Domenchina, León Felipe, Bacarisse, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Lasso de la Vega, Moreno Villa, etc.*²⁶. Posteriormente, cuando habla de la revista *Índice* dice: *En esta revista es donde la generación del 27 realizará sus primeras apariciones en público. Salinas, Lorca, Guillén, Marichalar, D. Alonso, Bergamín, Chabás, Díez-Canedo y Moreno Villa colaboraron en ella desde su comienzo*²⁷. ¿Quiere esto decir que Moreno Villa formaba parte de la generación del 27? Si es así se contradice con lo anterior. Después²⁸ cita un texto de Cirre para su condición de hombres del 27: *Todos los elementos posibles y deseables para levantar el estandarte del grupo que nos ocupa, están ya implícitos en los libros del autor [Moreno Villa] publicados con anterioridad a 1920*²⁹. Esta misma idea la repite Cirre en otro libro, afirmando que debemos *considerarlo precursor mucho mejor que compañero*³⁰.

Concha Zardoya³¹ añade a Moreno Villa a una generación intermedia entre Galdós y la generación más joven, la de Miguel Hernández, Vivanco, Blas de Otero, Celaya, etc., junto a Baroja, Unamuno, Salinas, Guillén, Lorca, Prados, Alberti, Cernuda, Altolaguirre, etc., mientras que Javier Pérez Bazo³² habla de un grupo de transición, sumándose a la postura de Cano Ballesta, formado por Díez-Canedo, Bastera, Bacarisse, Domenchina y Moreno Villa, con lo que introducimos el concepto de «generación de transición», puesto que cuando el concepto de generación no funciona es necesario reformularlo para que la irregularidad se convierta en una parte del sistema, ya que de otro modo, dejaríamos fuera algunos nombres de difícil ubicación.

También Carmen de Mora insiste en situar a Moreno Villa *a caballo entre la generación del noventa y ocho y la del ventisiete, en calidad de colofón del modernismo, por un lado, de precursor e incluso partícipe de la generación vanguardista, por otro.*³³

2.3. La Generación de 1927

¿Pertenece Moreno Villa a la Generación del 27? Vicente Granados³⁴ abre el capítulo dedicado a la generación del 27 con esta frase: *La generación del 27 no existe como tal, si es que «como tal» ha existido alguna vez alguna generación.* Esto que puede parecer una postura radical de principio, se explica a continuación en consonancia con Lucía Montejo, pero con más rotundidad, puesto que la ausencia de un lenguaje literario gene-

²⁶ Antonio Blanch: *La poesía pura española*, Madrid: Gredos, 1976, p. 10. (cita p. 31. Moreno Villa, J.: «Nuevos artistas», en *Revista de Occidente*, t. IX, (1925), p. 80. y en p. 32 Moreno Villa, J.: *El Sol*, 20 de septiembre, 1927)

²⁷ Antonio Blanch: *La poesía pura española*,... p. 50. (en la página 110 cita «Poética», por J. Moreno Villa, en *Poesía Española* (1915-1931), Madrid, 1932, p. 149-150.)

²⁸ Antonio Blanch: *La poesía española*,... p. 109.

²⁹ José Francisco Cirre: *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*, México: Gráfica Panamericana, 1950, p. 135. Citado por Antonio Blanch: *La poesía pura española*,... p. 109. Las obras de Moreno Villa a las que se refiere son: *Garba, El pasajero, Luchas de pena y alegría y Evoluciones*, publicadas todas entre 1913 y 1918.

³⁰ José Francisco Cirre: *La poesía de José Moreno Villa*, Madrid: Ínsula, 1963, p. 60.

³¹ Concha Zardoya: *Poesía española del siglo XX*, t. III, Madrid: Gredos, 1974, p. 328.

³² Javier Pérez Bazo: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid: Playor, 1984, p. 16.

³³ Carmen de Mora Valcárcel: «Sobre la poesía de José Moreno Villa» en Departamento de Literatura Española: *Andalucía en la Generación del 27*, Sevilla: Universidad, 1978, p. 151.

³⁴ Vicente Granados: *Literatura Española. Siglo XX*, Madrid: Rosas, 1978, p. 96.

racional y la coincidencia temporal en torno a Góngora, para dispersarse después, vienen a sustentar la idea de Granados, llegando nuevamente a la razón bio-cronológica como único argumento sólido para hablar de generación, pero no de generación literaria, puesto que no todas las generaciones cronológicas son generaciones literarias, ni artísticas, ni políticas, ni musicales,... prueba de ello es la diversidad que se produce en cada generación biológica en torno a los mismos sucesos.

Joaquín Marco³⁵ habla de «generación del 27», «generación de la Dictadura», «generación de la amistad» o «generación de poetas profesores», como términos erróneos, ya que no son hechos significativos la presencia de algunos de estos poetas en el tricentenario de Góngora, ni tiene nada que ver su madurez poética con Primo de Rivera, ni tampoco las relaciones personales entre ellos o el hecho de que algunos fueran profesores. Todo ello poco o nada tiene que ver con su definición poética o literaria, puesto que también otros poetas fueron amigos de otros, acudieron al tricentenario y fueron profesores. Más adelante³⁶ Marco habla de la marginación de Moreno Villa, como precursor de los nuevos poetas y del escaso papel que se le concede en la crítica, lo mismo que a Prados y Altolaguirre, todos ellos poetas muy considerables.

Este criterio no lo comparte Juan Manuel Rozas, que sitúa a Moreno Villa en la generación del 27, junto a Salinas, Prados, Lorca y Altolaguirre³⁷, lo mismo que Martín de Riquer y José María Valverde, para quienes aquél pertenece a la generación del 27 cuando se refieren a su labor traductora³⁸ y en 1911 ya cuentan con él como *futuro miembro de la generación poética de 1927*. De idéntica opinión es Antonio Machado que se asusta de la estética «pura» de un poema de Moreno Villa en 1914, puesto que, según él, anticipa la estética de la «poesía pura» de lo que será la generación del 27³⁹.

Pedro Aullón de Haro y otros⁴⁰ señalan la existencia de un grupo de poetas cerrado (Salinas, Guillén, Diego, Prados, Altolaguirre, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda e Hinojosa) llamados, *a veces, generación del 27*, unidos por la retórica vanguardista, el tricentenario de Góngora y el magisterio de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Estos mismos autores integran a Moreno Villa entre los poetas del exilio, fuera del grupo del 27 y *de trayectoria más individual*⁴¹, junto a León Felipe, Pedro Garfías, José Bergamín, Juan José Domenchina y Juan Rejano. Después sitúan a Miguel Hernández como poeta sin grupo y tras él la generación del 36.

Al hablar de la primera etapa de la revista Litoral (1926-1929), dirigida por Prados y Altolaguirre, Juan Cano Ballesta afirma que en ella colaboran *los más prestigiosos escritores de la generación (Lorca, Gerardo Diego, Guillén, Cernuda, Prados, Altolaguirre,*

³⁵ Joaquín Marco: «La poesía hasta 1936» en José María Díez Borque: *Historia de la Literatura Española*, IV, Madrid: Taurus, 1980, p. 159.

³⁶ Joaquín Marco: «La poesía hasta 1936» en José María Díez Borque: *Historia de la Literatura Española*, IV, ...p. 187-189.

³⁷ Juan Manuel Rozas: «Homenaje en el dictado guilleniano», Víctor García de la Concha, «Época contemporánea: 1914-1939», en Francisco Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, 7, Barcelona: Crítica, 1984, p. 349.

³⁸ Martín de Riquer y José María Valverde: *Historia de la Literatura Universal*, Barcelona: Planeta, 1986, t. 8, p. 304. Se refieren a la traducción en 1911 de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902) obra de Fritz Mauthner, con el título de *Aportaciones para una crítica del lenguaje*.

³⁹ Martín de Riquer y José María Valverde: *Historia de la Literatura Universal*, ...p. 412.

⁴⁰ Pedro Aullón de Haro, Javier Huerta Calvo, Juan Palette y Pío E. Serrano: *Historia de la Literatura Española*, Madrid: Playor, 1991, p. 392.

⁴¹ Pedro Aullón de Haro, Javier Huerta Calvo, Juan Palette y Pío E. Serrano: *Historia de la Literatura Española*, ...p. 399.

Alberti, Alexandre, Moreno Villa)⁴² y más adelante, al referirse a la revista *Los cuatro vientos dice* que esta es publicada por una serie de escritores jóvenes muy próximos a la madurez: Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Melchor Fernández Almagro, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Antonio Marichalar, Pedro Salinas, Claudio de la Torre. Recoge trabajos o poemas de los más destacados escritores del momento: Cernuda, Alexandre, Quiroga Pla, Bergamín, Gerardo Diego, Moreno Villa, además de los anteriormente nombrados⁴³. Puede pensarse que entre «escritores jóvenes» y «escritores del momento» haya una intencionalidad diferenciadora, ya que los jóvenes son siempre generación siguiente a la dominante actual.

A lo que otros llaman «generación del 25», «generación Guillén-Lorca» o «generación de la Dictadura», Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas⁴⁴ prefieren denominarlo generación del 27 porque les parece más apropiado, dada la relevancia que, según ellos, tuvo el tricentenario de la muerte de Góngora. Ello podría justificarse si se toma el término generación como un término pedagógico, sin sujetarse a cronologías exactas o determinaciones temporales de quince en quince años como defendía Ortega. Según estos autores, habría una generación propiamente dicha (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Prados, Altolaguirre, Alexandre, Cernuda, D. Alonso, Diego) y una generación complementaria (Villalón, León Felipe, Moreno Villa, Bastera, Espina, Adriano del Valle, Bacarisse, Domenchina, Garfias, Larrea, Guillermo de Torre e Hinojosa) a modo de apéndice de la anterior y como tal figura en la obra. Este nuevo concepto de «generación complementaria» no deja de ser un intento de remediar lo que la rigidez orteguiana ocasiona cuando se pone en práctica su teoría⁴⁵.

«Generación del 27» o «grupo poético del 27», son denominaciones que Francisco Javier Díez de Revenga⁴⁶ utiliza indistintamente, refiriéndose a toda la generación, en sentido biológico, tanto a los más conocidos como a otros coetáneos que pasaron desapercibidos en su momento, se refiere a la más brillante promoción de la literatura española de nuestro siglo⁴⁷. Para apoyar su tesis cita a Brian Morris, quien reconoce que, además de los que él incluye en «the brilliant pleiad»⁴⁸, hay otros entre los que se encuentra Moreno Villa. También cita para corroborar su idea de generación amplia la antología de Gerardo Diego⁴⁹ y la obra de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas⁵⁰. Tampoco se olvida de la *Antología del grupo poético del 27* de Vicente Gaos⁵¹, quien considera que los llamados poetas transitorios⁵² (León Felipe, Moreno Villa y Bastera) no son tales, ya

⁴² Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid: Gredos, 1972, p. 16.

⁴³ Juan Cano Ballesta: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, ...p. 84.

⁴⁴ Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas: *La generación poética de 1927*, Madrid: Istmo, 1986 (3ª ed. ampliada, la 1ª Madrid: Ediciones Alcalá, 1966. 2ª ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1974, p. 11.), p. 13.

⁴⁵ Sobre este particular véanse las críticas vertidas por Eduardo Mateo: «Apuntes críticos a la idea de generación en *El tema de nuestro tiempo* de Ortega y Gasset» en *EURIDICE*, 3, 1993, pp. 259-278.

⁴⁶ Francisco Javier Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid: Castalia, 1987, p. 22.

⁴⁷ Francisco Javier Díez de Revenga: *Panorama crítico de la generación del 27*, ...p. 13.

⁴⁸ C. Brian Morris: *A Generation of Spanish Poets 1920-1936*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1969.

⁴⁹ Gerardo Diego: *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid: Signo, 1932. Gerardo Diego: *Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus, 1979 (1ª ed. 1959) Recoge *Poesía española. Antología 1915-1931*, Madrid: Signo, 1932 y *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*, Madrid: Signo, 1934. La última edición es de Andrés Soria Olmedo: *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*, Madrid: Taurus, 1991.

⁵⁰ Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas: *La generación poética de 1927*, Madrid: Istmo, 1986.

⁵¹ Vicente Gaos: *Antología del grupo poético del 27*, Madrid, 1963. (*Antología del grupo poético de 1927*, Madrid: Cátedra, 1983.)

⁵² Esta podría ser otra formulación del concepto «generación», la «generación transitoria», muy útil para definir los grupos no reconocidos como generación entre otros dos reconocidos como tales.

que, aunque por fecha de nacimiento no entren en los cálculos generacionales, son mejores poetas que otros y deberían recibir esa consideración. *No entiende por qué poetas menores como Prados y Altolaguirre*⁵³ figuran en la nómina del 27 y los anteriores no. Sin embargo, en su antología incluye a estos dos últimos junto a Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Alberti, Domenchina, D. Alonso, Aleixandre y Cernuda, para no romper la tradición y porque este *no es el lugar indicado para implantar nuevos usos*⁵⁴. Tampoco olvida la referencia a la de Ángel González⁵⁵, a la de Francisco M. Mota⁵⁶, y a la de José Luis Cano⁵⁷, que se empeña en demostrar el carácter generacional peterseniano de lo que González y Gaos llaman grupo del 27, reduciendo éste a Villalón, Salinas, Guillén, Diego, Aleixandre, Lorca, Alonso, Prados, Cernuda, Alberti, Hinojosa y Altolaguirre. Nuevamente aparece Villalón porque su vida y su obra *sólo tienen sentido dentro del grupo poético del 27*⁵⁸, ya que si aplicamos el criterio quinceañista no entra de ninguna de las maneras y, sin embargo, excluye a Moreno Villa de este grupo para situarlo, al igual que a Guillermo de Torre, en la «generación de 1914»⁵⁹.

Moreno Villa es asimilable al 27, según Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera⁶⁰, por razones estilísticas y biográficas, en su calidad de maestro y hermano mayor del grupo, perteneciente al Novecentismo, como D'Ors, Cansinos Assens o Miró⁶¹. Es obvio que no está clara su adscripción al 27, como tampoco lo estaba para Antonio Machado que fue el primero en percatarse del eclecticismo de Moreno Villa⁶² y en destacar su figura como *un poeta de su tiempo, que no parece interesarse por las modas literarias de su tiempo. Se engañará, sin embargo, quien piense que las ignora*.⁶³

La teoría de las «vigencias» de Ortega sirve a Ángel González para justificar la existencia del grupo poético de 1927, considerándolas como aquello que, en una época determinada está de moda, lo que nosotros denominamos «momentos literarios»⁶⁴. Por esta razón, introduce en la nómina sólo a aquellos poetas que cumplen el requisito biológico de haber nacido dentro del periodo de los quince años orteguiano y que para él va desde Salinas hasta Altolaguirre, incluyendo a Villalón⁶⁵. Pero, ¿qué razón hay para introducir

⁵³ Vicente Gaos: *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid: Cátedra, 1983, p. 15. Estas afirmaciones sobre Emilio Prados y Manuel Altolaguirre siguen imprimiéndose en la decimoquinta edición de la obra, aparecida en 1990 y actualizada por Carlos Sahagún, cuando es evidente que la crítica ha demostrado que tanto Prados como Altolaguirre no merecen esa consideración despectiva de poetas menores. Véase como ejemplo la obra de Patricio Hernández: *Emilio Prados: la memoria del olvido*, 2 vols., Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza, 1988 y la edición de Margarita Smerdou y Milagros Arizmendi de: Manuel Altolaguirre, *Poesías completas*, Madrid: Cátedra, 1982.

⁵⁴ Vicente Gaos: *Antología del grupo poético de 1927*, Madrid: Cátedra, 1983, p. 15 n.

⁵⁵ Ángel González: *El grupo poético de 1927*, Madrid: Taurus, 1981. (1ª ed. 1976)

⁵⁶ Francisco M. Mota: *Poetas españoles de la generación del 27*, La Habana, 1977.

⁵⁷ José Luis Cano: *Antología de los poetas del 27*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 17-34.

⁵⁸ Ángel González: *El grupo poético de 1927*, ...p. 8 n.

⁵⁹ Ángel González: *El grupo poético de 1927*, ...p. 21.

⁶⁰ Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del 27*, Madrid: Cincel, 1980, p. 12.

⁶¹ Juan Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera: *El grupo poético del 27*, ...p. 23.

⁶² Antonio Machado: «Reflexiones sobre la lírica», en *Revista de Occidente*, Madrid, junio 1925, año III, nº XXIV, p. 372.

⁶³ Antonio Machado: *Los complementarios*, Madrid: Taurus, 1972, p. 236.

⁶⁴ Este concepto es mucho más flexible que el de generación ya que permite incluir a unos autores y excluir a otros en función de la calidad y de la datación (por la fecha de composición, mejor que por la de publicación) de sus obras. Incluso permite que unos sean incluidos en un grupo en vida y excluidos de él tras el paso del tiempo o póstumamente, en función de su obra, no de su fecha de nacimiento o de sus compañeros de viaje. De este modo, la historia literaria pondría la obra de cada uno en el lugar exacto que le corresponde, sin depender de las modas, los círculos editoriales o las campañas de promoción o auto-promoción de ciertos autores que después pasan justificada o injustificadamente a ser parte del patrimonio histórico-literario universal.

⁶⁵ Con este criterio el grupo estaría formado por Salinas (1891), Guillén (1893), Larrea (1895), Aleixandre (1898), D. Alonso (1898), Diego (1898), Lorca (1898), Prados (1899), Alberti (1902), Cernuda (1902), Hinojosa (1904) y Altolaguirre (1905).

a Villalón (1881) y no a otros poetas de, al menos, la misma talla literaria, como Moreno Villa (1887)? Aparentemente ninguna y Ángel González tampoco ofrece ningún argumento contrario a esta idea.

3. CONCLUSIONES

La tendencia a establecer épocas, ciclos cerrados y generaciones en la historia de la literatura española más reciente se tradujo en la estúpida calificación de «poeta menor»⁶⁶ que afectó también a poetas como Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y José Bergamín. ¿Rezagado modernista o avanzado vanguardista del 27? Este es uno de los múltiples fallos del método generacional, que en su intento de hacer una historia redonda, sin fugas ni fisuras, acaba por hacer una historia falsa que inclina a los críticos y, por supuesto, a los lectores a valorar la aportación de José Moreno Villa sin detenerse en catalogaciones más o menos cerradas, estructuradas y falsas, porque la realidad nunca puede ser convertida en una retícula de límites puros, aunque las peculiaridades vitales de cada ser humano, sea o no poeta, pintor o músico, pueden ser falseadas una vez desaparecido éste. Es obvio que *errare hominum est* y que errado (o quizá también herrado) será cualquier intento por uniformar lo que por naturaleza es informe.

Cuando Brian Morris⁶⁷ estudia la poesía de Guillén, Lorca, Alberti, Salinas, Alexandre, Prados, Altolaguirre y Cernuda, advierte desde la introducción que éstos autores no deben tomarse separadamente, sino en relación con Dámaso Alonso, Bacarisse, Bergamín, Chabás, Domenchina, Espina, Garfias, Giménez Caballero, Hinojosa, Huidobro, Larrea, Moreno Villa, Diego, Guillermo de Torre,...

Emilio Miró⁶⁸ habla de poetas de *uno y otro bando* ideológicos y cita entre los poetas «republicanos» o «revolucionarios» a Alberti, Moreno Villa y Prados, introduciendo así un nuevo concepto de generación: la «generación republicana» o «generación revolucionaria».

Por su parte, Lucía Montejo⁶⁹ ni siquiera nombra a Moreno Villa, pero sí aclara, rememorando a Dámaso Alonso, que grupo del 27 es mejor denominación que «generación», porque faltan algunas de las condiciones necesarias para que se pueda hablar de generación literaria con rigor, ya que *no hubo una motivación histórica ni un influjo literario preciso*, aunque sí un objetivo estético y técnico que no puede elevarse a la categoría de comunidad formal o de inspiración. Tampoco hubo un caudillo aglutinador del grupo, ni una ruptura con el pasado. Todo ello le lleva a fundamentar la noción de grupo en el hecho biológico de haber nacido en un periodo cerrado de quince años, el haber sido compañeros, haber intercambiado ideas y haber reaccionado de forma similar ante determinados acontecimientos externos. Con todo ello, Lucía Montejo nos ofrece una nómina cerrada del grupo del 27 o «generación de la amistad», compuesta por Salinas, Guillén, García Lorca, Alberti, Diego, Alonso, Alexandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre.

⁶⁶ Antonio Jiménez Millán: «La modernidad en la poesía de Moreno Villa. Estudio de *Salón sin muros*», en Cristóbal Cuevas (ed.): *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 176.

⁶⁷ C. Brian Morris: *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid: Gredos, 1988, (1ª ed. Cambridge University Press, 1969) p. 12. (en la p. 114 cita Moreno Villa, J.: «Señales» en *España*, nº 246 (22 de Enero de 1920), p. 9 y en la p. 220 cita Moreno Villa, J.: «Autocrítica», en *Revista de Occidente*, vol. VI (1924), nº XVII, p. 437.)

⁶⁸ Joaquín Marco: «La poesía hasta 1936» en José María Díez Borque: *Historia de la Literatura Española*, IV, ...p. 333.

⁶⁹ Lucía Montejo Gurruchaga: «El grupo poético del 27», en Miguel Ángel Pérez Priego et alii: *Literatura Española*, Madrid: UNED, 1991, p. 375.

Parece evidente que la introducción de Moreno Villa en uno u otro grupo depende del momento que se tome como referencia para ubicarlo (inicios, primer libro, madurez, pertenencia a círculos literarios, acontecimientos extraliterarios,...) ¿No sería mejor hablar de «momentos literarios» sin la inflexibilidad propia de las fechas? Ello permitirá cubrir el objetivo metodológico sin la rigidez y los problemas de ubicación que provoca el concepto «generación» en el sentido que se ha venido aplicando hasta el momento. Para Pérez Bazo, la obra de Moreno Villa es *sin duda el mayor exponente de las tendencias eclécticas modernismo/vanguardia*⁷⁰, lo que nos permite abundar en la idea anterior.

Dice Santos Sanz Villanueva⁷¹ que hay otros poetas, además de los Alberti, Altolaguirre, Cernuda, Guillén, Prados, Salinas y Garfias, a los que no es fácil incluir en la generación del 27, pero tampoco en otras, ya que extienden su obra antes y después. Entre ellos cita a Ernestina de Champourcín, Enrique Díez-Canedo, Juan José Domenchina, Antonio Espina, Juan Gil-Albert, Concha Mendez y José Moreno Villa.

Al estudiar la renovación en la poesía del cambio de siglo (1892-1904), Gustavo Correa⁷² aprecia la presencia de nuevas tendencias (1916-1927) y la maduración poética de los años 1928-1936, e incluye a Moreno Villa, sin distingos generacionales, en una nómina que se inicia en Unamuno y que llega hasta Cernuda, pasando por Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, los Machado, León Felipe y el grupo del 27. Quizás sea ésta la postura más racional a la hora de estudiar y sistematizar la poesía española del siglo XX: dar a cada uno lo que se merece, sin prejuicios que «garanticen» su valía y con un margen temporal suficientemente amplio como para que pueda observarse la evolución de cada autor a lo largo del tiempo y en comparación con sus coetáneos⁷³. Cualquier antólogo elige siempre lo que cree mejor en el momento en que realiza la selección y también es claro que lo hace más libremente si no se ve limitado en sus opciones por tal o cual grupo, sino que dispone de una panorámica amplia y de su propio criterio. Parece obvio que esto sólo puede llevarse a cabo una vez pasado el tiempo y desaparecidos todos los posibles influjos, tanto positivos como negativos. Especialmente importante, por su trascendencia escolar, es la clasificación que hace Arturo Ramoneda en su *Antología poética de la generación del 27*, ya que su finalidad didáctica conseguirá difundir entre los estudiantes de literatura española contemporánea la idea de que Moreno Villa no es propiamente un poeta del 27, pero sí que pueden hallarse en él *afinidades esporádicas con las de estos poetas*⁷⁴.

En esta dirección apunta también José María Barrera, cuando dice que *una parte considerable de la crítica literaria ha destacado siempre el papel desempeñado por José Moreno Villa (1887-1955) como precursor o adelantado de la generación del 27*⁷⁵, reconociendo que la mayor parte de la crítica ha defendido la tesis del puente entre el nove-

⁷⁰ Javier Pérez Bazo: *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid: Playor 1984, p. 18.

⁷¹ Santos Sanz Villanueva: *Historia de la Literatura Española. El Siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1984, p. 382.

⁷² Gustavo Correa: *Antología de la poesía española (1900-1980)*, vol. I, Madrid: Gredos, 1980, p. 13-37.

⁷³ Actualmente la utilización de este término tiene matices universales, dado que tan coetáneo es un autor de Soria para uno de Madrid, como uno de Barcelona para uno de París, Londres o Berlín, por no decir Nueva York, Roma o Lima. Otra cosa muy distinta es que, desde el punto de vista metodológico, se deban mezclar unos y otros, pero es evidente que a finales del siglo XX las influencias y el conocimiento de otros autores, permite una intertextualidad impensable hace unas décadas.

⁷⁴ Arturo Ramoneda: *Antología poética de la generación del 27*, Madrid: Castalia, 1990, p. 39.

⁷⁵ José María Barrera López: «José Moreno Villa y el Ultra», en Cristóbal Cuevas (ed.), *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 149.

centismo y la vanguardia, aunque también hay una minoría que ha querido asimilarlo⁷⁶ o excluirlo⁷⁷ de la generación del 27.

Abundando en esto con claridad, aparece el artículo de María Payeras Grau, cuando al estudiar *Colección* dice que ésta se halla en la encrucijada de la trayectoria poética de Moreno Villa en *el fin de su etapa modernista y el comienzo de la vanguardista*⁷⁸, opinión que comparte la crítica más reciente, situando a José Moreno Villa *como pieza clave del interregno entre dos grandes grupos y momentos de creación en la realidad literaria española contemporánea, la llamada Generación del 98 y la consagración de las vanguardias junto al Grupo del 27*⁷⁹.

⁷⁶ Esperanza Ortega: *Antología de la generación del 27*, Madrid: Biblioteca Didáctica Anaya, 1987, lo incluye en las páginas 65, 66, 101, 132, 157, 158, 192. Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas: *La generación poética de 1927*, Madrid: Istmo, 1986 (3ª ed. ampliada, la 1ª Madrid: Ediciones Alcalá, 1966, 2ª ed. Madrid: Ediciones Alcalá, 1974) también lo citan en las páginas 281-282 y 307.

⁷⁷ Vicente Gaos: *Antología del grupo poético del 27*, Madrid, 1963. (*Antología del grupo poético de 1927*, Madrid: Cátedra, 1983.); José Luis Cano: *Antología de los poetas del 27*, Madrid: Espasa-Calpe, 1982 y Ángel González: *El grupo poético de 1927*, Madrid: Taurus, 1981 (1ª ed. 1976) lo excluyen de sus respectivas antologías.

⁷⁸ María Payeras Grau: «En torno a *Colección*», en Cristóbal Cuevas (ed.): *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 201.

⁷⁹ María Antonia López Frías: *José Moreno Villa: Vida y poesía antes del exilio (1887-1937)*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990, p. 7-8. Obsérvese que la autora habla de *dos grandes grupos y momentos de creación*, tal como lo proponíamos nosotros páginas atrás, de la *llamada Generación del 98* y del *Grupo del 27*. Todo ello corrobora, una vez más, la dificultad de periodización generacional de nuestra literatura española contemporánea y la imposibilidad de ubicar a Moreno Villa en uno de estos grupos, puesto que necesitaríamos crear un nuevo grupo, ya definido como «generación transitoria», para abarcar el período intergeneracional.

LAS FUENTES DE INFORMACIÓN SOCIOLOGICA

Por Arturo Martín Vega

I. PANORAMA HISTÓRICO DE LA SOCIOLOGÍA

Sociología es la ciencia empírica y positiva que estudia la organización de los grupos humanos. El término “positiva” indica que hay que interpretar la sociedad tal como es y no como desearíamos que fuera. Es la ciencia más general de la que penden las demás. Ocurre algo así como la conocida fórmula de Leo Petrazhitsky: “si en una clase de fenómenos hay n subclases, deberemos considerar $n+1$ ”.

Desde una perspectiva histórica, el origen de esta disciplina es antiguo. Aristóteles en repetidas ocasiones se refiere al “hombre sociológico”, es decir: la persona no como elemento aislado sino como parte del conjunto de individuos que viven en la sociedad.

Pero también se pueden considerar precedentes de esta ciencia a todos los pensadores o filósofos preocupados por los asuntos sociales. Estos temas cada vez adquieren mayor relevancia y progresivamente los planteamientos generales acerca de la sociedad se van encauzando, y se perfilan cuestiones sociales progresivamente más concretas, que obtienen plena relevancia con la Ilustración (v.g. *El Contrato Social* de Rousseau de 1762).

Desde el punto de vista metodológico, las bases de las ciencias sociales se sientan con el empirismo sensualista inglés.

El primer precedente es Sir Francis Bacon (1561-1626), quien aboga por el empirismo como modelo y guía de la investigación: “a la verdad no se llega mediante la especulación, sino a partir de experiencias de las que se puedan inducir leyes generales”. Descarta, en consecuencia, los planteamientos exclusivamente lógicos de los pensadores clásicos y los procedimientos contingentes de la escolástica tradicional.

Locke (1632-1704) en su *Ensayo concerniente al Entendimiento Humano* (1690) niega las ideas innatas y los procedimientos racionalistas, en favor de la experiencia sensorial como la mejor fuente de conocimiento.

Científicamente la Sociología se reconoce como ciencia independiente con la obra de los primeros sociólogos propiamente reconocidos como tales: Auguste Comte (1789-1857) y Herbert Spencer (1820-1903).

Se tiende a considerar fundador formal de la Sociología a Auguste Comte, aunque también Saint-Simon (1760-1825) y Montesquieu (1689-1755) habían realizado estudios y contribuciones propiamente sociológicas.

¹ Cfr. Hermann Kinder y Werner Hilgemann. *Atlas Histórico Mundial*. 10ª ed. Madrid: Istmo, 1980. vol. I, p. 272.

Comte inventa el término Sociología (“Sociologie”) y lo emplea por primera vez en 1838, procedente de las palabras latina y griega, respectivamente, “socius” y “logos”, para diferenciarlo de “física social”, que poco antes había utilizado Quételet en Bélgica, al realizar unos trabajos de índole estadística en los que analizaba los censos de población.

En principio, también Comte utilizó el término “física social” para designar esta nueva ciencia. Con el nombre “física” quería aludir al carácter positivo, de modo que la Sociología se caracteriza por dos rasgos fundamentales de estudio: es una ciencia empírica y positiva.

La obra fundamental de Comte es el *Curso de Filosofía Positiva*, que son apuntes y conferencias elaborados entre 1830 y 1842, y que constituyen la cuna de esta joven disciplina.

Aportaciones posteriores

La Sociología entre el último tercio del siglo XIX y primero del XX incide e influye en los más importantes movimientos intelectuales, casi todos ellos de clara tendencia determinista, en el sentido de que en todos ellos hay un factor social determinante: el elemento económico en el marxismo (Marx), la mente humana en el psicoanálisis (Freud), la conservación de la especie en el evolucionismo (Darwin). Asimismo, se especializa en diversas disciplinas del conocimiento: sociología de la religión, sociología de la educación, sociolingüística,...

La Sociología a principios de nuestro siglo confirma su rango científico e independiente con las aportaciones de Durkheim (1858-1917), Weber (1864-1920) y Parsons (1902-) entre otros.

Ramas actuales

Corrientes generales

Los tratados clásicos se refieren a dos ramas principales de la Sociología: el funcionalismo que concibe el análisis de la sociedad contemplada desde el punto de vista estático, y la dialéctica que se decanta por el estudio de la sociedad desde una perspectiva dinámica a partir del conflicto social.

Algunos sociólogos, Timaseff, por ejemplo, identifican de manera panorámica el funcionalismo con las tendencias de análisis predominantes en Norteamérica, y la dialéctica con los estudios europeos. Esta división no se puede aceptar de manera general ni estricta. De hecho, en los años 30, se exilian a Estados Unidos los más importantes sociólogos europeos, excepto algunos muy significativos como Walter Benjamin, Erich Fromm, Marcuse, Horkheimer o Adorno quienes, en consonancia con sus trabajos anteriores, desarrollan un consistente pensamiento crítico.

Otras tendencias universales

La Etnometodología fija principalmente su objeto de estudio en los fenómenos culturales a partir de un destacado papel de los métodos de investigación.

La Sociobiología se acerca a las cuestiones sociológicas desde la perspectiva de los procesos y comportamiento biológicos. Se desarrolla fundamentalmente en Estados Unidos incentivada por los partidarios de Wilson.

La Sociología cognitiva es propia tanto de movimientos americanos como franceses. Viene a ser, en síntesis, el resultado de algunos principios fundamentales de la Sociología tradicional mezclados con temas de Genética, Cibernética y Etiología².

En España, la tendencia más renovadora la constituye el movimiento llamado "corporatismo", encabezado por Salvador Giner y Manuel Pérez Yruela, que entronca con la corriente moderna de la Escuela Internacional de Sociología, preocupada sobre todo por los estudios de dinámica social, pero tratando de hallar soluciones de consenso.

Los orígenes de la Sociología en nuestro país corren a la par que en otros lugares europeos. Es decir: se inician con el desarrollo de las clases burguesas y se consolidan con su afianzamiento en el poder político.

En la primera mitad del siglo XIX, los temas sociológicos aparecen emparentados con la Filosofía. Destaca, en este sentido, la labor de Ramón de la Sagra y Jaime Balmes.

A fines de siglo, hay que mencionar la renovadora labor docente del krausismo, que incluyó la Sociología como disciplina entre sus planes de estudios.

Los precursores españoles más importantes del momento son Adolfo Posada, figura destacada del movimiento krausista, a quien algunos consideran el primer sociólogo español; Severino Aznar, sociólogo científico desde la óptica católica y, en cierto sentido, Ortega y Gasset, emparentado con el reformismo decimonónico.

Pero, en realidad, los padres de la Sociología española son Medina Echavarría, que trajo a Max Weber en su exilio en Hispanoamérica e introdujo allí esta ciencia, Luis Recasens Siches y Francisco Ayala.

Posteriormente, desde la cátedra de Derecho Político de la Universidad de Granada, aparecen los descendientes intelectuales de aquellos durante la época del general Franco: Gómez Arboleya, inspirador del Instituto de Estudios Políticos, y Javier Conde.

A partir de entonces surgen diversos centros como CEDEC en Barcelona o GAUR en Easo (Donosti o San Sebastián), introductores de la Sociología moderna en estas regiones.

Aparte se encuentran las escuelas críticas de Sociología CEISA en Madrid y EISA en Barcelona que tuvieron que cerrar sus puertas precipitadamente en 1969; la desafortunada Escuela de Sociología de la Universidad Complutense de Madrid (1968-1982)³; y el Instituto León XIII, de orientación católica.

Aunque no se les puede considerar puramente sociólogos, sí son pensadores sociales Manuel Fraga Iribarne en el campo de la política, Enrique Tierno Galván y José Luis Aranguren en Filosofía, Luis Legaz Lacambra en Derecho y Julio Caro Baroja en Antropología.

Además de las Facultades y departamentos universitarios de Sociología, es preciso destacar también los estudios que parten de otras entidades públicas, como los apoyados por la Diputación de Barcelona, Instituto Gil-Albert de Valencia y diversos institutos vascos de investigación. Y entre las instituciones privadas el equipo Edis, dirigido por Ignacio Fernández de Castro.

² Como rama de la medicina especializada en averiguar el origen de las enfermedades, y no como ciencia preocupada por explicar las causas de las cosas.

³ Gran parte de los sociólogos españoles actuales de renombre comenzó su labor docente en este centro, ejemplo de enseñanza pragmática, libertad de pensamiento y talante crítico consentido en la época del general Franco. Lo clausuró el equipo de gobierno del rector Francisco Bustelo y García del Real.

Características complementarias de este panorama sociológico español son, por un lado, la multiplicación de contactos entre sociólogos españoles y sus colegas extranjeros. Por otro lado, el auge de institutos demoscópicos y empresas en el sector de la mercadotecnia que han incorporado métodos y profesionales de la Sociología. Y en tercer lugar, la progresiva desaparición de las dicotomías sociólogos contestatarios / integrados y sociólogos partidistas / independientes que se perfilaron tras la contienda civil española de 1936-1939.

II. RECURSOS PARA LA RECUPERACIÓN DE INFORMACIÓN (IR. INFORMATION RETRIEVAL)

Elección de tipos de documentos

Tan importante como indicar las principales fuentes de información es analizar previamente las necesidades de información que tienen los referencistas y los usuarios que se dispongan a manejar la colección especializada en temas sociológicos.

Un proceso de búsqueda adecuado que garantice resultados óptimos requiere una exposición concreta de la pregunta o preguntas que se realicen y de los fines o propósitos de la investigación.

Una orientación básica, en este sentido, ofrece Sandra K. Ready. *Search Strategy in the Research Process. Sociology*. En: *Conceptual Frameworks for Bibliographic Education. Theory into Practice*. Edited by Mary Reichel and Mary Ann Ramey. Littleton (Colorado): Libraries Unlimited, 1987, p. 75-85.

De acuerdo con las expectativas de respuesta, resulta fundamental, en principio, seleccionar el tipo de fuente o documento más apropiados en cada circunstancia. Por ejemplo, si lo que se necesita es clarificar el tema tomaremos un diccionario, enciclopedia o manual. Se pueden apuntar, a título ilustrativo, respectivamente: George A. Theodorson and Achilles G. Theodorson. *A Modern Dictionary of Sociology*. New York: Crowell, 1969; la *Encyclopaedia of Sociology*. Guilford (Connecticut): Dushkin, 1974; o Pauline Bart and Linda Frankel. *The Student Sociologist's Handbook*. Morristown (New Jersey): General Learning Press, 1976.

Pero si lo que se precisa es encontrar artículos de publicaciones periódicas habrá que recurrir a boletines de índices, resúmenes y sumarios como *Abstracts for Social Workers*. Albany (New York): National Association of Social Workers, 1965-

Si se desea acceder a monografías habrá que comenzar por consultar bases de datos referenciales en red o transportables en CD-ROM, catálogos y repertorios de carácter corriente, como los que ofrecen las bibliografías nacionales de carácter oficial, comercial (*Libros en Venta, Books in Print, Book Find,...*) o retrospectivo, v.g. *Combined Retrospective Index Set to Journals in Sociology (C.R.I.S.) 1895-1974*. Washington: Carrollton Press, 1978.

Si hay que actualizar nuestros conocimientos tendremos presente las revisiones del tipo "Avances en..." (Advances in...), "Progresos en..." (Progress in...) como *Criminology Review Yearbook*. Beverly Hills (California): Sage Publications, 1979-

Si pretendemos verificar la autoridad de los trabajos se hará uso de índices de citas como el ya clásico *Social Sciences Citation Index*. Philadelphia: Institute for Scientific Information (I.S.I.), 1973-

Proceso de búsqueda

Al introducirnos en el mundo de la Sociología, como en el de cualquier otra materia, es preciso comenzar por la consulta de las listas de referencias más generales y exhaustivas. Este objetivo se puede alcanzar realizando las siguientes actividades:

1. Buscar datos a partir de la orientación de un profesor. Este debe comenzar por recomendar la consulta de fuentes terciarias especializadas. Si no las hubiera, como sucede en el caso de la Sociología, hay que recurrir a los repertorios de referencia más prestigiosos y actualizados como, por ejemplo, las obras de Sheehy y Walford; el *Ulrich's* de la editorial Bowker y *Serials* de Ebsco para publicaciones seriadas.

Para productos en soporte informático son imprescindibles dos obras: Jennifer Langlois. *CD-ROM: An Annotated Bibliography of Resources* (London: Meckler, 1992) y el *CD-ROM Directory 1992* (London: TFPL, 1992).

Posteriormente hay que consultar fuentes secundarias. En nuestro caso:

1.1. Los repertorios comerciales que son los que ofrecen una información más actual de documentos en soportes librarios, especializados en ciencias sociales como, por ejemplo, el de Marcial Pons; y en nuevas tecnologías, los editados por Logitec, LUA, Paradox,.... Entre los extranjeros disponibles en España, es interesante el repertorio *Sociology, Criminal Justice, Antropology* de la editorial McGraw-Hill.

1.2. Las revistas de sumarios o boletines bibliográficos de publicaciones periódicas. En España es importante consultar el *Índice Español de Ciencias Sociales*. Serie B: Economía, Sociología y Políticas que edita el Centro de Información y Documentación Científica (CINDOC).

2. Buscar información a partir de directorios. De cobertura internacional es el *World Directory of Social Science Institutions* = Répertoire Mondial des Institutions des Sciences Sociales = Repertorio Mundial de Instituciones de Ciencias Sociales. 2ª ed. Paris: UNESCO, 1977.

Excelente obra de referencia, con una básica pero completa información que da cuenta de la dirección, órgano rector, materias de estudio y publicaciones que se editan en el mundo.

En el ámbito nacional español, uno de los más apropiados es el *Directorio de Centros de Documentación y Bibliotecas Especializadas*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Investigaciones Científicas y Técnicas, 1987. Ordena los centros por regiones y añade unos índices de centros, organismos y materias.

Otra fuente bibliográfica interesante es el *Directorio de Centros de Investigación Científica y Tecnológica en América Latina y el Caribe, España y Portugal 1991* (Montevideo: UNESCO, 1990).

Asimismo el *Directorio de Investigadores y Docentes en Población en América Latina 1986-87* (Buenos Aires) : Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales -CLACSO-, 1988.

También la compilación de *Centros de Investigación en España* (Madrid: Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología (CICYT), 1990).

Sin olvidar la utilísima *Guía Telefónica*. Madrid: Compañía Telefónica Nacional de España.

3. Buscar información a partir de compilaciones, v.g. *Use of Social Sciences Literature. Information Sources for Research and Development*. Su editor científico es Norman Roberts. Aquí aparecen artículos, como el de W. L. Guttzman: "The Literature of Sociology and the Pattern of Research and Retrieval", en el que se menciona una

importante fuente inglesa: The British Sociological Association (págs. 76-77), fundada en 1951. En un principio tuvo cerca de 400 miembros. En 1965 alcanzó los 799; y en 1973 tenía, aproximadamente 1400, la mayor parte sociólogos profesionales.

4. Buscar documentos a partir de la información conseguida en cualquier otro tipo de fuente relacional: instituciones públicas o privadas como bibliotecas, centros de documentación, centros de investigación, Ministerio de Asuntos Sociales,... Una de las instituciones más aconsejables es el Instituto de Información y Documentación en Ciencias Sociales (ISOC), hoy refundido en el anteriormente citado CINDOC (c/ Joaquín Costa 22. 28002 Madrid).

III. SELECCIÓN DE FUENTES PRINCIPALES

En Sociología se consideran dos tipos de fuentes documentales: los datos que contabilizan determinados aspectos de la realidad social, y los trabajos de investigación propios de esta ciencia social, o lo que algunos denominan "el análisis secundario de datos". Ambas clases de documentos constituyen para nosotros las fuentes primarias. Pero para llegar a ellas vamos a estudiar a continuación los medios o fuentes secundarias más relevantes.

I. FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes Extranjeras

En soporte librario

INTERNATIONAL Bibliography of the Social Sciences: International Bibliography of Sociology = Bibliographie Internationale des Sciences Sociales: Bibliographie Internationale de Sociologie. International Committee for Social Science Information and Documentation. London; New York: Tavistock Publications, 1952-. Periodicidad anual. Cobertura geográfica internacional. ISBN 0-422-81030.

Recoge artículos de unas 600 revistas, además de libros e informes de investigación en ciencias sociales. Proporciona únicamente los datos de su descripción bibliográfica, sin resumen ni indización. El orden de las referencias se realiza por materias de acuerdo con un esquema de clasificación propio, y luego se establece alfabéticamente por autores. Incluye lista de revistas vaciadas, índice de autores, índice temático en inglés y francés. Tiene una sección sobre educación. Es un repertorio financiado por la UNESCO.

En 1991 se publicó la última obra (vol. XXXVII) con la información recogida hasta el año 1987. Es la más exhaustiva que hay hasta la fecha. A partir de entonces, la British Library en colaboración con Routledge se ha hecho cargo de continuar este interesantísimo repertorio que comercializa con el nombre de *International Current Awareness Services (ICAS). Sociology and Related Disciplines*. Compiled by the British Library of Political and Economic Science. ISSN 0960-1546. Vacía información de cerca de 2000 publicaciones seriadas. Tiene una periodicidad mensual. Este producto adopta la forma de un boletín selectivo de sumarios, aunque también incluye información relativa a las revisiones que aparecen en las publicaciones seriadas e incluye, asimismo, una parte destinada a la recopilación de monografías. Esta publicación está completada con dos índices: uno de materias y otro topobibliográfico.

Revisiones

ANNUAL Review of Sociology . Edited by Judith Blake and John Hagan (associate editor). ISSN 0360-0572. ISBN 0-8243-2218-5. El volumen 18 corresponde a 1992. Publica esta revista Annual Reviews Inc., 4139 El Camino Way. P.O. Box 10139. Palo Alto. California 94303-0897. USA.

La calidad de su papel se ajusta a la norma ANSI (American National Standard for Information Sciences) Z39.48-1984. El último número contiene, además de los artículos de especialistas en diversas ramas de la Sociología, un apropiado índice de materias, otro índice acumulativo de colaboradores y finalmente otro índice, también acumulativo, de títulos de los artículos.

En soporte informático

SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX. Editado por Institute for Scientific Information (ISI) (325 Chestnut Street. Philadelphia Pennsylvania. 19106. USA).

Dirigido por Eugene Garfield, proporciona referencias de más de 1.400 revistas del mundo, especializadas en ciencias sociales. con unos 3.300 artículos seleccionados. La consulta se puede realizar por autor, título, citas, dirección y nombre de las revistas. Ofrece información desde 1980 hasta la actualidad.

SOCIOFILE. CD-ROM editado por Silver Platter Information Inc.

Contiene el índice y resúmenes de artículos publicados en más de 1.800 revistas de Sociología de todo el mundo, recogidas en la base de datos **Sociological Abstracts** desde 1974. También añade la base de datos SOCODA (Social Planning Policy and Development Abstracts). Asimismo recoge la bibliografía de las tesis doctorales más destacadas desde 1986. Incluye tutorial y tesaurus. Existe en versión para PC compatible, Apple Macintosh y red local.

Se actualiza tres veces al año. La suscripción anual cuesta alrededor de 300.000 ptas. Para recibir un disco nuevo es preciso entregar el anterior, de manera que si se pierde un disco se ha perdido la suscripción. Hasta hace unos años no era frecuente encontrar este producto en muchas bibliotecas ni centros de documentación especializados, y si no se podía comprar había que ir a consultarlo a muy pocos lugares como el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) o el servicio de referencia de la biblioteca de la Universidad Carlos III de Madrid.

Otras bases de datos fundamentales son: Francis-Sociologie, Social Scisearch, Population Bibliography, Pais International, Family Resources, Solis, Foris, Labordoc y Cab, esta última especializada en temas de Sociología rural.

Fuentes Españolas

En soporte librario

CATALINA MONTERO, Celia. *Las Fuentes de Documentación en la Investigación en Ciencias Sociales. El Análisis Secundario de Datos*. Cuaderno de Trabajo. Instituto Universitario de Estadística e Investigación Operativa de la Universidad Complutense de Madrid.

DÍEZ NICOLÁS, Juan. *Bibliografía de Sociología en Lengua Castellana*. Granada: Universidad de Granada, 1973.

DÍEZ NICOLÁS, Juan, PINO ARTACHO, Juan del y GOBERNADO ARRIBAS, Rafael. *Cincuenta Años de Sociología en España: Bibliografía de Sociología en lengua castellana*. Málaga: Universidad de Málaga. Departamento de Sociología, 1984.

GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando. *Manual Bibliográfico de Estudios Españoles*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra S.A., 1976.

El capítulo 10 (Págs. 495-536) está dedicado íntegramente a la Sociología. Aun aceptando el carácter interdisciplinar de las ciencias, la particular organización sistemática de este libro puede resultar discutible, ya que incluye obras más propias de otras materias como la historia, la hostelería. Además, los artículos carecen de los datos concernientes al editor.

SOCIOLOGÍA en España. Compilado por Luis Moreno y Salvador Giner. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Sociales Avanzados, 1990.

Contiene un conjunto de artículos con la mejor información acerca del desarrollo de la Sociología en nuestro país y de los trabajos más representativos.

Revistas

Piel de España. Servicio de Actualidad Económico-Social y Cultural de las Provincias.

Duró casi una década (1956-1965). El número 1 comienza con un contundente artículo editorial titulado "Sin explicaciones previas".

Comentario Sociológico. Estructura Social de España.

Editada por la Dirección de Estudios Sociales de la Confederación Española de Cajas de Ahorros (c/ Alcalá 27. 28014 Madrid), bajo la dirección de D. José Manuel González Páramo. Trimestral desde 1973.

Otras revistas importantes son: *Papers* (Barcelona), *Pensamiento Social Iberoamericano*, *Revista 6*, *Sistema* (una de las más representativas) y *Zona Abierta*.

En soporte informático

BDISE. Base de Indicadores Sociales y Económicos de España 1900-1990. Madrid: Ministerio del Portavoz del Gobierno, 1992.

Interesante base de datos. Básica para el investigador de ciencias sociales. Permite no sólo la manipulación de los datos sino la agregación de nuevas orientaciones de estudio.

2. FUENTES RELACIONALES INSTITUCIONALES

* **CIRES** (Centro de Investigaciones sobre la Realidad Social). Este centro nace en 1990, constituido por la Fundación Banco Bilbao-Vizcaya, Caja Madrid y la Bilbao-Bizkaia-Kutxa. En la actualidad, lo dirige D. Juan Díez Nicolás, catedrático de Sociología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, y autor de la *Bibliografía de Sociología en Lengua Castellana*⁴. La sede de esta institución está en Madrid, c/ Orense 37 - 5º A. Teléfono 556.90.36.

⁴ Granada: Universidad de Granada, 1973. Colección monográfica Universidad de Granada.

El objetivo principal del CIRES es el de estimular y potenciar la calidad de la investigación sociológica en las Universidades y otras instituciones de investigación españolas.

Es evidente que el coste de la investigación por medio de encuestas es alto, por lo que muchos equipos difícilmente pueden realizarlas. Es también cierto que otras organizaciones públicas y privadas ofrecen ayudas para realizar este tipo de investigaciones, y que facilitan datos publicados, acompañados en ocasiones de análisis e interpretación de los mismos.

Por ello, el CIRES ha establecido una forma original de ayudar a los equipos de investigación que lo soliciten, que consiste en facilitarles los datos brutos de una serie de investigaciones nacionales, transmitidos digitalmente en disquetes, fácilmente utilizables en cualquier ordenador personal compatible, con el fin de que los investigadores lleven a cabo por sí mismos la explotación y proceso de dichos datos en la forma en que consideren conveniente, sin más requisitos que la acostumbrada referencia a la fuente de la que han obtenido los datos.

Los costes de las actividades de esta institución, sin ánimo de lucro, quedan suficientemente justificados, al ofrecer una utilidad múltiple, tanto con fines académicos como de investigación.

Las investigaciones del CIRES

Durante el primer año de funcionamiento, 1990-91, CIRES ha realizado diez investigaciones de carácter monográfico que tienen especial interés para la teoría sociológica sobre la actual sociedad española. La primera investigación se realizó en el mes de octubre de 1990, y la décima en julio de 1991. Los temas monográficos que se han investigado son los siguientes:

1. Matrimonios y parejas
2. Salud y cultura sanitaria
3. Creencias y práctica religiosa
4. Identificación supranacional
5. El uso del tiempo
6. Actitudes hacia los inmigrantes
7. Desigualdades sociales por género y edad
8. Educación y movilidad social
9. Cultura política
10. Actitudes y comportamientos económicos

Con el tiempo, estos temas se han ampliado. Pongamos, por ejemplo, los relativos a: estilos de vida, religiosidad y ética social, la droga como problema social, identificación supranacional, actitudes hacia la ciencia y la tecnología, la tercera edad, justicia y libertades cívicas, cultura y política económica,...

Cada mes, CIRES envía gratuitamente los resultados de sus investigaciones, a unos doscientos centros universitarios y de investigación españoles, y a más de setenta y cinco instituciones extranjeras. La información se transmite en disquetes de alta densidad, de tres pulgadas y media de lado, o de cinco y un cuarto, grabada en caracteres ASCII.

También mensualmente, edita un boletín que resume los hallazgos más importantes resultantes de las encuestas, que remite a medios de comunicación y a unas cuatrocientas personas de diferentes colectivos sociales.

* **Instituto de Demografía.** Está situado en la c/ Amanuel, nº 2 de Madrid, número de teléfono 522.25.58. Es un centro de investigación, fundado en 1987, aunque comienza sus actividades en 1988, y dependiente del C.S.I.C. Su director es Juan Antonio Fernández Cordón.

Su modesto presupuesto no le permite grandes proyectos, pero cuenta con un pequeño centro de documentación muy operativo, que mantiene intercambios científicos con otras instituciones españolas y extranjeras del área.

Cuenta con un importante fondo de documentación "gris", y ha emitido los siguientes cuadernos de trabajo:

Análisis de las cifras de matrimonio en España desde 1979. Realizado por Margarita Delgado Pérez y Juan Antonio Fernández Cordón. 1989.

La fecundidad en España desde 1975. Por Margarita Delgado Pérez y Juan Antonio Fernández Cordón. 1990.

La fecundidad en España por grupos de edad 1975-1985. Por Margarita Delgado Pérez. 1990.

Las causas de la muerte en España 1981-1985. Por Rosa Gómez Redondo. 1990.

Dinámicas Demográficas en Castilla la Nueva 1550-1900. Un ensayo de reconstrucción. Por David Reher. 1990.

Las pautas de nupcialidad en España y sus diferencias territoriales. Por Margarita Delgado Pérez. 1991.

La fecundidad de las adolescentes en el conjunto de España y en la Comunidad Autónoma de Madrid. Por Margarita Delgado Pérez, con la asistencia de Carmen Ureña. 1992.

* **Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales.** Es una institución científica dedicada a la investigación y enseñanza en Ciencias Sociales para alumnos posgraduados que inició sus actividades en el curso 1987-88.

Se ha establecido dentro del *Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones*, fundación privada constituida en octubre de 1986 y reconocida de interés público por el Ministerio de Educación y Ciencia. Tiene sus locales en Madrid, en la calle Castelló 77, en el mismo edificio de la Fundación Juan March, fundada en 1955 por D. Juan March Ordinas. Dirección colegiada por cese de don Víctor Pérez Díaz. c/ Castelló 77. 28023 Madrid. Tfno. 435.42.40. Excelente fuente de información es la directora de la Biblioteca: Dña. Martha Wood, profesora del ciclo Documental Research Techniques.

Este Centro ha realizado 41 Working Papers/Estudios o Cuadernos de Trabajo que canjea con otras instituciones, y ha compilado un interesante repertorio de tesis doctorales en ciencias políticas.

* **Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).** Heredero del Instituto de la Opinión Pública (1963). Creado por el Real Decreto 984/1987, de 24 de julio. Dirección: c/ Montalbán 8. 28014 Madrid. Tfno. 580.76.00 y 580.76.15. Director: D. Joaquín Arango. Director de la biblioteca: Francisco Diéguez.

El CIS apoya y desarrolla investigaciones en el ámbito sociológico-político. Cuenta, entre sus recursos, con una aceptable biblioteca especializada, en vías de informatizarse; un departamento de estadística encargado de realizar encuestas y reelaborar sus resultados, y un banco de datos que contiene todos los estudios realizados desde la creación del Instituto de la Opinión Pública, de especial interés para conocer la evolución general y las ideas de la sociedad española durante el último cuarto de siglo. El Real Decreto 1526/1990 establece el libre acceso a dicho banco de datos, salvo a aquellas informaciones que estén amparadas en el derecho del secreto informativo (Ley 12/1989).

Además, el C.I.S. publica la revista *REIS (Revista Española de Investigaciones Sociológicas)*. En 1991 apareció un volumen con los índices de autores y materias de los 50 primeros números de dicha revista. En 1992 sacó el catálogo del banco de datos.

Otros Centros⁵

* **Asociación de Demografía Histórica.** Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense.

* **Asociación de Jóvenes Investigadores Benito Pelliteo.** Presidente: Eduardo Velasco Merino. Apartado de correos 353. Zamora.

* **Cáritas Española.** c/ San Bernardo 99 bis, 7ª planta. 28015 Madrid. Publica la Revista de Documentación Social. Tfno. 445.53.00.

Elaboró un famoso estudio en 1965, sobre la situación social, las desigualdades y la pobreza en España: Comunicación Cristiana de Bienes (CCB), coordinado por Ramón Echaren y Justo de la Cueva. Responde al espíritu de la encíclica *De Rerum Novarum* que publicó el Papa León XIII el 15 de mayo de 1891, en la que aludía fundamentalmente a la situación de la clase obrera.

* **Centre d'Estudis Demogràfics (CED).** Directora: Ana Cabré. Universidad Autónoma de Barcelona. 08193 Bellaterra. Barcelona.

* **Centro de Estudios Sociales de la Santa Cruz del Valle de los Caídos⁶.**

Al menos, entre 1960 y 1966 publicó un boletín de carácter eminentemente sociológico. Los pedidos de ejemplares se debían hacer a la editorial Aguilar, en la calle Juan Bravo 38 de Madrid. Tiene su sede en la propia cruz del Valle de los Caídos y recientemente desea reanudar sus actividades, en principio poniendo en funcionamiento su biblioteca.

* **Fundación de Estudios Sociológicos (FUNDES).** Dir. Julián Marías Aguilera. c/ General Yagüe 20. 28020 Madrid. Tfno. 555.58.55.

* **Fundación Fomento de Estudios Sociales y de Sociología Aplicada (FOESSA).** c/ Fernando el Católico 1. 28003 Madrid.

Ha publicado una famosa serie de informes que llevan títulos similares acerca de la situación social española. El primer volumen salió en 1966, dirigido por Amando de Miguel, con el título *Informe Sociológico sobre la Situación Social de España*. Asimismo, en 1980 publicó un interesante *Anuario de la Sociología Española 1980*.

* **Fundación Fondo para la Investigación Económica y Social,** editor de un interesante publicación: el *Boletín FIES*, que contiene información de todas las adquisiciones que realiza esta institución. c/ Juan Hurtado de Mendoza 19. Madrid. Tfno. 250.79.07). Actualmente: c/ Padre Damián 48. Tfno. 359.61.58. Fax 250.49.59. Director de la Biblioteca: D. Valentín Edo Fernández.

* **Fundación de Investigaciones Económicas y Sociales Aplicadas.** c/ Hermanos Bécquer 10. Madrid. Tfno. 563.68.90.

* **Fundación de Investigaciones Marxistas.** c/ Alameda 5. 28014 Madrid. Tfno. 420.13.88.

⁵ Es oportuno utilizar para la localización de estos centros, a pesar de sus carencias, el directorio *Fundaciones Culturales Privadas* que ha preparado la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura. En 1992 salió por primera vez y en 1993 se actualizó nuevamente.

⁶ El "Valle de Cuelgamuros" como indica la tradición anterior a la guerra civil española de 1936-1939.

* **Fundación Paulino Torras Domenech.** Paseo de Gracia 58 - 2º - 2A. 08007 Barcelona. Tfno. 93.487.69.29.

* **Fundación Santa María-Ediciones SM.** c/ Joaquín Turina 39. Madrid. Tfno. 208.98.05. Ha realizado un *Informe Sociológico sobre la Juventud Española 1960-1982* (Madrid: Ediciones SM, 1984).

* **Institut Catòlic d'Estudis Socials (ICESB)** de Barcelona. Directora: Dña. María Matinell Taxonera. c/ Enrique Granados 2. 08007 Barcelona. Tfno. 93.253.28.00.

* **Institut de Sociolingüística Catalana.** c/ Mallorca 272. 08071 Barcelona. Tfno. 93.216.04.55.

* **Instituto de Ciencias Sociales.** c/ Carmen 47. 08001 Barcelona. Antiguo director: Jorge Xifra Heras.

* **Instituto de Estudios Sociales Avanzados**, dependiente del C.S.I.C. Realiza el programa de investigación "Teoría Social y Problemas Sociales". Director: Salvador Giner. c/ Alfonso XII, 18. 5ª planta. 28014 Madrid. Tfno. 521.90.28 y 521.91.60.

Este centro vino a relevar al Instituto Jaime Balmes de Sociología, el cual, a su vez es heredero del Instituto Sancho de Moncada que, en 1943 sacó el primer número de la *Revista Internacional de Sociología* (enero-marzo).

* **Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñate.** Director: D. André Jean Arnaud. 20560 Oñate (Guipúzcoa).

* **Instituto de Investigación de Ciencias Sociales.** Barrio de Comillas (Cantoblanco). 28049 Madrid. Tfno. 734.16.50.

* **Instituto de Investigación en Ciencias Sociales.** c/ Bretón de los Herreros 5. Valencia. Director: D. Vicente José Sastre García.

* **Instituto de la Sociología Aplicada. Confederación Española de Cajas de Ahorros (CECA).** c/ Claudio Coello 141 - 4º. 28006 Madrid. Tfno. 562.13.25 y 562.02.39.

* **Instituto de Sociología y Estudios Campesinos.** c/ Finca Alameda del Obispo s/n. 14071 Córdoba. Tfno. 957.29.47.33

* **Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales.** Universidad de La Laguna. 38200 Tenerife.

* **Oficina de Estadística y Sociología del Obispado Nacional.** Está adscrita a la Secretaría General de la Conferencia Episcopal, instituida allá por los años 60. c/ Añastro 1. 28033 Madrid. Tfno. 766.55.00. Director: Francisco Azcona.

Publica una guía estadística de cuestiones relacionadas con los asuntos religiosos, y un nomenclador de todos los organismos de la iglesia católica. Asimismo, posee una base de datos, denominada BDI (Base de datos de la Iglesia) con información acerca de sus ministros o sacerdotes y religiosas, aunque se encuentra desactualizada.

A pesar de la abundancia de centros españoles para una ciencia tan moderna como esta, falta, sin embargo, una Oficina para la Transferencia de Resultados de Investigación que coordine los trabajos del sector. Las conocidas OTRI (Oficinas de Transferencia de Resultados de Investigación) son cada día más frecuentes, estos centros se han desarrollado principalmente en asociaciones de investigación y en Universidades, además de las instituidas en la Secretaría General del Plan Nacional de I+D y del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. El Rector de la Universidad Carlos III de Madrid, el 4 de junio de 1993, designó a D. Luis Virumbrales Alonso director de la OTRI de esta Universidad.

CENTROS UNIVERSITARIOS

Hay Facultades de Ciencias Políticas y Sociología en los siguientes distritos universitarios: Universidad Autónoma de Barcelona, Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Deusto, Universidad de Granada, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Pontificia de Salamanca. Facultad de Ciencias Sociales y de la Información en la Universidad del País Vasco. Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas en la de Sevilla y Universidad Carlos III de Madrid. Tenían prevista la creación de Facultades de Ciencias Políticas y Sociología, en 1990, las Universidades de Santiago y de Valladolid en Palencia.

ASOCIACIONES PROFESIONALES

Las más relevantes son:

El Colegio de Doctores y Licenciados en Ciencias Políticas y Sociología. Fundado en 1953, tiene su sede en la calle Quintana 29. 28008 Madrid.

La Federación de Asociaciones de Sociología del Estado Español (FASSE). Fundada en 1979. Es miembro, con la categoría A, de la Asociación Internacional de Sociología (ISA), con sede en Zurich desde el 30 de mayo de 1949, que integra asociaciones de 42 países.

La Sociedad Española de Profesores de Sociología (SEPS), creada en 1987, agrupa catedráticos y profesores titulares de centros universitarios.

Y el Comité Español para la Organización del Congreso Mundial de Sociología (CECOMS). Se constituyó en 1987 y organizó en Madrid el XII Congreso Mundial, en los días 9 y 13 de julio de 1990. Se desarrolló en el Palacio de Congresos y Exposiciones y en diversos centros de la Universidad Complutense.

3. FUENTES RELACIONES PERSONALES

Para localizar a los profesionales de la Sociología, los lugares más apropiados son los centros docentes, especialmente universitarios, y los colegios profesionales. A menudo, unos y otros editan listas de sus miembros.

En el primer caso, es conveniente localizar aquellas Universidades con Departamentos de Sociología. Para ello es apropiado consultar la *Guía de Departamentos Universitarios* (Madrid: Consejo de Universidades. Secretaría General, 1990). Este directorio contiene, además, los nombres de los profesores adscritos a los departamentos. Esta obra va acompañada de un índice de departamentos por área de conocimiento.

Una de las Facultades más consolidadas con los años es la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo cuerpo docente se formó, en buena parte, con la cantera de profesores procedentes de la antigua Escuela de Sociología de la misma Universidad.

Si hago especial referencia a Madrid, es porque, según Salvador Giner, el 80% de los puestos docentes numerarios de Sociología se encuentra en esta ciudad⁷.

⁷ La Sociología española durante la dictadura franquista. En: *Sociología en España*. Luis Moreno y Salvador Giner (compiladores). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Estudios Sociales Avanzados, 1990. p. 61.

El último directorio de esta Universidad corresponde al curso 1991-92. La secuencia paginada con los números 18-1 a 18-41 corresponde a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. En ella aparece todo el personal docente adscrito a dicho centro.

Hay que destacar, entre otros al desafortunado introductor de los procedimientos estadísticos para el estudio de la realidad social D. José Bujeda Sanchís (maestro de D. Restituto Sierra Bravo), D. Juan Díez Nicolás, D. Antonio Elorza Domínguez, D. José Jiménez Blanco, D. Amando de Miguel y D. Víctor Pérez Díaz.

En otras Universidades: D. Salvador Giner, D. Enric Saperas, D. Eduardo López Aranguren y D. Carlos Moya Valgañón. En el Consejo Superior de Investigaciones Científicas: D. Juan Maestre Alfonso, D. Manuel Pérez Yruela,...

Españoles en centros extranjeros: D. Juan José Linz (Bonn, 1926), Catedrático de Ciencia Política y Social en la Universidad de Yale (Sterling Professor of Political and Social Science). Ignacio Sotelo en la Universidad Libre de Berlín. Manuel Castells, hoy catedrático de Sociología en la Facultad de CC. Económicas y Empresariales de la Universidad Autónoma de Madrid, desde una perspectiva neomarxista estructuralista ha desarrollado el concepto del consumo colectivo, en 1983 recibió el Premio C. Wright Mills a la mejor obra escrita sobre ciencias sociales.

Para completar el control de fuentes personales españolas conviene ver el *Directorio del Ilustre Colegio Nacional de Doctores y Licenciados en Ciencias Políticas y Sociología 1989*, que emite este Colegio.

En el ámbito internacional y aprovechando las ventajas del correo electrónico resulta extraordinariamente útil el acceso a *discussion list*. Las direcciones para suscribirse a esta especie de tertulias informatizadas se pueden obtener de directorios como *Internet World's on Internet 94*. Edited by Tony Abbot. Westport. London: Mecklermedia, 1994.

IV. GUÍA PARA UN ÍNDICE ANALÍTICO DE SOCIOLOGÍA

Los índices analíticos son, probablemente, la mejor muestra para saber cómo se ha configurado un determinado trabajo científico sobre una materia.

Tanto la Guía que ha elaborado el Centro de Investigaciones Sociológicas para uso de sus lectores, como el organigrama que muestra la versión española de la Clasificación Decimal Universal en edición abreviada, dan puntos de vista muy parciales sobre esta disciplina. En el primer caso se producen redundancias evidentes⁸; en el segundo caso, ni siquiera aparece el nombre "Sociología" en el número 3 de las tablas principales⁹ (pág. 57).

Me atrevo a proponer el siguiente esquema, que puede servir tanto para organizar una colección como para realizar los índices de un libro sobre esta temática:

1. Sociología General.
 - 1.1. Obras de referencia:
 - 1.1.1. Anuarios.
 - 1.1.2. Diccionarios.

⁸ Actualmente se está realizando una necesaria revisión de dicho trabajo.

⁹ Manejo la quinta edición revisada y actualizada, publicada en 1987, en Madrid, por la Asociación Española de Normalización y Certificación.

- 1.1.3. Enciclopedias.
- 1.1.4. Estadísticas.
- 1.1.5. Guías.
- 1.1.6. Manuales.
- 1.2. Repertorios y Catálogos.
- 1.3. Historia de la Sociología.
- 1.4. Escuelas de Sociología.
 - 1.4.1. Instituciones.
 - 1.4.2. Sociólogos.
 - 1.4.3. Conferencias y Congresos.
- 2. Teoría Sociológica.
 - 2.1. Métodos y Técnicas de Investigación.
 - 2.2. Encuestas.
 - 2.3. Tablas Estadísticas.
- 3. Estructura Social.
 - 3.1. Demografía Rural y Urbana.
 - 3.1.1. Población.
 - 3.1.2. Migración.
 - 3.1.3. Turismo.
 - 3.2. Estratificación Social.
 - 3.2.1. Clases Sociales.
 - 3.2.2. Profesiones.
 - 3.3. Conflicto y Cambio Social
 - 3.3.1. Evolución.
 - 3.3.2. Pacifismo.
 - 3.3.3. Revolución.
 - 3.3. Ecología.
- 4. Antropología.
 - 4.1. Sociología Cultural.
 - 4.2. Comunicación Social.
 - 4.3. Socialización.
 - 4.3.1. Grupos Primarios y Secundarios.
 - 4.4. Grupos Étnicos.
 - 4.5. Costumbres y Folclore.
 - 4.6. Censura.
 - 4.7. Familia.
 - 4.8. Feminismo.
 - 4.9. Opinión Pública.
 - 4.10. Religión.
 - 4.11. Sexualidad.
 - 4.12. Sindicalismo.
- 5. Relación con otras materias.
 - 5.1. Sociología Política.
 - 5.1.1. Estado y Poder.
 - 5.1.2. Partidos Políticos.
 - 5.1.3. Grupos de Presión.
 - 5.2. Sociología de la Educación.
 - 5.2.1. Analfabetismo.

- 5.3. Sociología Industrial.
 - 5.3.1. Pobreza.
 - 5.3.2. Riqueza.
- 5.4. Sociolingüística.
 - 5.4.1. Lengua y Poder.

V. LISTA DE OBRAS PARA FORMAR UNA COLECCIÓN DE REFERENCIA

- ABALO GAREA, Valentín. *Bibliografía de Ciencias Sociales*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1987.
- ABY, S. H. *Sociology: A Guide to Reference and Information Sources*. 1987. Información procedente del catálogo de librero *Europae 2001*.
- ADAM, R. Para acercar a los especialistas de las Ciencias Sociales: un sistema mundial de información en Ciencias Sociales. En: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1, 0, 1976, p. 45-61.
- ADELL ARGILES, R. Bibliografía. En: *Documentación Social*, 10-12, 1988, p. 173-179.
- ADORNO, T. W. et al. *The Positivist Dispute in German Sociology*. London: Heinemann, 1976.
- ALCOBENDAS TIRADO, M^a Pilar. *Bibliografía Española sobre Derechos Humanos (1978-1990)*.
- ALLABY, Michael. *Diccionario de Medio Ambiente*. Madrid: Pirámide, 1984.
- ALVIRA, P. et al. *Los dos Métodos de las Ciencias Sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 1980.
- ANUARIO de Sociología Española. Editor comercial Fundación Foessa; compilador Vicente José Sastre García. Madrid: Euramérica, d.l. 1980.
- ARANGUREN, José Luis et al. *Nuestra Sociedad. Introducción a la Sociología (II)*. Barcelona: Vicens-Vives, 1980.
- AYALA, Francisco. *Tratado de Sociología*. Buenos Aires, 1947, 3 vols.
- BARRADA, A. Bibliografía Seleccionada sobre Protección Social. En: *Economía y Sociología del Trabajo*, 3, 3, 1989, p. 219-228.
- BELTRÁN, Jordi y ROIG, Jordi. *Guía de los Derechos Humanos*. Madrid: Alhambra Longman, 1990.
- BIBLIOGRAPHIE Internationale des Sciences Sociales: Sociologie. Paris: Offilib, 1987, vol. 34.
- BLALOCK, H. M. *Estadística Social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- BOTTOMORE, T. B. *Introducción a la Sociología*. Barcelona: Edicions '62, 1967. Reeditado, asimismo, en Barcelona: Península, 1973. La edición original inglesa: *Sociology. A Guide to Problems and Literature*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1962, está indebidamente citada por Norman Mackenzie en *Guía de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Labor, 1971, p. 98.
- BOUDON, Raymond et al. *Corrientes de la Investigación en las Ciencias Sociales*. Por Raymond Boudon, Pierre Bie, Stein Rokkan y Eric Trist. Madrid: Tecnos; UNESCO, 1981, 4 vols. 1. Aspectos interdisciplinarios. 2. Antropología, Arqueología, Historia. 3. Arte y Estética, Derecho. 4. Filosofía.
- BOUDON, Raymond y LAZARSFELD, Paul. *Metodología de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Laia, 1973, 3 vols. Reimpr. en 1979.
- BRIMO, Albert. *Les Méthodes des Sciences Sociales*. Paris: Editions Montchrestien,

- 1972.
- BUCKLEY, W. *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist*. Chicago: Aldine, 1974.
- BUJEDA SANCHÍS, José. *La Medida en las Ciencias Sociales*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1982.
- CABRERA VALERA, Xulio. *As Fontes da Socioloxía*. (Santiago de Compostela): Coordenadas, 1987. Número monográfico, en 250 páginas, de la revista *Coordenadas*. El título, en nuestro campo, resulta algo engañoso; realmente, poco tiene que ver con las fuentes, puesto que trata de remozar los planteamientos teóricos de los primeros sociólogos, desde Saint-Simon, pasando por Comte, Hegel, Marx, Feuerbach y Durkheim, hasta Max Weber. Contiene un provocativo "Prólogo para Galegos", de Xoán-Luís Pintos.
- CARMONA GUILLÉN, José Antonio. La importancia política de la selección de fuentes de información. En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 4, 1984, p. 185-196.
- CAZENEUVE, Jean, AKOUN, A. y BALLE, F. *Guía del Estudiante de Sociología*. Barcelona: Península, 1974. Con un apéndice de Faustino Miguélez.
- CENTRO DE INVESTIGACIONES SOCIOLOGICAS. *Catálogo. Banco de Datos de 1992*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1992.
- Las CIENCIAS Sociales en España. Editor científico Román Reyes; director coordinador Jesús Ibáñez. Madrid: Universidad Complutense; Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, 1992. En este primer tomo aparece todo lo concerniente a Sociología. Está previsto seguir con otros dedicados a Antropología y Etnología, Filosofía, Historia, Geografía, Psicología y Psicología Social, Siquiatría y Sicoanálisis, Economía, Ciencias Jurídicas, Ciencias Políticas, Relaciones Internacionales, Ciencias del Lenguaje, Ciencias de la Comunicación y Ciencias de la Educación.
- COMTE, Auguste. *Discurso sobre el Espíritu Positivo*. Madrid: Aguilar, 1962.
- CONRAD, James. *Reference Sources in Social Work*. Metunchen (New Jersey): Scarecrow Press, 1982.
- CONTEMPORARY Sociology: A Journal of Reviews. Washington: American Sociological Association, 1972-. Bimestral.
- CHALMERS, Alan. *La Ciencia y cómo se Elabora*. Madrid: Siglo XXI, 1992. Título ambiguo. Manualillo de metodología, orientado, principalmente, a la investigación en ciencias sociales.
- DAVIES, K. *Human Society*. New York: MacMillan, 1958.
- DICCIONARIO de las Ciencias Sociales. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1976.
- DICCIONARIO de Ciencias Sociales y Políticas. Supervisado por Torcuato S. di Tella. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- DICCIONARIO de Sociología. Dirigido por Francisco Demarchi y Aldo Ellena (dirs.); Juan González-Anleo (adap.). Madrid: Ediciones Paulinas, 1986.
- DICCIONARIO de Sociología. Editado por G. Duncan Mitchell; 2ª ed. Barcelona: Grijalbo, 1986.
- DÍEZ NICOLÁS, Juan. *Sociología entre el Funcionalismo y la Dialéctica*. Madrid: Guadiana, 1969.
- DIRECTORIO de Sociólogos 1984. Madrid: CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas), 1984.
- La DOCUMENTACIÓN y la Organización en la Investigación Sociológica. Madrid:

- Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1969.
- DURKHEIM, Émile. *Les Règles de la Méthode Sociologique*. Paris: Alcan, 1895.
- DURKHEIM, Émile. *Le Suicide*. Paris: Alcan, 1897.
- DUVERGER, Maurice. *Métodos de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Ariel, 1978.
- ECOLOGÍA: Entorno Técnico y Biológico del Hombre Moderno. Editado por José Sagredo; 2ª ed. Madrid: Rioduero, 1979.
- EDIS. *Las Situaciones y Perfil del Desempleo y Subempleo de los Titulados Universitarios*. Por José Navarro et al. Madrid: Consejo de Universidades, 1987.
- ESTRUCH, J. ; GINER, Salvador. *Les Ciències Socials als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1977.
- FINDING the Source in Sociology and Antropology: A Thesaurus Index to the Reference Collection. Compiled by Samuel R. Brown. New York; Westport (Connecticut); London: Greenwood Press, 1987.
- FRANCIS Sociologie. Paris: C.N.R.S., 1971- . Anual.
- GALVÁN FERRÚS, Carmen et al. Tema 5: "Fuentes de Información en Humanidades y Ciencias Sociales" del curso "Formación de Usuarios de los Servicios de Información y Documentación, organizado por la SEDIC, del 16 al 20 de noviembre de 1992.
- GINER, Salvador. *Historia del Pensamiento Social*. Barcelona: Ariel, 1972.
- GINER, Salvador. *Sociología*. Barcelona: Península, 1985. Manual conciso y genial.
- GOULD, J. et al. *Dictionary of the Social Sciences*. London: UNESCO, 1964.
- GRAWITZ, M. *Métodos y Técnicas de las Ciencias Sociales*. Barcelona: Hispano Europea, 1975, 2 vols.
- GUÍA del Estudiante de Sociología. Barcelona: Península, 1974. Al final del libro hay una excelente bibliografía.
- GUÍA de Guías de Recursos Sociales. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales, 1990.
- GUIDDENS, Anthony. *Sociología*. Madrid: Alianza Editorial, 1991. col. Universidad Textos.
- GUTTSMAN, W. L. The Literature of sociology and the pattern of research and retrieval. En: *Use of Social Sciences Literature*. Norman Roberts (ed.). London (etc.): Butterworths, 1977, p. 56-79.
- GUY, Rocher. *Introducción a la Sociología General*. Barcelona: Herder, 1973.
- HANDBOOK of Sociology. Newburg Park (etc.): Sage, 1988.
- HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte*. Madrid: Guadarrama, 1975.
- HAWLEY, Amos H. *Ecología Humana*. Madrid: Tecnos, 1966.
- ÍNDICE Bibliográfico sobre Economía y Sociología Agraria. Traducción de José Salmerón de Diego. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1987.
- INSTITUTE FOR SCIENTIFIC INFORMATION. *Social Science Citation Index*. Philadelphia. Boletín de índices de citas en CD-ROM.
- INSTITUTO ESPAÑOL DE ESTUDIOS ESTRATÉGICOS. *Análisis Clínico. Bibliografía... Sociología Militar en España*. Madrid: Ministerio de Defensa. Subdirección General de Publicaciones, 1991.
- INTERNATIONAL COMMITTEE FOR SOCIAL SCIENCE INFORMATION AND DOCUMENTATION (ICSSD). *The International Bibliography of the Social Sciences. Anthropology*. London; New York: Tavistock, 1984. vol. XXIX. Anual (véase la siguiente referencia).
- INTERNATIONAL COMMITTEE FOR SOCIAL SCIENCE INFORMATION AND DOCUMENTATION (ICSSD). *The International Bibliography of the Social Sciences. Sociology*. London; New York: Tavistock, 1992. vol. XXXVIII. Anual

- desde 1952, exceptuando dos faltas.
- JIMÉNEZ CORREA, Armando. Reflexiones sobre la comunicación de masas. En: *Ciencias de la Documentación*, (Granada), 1, 1990, p. 95-101.
- LEAVY, Marvin. The combined retrospective index to journals in Sociology. En: *Behavioral and Social Sciences Librarian*, 1, 3, 1980, p. 173-179.
- LEE, Braude. *Sociología del Trabajo*. Buenos Aires: Omnia, 1978.
- LEGUINA HERRÁN, Joaquín. *Fundamentos de Demografía*. Madrid: Siglo XXI, 1989. La primera edición salió en 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1958.
- LIGHT, Donald, KELLER, Suzanne y CALHOUN, Craig. *Sociología*. 5ª ed. Bogotá, etc: McGraw-Hill, 1991. Es, seguramente, uno de los manuales más actualizados y consultados. Al final contiene una amplia bibliografía.
- LINTON, R. *The Study of Man*. New York: Appleton-Century, 1936.
- LUNA ROMERO, Inmaculada y OLIVA LÓPEZ, Ana Rosa. *Monografías de Sociología publicadas en España, entre noviembre de 1987 y enero de 1988*. Cuaderno de Trabajo del Departamento de Biblioteconomía y Documentación, área de Fuentes de Información. Universidad Carlos III de Madrid.
- MACHADO PAIS, José. Fontes documentais em Sociologia da vida quotidiana. En: *Análise Social*, 20, 4, 1984, p. 507-519.
- MAESTRE ALFONSO, Juan. *La Investigación en Antropología Social*. Madrid: Akal, 1976.
- MALINOWSKI, Bronistaw. *A Scientific Theory of Culture*. New York: Oxford, 1961.
- MANN, Michael. *Las Fuentes del Poder Social I*. Versión española de Fernando Santos Fontenla. Madrid: Alianza Universidad, 1991. Los cuatro tipos de fuentes que menciona son: relaciones ideológicas, económicas, militares y políticas. No se trata de ningún repertorio.
- MARTÍN MARTÍNEZ, José Luis. Fuentes estadísticas para la investigación social en España. En: *Revista Española de la Opinión Pública*, 10, 1967, p. 263-284.
- MARX, Karl. *El Capital. Crítica de Economía Política*. 1ª ed.; traducción de Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1946. La 2ª ed. es de 1990. Es la edición más completa y tradicional; se considera a Roces excelente traductor pero débil experto en temas sociológicos. Posteriormente también han salido otras dos ediciones con el texto marxista completo: una publicada por la editorial Siglo XXI, en 8 volúmenes, con unos índices muy completos; y otra editada por Akal en 8 volúmenes de bolsillo.
- MERTON, R. K. *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press, 1967. Está traducida al castellano por la editorial Fondo de Cultura Económica (Méjico, 1964). La fecha de la traducción, según la obra de Díez Nicolás, es anterior a la del original inglés, por lo que supongo que el año de 1967 no corresponde a la primera edición.
- MIGUEL, Amando de. *Homo Sociologicus Hispanicus: Para Entender a los Sociólogos Españoles*. Barcelona: Barral, 1973.
- MIGUEL, Jesús María de. *La Sociología Española de los Años Setenta*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1971. Contiene un organigrama de la situación española, en el que incluye los sociólogos más importantes de la época. Es una de las más afortunadas fuentes de información.
- MIGUEL, Jesús María de y MOYER, Melisa. Sociology in Spain. En: *Current Sociology*, 27, 1, 1979.
- MORENO MARTÍN, F. y CHAVES, L. ¿Qué se ha escrito en España sobre bienestar

- social?. Cuaderno de trabajo de la Facultad de Psicología de la Universidad Complutense de Madrid. 1988.
- NINYOLES, R. Ll. *Idioma y Poder Social*. Madrid: Tecnos, 1972.
- OFICINA INTERNACIONAL DEL TRABAJO. *Bibliografía Mundial de Seguridad Social*. Genève: OIT, 1990-91.
- OLMEDA GÓMEZ, Carlos. *La Mujer en la Bibliografía Española 1984-1988: Bibliografía Anotada*. Madrid: Instituto de la Mujer (Cuadernos Bibliográficos, 2), 1989.
- ORIZO, Francisco Andrés. *Los Nuevos Valores de los Españoles*. Madrid: Fundación Santa María, 1991.
- PARETO, Vilfredo. *Trattato di Sociologia Generale*. Milan: Comunità, 1964.
- PARSONS, Talcott. *The Social System*. New York: Free Press, 1951.
- PARSONS, T. ; SMELSER, N. *Economy and Society*. Glencoe: Free Press, 1956.
- PÉREZ DÍAZ, Víctor. *Pueblos y Clases Sociales en el Campo Español*. Madrid: Siglo XXI, 1974.
- PETERSEN, William y PETERSEN, Renne. *Dictionary of Demography. Biographies*. Westport (Connecticut. London. England), 1985, 2 vols.
- PIAGET, Jean. *Études Sociologiques*. Genève: Droz, 1965.
- POPPER, Karl. *Objective Knowledge*. Oxford: Clarendon, 1972.
- RADCLIFFE-BROWN, A. R. *Estructura y función en la Sociedad Primitiva*. Barcelona: Península, 1972.
- RECASÉNS SICHES, Luis. *Tratado General de Sociología*. 6ª ed. México: Porrúa, 1964, 2 vols.
- REVISTA DE ESTUDIOS POLÍTICOS. Contiene interesantes bibliografías, aunque retrospectivas.
- ROCHER, Guy. *Introducción a la Sociología General*. Barcelona: Herder, 1973.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, José Enrique. *La Perspectiva Sociológica*. Madrid: Taurus.
- ROIG ALONSO, M. Información y demanda informativa de los jóvenes españoles. En: *Revista de Estudios de la Juventud*, 6, 1987, p. 85-94.
- ROMÁN ROMÁN, Adelaida. Bases de datos bibliográficas. La información bibliográfica en Demografía. En: *Revista Española de Documentación Científica*, 3, 2, 1980.
- ROMÁN ROMÁN, Adelaida y VILLAGRÁ RUBIO, Ángel. La información bibliográfica en Demografía. Sus características en las principales bases de datos de Ciencias Sociales. En: *Revista Española de Documentación Científica*, 3, 2, 1980.
- SAPERAS, Enric. *La Sociología de la Comunicación de Masas en los Estados Unidos. Introducción Crítica*. Barcelona: Escuela Superior de Relaciones Públicas; Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- SASTRE GARCÍA, Vicente José. *Anuario de la Sociología Española*. Madrid: Euroamérica, 1980.
- SASTRE GARCÍA, Vicente José. *Guía Biográfica y de Publicaciones del Seminario de Investigación Sociológica*. Madrid: (Universidad de Comillas), 1976.
- SEBASTIÁN GREEN, M. Campo y necesidades de información de la Antropología Económica. En: *Revista Internacional de las Ciencias Sociales*, 1, 1, 1976, p. 359-367.
- SIMMEL, G. *Über Soziale Differenzierung*. Leipzig, 1890.
- SHOECK, Helmut. *Diccionario de Sociología*. 4ª ed. Barcelona: Herder, 1985.

- La SOCIOLOGÍA. Dirigido por Jean Cazeneuve y David Victoroff. 2ª ed. Bilbao: Mensajero, 1985.
- SOCIOLOGICAL Abstracts. San Diego (California): Sociological Abstracts, 1952-Quincenal. TERMINOLOGÍA Científico-social: Aproximación crítica. Dirigida por Román Reyes. Barcelona: Anthropos, 1988. En 1991 sacó un anejo.
- TIERNO GALVÁN, Enrique. *Conocimiento y Ciencias Sociales*. Madrid: Tecnos, 1966.
- TIMASHEFF, Nicholas. *La Teoría Sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- TRENT, Roger B. y FURBEE, Paul M. Technique of Computerized Record Linkage in Applied Sociology. En: *Journal of Applied Sociology*, 4, 1987, p. 89-98.
- URBANO DELGADO, José Carlos. *Anuario Bibliográfico de Materias: Sociología, Ciencias Políticas*. Granada: José Carlos Urbano Delgado, 1990.
- VINOGRADOV, V. A. et al. Hacia un sistema internacional de información socioeconómica. En: *Revista Internacional de las Ciencias Sociales*, 33, 1, 1981, p. 10-53.
- WEBER, Max. *La Acción Social*. Barcelona: Península, 1984.
- WEBER, Max. *La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo*. Barcelona: Península, 1969.
- WHITE, C. M. and Associates. *Sources of Information in the Social Sciences. A Guide to the Literature*. Chicago: ALA, 1973.
- WORLD List of Social Science Periodicals. 7ª ed. Paris: UNESCO, 1986.

LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD EN *UN RÍO, UN AMOR* DE LUIS CERNUDA¹

Por Marta Magdalena Ferreyra

El sujeto de *Un río, un amor*² presenta múltiples posibilidades discursivas dentro del campo textual: se enmascara, se disgrega fundido en la impersonalidad, opera desde su relación con el objeto referido construyendo un espacio-situación en constante transfiguración, se repliega para dar paso a otras personas gramaticales (fundamentalmente la tercera) o también se presenta encubierto en una primera persona del plural.

El sujeto se configura desde un *transcurso* textual: pasa de constituirse en el foco a una situación excéntrica, de *espectador* a *protagonista*. De este modo, pone en juego una pluralidad de imágenes que operan en torno a su figura, pero que nunca acaban de diseñar una identidad definitiva. El yo incursiona en lo *mutable*. El sujeto único se desmembra para significar la *alteridad*, lo *fantasmagórico*, la *posibilidad de generar nuevos accesos a la pluriperspectiva*. Así, se origina la mira de un sujeto que se desempeña tácitamente, que traslada su existencia a la de los objetos referidos, pero que -desde distintas estrategias- continúa instalado en la constelación de los enunciados, tutelando el diseño del mundo o instalado desde *una visión que al observar construye*.

En el juego de alteridades el sujeto se reduce metonímicamente a una mirada impersonal, trasladando al objeto una serie de rasgos que, generalmente, establece como sus correlatos. Este modo de operar tiene como propósito lograr un discurso deliberadamente anti-confesional, ocultar la subjetividad y activar -desde el distanciamiento- zonas de sentido donde objeto y sujeto comparten la misma «circunstancia». La alternancia de la tercera persona del plural (en algunos casos cercana a la impersonalidad) y la primera del plural se constituye como una estrategia de encubrimiento del sujeto. En “Drama o puerta cerrada” la primera persona del singular nunca se presenta, se implícita a través de ciertos rasgos textuales, por ejemplo, la interrogación: “¿Qué hacer, desprovisto de salida, / Si no es sobre puente tendido por el rayo / Para unir dos mentiras, / Mentira de vivir o

¹ Este trabajo pertenece a un Proyecto de Investigación que forma parte del Grupo de Semiótica del Discurso, dirigido por la Dra. Laura Scarano, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, denominado “*La constitución de un discurso surrealista en la poesía de vanguardia española (la producción poética de Luis Cernuda y Rafael Alberti)*”.

² Las estrategias de composición de este texto llevan la marca surrealista. Si bien no es posible aludir a la existencia de un surrealismo al modo bretoniano en España, sí podemos observar la utilización de ciertos procedimientos escriturales de corte vanguardista. Paul Iliie (en *Los poetas surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1982) señala que a pesar de no haber existido un movimiento en España al modo francés “muchos poetas y novelistas conocían al surrealismo como una fuerza creadora de gran valor estético. Ellos exploraron sus implicaciones artísticas con sutil originalidad, instrumentando nuevos métodos que extendieron el alcance del surrealismo más allá de las implicaciones del manifiesto de André Breton de 1924”. (10).

mentira de carne?" (63).³ El infinitivo borra toda posibilidad de identificación de un sujeto, pero *infiere* su presencia desde el enunciado asertivo⁴.

La primera persona del plural funciona como forma de despersonalización del sujeto unitario; se encubre en el "nosotros", abarcando al destinatario, pero sin diferenciarse: "Nunca sabremos, nunca,/ Por qué razón un día/ Esas luces temblaron levemente" ("El caso del pájaro asesinado", 55). En la negación de la posibilidad de «saber» se expresa la *inseguridad* del yo frente al mundo del fenómeno. De este modo, el objeto adquiere las condiciones de las que carece el sujeto, determinando -de este modo- su supremacía: "Sólo las olas saben". Así, el objeto ocupa el espacio cognoscitivo de un yo que se ve asediado por la inseguridad: "Todo, es verdad, inseguro". *Inseguridad e ignorancia* se asocian para configurar la situación que define el estado del sujeto.

En el poema "Razón de las lágrimas" la primera persona se hace explícita en el último verso, generando un vínculo con el texto a través del comparativo: "La noche, la noche deslumbrante, / Que junto a las esquinas retuerce las caderas, / Como yo, como todos." (60) En las tres estrofas anteriores la tercera persona ocupa la primacía, sólo en la segunda el yo aparece implicado por un tú ("la noche"), posteriormente se repliega para expresarse únicamente en el último verso del poema. En el "Todo es por amor" el sujeto plantea un «comportamiento» similar, se manifiesta mediante el posesivo, a través de sus "ojos", creando -de este modo- un vínculo con el cuerpo total del poema: "Sus labios dan a otras estrellas,/ Donde mis ojos, estos ojos,/ Se despiertan en otros." (61) El sujeto diluye su presencia: sus "ojos" -única manifestación de su existencia- entran en el dominio de los "otros".

El yo se hace presente en la escena poética a través de la referencia a las partes de su cuerpo. La sinécdoque establece el vínculo con un todo tácito; en este caso implícita la existencia de un sujeto encubierto tras el procedimiento de «dissecta membra». El posesivo conecta el «yo» con el mundo que construye y le permite acceder a un espacio de significación desde el cual opera de modo encubierto. Muchos son los poemas en los que la presencia del sujeto sólo se manifiesta mediante los posesivos. En "No sé qué nombre darle en mis sueños" únicamente un verbo correspondiente a la primera persona da cuenta explícita del sujeto; en el resto del poema sólo los posesivos lo representan: "Ante mi forma encontré aquella forma", "Mis labios, mi sonrisa" (62).

El sujeto genera un juego entre el ocultamiento y la manifestación, oscila entre la despersonalización y la expresión de su inseguridad, entre un «nosotros» que lo incluye, pero -simultáneamente- disuelve su individualidad: "Sólo sabemos esculpir biografías/ En músicas hostiles;/ Sólo sabemos contar afirmaciones (...)" ("Drama o puerta cerrada", 63). La palabra «sólo» antecedendo a «sabemos» alude a las limitaciones en la capacidad de entendimiento del yo y del «otro» u «otros» incluidos en el «nosotros». El sujeto, contenido y, a la vez, oculto en la primera persona del plural, plantea una problemática gnoseológica: el impedimento de acceder a un conocimiento abarcativo, completo del *fenómeno*. Tal problemática concierne a la construcción de mundo, a la disolución del

³ Para el presente artículo se ha utilizado la siguiente edición: Luis Cernuda, *La realidad y el Deseo*, Madrid: Alianza Tres, 1991.

⁴ Con respecto a esta cuestión Lozano, Peña Martín y Abril (en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de interacción textual*, Madrid: Cátedra, 1989) examinan la problemática de la presencia del sujeto en este tipo de enunciados, así: "A la aserción /la tierra es redonda/ le corresponde el enunciado explícitamente performativo /yo digo que la tierra es redonda/, donde se representa el propio sujeto de la enunciación". Lo anterior los lleva a considerar que "las representaciones y cancelaciones del sujeto forman parte de las estrategias discursivas de las que es precisamente responsable el sujeto de la enunciación" (61).

sujeto único ante la supremacía de la tercera persona (en muchos casos impersonal) y su relación con el objeto, aspectos que habrán de intervenir en la constitución de los correlatos del yo.

La inseguridad, la ignorancia y el olvido están vinculados con el modo de percibir la «realidad» (*y de insertarse en ella*); el «nosotros» abarca a un otro indeterminado que se constituye desde una *situación* similar a la del yo: “Olvidemos, pues todo, incluso al mismo oeste; / Olvidemos que un día las miradas de ahora/ Lucirán a la noche, como tantos amantes (...)” (“La canción del Oeste”, 66). El «*olvido*» signa la relación del sujeto con la circunstancia referida, al igual que la imposibilidad de *comprender* o de *actuar*; así la palabra es expresión de incertidumbre, vía a través de la cual el sujeto crea su voz junto con un *otro* sumido en el mismo “grito”: “Gritemos sólo, / Gritemos a un ala enteramente, / para hundir tanto cielos, / Tocando entonces soledades con mano disecada.” (“¿Son todos felices?”, 67).

La interrogación es un recurso recurrente en *Un río, un amor*; en todos los casos parece establecer una correlación con el yo:

“¿No sentís a los muertos?” (“Remordimiento en traje de noche”, 47), “¿Qué dirá él, hecho piel de naufragio/ O dolor con la puerta cerrada, / Dolor frente a dolor, / Sin esperar amor tampoco?” (“Carne de mar”, 64). Este recurso introduce un matiz de inseguridad y, además, una apertura del discurso a un posible interlocutor que se encuentra implícito desde la pregunta; pero tal interlocutor no accede a la palabra, sólo es presumido mediante el acto interrogativo.

La configuración del sujeto se lleva a cabo desde estrategias de distanciamiento que, intencionalmente, quiebran el discurso confesional. Tal «actitud» marca el tipo de construcción poética: el yo como producto y productor de un mundo textual caracterizado por la ausencia, la soledad, la disgregación, lo fantasmal (como representación de lo humano). De este modo, la circunstancia y los objetos referidos son receptores de aquellos rasgos que el yo desplaza hacia ellos, la subjetividad queda encubierta tras el mundo fictivo: “Fatiga de estar vivo, de estar muerto, / Con frío en vez de sangre, / Con frío que sonríe insinuando/ Por las aceras apagadas” (“Destierro”, 50); “En un mundo de alambre/ Donde el olvido vuela por debajo del suelo, / En un mundo de angustia” (“Como la piel”, 68). El recurso de desplazamiento efectuado por el sujeto se vincula con el procedimiento metonímico. De modo que el «yo» es *sugerido* a partir de la referencia a elementos o situaciones que lo evocan de manera implícita⁵.

La muerte, como campo semántico predominante, juega un papel fundamental en la construcción del sujeto. Existe una interpenetración de rasgos sémicos que vinculan las diversas connotaciones; de este modo, la idea de mutilación, de pérdida de identidad, aparecen cruzadas y se presentan como deudoras de la zona semántica que prevalece y se erige en sustento de las demás: la muerte.

En el poema “No sé qué nombre darle en mis sueños” la forma impersonal de la segunda y tercera estrofa otorgan relevancia al mundo fictivo: “(...) Vergonzoso cortejo de fantasmas/ Con las cadenas rotas colgando de las manos. / La vida puso entonces una lámpara/ Sobre muros sangrientos;”. La circunstancia referida funciona como correlato del yo y el tú a partir del antecedente de la primera y las marcas presentes en las últimas dos

⁵ Umberto Eco (en *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1990) vincula el tipo de sustitución metonímica (sustitución de un semema por uno de sus semas o sustitución de un semema por el semema al que pertenece) con lo que Freud denomina «desplazamiento». De modo que el desplazamiento será la base sobre la que se lleva a cabo la condensación y los intercambios metonímicos serán la base para la construcción de la metáfora. (207).

(explicitación del tú y presencia de posesivos correspondientes a la primera persona): “La lámpara eras tú”. La tensión vida-muerte aparece representada en este poema con más transparencia que en los demás, permitiendo establecer una correspondencia entre vida y destinatario, e implicar un conflicto subyacente en el sujeto que lo asocia con la muerte. La búsqueda del «otro» parece relacionarse con la búsqueda de la vida; por lo tanto, los modos de construcción del mundo tienen su correlato en la configuración del sujeto y viceversa (ya que se trata de un movimiento dinámico, una dialéctica de síntesis abierta):

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños,
Detrás de la cabeza,
Detrás del mundo esclavizado,
En este país perdido
Que un día abandonamos sin saberlo.

(62)

El mundo fictivo se transforma en una *representación* del sujeto. El “vergonzoso cortejo de fantasmas”, los “muros sangrientos”, el “mundo esclavizado”, etc. constituyen el universo de sentido al cual pertenece el sujeto; *precisamente por ello*, la *circunstancia* lo define a pesar de estar encubierto.

LAS FUENTES FOLKLÓRICAS DE *EL AMIGO DE LA MUERTE*,
DE P. A. DE ALARCÓN

Por Joan Estruch Tobella

SOSPECHAS DE PLAGIO

El amigo de la muerte, publicado por primera vez en 1852, es uno de los cuentos más conocidos y elogiados del novelista Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). Sus fuentes, que es lo que hoy nos interesa, siempre han sido motivo de discusión. El propio autor tuvo que defenderse de posibles acusaciones de plagio:

Con *El amigo de la muerte* me ha ocurrido una cosa singularísima. Contóme mi abuela paterna su argumento, cuando yo era niño.(...) Hace pocos meses, un amigo queridísimo me contó que acababa de oír cantar en el Teatro Real de esta villa y corte una antigua ópera titulada *Crispino e la Comare*, cuyo argumento venía a ser el mismo, mismísimo, de *El amigo de la muerte*. Nunca había yo visto aquella ópera, aunque sí la conocía de nombre. Por otra parte, ningún crítico ni gacetillero, de los muchos que han analizado minuciosamente mis escritos, me había acusado por tal semejanza, que parecía denunciar el más imprudente y cándido de los plagios. (...) Pronto caí en la cuenta de lo que, sin duda, había acontecido: el cuento, por su índole, era popular, y las viejas de toda Europa lo estarían refiriendo, como las de España, Dios sabe desde qué centuria. (...) En suma: no habrá quien me acuse de plagio, por grande que sea su mala fe; y de todos modos, conste a los leales que yo he sido el primero en “delatar” al público esta pícara casualidad.¹

Pero los estudiosos no han aceptado del todo esta explicación del autor. José F. Montesinos² considera improbable que el cuento alarconiano esté basado en la ópera de los Ricci. En cambio, le parece sospechoso que Alarcón no mencione otra posible fuente: el cuento *Juan Holgado y la Muerte*, de Fernán Caballero, publicado en 1850 -es decir dos años antes que el cuento de Alarcón- en una revista literaria, el *Seminario Pintoresco Español*. Montesinos afirma que “Alarcón tuvo que conocerlo” y que “no es involuntaria” la omisión por parte del novelista de toda referencia al cuento de Fernán Caballero.

Por su parte, M. Baquero Goyanes adopta también una postura reticente ante la cuestión de los posibles vínculos entre el cuento y la ópera: “Uno piensa en que, de ser verdad todo esto -dice a continuación de la explicación del novelista-, Alarcón tardó dema-

¹ *Historia de mis libros, Obras completas*, Madrid, Fax, 1954, p. 9.

² *Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Castalia, 1977, pp. 121-123.

siado en descubrir el origen de la semejanza”(3). Y señala que Antonio de Trueba publicó en 1867 un cuento titulado *Tragaldabas*, basado en el mismo asunto.

SIETE VERSIONES DE UN MISMO TEMA

Una búsqueda no exhaustiva de fuentes nos ha permitido localizar nuevas versiones del tema que constituye la base de *El amigo de la muerte*. A continuación daremos un breve resumen argumental de cada uno de estos relatos, incluido el de Alarcón, para que se puedan comprobar las coincidencias existentes entre ellos.

1. P.A. de Alarcón: *El amigo de la muerte* (1852)⁴

Gil Gil, hijo natural de un conde y una plebeya, pasa por hijo de un zapatero. El conde lo acoge en su casa en calidad de paje, dándole una educación esmerada. Pero, a la muerte del conde, es expulsado y tiene que ganarse la vida como zapatero. Al mismo tiempo se ve separado de su enamorada, Elena de Monteclaro. Desesperado, se suicida envenenándose. Entonces se le aparece la Muerte, que lo toma bajo su protección y le ofrece la oportunidad de seguir viviendo. También lo convierte en médico, otorgándole el don de saber la suerte del enfermo: si la Muerte, visible sólo para él, está a la cabecera del enfermo, éste morirá. Pronto se le presenta una buena ocasión de ejercer ese poder. Luis I se encuentra gravemente enfermo. El joven rey ocupaba el trono a causa de la abdicación interesada de su padre Felipe V, que aspiraba a ser rey de Francia. Gil visita a Luis I e informa al ex-rey Felipe V de la inminente muerte de su hijo, lo cual le permitirá recuperar la corona de España. Felipe V, agradecido, lo nombra duque. Gil consigue ser reconocido como hijo del conde y se casa con Elena. En la cima de la felicidad, intenta liberarse de la protección de la Muerte. Esta se lo lleva consigo en un viaje cósmico a través del espacio y del tiempo, hasta que llegan a su morada, situada en el Polo Norte. Allí la Muerte revela a Gil que todo ha sido un sueño, que ha soñado todo cuanto le ha ocurrido después de su suicidio.

2. *El amigo de la muerte* (Cuento popular catalán)⁵

Un hombre justo sale a buscar un padrino justo para su hijo. Tras rechazar las candidaturas del diablo, de San Pedro y de Jesús, elige a la Muerte, por considerar que es la única que actúa con justicia igual para todos. La Muerte, agradecida por el honor que se le hace, cuando su ahijado es mayor, lo convierte en médico, con el don de adivinar la suerte de los enfermos fijándose en si ella se encuentra o no en la cabecera de la cama del enfermo. Cuando es llamado para curar al rey, que tiene la Muerte en su cabecera, consigue salvarlo mediante una treta: invirtiendo la colocación de la cama. La Muerte, enfadada, conduce al médico a su morada, un palacio inmenso situado en medio de bosques impenetrables. El palacio está lleno de lámparas, que indican el tiempo de vida de todas las personas. Entonces enseña al médico la suya, a punto de apagarse. Sin que sirvan de nada sus ruegos, el médico muere.

³ *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid, CSIC, 1992, p. 224.

⁴ Además de en las *Obras Completas de Alarcón*, puede verse el cuento en la antología de Laura de los Ríos, *La comendadora y otros cuentos*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 209-286.

⁵ Joan Amades, *Folklore de Catalunya*, I, Barcelona, Selecta, 1950, pp. 243-245. Amades indica que recogió esta versión en Barcelona, en 1922. Las grandes coincidencias que presenta respecto a la de los hermanos Grimm permiten suponer que la versión catalana derive de la de los folkloristas alemanes.

3. Francesco Maria Piave: *Crispino e la Comare* (1850)⁶

Crispino es un pobre zapatero, lleno de deudas. El propietario de la casa, don Asdrubale, asedia a su esposa. Desesperado, el zapatero intenta suicidarse arrojándose a un pozo. Se le aparece una vieja, la Muerte, que le ofrece su protección: lo convierte en médico, otorgándole el don de adivinar la suerte de los enfermos mediante el recurso que ya conocemos. Crispino cura a un albañil y pronto se hace rico y famoso. Un día quiere deshacerse de la vieja. Esta lo lleva a su morada, situada en una profunda cueva. Allí le anuncia que es la Muerte, y que ha llegado su última hora. Crispino le ruega que le perdone, y la Muerte accede. Crispino vuelve con su familia, y promete cambiar de vida.

4. Fernán Caballero (Cecilia Böhl de Faber): *Juan Holgado y la Muerte* (1850)⁷

Un hombre pobre sale al campo a comer los pocos alimentos que le quedan. Ofrece comida a una vieja, la Muerte, que, agradecida, lo hace médico, otorgándole el don de adivinar la suerte de los enfermos mediante el consabido recurso. Le anuncia que él no morirá mientras su casa se encuentre en perfecto estado. Juan Holgado pronostica la muerte de una muchacha y pronto se hace rico y famoso. Pasan los años, y el médico confía en evitar la muerte cuidando en extremo la conservación de su casa. Pero, finalmente, recibe la visita de la Muerte, que le revela que sus afanes han sido inútiles, ya que “tu casa es tu cuerpo”

5. *El médico y la Muerte* (Cuento popular castellano)⁸

Un zapatero pobre sale al campo para comer los pocos alimentos que tiene. San Pedro le pide comida, y no se la da. Pero sí la da a la Muerte, que, agradecida, lo hace médico, con el don de adivinar la suerte del enfermo, aunque mediante un recurso algo distinto del que conocemos: si la Muerte se sitúa a la izquierda de la cama del enfermo, morirá; si a la derecha, vivirá. El médico cura a un marqués y se hace rico y famoso. Cuando la Muerte quiere llevárselo, recurre a una estratagema: le pide que le deje rezar un padrenuestro, pero lo deja sin acabar. La Muerte consigue sus propósitos mediante otra estratagema: finge ser un ahorcado, y cuando el médico pasa a su lado, reza un padrenuestro por su alma, con lo que la Muerte puede llevárselo.

6. J. y W. Grimm: *La muerte, madrina*⁹

Un hombre pobre sale a buscar padrino para su hijo. Tras rechazar las candidaturas de Dios y del diablo, por considerarlos injustos, acepta la de la Muerte, porque actúa con todos igual. La Muerte, agradecida, cuando el niño es mayor lo hace médico y le concede el don de adivinar la suerte del enfermo: si está a su cabecera, sanará; si a los pies de

⁶ *Crispín y la Comadre*, Barcelona, Gorchs, 1854. Se trata de una versión bilingüe de la ópera, que se presentó en la primavera de 1854 en el Teatro del Liceo de Barcelona. Esta representación es, pues, anterior a la del Teatro Real de Madrid que menciona Alarcón. Añadiremos que Montesinos, *Ob.cit.*, p. 122, señala que el libreto de Piave está basado en una antigua comedia titulada *Il medico e la morte, ovvero Il dottore ciabattino*.

⁷ *Obras*, IV, ed. J.M. Castro, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1961, pp. 105-108.

⁸ A. Espinosa, hijo, *Cuentos populares de Castilla*, Buenos Aires, Austral, 1947, pp. 78-82.

⁹ *Cuentos completos*, ed. F. Payarols, Barcelona, Labor, 1955, pp. 156-159.

la cama, morirá. El médico cura al rey, que tiene la muerte a lo pies de su lecho, invirtiendo la colocación de la cama. Después hace lo mismo con la princesa. La Muerte, enfadada, se lo lleva a su morada situada en una caverna. Allí le enseña miles de lámparas que señalan la vida de las personas; entre ellas la del médico, a punto de apagarse. La muerte desoye sus súplicas, y el médico muere.

7. Antonio de Trueba: *Tragaldabas* (1867)¹⁰

Lesmes es un pobre pastor al que le gusta comer desafortadamente. Un día todo su ganado enferma y muere, dejándolo en la miseria. Desesperado, llama a la Muerte, que se apiada de él y lo hace médico, dándole el don de adivinar la suerte del enfermo: si aparece en la cabecera de la cama, morirá. Lesmes cura al alcalde del pueblo. Después es llamado para curar al rey, recurriendo a la treta de invertir la cama para salvarlo. La Muerte se venga haciéndole morir de un atracón de comida.

CONCLUSIÓN

A la vista de lo datos que acabamos de aportar, hay que considerar plenamente honesta la explicación que Alarcón da de las coincidencias entre su cuento y la ópera de los Ricci. El novelista acierta al atribuir las a un fondo folklórico común, extendido por toda Europa. En él encontramos ecos de las danzas de la Muerte medievales (la Muerte, la única que actúa con justicia igual para todos) y de la tópica caracterización del médico como agente y aliado de la Muerte, originada en la Antigüedad y viva hasta el siglo XVIII.

En todas las versiones que hemos recogido, aunque procedentes de países muy diversos (España, Alemania, Italia) se mantiene una unidad esencial, basada en la intervención protectora de la Muerte en favor de un desgraciado, al que concede el don de adivinar la suerte de los enfermos. En un segundo momento, su protegido intenta deshacerse de ella o se salta las normas. En un tercer momento, la Muerte se venga matando a su protegido. Sólo en *Crispino e la Comare* se introduce un final feliz, probablemente para hacerlo más acorde con el sentido cómico de la ópera.

La comparación entre el cuento de Alarcón y las versiones folklóricas no sólo nos permite eximir al novelista de cualquier sospecha de plagio, sino también comprender mejor su técnica compositiva. Alarcón ha utilizado el cuento popular como sustrato básico, al que ha agregado tres componentes: un relato sentimental, los amores de Gil y Elena; un relato de fondo histórico, la muerte del fugaz Luis I (enero-agosto de 1724) y las intrigas de su padre, Felipe V; y, al final, un relato fantástico con pretensiones filosóficas. El ensamblaje entre estos distintos componentes está bastante logrado, sobre todo el del cuento popular con el relato histórico. Menor interés revisten el relato sentimental, excesivamente convencional, y los últimos capítulos, en los que se acumulan demasiados temas trascendentes, que distorsionan el sentido global del cuento. A pesar de estas insuficiencias, *El amigo de la muerte* constituye un buen ejemplo de tratamiento culto de un tema folklórico.

¹⁰ *El Museo Universal*, nº 41, 12 de Octubre, 1867, y nº 42, 19 de Octubre, 1867.

EL PROBLEMA DE LA HEROICIDAD EN *EL CRITICÓN*

Por Francisco José Martín

Fiel cultivador de las simetrías, Baltasar Gracián hace terminar el aventurado viaje de *El Criticón* en la famosa Isla de la Inmortalidad, cerrando así un círculo en cuyo interior se desenvuelve una de las más portentosas creaciones del ingenio. La vida queda simbolizada en la representación de un itinerario que conduce a los peregrinos de una isla a otra. Y lo más difícil es no extraviar el camino: toda vida es un viaje, con su principio y su final, pero los más conducen a ninguna parte. No extraviar el camino y esforzarse en transitarlo con éxito serán los requisitos *sine qua non* para quienes, como los protagonistas, deseen acoger el ideal formativo de *El Criticón*. Porque este viaje representa también el proceso experiencial de la formación de la persona; la última crisis corona este proceso, y lo hace de un modo singular. En la Isla de la Inmortalidad, Critilo y Andrenio, los protagonistas-peregrinos, asisten a una mordaz sátira del héroe, una feroz ridiculización de las hazañas heroicas que parece marcar un punto de ruptura con la anterior tematización graciana del héroe. Ahora bien, una lectura aislada de esta última crisis, una lectura que no tenga en cuenta el resto de la obra ni la ponga en relación con las demás obras gracianas¹, puede dar lugar, como de hecho ha ocurrido, a consideraciones agudas y apreciables sobre el tratamiento de la heroicidad en Gracián, pero que no responden a la amplitud del problema planteado, ni alcanzan a dar el sentido adecuado a la solución graciana *no hay héroe con héroe* (C,III,XII,670). Al intento de esclarecer esta última crisis se dedica cuanto sigue -“Atención, pues, al acabar, poniendo más cuidado en la felicidad de la salida que en el aplauso de la entrada” (O,LIX).

En 1637, el mismo año del *Discours de la méthode*, apareció la primera obra de Gracián, *El Héroe*, un breve volumen que hay que inscribir dentro de la tratadística moral de la época y en el que estaban ya delineadas las líneas maestras del pensamiento graciano. En la línea abierta por *El Héroe* se sucedieron *El Político* (1640), *El Discreto* (1646) y *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). “Por su formación literaria, Gracián estaba impregnado de entusiasmo humanista hacia el hombre de excepción; por su formación jesuítica, Gracián proyectaba su vida hacia un modelo ideal de perfección; y por su extensa erudición y aguda penetración en el alma de la vida española, Gracián proponía al polí-

¹ Las referencias a las obras de Gracián se dan integradas en el texto, entre paréntesis, del siguiente modo: C=*El Criticón*, seguido de una numeración que indica, respectivamente, la parte, la crisis y la página del libro; H=*El Héroe*, seguido del nº del *primor* y de la página; D=*El Discreto*, seguido del nº del *realce* y de la página; O=*Oráculo manual y arte de prudencia*, seguido del nº del aforismo; A=*Agudeza y arte de ingenio*, seguido del nº discurso y de la página. Las referencias pertenecen a la siguiente edición: B. Gracián, *Obras completas*, 2 vol. (I: *El Criticón*; II: *El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo manual, Agudeza y arte de ingenio, El Comulgatorio, Escritos menores*), Madrid, Biblioteca Castro & Turner, 1993.

tico de su tiempo un modelo de hombre heroico”². La heroicidad genérica de *El Héroe*, exaltada en veinte primores, se irá concretizando a medida que el campo de aplicación se restrinja (la restricción casa perfectamente con el fundamento *ocasional* que tiene el saber práctico en Gracián); por otro lado, esta misma restricción opera una ampliación del saber detallado, *casuístico*: el hombre discreto, por ejemplo, no es una nueva figura de la heroicidad graciana sino, en líneas generales, el mismo héroe cuyo espacio vital es, ahora, el salón de corte. No es que el modelo de *El Héroe* permanezca inalterado, variará en función de la experiencia madurada (el saber práctico, en Gracián, procede siempre de la experiencia), y por eso se puede apreciar fácilmente un progresivo pesimismo y una melancolía creciente en los escritos sucesivos; pero lo que no cambia es el norte de la brújula de Gracián, la intención última del modelo, los criterios de la heroicidad.

La heroicidad graciana es hija del intento renacentista por restaurar el valor vivencial de los modelos heroicos de la Antigüedad clásica. El proceso renacentista, sin embargo, acabaría desembocado en el fracaso, precisamente por no lograr la plena restauración de aquel valor vivencial que hacía de los modelos heroicos un elemento vivo y actuante en el seno de la comunidad. Maldonado de Guevara ha hablado del *ocaso de los héroes* que adviene en la época barroca, una época en la que “la heroicidad de todos los tipos había entrado definitivamente en su ocaso. Quedó reducida, cada vez más a la emblemática, en una educación sabiamente explotadora de la alegoría. Sobre todo la educación del Príncipe”³. En los albores de la modernidad, los héroes abandonan los campos de batalla y las naves temerarias para establecerse en el centro de las escuelas y de la actividad educativa, en una parte reducida de esa vida plena que desertaban, precisamente esa parte que había de contribuir al buen provecho de la vida: la formación. Esta es, trazada con exactitud, la órbita en la que hay que inscribir el tratamiento graciano del héroe: se trata sólo y exclusivamente de una figura modélica con fines pedagógicos. El héroe graciano sintetiza un preciso ideal didáctico, la transformación de los hombres en *personas*⁴: “Nace bárbaro el hombre; redímese de bestia cultivándose. Hace personas la cultura, y más cuanto mayor” (O,LXXXVII). Intenta Gracián, por tanto, que su modelo de héroe no sea una figura acabada y fija, sino, más bien, una dinámica tensión, un conjunto armónico de cualidades y virtudes tendentes todas ellas a la magnanimidad, al mejoramiento y a la perfectibilidad humanas. Podría decirse que este héroe tiene un funcionamiento emblemático en la pedagogía graciana: los primores y los realces cristalizan en una figura que se hace acompañar de un lema plural, compuesto, a su vez, con los realces y primores de la heroicidad. El resultado es una tensión dinámica simple viva entre la figura y el lema, que pone de relieve no sólo la excelencia del modelo sino también el esfuerzo necesario para su imitación -recuérdese que el propio Gracián afirma de la *empresas* que “se inventaron para exprimir los empeños del valor” (A,LVII,723).

Hay algo en Gracián, sin embargo, que diferencia su modelo de héroe de los demás tratados al uso de la época: la formación no se dirige ya a un grande príncipe, sino que está abierta a todos los hombres. “Emprendo formar con un libro enano un varón gigante, y con breves períodos, inmortales hechos. Sacar un varón maximo” (H, “Al Lector”, 7). El héroe de Gracián es un devoto del esfuerzo puro; no se trata de llegar a ser un buen

² J.M. Ayala, *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel, 1987, p.63.

³ F. Maldonado de Guevara, “El ocaso de los héroes en *El Crítico*”, *Cinco salvaciones. Ensayos de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1953, p.76.

⁴ En *El Crítico* puede apreciarse fácilmente la oposición hombre-persona en la figura de Andrenio; también se hace explícita -prueba de la importancia que revestía para Gracián- en los inicios, cuando Critilo hace el relato (formativo) de su vida: “Cuidaban más mis padres fuese hombre, que persona” (C,I,IV,47); “Di en leer, comencé a saber y a ser persona, que hasta entonces no había vivido la vida racional, sino la bestial” (id.,52).

príncipe y poder ejercer brillantemente un puesto de eminencia en la rígida sociedad estamental: el puesto se gana mediante el propio esfuerzo, parece decirnos Gracián -su magisterio se dirige a las capas más profundas de la personalidad. La crítica ha solido interpretar este punto como una suerte de "democratización" que se daría en la obra del aragonés⁵. Esta misma crítica ha querido ver en el esfuerzo graciano un precedente claro de la valoración dieciochesca del concepto de trabajo. Esta es, sin embargo una lectura ilustrada de nuestro autor; pero Gracián no es todavía un ilustrado -por cuanto pueda ser un representante digno e importante de ese racionalismo que iba a posibilitar el espíritu de las luces- sino una mentalidad barroca, del más puro barroco español, un hijo de la Contrarreforma (¿no es el *Oráculo manual* una versión secularizada de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio?); por eso, es quizá más acertado, como hace Bouillier, filiar el pensamiento de Gracián con la *escuela de la fuerza*⁶: Gracián no abandona nunca su aristocratismo espiritual, su constante tensión hacia la magnanimidad. Es un error interpretar su crítica a la aristocracia de sangre (C,III,XII,665) con anhelos democráticos. La apertura a "todos" que parece señalar el prólogo de *El Héroe* hay que leerla, si no queremos traicionar el verdadero espíritu graciano, en la siguiente clave: todos aquellos que estén dispuestos al esfuerzo del propio mejoramiento, a la exigencia de la personal excelencia, a hacer de su vida, en fin, un auténtico camino de perfección.

Dos aspectos marcan el carácter del héroe graciano: su individualismo y su espíritu conservador⁷. Gracián no es un reformador social, su obra no propone un seneamiento de los males sociales (como después harán los ilustrados), sino que formula una técnica de acomodación del hombre a la sociedad en que vive -un técnica capaz de hacerle pasar con éxito los obstáculos del vivir con otros hombres, pero que no pone en cuestión dichos obstáculos. Es, en cierto modo, una moral de supervivencia: *llegar a ser a pesar de*. "El culto gracianesco del héroe tiene un carácter conservador: el héroe es, en él, un factor de estabilización. Y su justificación moral está en que precisamente él, el héroe, el eminente, es quien saca a la luz, con su ejemplo, las posibilidades éticas que en la sociedad, tal como existe, se contienen"⁸. La existencia del héroe necesita de la sociedad tal cual es; el héroe necesita del público para poder manifestar su eminencia: la construcción de la persona tiene sentido y valor pedagógico si se contempla desde el contraste con un público-paisaje compuesto de personajes⁹. La sociedad, de este modo, se constituye como un complejo teatro en el que se mezclan y ponen en juego los individualísimos intereses de cada cual: el interés, en Gracián, se alza como garante y fundamento de la sociedad.

El éxito, la eminencia personal, el propio perfeccionamiento, sin embargo, no se consiguen jugando impetuosamente las reglas del teatro social:

Nunca exagerar. Gran asunto de la atención no hablar por superlativos, ya por no exponerse a ofender la verdad, ya por no desdorar su cordura. Son las exageraciones prodigalidades de la estimación, y dan indicio de la cortedad del conocimiento y del gusto. Despierta vivamente a la curiosidad la alabanza, pica el

⁵ J.A. Maravall, "Antropología y política en el pensamiento de Gracián", *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie Tercera. Siglo XVII*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1975, p.232; F. Maldonado de Guevara, *op.cit.*, p.78.

⁶ A. Rouveyre, *El español Baltasar Gracián y Federico Nietzsche*, con dos apéndices de V. Bouillier, Madrid, Biblos, 1927, p.220.

⁷ J.A. Maravall, *op.cit.*, pp.234 y 206.

⁸ *id.*, p.206.

⁹ Sobre la dialéctica persona/personaje y sobre la necesidad de público por parte del héroe, véase B. Pelegrín, *Ethique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud/Hubert Nyssen Editeur, 1985, p.200.

deseo, y después, si no corresponde el valor al aprecio, como de ordinario acontece, revuelve la expectación contra el engaño y despícase en el menosprecio de lo celebrado y del que celebró. Anda, pues, el cuerdo muy detenido, y quiere más pecar de corto que de largo. Son raras las eminencias: témplese la estimación. El encarecer es ramo de mentir, y piérdese en ello el crédito de buen gusto, que es grande, y el de entendido, que es mayor (O,XLI).

Buen gusto y entendimiento, pues; prudencia y cautela. El héroe debe desconfiar del mundo, y debe elevar la prudencia a principio ordenador y rector de todas sus acciones. Esta "exageración" prudencial comporta, en ocasiones, la transgresión de los estrictos límites de la moral cristiana -"Sin mentir, no decir todas las verdades" (O,CLXXXI)-; sin embargo, esto no puede hacernos concluir que la moral graciana se construya al margen y de modo independiente de las enseñanzas de la Iglesia (como tampoco se puede pensar en una fe insincera por parte de Gracián porque publicara sus libros sin la aprobación de la censura eclesiástica): el héroe graciano, el varón desengañado por obra de la prudencia, es también "cristiano sabio" (O,C) y nunca deja de serlo. Pero en el "serlo" está la inspiración de la moral práctica de Gracián: moral mundana (autónoma) de inspiración cristiana. El héroe debe, por tanto, atenerse al "mundo trabucado" (C,I,VI,84); debe, ejercitando la prudencia, perseguir la verdad en tanto que desengaño, y, una vez des-engañado, usar de este desengaño un beneficio del propio interés: ser persona.

El tema del héroe, por otra parte, refleja las discrepancias de la crítica respecto a la valoración general del *corpus* graciano. Quien, como Ricardo Senabre, se inclina del lado de la consideración de la unidad evolutiva de los escritos gracianos y ve *El Criticón* como una doble corona (temática y estilística) de todo lo anterior, tiende a trasladar esta misma continuidad al tema del héroe, que seguirá siendo "amante de la fama y pretendiente de la inmortalidad" -que era como aparecía en el subtítulo del manuscrito de su primera obra¹⁰ y que Gracián volverá a repetir al final de *El Criticón* (C,III,XII,656). Para Benito Pelegrín, en cambio, habría una ruptura en la tematización del héroe. En un primer momento, que coincidiría con las primeras obras de Gracián, el héroe sería alguien que persigue el triunfo en la vida, mientras que con *El Criticón* se alternarían estos valores: se pasaría del antiplatónico elogio de la apariencia a un retorno radical al platonismo en la denodada persecución de la verdad y su consiguiente privilegio del ser sobre la apariencia¹¹. *El Criticón* significaría la efectiva muerte del héroe graciano -muerte que, de todos modos, iría acompañada de un optimismo final en la salvación cristiana. Hay que decir, sin embargo, respecto a esta interpretación de Pelegrín, que se trata de una lectura fuertemente influida por las ideas nietzscheanas sobre la heroicidad, por lo que, a veces la interpretación corre un serio riesgo de convertirse en la imposición de una impostura: aplicar al aragonés las metáforas de la inversión de los valores y del filosofar a martillazos hurta su verdadero sentido. Las metáforas nietzscheanas son iluminantes para entender la valoración que se hace de un proceso cultural en la segunda mitad del siglo XIX, pero no son reveladoras aplicadas al caso de *El Criticón*. Nietzsche no puede ser la clave interpretativa de Gracián -sin que esto signifique la ocultación de la común pertenencia a la "escuela de la fuerza" a través del vínculo de Schopenhauer.

¹⁰ R. Senabre, *Gracián y El Criticón*, Salamanca, Universidad, 1979, p.17. Del mismo autor, véase también "El Criticón como «Suma» retórica", *Gracián y su época. I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1986.

¹¹ B. Pelegrín, "De l'édification a la mortification du héros", *Ethique et esthétique du baroque*, op.cit., pp.198 y 206.

El núcleo del pensamiento graciano permanece fiel a sí mismo, sin rupturas ni cambios considerables. Esta tesis se apoya en la centralidad que ocupa, respecto a los demás escritos, el *Oráculo manual*, verdadera síntesis del pensamiento graciano¹². El *Oráculo* no es sólo un apretado resumen de obras anteriores, es decir, de *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto*, sino que también *El Criticón* responde a esta misma matriz de pensamiento. Esto no quiere significar, obviamente, la identidad de la obra en todas sus etapas, sino una misma línea que permite una modulación de diferencias más o menos contrastantes, pero siempre dentro del mismo horizonte de pensamiento. La ruptura hipotizada por Pelegrín (el paso del antiplatonismo al platonismo) nos parece un error al que le lleva Nietzsche convertido en "guía" de lectura de Gracián. La denodada búsqueda de la verdad que acontece en *El Criticón* debe ser relativizada si queremos verla en su justa dimensión. Lo que mueve a los dos peregrinos en su itinerario vital es la búsqueda de Felisinda, el deseo de alcanzar la felicidad -sólo al final es evidente la discrepancia entre el propósito inicial que mueve a los dos peregrinos y el logro alcanzado¹³. Es, pues, Felisinda y no la Verdad el principal objetivo del viaje que Critilo y Andrenio emprenden.

La verdad, como categoría cognoscitiva, no tiene *en sí misma* ninguna importancia para Gracián (al menos, no la importancia que se le atribuye en el platonismo): la verdad es superación del engaño, y no simple paso de la apariencia al ser verdadero de las cosas; es desvelamiento de la trama oculta del mundo que impide o dificulta la prosecución del camino; importa en cuanto desengaño. Pero el desengaño sigue usándose con fines particulares, en función de la personal conveniencia -y esto es lo que hacen Critilo y Andrenio. Es sumamente importante reparar en el cambio de género operado entre las primeras obras de Gracián y *El Criticón*. Con las primeras estamos en el ámbito de los tratados morales al uso de la época, mientras que con *El Criticón* nos encontramos ante una novela. Y aunque la función didáctica es la misma, en el primer caso se trata de recomendaciones de moral práctica escritas en un lenguaje bastante directo, mientras que *El Criticón* se propone además la representación de ese mundo apariencial, efímero y engañoso. Pero el criterio es el mismo (aunque con los años el pesimismo en Gracián se irá acentuando): para salir con bien de las empresas que el hombre se propone -y a mayor razón si ésta es la vida- se precisa, en primer lugar, de un conocimiento adecuado del mundo (o del ámbito donde las empresas se desarrollen), para después usarlo en beneficio propio. Esto es lo que hace el héroe de las primeras obras, y es, también, lo que hacen Andrenio y Critilo: la verdad es un trampolín para crecer en eminencia y para seguir adelante en el tortuoso camino de la vida.

Senabre señala, decíamos, una continuidad a lo largo de toda la obra graciana en el tratamiento del héroe: amante de la fama y pretendiente de la inmortalidad. Ahora bien la inmortalidad de la última isla de *El Criticón* la interpreta en un doble sentido: el que se refiere a la "fama" que se deja por el paso por este mundo y el que se refiere a la salvación del alma del cristianismo¹⁴. Una doble inmortalidad, pues, mundana y religiosa, sería lo que ofrece *El Criticón* a los peregrinos. Senabre apoya su tesis interpretando las tres

¹². El *Oráculo manual*, a pesar del amplio éxito que ha conocido en todas las épocas, presenta algunos problemas críticos de no poca importancia: el principal se refiere al de su efectiva autoría. "Quien haya sido el que llevó a cabo esta labor y qué parte de creación personal haya puesto en ella, es cosa que ha suscitado juicios contradictorios", E. Correa Calderón, *Baltasar Gracián: su vida y su obra*, Madrid, Gredos 1970, p. 174. Hoy, sin embargo, las dudas levantadas por Adolphe Coster y Ricardo del Arco a principios de siglo parecen haberse disipado; a tal fin suelen recordarse las palabras de Gracián al principio de la *Agudeza*: "He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de Prudencia*" (A, "Al lector, 311).

¹³. R. Senabre, *op.cit.*, pp.12-15.

¹⁴. *id.*, p.49.

aves que pasan con facilidad el mar de la fama -águilas, cisnes y fénix (C,III,XII,655)- como representación de los sabios, de los poetas y de los santos, respectivamente. De todos modos, el propio Senabre manifiesta la inseguridad de sus equivalencias -“si la correlación es rigurosa, algo de lo que no podemos estar seguros”¹⁵. Otra equivalencia posible, acaso más coherente con el espíritu mundano de la obra, sería, respectivamente: héroes, poetas y sabios¹⁶. Para los poetas y los héroes Gracián ya había dejado su anterior producción literaria, que funcionaría a modo de “guía”: la *Agudeza* para los poetas y los tratados morales para los héroes; para los sabios se aprestaba a dejar *El Criticón*, la representación del mundo (el curso de la vida en un discurso), la meditación filosófica propia de la última jornada del vivir -como afirma en la “Culta repartición de la vida de un discreto”¹⁷. En favor de nuestra equivalencia tenemos la total ausencia simbólica de la santidad a lo largo de la crisis -entre los ingredientes del mar de la fama falta la sangre de los mártires y los santos¹⁸. La isla de la Inmortalidad es una isla secularizada, no es la puerta del Cielo, como parece indicarnos Senabre, no es el principio de una vida nueva al modo cristiano, sino que es el último aspecto de la vida humana, de este lado de acá, y representa la salvación del olvido -por eso al héroe no le bastan sus hazañas, sino que precisa de la tinta de los poetas para que éstos las “inmortalicen” en la escritura salvándolas del fácil pasto del olvido: “una sola gota basta a inmortalizar un hombre” (C,III,XII,655). Así pues, la inmortalidad que se persigue en *El Criticón* no es doble, como quiere Senabre, sino la simple inmortalidad mundana de quien quiere perpetuarse dejando memoria de sí -es también el intento de Gracián como autor de *El Criticón*.

Eternízanse los grandes hombres en la memoria de los venideros, mas los comunes yacen sepultados en el desprecio de los presentes y en el poco reparo de los que vendrán. Así, que son eternos los héroes y los varones eminentes inmortales. Este es el único y eficaz remedio contra la muerte (C,III,XII,651).

Si la Memoria es su antídoto, el único y eficaz remedio, la muerte a la que se refiere no puede ser más que el Olvido. Y por eso, la frase de la que partimos, “candidato de la fama y pretendiente de la inmortalidad”, no expresa más que la cara y la cruz de una misma medalla, de una misma idea de inmortalidad: la eternidad que se alcanza dejando memoria de sí en este mundo, una eternidad mundana. Todo el espacio de *El Criticón* pertenece al reino de este mundo, y no hay que extrañarse que el jesuita Gracián no incluya en él el espacio ultraterreno, como tampoco significa esto que lo niegue o que lo rebaje en su personal consideración; lo que ocurre es que Gracián es absolutamente fiel a la tajante separación que ha operado entre el orden divino y el humano: “Hanse de procurar los medio humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos: regla de gran maestro, no hay que añadir comentario” (O,CCLI). Al lector atento no puede escapársele el significado que el simétrico Gracián quiso comunicar con la asimetría de *El Criticón*. Esta obra consta de tres partes: la primera y la segunda contienen cada una trece crisis, mientras que la tercera sólo doce. Falta, pues, una crisis final para

¹⁵ *id.*, p.52.

¹⁶ El águila es símbolo de nobleza heroica, el cisne representa el canto de los poetas y el ave fénix la sabiduría capaz del propio renacimiento, cfr. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

¹⁷ “La tercera jornada de tan bello vivir, la mayor y la mejor, empleó en meditar lo mucho que había leído y lo más que había visto” (D,XXV, 182). Aplicado este esquema a la propia vida de Gracián es fácil concluir que *El Criticón* pertenece a la tercera etapa, la de la reflexión y la filosofía.

¹⁸ F. Maldonado de Guevara, *op.cit.*, p.91. La crítica feroz que llevará a cabo posteriormente Gracián contra quienes pasan fácilmente el mar de la fama es otro motivo para pensar que la correlación de Senabre no sea adecuada -ninguna mentalidad jesuítica consideraría la santidad un modo fácil de alcanzar la fama, ni mucho menos se permitiría satirizarla.

que la simetría sea perfecta. *El Criticón*, además de ser una gran alegoría del proceso de formación de la persona, es también, a su vez, la representación de un proceso de educación a la lectura: Gracián enseña a sus lectores a *leer bien* -éste es el sentido de las anotaciones en los márgenes de la primera y la segunda parte, verdaderos guías de lectura¹⁹. En la tercera parte faltan las anotaciones de los márgenes precisamente porque Gracián considera ya formado al lector hasta el punto de no necesitarlas: “dejo las márgenes desembarazadas, que suelo yo decir que se introdujeron para que el sabio lector las vaya llenando de lo que olvidó o no supo el autor, para que corrija él lo que erró éste” (C,III,443). A la altura de la tercera parte, pues, el lector es ya un “sabio lector”, y no serán sólo los márgenes lo que le deje libre Gracián: la última crisis, la décimo tercera, la que devolvería la perfecta simetría a la obra, tiene que ser completada por el lector. Gracián no entra literariamente en ella por atenerse a la estricta separación entre el cielo y la tierra, pero la evidente asimetría la muestra a la espera de que sea completada por el lector. *El Criticón* acaba en este mundo porque es alegoría de este mundo; el después debe ser completado por cada lector en cada lectura. Maldonado de Guevara, por ejemplo, sostiene que la crisis que falta es el epílogo del cielo, porque la décimo segunda es el epílogo en este mundo²⁰.

El Criticón promete a quien siga sus enseñanzas dos remedios: un remedio para vivir (C,I,VII,88) y un remedio para no morir (C,III,XI,650). El remedio para vivir, del que hace entrega el sabio Quirón a Andrenio, consiste en mirar el mundo al revés: se trata de un remedio para *poder vivir*, esto es, para sobrevivir, para no perecer, para no quedar atrapados entre las redes del mundo, para ser capaces de desmontar las trampas que a cada momento salen al paso. El mundo es peligro; pero no se trata de cambiar el mundo, sino de sortear con éxito los obstáculos. Leer el mundo al revés de lo que parece para lograr descubrir los intereses ocultos y lograr así el predominio del propio interés. El remedio para no morir no será otra cosa que la ansiada inmortalidad mundana, el dejar memoria de sí a los venideros. Ya hemos visto que a la Isla de la Inmortalidad llegaban las águilas, los cisnes y los fénix; pero Gracián no cierra las puertas de la isla a los que no son sabios, ni poetas, ni héroes valerosos, prudentes y discretos, sino que les deja una vía de acceso: el difícil camino que conduce a pasar el mar de la fama “remando y sudando” (C,III,XII,655), es decir, fruto del esfuerzo personal guiado de la virtud y de la prudencia. Esta es la vía que Gracián deja abierta y propone a todos aquellos que la quieran elegir desde la plena voluntad de su libre albedrío, una vía que recoge todos los primores, realces y máximas de sus anteriores tratados morales. Y entonces, cabría preguntarse, ¿qué diferencia hay entre los héroes que consiguen llegar a la isla sin esfuerzo y estos otros que llegan por el esforzado camino de la prudencia? Pues bien, ese héroe que pasa tan fácilmente el mar de la fama no es el representante de la figura heroica teorizada por Gracián, sino el representante de la aristocracia de sangre. Ser rey o noble es situarse sin esfuerzo alguno en la memoria colectiva, independientemente del valor y de la virtud de su conducta y de su mandato.

Hay que señalar la fina ironía y la decidida sátira presentes en la última crisis de *El Criticón* como un elemento fundamental de la misma²¹. Un anticipo de todo ello nos lo

¹⁹. A este propósito, me permito reenviar a mi comunicación “Los guías del “Mundo” en *El Criticón* de B. Gracián”, presentada en el VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia 21-24 Noviembre 1994 (*Actas* en preparación).

²⁰. *Op. cit.*, p.96.

²¹. *id.*, p.91 ss.

ofrece Gracián en el tratamiento humorístico que da a la parte que se refiere al alimento de la Isla de la Inmortalidad: los héroes se alimentarían de “higadillos de la fénix” o “del airecillo del aplauso que corre con los soplos de la fama” (C,III,XII,653). El grito de “¡Cielo, cielo!” con que el Inmortal corrige el de “¡Tierra, tierra!” de Andrenio (id.,657), no debe ser interpretado en sentido literal -es decir, referido al Paraíso ultramundo-, sino siguiendo la clave humorística que domina esta crisis -y vendría a significar las excelencias del lugar de la memoria. Ya en la isla, el juicio del Mérito²² decide el destino final de los candidatos de la fama y pretendientes de la inmortalidad. Y allí, sin más preámbulos, da inicio una sátira feroz contra la heroicidad (entendida ésta en sentido clásico, no graciano): el lector advierte con cuánta facilidad franquean las puertas del Mérito los reyes (id., 664), a lo que sigue una crítica despiadada a la nobleza de sangre y al concepto de “herencia”²³ -tan en contradicción con el valor propio del esfuerzo personal e intransferible propugnado por Gracián. Todo ello se corona con el episodio del “soldado de fortuna” (id.,667-670), verdadero descrédito del héroe: la arrogancia corrosiva de este personaje irá minando poco a poco esa imagen elevada del héroe clásico, poniendo en discusión los “méritos” para ocupar semejante lugar de la memoria. Uno a uno, estos héroes clásicos (Alejandro Magno, Aníbal, Pompeyo) van a ir desfilando delante del soldado de fortuna y van a sentir sus palabras como una auténtica derrota. Al final será el Mérito quien tenga que poner orden en esta situación: “Retiraos todos”, dirá a sus desacreditados héroes, para concluir que “no quedaba héroe con héroe” (id.,670).

Pero Gracián no se detiene frente al simple descrédito de la heroicidad clásica; su siguiente paso es el descrédito del escritor -ya vimos la facilidad con que pasaban los poetas el mar de la fama:

Esta diferencia hay entre los que alabamos y los maldicientes: que nosotros lisonjamos a los príncipes con premio y ellos al vulgo con civil aplauso; pero todos adulamos (id.,670).

Con esta frase lapidaria, Gracián pone coto a ese trato de favor hacia los poderosos que recorre toda su obra. La sátira del héroe y del escritor significa también la sátira del Mérito, la relativización de los valores que hacen merecedor de la inmortal fama. Al final, Gracián parece decirnos que hay un camino seguro para llegar a la Isla de la Inmortalidad (siguiendo al pie de la letra las enseñanzas de Quirón, el remedio para no morir), pero una vez allí es fácil descubrir que no son todos los que están, aunque sí están todos los que son. “Vive a la fama y serás inmortal” (id.,657), pero después el mismo Gracián corrige el tiro: “porque hay grande diferencia de la inmortal fama de la eterna infamia” (id., 671): hay una fama vana, como hay una aristocracia vana. No queda héroe con héroe, no hallaréis cosa con cosa, que había dicho precedentemente (C,I,VI,74), anuncian en el jesuita aragonés una profunda melancolía, una tristeza y un pesimismo de hondas raíces que, a pesar de exponer más a las claras su desconfianza en el género humano y resaltar las dificultades enormes de la vida, de toda vida, no cierra, sin embargo, las puertas a la esperanza de regeneración moral a través del individual esfuerzo, de la prudencia y de la virtud.

A la vista de lo cual, hay que concluir que “la muerte del héroe” de la que habla Pelegrín y “el ocaso de los héroes” al que se refiere Maldonado, deben ser interpretados en

²² “Un tan exacto cuan absoluto portero, cerrando y abriendo a quien juzgaba digno de inmortalidad, y sin su aprobación no había entrar pretendiente” (C,III,XII,662).

²³ “¡Eh, señor!. acabad de entender que aquí no se mira la dignidad ni el puesto, sino la personal eminencia; no a los dictados, sino a las prendas; a lo que uno se merece, que no a lo que hereda” (C,III,XII,665). Un claro antecedente de esta crítica se encuentra ya en el *Oráculo manual*: “Si se hubiere de valer, sea antes de lo eminente de sus prendas de lo adventicio, que hasta un rey se ha de venerar más por la persona que por la extrínseca soberanía” (O,CVI).

el sentido de una crítica feroz y sin piedad a esa heroicidad representada por la aristocracia de sangre. Frente a ella, Gracián mantendrá bien alto su concepto y su reivindicación de la aristocracia del espíritu, que como primera norma se propone el propio mejoramiento -prueba de ello es la entrada triunfal en la Isla por parte de Critilo y Andrenio, el juicio positivo que emite el Mérito respecto de la experiencia del camino de su vida²⁴. Así pues, ni muerte ni ocaso del héroe, sino desplazamiento semántico del héroe graciano en favor de los peregrinos para permitir la crítica de la heroicidad clásica. Lo que el Mérito pide a los peregrinos para permitirles el paso a la isla (C,III,XII,672) no es sino un apretado resumen condensado de todos los primores, realces y máximas que Gracián había expuesto con anterioridad en sus tratados morales. Los criterios de la heroicidad, por tanto, permanecen inalterados. Lo que acontece en *El Criticón* es un desplazamiento de la semántica del héroe con el fin de buscar, por un lado, la eficacia de una crítica a la aristocracia de sangre que minaba profundamente las convicciones gracianas sobre la valoración del esfuerzo personal; y por otro, una mejor aquilatación de la funcionalidad (retórica) del héroe como modelo educativo, con el fin de poner de relieve, por contraste, el aristocratismo espiritual graciano. Porque lo que hay que tener siempre presente es que el fin que persigue la prosa graciana es didáctico-moral: con el héroe de los tratados morales Gracián persigue la enseñanza de la tensión constante y del esfuerzo permanente por el propio mejoramiento, pero la perfección es *ad infinitum*, no se alcanza jamás, por lo que es difícil su cristalización en una figura concreta. En su modelo de héroe Gracián no persigue una figuración fija y estática, acabada ya, sino algo capaz de expresar un esfuerzo infinito que no conoce su fin. En la ficción narrativa, sin embargo, esta misma enseñanza del esfuerzo permanente logra una ejemplificación más efectiva en la tensión que se crea entre la imagen del camino y los peregrinos que lo deben transitar. Los criterios de la heroicidad graciana pasan, pues, de los modelos heroicos de sus primeras obras a la imagen del camino en *El Criticón*.

La imagen del camino da cuenta perfectamente de esa ausencia de metas intermedias²⁵, de la imposibilidad de alcanzar ningún estado de excelencia, precisamente porque la excelencia no es un estado, sino tensión permanente hacia ella -éste ese el presupuesto del verdadero aristocratismo. El camino de la vida sólo concede una meta final, y con ella se acaba el camino y la vida. El desplazamiento de la semántica del héroe al que aludíamos anteriormente conlleva, a su vez, un cambio significativo en la configuración graciana de la imagen del camino. Es bastante común en las novelas de peregrinación la imagen emblemática de la encrucijada o bifurcación, a la que se dotaba generalmente de significación trascendente²⁶. En Gracián tampoco falta, presentándose varias veces a lo

²⁴ Nótese que a los protagonistas de *El Criticón* no se les llama nunca héroes; Critilo y Andrenio son *peregrinos* (del latín "peregrinus", forastero; deriva del adv. "peregre": per + ager, más allá del territorio). El hombre se convierte en peregrino, y esto quiere reafirmar el carácter de viaje que adquiere la vida, a la vez que señala que el lugar propio del hombre, su territorio, es precisamente el camino, el lugar de la *experiencia* -no hay que olvidar a este propósito que el camino está lleno de peligros, y que peligro deriva de "periculum", cuyo significado es "hacer experiencia".

²⁵ En *El Criticón* se asiste a un continuo desplazamiento hacia adelante de la meta que persiguen con empeño los dos peregrinos: Felisinda siempre está más allá de donde ellos se encuentran.

²⁶ La significación de esta imagen reenvía siempre al problema de la libertad del hombre, a la construcción de la vida en base a un continuo ejercicio de la facultad de elección. El propio Gracián nos da las fuentes clásicas de esta imagen, pero hay que considerar que es en la época barroca cuando adquiere quizá un papel central en la cosmovisión del hombre, sin olvidar el vínculo con la ortodoxia religiosa a que fue llevada por San Ignacio: "meditación de dos banderas, la una de Cristo, sumo capitán y señor nuestro, la otra de Lucifer, mortal enemigo de nuestra humana natura", Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Santander, Sal Terrae, 1987, parr. 136; esta elección ignaciana a la que el hombre está abocado debería hacerse "no ordenando ni trayendo el fin al medio, mas el medio al fin" (*id.*, 169), lo que recuerda tanto aquella fórmula (secularizada) del Oráculo: "Atención, pues, al acabar, poniendo más cuidado en la felicidad de la salida que en el aplauso de la entrada" (O.LIX). La imagen de la encrucijada aparece también en la autobiografía que San Ignacio dictó a Gonçalves de Câmara, *Il racconto del Pellegrino*, Milán, Adelphi, 1966, p. 29.

largo de su obra. En el último capítulo de *El Discreto* -capítulo que anticipa en más de un sentido *El Criticón* -aparece del siguiente modo:

En una palabra la dijo Pitágoras y aun menos, pues en una sola letra y en sus dos ramos cifró los dos caminos tan opuestos del mal y del bien. A este arriesgado bivio dicen que llegó Alcides al amanecer, que la razón es aurora, y aquí fue su común perplejidad. Miraba al de la diestra con horror, y con afición al de la siniestra. Estrecho aquél y dificultoso, al fin cuesta arriba, y por el consiguiente desandado; espacioso éste y fácil, tan cuesta abajo cuan trillado. Paró aquí, reparando cuan superior mano le guió impulsiva por el camino de la virtud al paradero de la heroicidad (D,XXV,179).

Respecto a *El Discreto*, al principio de *El Criticón*, precisamente en la “Entrada del Mundo”, hay un cambio que deja en entredicho y suspende la imagen del bivio pitagórico:

Así iban confirmando, cuando llegaron a aquella famosa encrucijada, donde se divide el camino y se diferencia el vivir. Estación célebre, por la dificultad que hay, no tanto por parte del saber, cuanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar.

Viose aquí Critilo en mayor duda, porque, siendo la tradición común ser dos los caminos (el plausible de la mano izquierda por lo fácil, entretenido y cuesta abajo, y al contrario el de la mano derecha áspera, desapacible y cuesta arriba), halló con no poca admiración que eran tres los caminos, dificultando más su elección (C,I,V,63).

Ante lo cual, asistimos al desconcierto y perplejidad de Critilo:

-¡Válgame el Cielo! -decía-; ¿no es éste aquel tan sabido bivio, donde el mismo Hércules se halló perplejo sobre cuál de los dos caminos tomaría? Miraba adelante y atrás, preguntándose a sí mismo:

-¿No es ésta aquella docta piedra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y después se divide en dos ramos, uno espacioso del Vicio y otro estrecho de la Virtud? Pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la corona. [...] Basta que habemos llegado a tiempos que hasta los caminos reales se han mudado (id.,63-64).

Posteriormente, los dos caminos volverán a aparecer varias veces a lo largo de la obra repitiendo la matriz de *El Discreto* (así, por ejemplo, el lado izquierdo y el derecho en “La feria de todo el Mundo”). La nueva imagen del trivio, en cambio, le sirve a Gracián para introducir la doctrina del *justo medio*: ante esta encrucijada se recomienda no discurrir por los extremos, alejarse de ellos y preferir la “mediocridad de oro”. De la “Y” pitagórica que señalaba la senda de la virtud y de la heroicidad, se pasa a una nueva encrucijada en la que se señala que la senda a elegir es la del medio que huye de los extremos, la de la moderación, la de la “prudente y feliz medianía” (C,I,V,67). Sólo que esta senda va a ser también la de la virtud, una senda cuesta arriba que “más parece que nos lleva al cielo que al mundo” (id.,68). Si antes era Pitágoras el garante de la sabiduría, ahora lo es Horacio.

Ahora bien, la doctrina del justo medio no es una enseñanza moral que entra en colisión con lo que Gracián había expuesto anteriormente sobre la heroicidad; de hecho, aunque *El Criticón* es su expresión narrativa más amplia e insistente, Gracián ya la había tematizado en sus obras precedentes:

Nunca apurar ni el mal ni el bien. A la moderación en todo redujo la sabiduría toda un sabio. El sumo se hace tuerto, y la naranja que mucho se estruja llega a dar lo amargo. Aún en la fruición nunca se ha de llegar a los extremos. El mismo ingenio se agota si se apura, y sacará sangre por leche el que esquilmare a lo tirano (O,LXXXII).

En el mismo sentido puede verse el aforismo XLI del *Oráculo manual*, que se sintetiza conceptualmente en el expresivo título *Nunca exagerar*. Este mismo aforismo, quintaesencia de la doctrina del justo medio, reaparecerá varias veces a lo largo de *El Criticón*: “Huye en todo la demasía” (C,I,V,65), “*Ne quid nimis*” (C,I,XIII,202), nada con demasía. Quiero notar con esto, de nuevo, que *El Criticón* es continuista respecto al pensamiento moral del autor, que no hay rupturas en su pensamiento, sino tan sólo una razonable evolución de un mismo núcleo de ideas. Ahora bien, el pensamiento de Gracián no ha sido sistematizado, lo que dificulta su interpretación y clara individualización. Una mano en ello, para llegar al núcleo de este pensamiento, nos la da la confluencia de las dos metáforas dominantes de *El Criticón* (la vida como peregrinación y el mundo como teatro) en la imagen del laberinto del mundo y de la existencia²⁷. El pensamiento en Gracián es con miras a la acción, y no para permanecer encerrado en ninguna torre de marfil de un racionalismo más o menos satisfecho. “Vivir a lo práctico” (O,CXX): el pensamiento y la estética, como la misma escritura, desembocan en la moral. Y esta moral graciana no se construye, como acaso fuera de esperar en un jesuita del siglo XVII, desde la obediencia ciega a las reglas de los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio, sino en perpetuo diálogo con ellas; un diálogo en el que pone de manifiesto su fuerte personalidad, exponente de un individualismo epocal²⁸ más fuerte que cualquier regla de obediencia. En diálogo, pues, con los bélicos *Ejercicios* ignacianos y desde una feroz personalidad individual, la moral de Gracián será, sí, de inspiración cristiana y fundamentalmente cristiana, aunque a veces la máxima moral se construya en el límite, e incluso más allá, de la ortodoxia religiosa -“Sin mentir, no decir todas las verdades” (O,CLXXXI). Y esto porque en Gracián se ha dado, como ya vimos, una neta separación entre el orden divino y el humano. Al declarar tan explícitamente la autonomía moral del hombre, Gracián se alza como fiel representante del racionalismo europeo de la época (Descartes, Gassendi); un racionalismo que aun permaneciendo dentro de la religión y de la fe, de las que no hacía cuestión, era capaz de usar la razón de modo independiente en los asuntos del mundo^{28 bis}. Sólo que en Gracián prima lo ontológico sobre lo cognoscitivo: “¿Soy o no soy?” (C,I,I,14) se pregunta Andrenio en los umbrales de la conciencia; pregunta a la que se responde con un desplazamiento del cogito cartesiano: *vivo, luego existo*, viene a decir Gracián (“pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo”). Es la vida, y no el cogito, el hecho primario del que parte Gracián, y aquí está la raíz de su diferencia con Descartes: la orientación cognoscitiva de éste le llevará a una suerte de separación del mundo, pues la razón cartesiana sólo fundamenta lo que puede fundamentar, negando todo aquello que escapa a su dominio; al partir de la vida y no del pensamiento, Gracián tiene que verse las desde el principio con este mundo así como es, con su desorden constitutivo y su imperfección. La premisa inicial es pesimista: se acepta sin discusión que el mundo es un

²⁷ J. Checa, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Potomac, Scripta Humanistica, 1986,p.93.

²⁸ J.A. Maravall, “Antropología y política en el pensamiento de Gracián”, *op.cit.*,p.234.

^{28 bis} Hidalgo-Serna es quien mejor y con mayor sentido ha precisado la *modernidad* de la obra de Gracián al filiarla a la tradición humanista del pensamiento y en franca contraposición al racionalismo cartesiano, cfr. *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.

enemigo (O,LXXXVI) al que el hombre se debe necesariamente enfrentar. El mundo es enemigo, y a su vez el ámbito en el que comparecen los enemigos: el otro no es el prójimo cristiano sino un rival y un competidor, y la relación entre los hombres no se establece desde la *caritas* cristiana sino desde el interés privado y personal. Frente al peligro del mundo Gracián no puede suspender la acción a la espera de fundar rigurosamente su pensamiento, como hace Descartes, sino que tiene que actuar desde la inmediatez de una urgente razón práctica.

El sabio Quirón, ante la visión de un mundo acechante y feroz, se dirige a Andrenio con estas palabras: “No tienes que temer; que cautelarte, sí” (C,I,VI,72), ligando posteriormente esta cautela con el camino del medio: “Echemos por el medio y pasaremos con menos embarazo y más seguridad” (id.,74). Se trata de la cautela del justo medio, la *prudencia* en la conceptualización graciana; frente a los peligros del mundo Gracián busca desesperadamente un arte de la prudencia que pueda conducirnos con éxito en la peligrosa senda del teatro de la vida. Sólo que ahora, la prudencia graciana, que deriva de la *phronesis* aristotélica, adquiere un papel preponderante en el sistema moral; y como la concepción del mundo de Gracián es radicalmente distinta de la de Aristóteles, esa *phronesis* que era “un modo de ser racional, verdadero y práctico, respecto de lo que es bueno para el hombre”²⁹, se transforma en una prudencia que liga el bien a la ocasión y muestra cómo la verdad no se funda en ninguna evidencia metafísica sino en el *desengaño*. De este modo, la prudencia graciana es la responsable de un régimen autónomico de la moral que no se detiene ante los límites establecidos por su matriz de inspiración cristiana. Este arte de prudencia, una suerte de verdadera ingeniería de la conducta, se monta sobre la autonomía de la moral y sobre la creencia en la perfectibilidad moral del hombre, donde se engarzarán el espíritu pedagógico y educativo de Gracián, su verdadera misión como escritor y moralista.

Todo es extremos del hombre -dijo Critilo-. Ahí verás lo que cuesta ser persona. Los brutos luego lo saben ser, luego corren, luego saltan; pero al hombre cuésta-le mucho, porque es mucho (C,I,V,58).

Esta extremosidad del hombre, como la extremosidad del bivio, encuentran en el *justo medio* la solución graciana. Sólo que este camino está plagado de extraños personajes, los guías³⁰, de los que podrán servirse los peregrinos para transitar con éxito el camino de la vida. Si los tratados morales escritos por Gracián eran una suerte de guías educativos en la formación de la persona, esta misma función de guía aparecerá en la ficción narrativa de *El Criticón*. Hay, pues, en Gracián, un paso -que, a su vez, marca un cambio de género- del héroe al guía, en el que los distintos criterios de la heroicidad se distribuyen entre las recomendaciones particulares de los guías. El camino que conduce a los peregrinos a la Isla de la Inmortalidad es el prudencial camino del medio, el de la mediocridad de oro; por eso cuando el Mérito anuncia “No hay aquí mediocristas; todo va por extremos” (C,III,XII,671) el lector atento percibe en la intención de Gracián la relativización del juicio del Mérito, como si éste perteneciera a un estadio anterior (el del bivio de *El Discreto*) ya superado en la imagería graciana - nótese que la crítica de la aristocracia de sangre afecta también al Mérito.

²⁹. *Ética Nicomaquea*, 1140b.

³⁰. Para un análisis de la complejidad de los guías me permito reenviar de nuevo a mi comunicación “Los guías del “Mundo” en *El Criticón* de B. Gracián”, *cit.* También pueden verse: M^a S. Carrasco Urgoiti, “La figura del guía en *El Criticón*”, *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Bordeaux, 1977; M. Joly, “Nuevas notas sobre la figura del guía en *El Criticón*”, *Criticón*, n^o 33, 1986; F. Gambin, “Comparsa e scomparsa della guida in B. Gracián”, *Clinamen*, n^o4, 1989.

En conclusión, el héroe graciano “no aguarda a ser sol que se pone” (O,CX), pues es el modelo de un interminable esfuerzo cuya meta está siempre un punto más allá de donde se ha llegado, un esfuerzo infinito animado y guiado por la posibilidad del propio mejoramiento: “muestre, pues, el varón grande que aún le quedan ensanches para cosas mayores” (O,CII). El héroe es ansia de perfección.

UTOPIA: REFLEXIONES SOBRE UN GÉNERO QUE PERSISTE

Por *Mónica L. Bueno*

Mi investigación sobre la utopía tiene su origen en una reacción casi temperamental e instintiva frente al presupuesto de ciertos pensadores que han concluido que el fin de los grandes relatos -entre ellos, la utopía- resulta ser una de las marcas definitorias de la sociedad actual.

En definitiva, los interrogantes fueron estos: ¿Es posible decretar el fin de la posibilidad de proyectar un mundo diferente, una sociedad alternativa mejor que la actual?, ¿dónde emerge el residuo de significación utópica desplegado otrora en los grandes relatos? Inmediatamente surgió una posible relación que reconocimos como compleja entre literatura y utopía pero que construye un lugar de enunciación válido para la utopía, y legitimado por la institución literaria. En definitiva, nuestra hipótesis es la siguiente: es el discurso literario uno de los lugares donde puede emerger esta significación utópica, fragmentada por otras significaciones y otras voces que se diseminan en el mismo lugar de la literatura.

UTOPIA: LIMITACIONES Y DESACUERDOS

Los diferentes críticos y analistas del tema no se ponen de acuerdo en el origen histórico de la utopía. Si bien la mayoría coincide en señalar el Renacimiento como tal, algunos se remontan a Aristóteles y Platón. Es evidente que el origen está vinculado al criterio utilizado para la definición genérica de utopía, para sus límites y estratificaciones. Fundamentalmente "la utopía reorganiza materiales producidos anteriormente bajo la jurisdicción de géneros diferentes". Esta indeterminación del origen no impide establecer ciertas leyes del género que delimitan su relación con otros discursos y le otorgan categoría de relato. Así la utopía se distingue de un viaje imaginario, un proyecto de reformas o una novela fantástica y es posible reconocer históricamente un período de estabilidad del género utópico que va desde Tomás Moro al socialismo utópico.

Como texto filosófico, presenta una actitud epistemológica en el cuestionamiento crítico y la tematización de "lo otro" como alternativa. Como relato produce el efecto de los espejos invertidos, diferenciándose de la sátira por su actitud explicativa. Se trata de un tipo discursivo que entrelaza el modo descriptivo con el crítico ya que la técnica de la descripción moviliza una reflexión teórica ausente. La estructura narrativa del relato utó-

⁴ Jean -Francois Moreau, *La utopía. Derecho natural y Novela del Estado*, Bs.As.: Hachette, 1986, p.16

pico funciona como excusa para expresar el rechazo al presente; se cuenta una historia simplemente para insertar el modo descriptivo condicionado tanto en sus temas cuanto en su forma por un discurso crítico.

Un punto conflictivo en la marcación de fronteras de este tipo de relato resulta de la comparación con el mito. Para muchos pensadores ambos relatos son homólogos²; sin embargo, las diferencias son claras: mientras el mito se refiere a un pasado irremediablemente abolido, en la utopía no hay registro elegíaco. El relato utópico, por lo menos en sus comienzos, es una comparación implícita entre dos mundos estrictamente contemporáneos: representa una sociedad, allí se ignora el trabajo y la tecnología. Justamente, lo que para muchos configura el carácter de modernidad de la utopía es su desconocimiento de la estructura general del universo que el mito sí contempla. Martin Buber³ reconoce dos ideogramas comunes en ambos relatos: la comunidad de bienes y la figura del mundo al revés.

LOS RASGOS DE LA UTOPÍA

Creemos que los rasgos que Pierre F. Moreau⁴ selecciona como diferenciadores de este tipo de relato, resultan sumamente operativos para cualquier análisis crítico. Estos son: la clausura, la diferencia, la inversión y la gestión social.

El estado ideal debe permanecer estanco, por lo tanto, es imprescindible que su existencia no sea conocida afuera. La clausura geográfica, voluntaria e interna, permite la permanencia del sistema.

La segunda marca característica es la diferencia. El lenguaje es el elemento de rigor para señalar esta diferencia ya que implica el medio de apropiación del mundo. Así se opone a los lenguajes empíricos un sistema cuya clave es equivalente a la diferencia en la organización social. Se establece una relación directamente proporcional entre la distancia en la organización social y la complejidad en la construcción lingüística. El mundo al revés (niños que gobiernan a adultos, suicidios en masa sin temor a la muerte) nos habla de la inversión como tercer rasgo. Finalmente, la gestión social determina la propiedad, la fe, el Estado, la educación y el trabajo.

Sin embargo, todas las características delimitadoras del género se relativizan si tomamos en cuenta el principio constructivo señalado por Ernst Bloch: "Las utopías tienen horarios"⁵, por lo tanto, están atadas a su época y contienen su tendencia. Es así que Tomás Moro se vincula a la disolución del Renacimiento, Campanella al Barroco y Saint Simon al inicio de la industrialización. Lo único invariable, destaca Bloch es la intención a lo utópico.

Si las utopías tienen horario, también, lo tiene la reflexión crítica sobre ellas. Así, por ejemplo, toda la caracterización de Ramond Ruyer está teñida de una carga negativa producto de la vinculación que comúnmente se establece entre utopía y socialismo.⁶

² Isaiah Berlin es uno de los analistas del tema que homologan utopía y mito. Así lo explica es su artículo publicado en la revista *Vuelta*. Cfr. "Occidente y las utopías" *Vuelta*, año I, febrero 1987.

³ Martin Buber, *Los caminos de utopía*, México: F.C.E., 1950, p.63

⁴ Los rasgos diferenciadores de la utopía, según Moreau, proporcionan las fronteras del género. Sin embargo, estas características no siempre aparecen claramente explicitadas en los relatos utópicos de las distintas épocas. Tal vez, la diferencia sea el regulador más determinante de estos relatos. Cfr. J.F. Moreau, *La utopía. Derecho natural y Novela del Estado*, op. cit.

⁵ Bloch E. "Utopía, libertad y orden" en Horowitz, I. et al. *Historia y elementos de la Sociología del Conocimiento*, Tomo II, Bs.As.: Eudeba, 1984, p.142.

⁶ Ruyer, Raymond. "Caracteres generales de las utopías sociales" en Horowitz, I. et al. op. cit. p. 109 a 120.

EL CARÁCTER FICCIONAL DE LA UTOPIA

La mayoría de los especialistas reconocen el carácter ficcional de la utopía (Frye, Malarmé Gavalda, Buber). Entramos así en un terreno más complicado donde es necesario redefinir ficción y delimitar el campo con la literatura. En este sentido, Mignolo conceptualiza la ficcionalidad como una propiedad que afecta la competencia lingüística de los hablantes y permite distinguir la ficción de la mentira, el error o la verdad⁷. Toda utopía es una ficción que representa un mundo posible, que funciona como espejo invertido del “real”, al que se opone por definición. En este sentido, esta representación de lo posible que ficcionaliza la oposición y la crítica implica un acercamiento, una relación factible con la literatura. ¿Podemos incluir a la utopía dada su funcionalidad constitutiva dentro del campo literario? Como ya hemos visto, la utopía resulta un género híbrido cuyos bordes penetran en la Filosofía, la Sociología y el Derecho. La ligazón entre utopía y literatura estaría dada en esa brecha donde la ficción constituye la utopía y define parcialmente a la literatura. Sin embargo, es imprescindible reconocer ficcionalidad y literariedad como dos categorías diferentes. Esta última afecta una competencia que se daría sobre la base de ciertos conocimientos de normas institucionales en las que se marcan las condiciones que debe tener un discurso para ser llamado literario. Por lo tanto podemos hablar de ficción literaria si reconocemos que “la propiedad literaria de un discurso ficcional depende de la legitimación institucional que prescribe los límites de la aceptabilidad de la ficción en la literatura”⁸. Las particularidades literarias de un discurso dependen de la intención de un autor, de las inferencias de la audiencia y de la intersección entre ambos, es decir, del contexto de producción, del contexto de recepción y de las normas de la institución literaria. Es cuestionable, entonces, incluir la utopía en el campo literario ya que, como señaláramos, se trata de un híbrido que va de la filosofía a la literatura, la sociología o el derecho. Pongamos por caso, la diferencia entre *Utopía* de Moro y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley. La diferencia no está sólo en la forma de producción de ambos textos sino en la decodificación del lector y su Enciclopedia.

INTENTOS DE CLASIFICACIÓN

Los intentos de clasificación de la utopía son variados y utilizan múltiples tematizaciones. Frank Manuel nos habla de utopías polares “blandas y duras, estáticas o dinámicas, sensibles o espirituales, de evasión o de realización, colectivistas o individuales, aristocráticas o plebeyas”. Todas estas dualidades llevan el sello de lo circunstancial y de lo epocal⁹. En la actualidad, se juega con el término “utopía” y sus posibilidades lingüísticas para designar variedades u oposiciones dentro del mismo tema. Así podemos hablar de distopía, antiutopía y practopía.

⁷ Mignolo, Walter, “Sobre las condiciones de la ficción literaria” en *Textos, modelos y metáforas*, México: Universidad Veracruzana, 1984.

⁸ Mignolo, W. op.cit.p.223 y ss.

⁹ Las variaciones lingüísticas de la palabra “utopía”, así como sus diferentes clasificaciones apuntan simplemente a demostrar las resemantizaciones históricas del término.

UN ENFOQUE HISTÓRICO

Ya acordamos que la utopía es un relato de la modernidad, característica que la distingue fundamentalmente del mito. Los relatos de Moro, Campanella y Bacon se ubican en los orígenes de esa modernidad y marcan las fronteras del género. Sus relatos se construyen como textos filosóficos con una estructura narrativa. *Utopía, la ciudad del Sol* o *Nueva Atlántida* nos hablan de un lugar en el mismo presente de la sociedad europea, un espacio alternativo que muestra la posibilidad abierta de ese presente. Al avanzar la modernidad, la utopía cambia de dimensión. Kant vuelve a Platón y coloca la utopía en el tiempo:

Es un dulce sueño imaginarse constituciones políticas que correspondan a las exigencias de la razón (especialmente en lo que se refiere a la Justicia) ... es un dulce sueño esperar que un producto Estado como estos utópicos, se dará algún día, por muy lejano que esté, en toda su perfección, pero al irse aproximando a él, no sólo es pensable sino... (citado por Eugenio Imaz en *Topía y utopía* p.32).¹⁰

Esta modificación de la relación entre la utopía y la historia tiene su origen en la Revolución Francesa. Como señala Hegel fue la primera vez que los hombres intentaron hacer racionalmente la historia, por lo tanto, la utopía puede tener su realización en un futuro concreto. Como señala Imaz, “ya no es un ideal al que habrá de acomodarse la realidad, sino un movimiento real que suprime las condiciones actuales al moverse teniendo en cuenta”¹¹.

Saint Simon, Fourier y Owen preparan en sus relatos, la estructura de una esperada sociedad futura. El socialismo utópico surge en el principio del capitalismo donde se desarrolla su primera fase, y llega a su apogeo, donde se produce la síntesis de su pensamiento. Se trata de construir y planear orgánicamente para reestructurar la sociedad, comenzando con las condiciones dadas aquí y ahora.

El joven Marx pone el sello negativo a la utopía ya que la utiliza como diferenciación entre el socialismo utópico y el científico. Dice Marx en el *Manifiesto comunista*:

Estos teóricos son utopistas, tienen que buscar ciencia en su espíritu porque todavía no han llegado al punto que les baste con rendirse cuentas de lo que sucede ante sus ojos y convertirse en sus portavoces.

Tanto Marx como Engels en la “Liga de los Justos” rechazan a los utópicos porque sólo proponen una ficción esquemática, mecanicista, ya que no existe, según ellos, el necesario salto revolucionario sino sólo la continuidad. Básicamente, los utópicos son acusados de una falta de compromiso con la historia. Sin embargo, en sus escritos posteriores tanto Marx como Engels rescatan y valoran el socialismo utópico. A pesar de ello, la carga negativa que Marx coloca en la utopía, ha quedado como una marca social y un prurito de desprestigio entre los intelectuales ya que se homologa con todo voluntarismo. El marxismo, entonces, contribuye a la resemantización de la palabra “utopía”. La relación entre concepto y palabra en el caso de la utopía, como en el de tantos otros, es una

¹⁰ Imaz, Eugenio, “Topía y utopía”, (Introd.) en *Utopías del Renacimiento, Moro, Campanella y Bacon*, México: F.C.E., 1941.

¹¹ Imaz, E., op. cit. p. 35.

vinculación absolutamente histórica que separa de todo esencialismo y que permite resignificaciones constantes¹². Coincidimos con Martin Buber en que también Marx desarrolla su utopía al convertir todo concepto económico y científico como producto de la transformación que seguirá a la revolución social. Propone, por lo tanto, una utopía postrevolucionaria.

La Escuela de Frankfurt, que tiene una postura rígida frente a todo voluntarismo imaginario, sin embargo rescata la utopía en varios de sus pensadores. Mientras Adorno propugna la utopía en las formas del arte revalorizando el papel de las vanguardias, Ernst Bloch propone una “ontología del acontecer” donde la conciencia utópica aspira a quebrar toda absolutización del presente desde la afirmación del futuro. Se establece así una tensión social y una acción política. Siguiendo la línea de Kant, Fichte y Marx, Bloch define al futuro como lo “aun no acontecido”. En la negatividad se encierra lo posible. Si la esperanza es la actitud peculiar del hombre y del mundo en cuanto sujetos, la utopía constituye el ser en cuanto objeto. Frente a la negatividad emerge la posibilidad del “aun no”. Estamos en presencia de una utopía concreta donde el pensamiento utópico es fecundo ya que no consiste en imaginar imposibles sino en intuir la combinación viable dentro del ordenamiento de la naturaleza pero no patente todavía.¹³

En 1936, aparece la segunda y definitiva edición de la Introducción a la Sociología del Conocimiento de Karl Manheim titulada *Ideología y utopía*¹⁴. En este libro, el teórico define a la ideología como aquel elemento social que está siempre en proceso de realizarse y la proponen grupos en vías de ascenso legitimados por la ideología. De esta manera, establece su tipología de las mentalidades utópicas que representan los discursos de los diferentes grupos que poseen un deseo dominante. Por lo tanto, es característica fundamental todo antagonismo entre las utopías y cierto germen contrautópico en toda utopía. Irving Horowitz trata de sistematizar el pensamiento de Manheim y reconoce la funcionalidad de dos pares operativos: Ideología/contrautopía y Utopía/contraideología. La ideología expresa “el mito justificador de la situación presente”, en cambio, la utopía representa el mito revolucionario de las clases que quieren cambiar el presente y hacer el porvenir.¹⁵ Evidentemente no es posible establecer una relación directa entre los términos de cada par: toda ideología (definida por Manheim como sistema de creencias del grupo dominante) resulta contrautópica ya que pretende la garantía del orden y no aspira a una sociedad alternativa. Por su parte, la utopía es básicamente contraideológica porque justamente pretende modificar la ideología dominante. De esta manera, la utopía muestra tres niveles de integración con la ideología: 1) lo posible dentro de la ideología dominante; 2) el desafío a la autoridad legitimada y 3) la deformación ideológica (locura, fantasía, evasión).

Numerosos sociólogos han marcado el valor subversivo de la utopía. Según Talcott Parsons existe una tendencia a la distorsión ideológica de la realidad en que se da un predominio del deseo¹⁶. Mientras la legitimación social del status quo, sobreidealiza el estado de cosas, el movimiento desviado de lo no legitimado muestra el contraste. Los sociólogos norteamericanos Negley y Patrick destacan el carácter ficcional ya que, según ellos,

¹². Kosselleck, Reinhart, *Futuro Passato*, Génova: Marietti, 1986.

¹³. Bloch, Ernst, *L'esprit de l'utopie*, París: Gallimard, 1977.

¹⁴. Manheim, Karl, *Ideología y utopía. Una introducción a la Sociología del Conocimiento*, Madrid: Aguilar, 1966.

¹⁶. Parsons Talcott, “La institucionalización de las ideologías” en Horowitz et al. Op. cit. pp. 100 a 108.

la utopía plantea una sociedad sin las restricciones o las desventajas de las instituciones o de los individuos existentes. La utopía es el mundo del “como si”¹⁷.

Herbert Marcuse en los sesenta, decreta el fin de la utopía. En realidad, lo que Marcuse determina en el libro del mismo nombre (*El fin de la utopía*) es la clausura del sentido histórico del socialismo. Cree que es necesario discutir una nueva definición ya que la teoría marxista es una etapa ya superada. Propone así un socialismo que vaya de la ciencia a la utopía y no a la inversa ya que es posible encontrar el reino de la libertad en el reino de la necesidad. Se pone en juego una nueva antropología basada en el origen y el desarrollo de necesidades liberadoras y, al mismo tiempo, la negación de los valores que sostienen el sistema ya existente. Las posibilidades utópicas determinan la negación histórico-social de lo ya establecido. Propone, también, una transformación general de las relaciones entre experiencia estética y cotidianidad. Como es evidente, Marcuse define el fin de una utopía, la marxista, para presentar su propia versión utópica¹⁸.

En los últimos años, se ha repetido incesantemente en las teorizaciones acerca de los cambios sociales e ideológicos, la idea de la muerte de la utopía como rasgo definitorio de la posmodernidad. Según Vattimo¹⁹ la pérdida de la posibilidad del rescate estético de la existencia, que según vimos, marcó la utopía de los sesenta, y propendía a la unificación de lo bello con lo cotidiano se produce en paralelo con el final de la utopía revolucionaria. El marco de referencia está dado por la caída de la historia como curso unitario.

Mientras Adorno sostenía, como hemos señalado, la revalorización de las vanguardias y su instancia negativa por el desenmascaramiento de la disarmonía de lo existente, construyendo entonces la posibilidad utópica en las revoluciones formales de los lenguajes de las distintas artes; en los sesenta, Marcuse propone la transformación general que antes describiéramos.

Esta utopía del “design”, este sueño de rescatar estéticamente la cotidianidad a través de la optimización de las formas de los objetos, del aspecto del ambiente se transforma simplemente en una heterotopía, según Vattimo. Se trata de la realización de la utopía distorsionada, el despliegue de la experiencia estética como experiencia de comunidad y no como apreciación de la cultura. Esta heterotopía emerge del mundo de la cultura de masas, del historicismo difuso del fin de los sistemas unitarios. El crítico italiano no comparte el criterio de Habermas que marca la caída de la utopía y el regreso a la aceptación de la separación de lo estético y lo cotidiano:

Vivimos la experiencia de lo bello como reconocimiento de modelos que hacen mundo y comunidad sólo en el momento en que estos mundos y estas comunidades se dan explícitamente como múltiples.

En estas últimas décadas del siglo son varios los pensadores que intentan darle una vuelta de tuerca a la posibilidad utópica. Alvin Toffler, el célebre autor de *La tercera ola*, propone su “practopía”, es decir, no el mejor de los mundos posibles sino el más práctico preferible. Boris Frankel en su libro *Los utopistas postindustriales*²⁰ cree en la persistencia de los elementos utópicos a pesar de la caída de los grandes relatos ya que observa una revalorización del socialismo utópico en el fin de la modernidad. Por su parte,

17. Negley Glenn y Patrick J. Max, “La búsqueda de utopía” en Horowitz et al. Op. cit. p. 122 a 129

18. Marcuse, Herbert, *El fin de la utopía*, Barcelona: Ariel, 1968.

19. Vattimo, Gianni, *La sociedad transparente* Barcelona: Paidós, 1990.

20. Frankel, Boris, *Los utopistas postindustriales*, Bs. As.: Nueva Visión, 1988.

Paul Ricoeur²¹ en una serie de conferencias sobre el tema compiladas en *Ideología y utopía* niega absolutamente la idea de la muerte de la utopía ya que esto implicaría el fin de la sociedad: no puede sobrevivir una sociedad sin metas. Define a la utopía como una variación imaginativa tocante a una esencia. Para Ricoeur, la condición utópica de la imaginación nos lleva de lo constituido a lo constituyente. La utopía nos ayuda a repensar la naturaleza de la vida social de la familia, del consumo, de la autoridad, de la religión. Es “la fantasía de la sociedad alternativa y su exteriorización en ningún lugar” lo cual opera “como uno de los más formidables cuestionamientos de lo que es” (Conferencia I). De esta manera, logra relacionar la condición alternativa de la utopía con el carácter productivo de la imaginación. Ricoeur llama “poética” a esta capacidad. En virtud de esta condición de la capacidad del lenguaje para crear y recrear, descubrimos la realidad misma en el proceso de ser creada. Por lo tanto, si la utopía explora lo posible, lo hace sobre la base de una transformación metafórica de los existente.

UTOPIA Y AMÉRICA

La tradición de la utopía en América es de larga data; tiene su origen en el Descubrimiento. Las formas míticas medievales y el relato de Tomás Moro integran una formación híbrida en el imaginario del Conquistador. De pronto, el no lugar existe y se ofrece al europeo como inexplorado y abierto. Ya en los primeros escritos de Colón se gesta la visión utópica ya que, como declara el Almirante, en estas tierras “cada uno es señor de sí mismo”, instaurando, entonces, a América como el reino de la libertad. Existe una topía, un lugar donde colocar el sueño del cambio para lograr la sociedad alternativa de Moro. Los discursos narrativos de los Conquistadores se construyen en base a este deseo utópico, a los mitos medievales y a la lectura que hace el español de los rituales indígenas. Beatriz Pastor²² periodiza las crónicas en tres estadios, basándose en el establecimiento de dos polos, el discurso narrativo creado entre los textos de Cristóbal Colón y el poema de Ercilla. Los textos de testimonio directo durante esos cien años dan cuenta del período de transición hacia la modernidad y al cambio de cosmovisión que esto implica. Al discurso mitificador de las primeras crónicas le siguen los textos narrativos del fracaso y la rebelión donde se produce el proceso de cancelación y reformulación de los objetivos míticos. Estos textos describen fundamentalmente el proceso de la Conquista en la región meridional del continente. La liquidación del mito medieval destruye también la utopía espacial y la coloca en el futuro, en su posibilidad en el tiempo. Emerge, entonces, como dice el cronista Nufrio de Chávez “el propósito de desencantar la tierra”.

En el caso específico de la Argentina existe una fuerte tradición utópica. Tal vez la constitución en el imaginario de esa perspectiva utópica se deba a que “tenemos las minas de Trapalanda en el alma” como señala Martínez Estrada²³. Tanto en lo literario cuanto en lo ideológico, la utopía tiene en la Argentina una continuidad probada. La influencia del Socialismo utópico en el siglo XIX aparece en la obra de los principales ensayistas. Ese carácter de indagación nacional, de búsqueda de identidad, convierte al ensayo en un discurso cultural, donde, pongamos por caso a *Facundo*, se plasma un proyecto social.

²¹ Ricoeur, Paul, *Ideología y utopía*, Barcelona: Paidós, 1990.

²² Pastor, Beatriz, *Discurso narrativo de la Conquista de América* Premio Casa de las Américas. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

²³ Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*. Bs. As.: Losada, 1983

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, aparecen dos obras de carácter ficcional que respetan en líneas generales, las características diferenciadoras señaladas por el relato utópico: *Buenos Aires en 1950 bajo el régimen socialista* de Julio O. Ditrich y *La ciudad anarquista americana* de Piere Quiroule. Ambos textos muestran el inconformismo y el anhelo de un sociedad mejor. Al respecto señala Felix Weinberg²⁴:

Las obras de este tipo que aparecen desde fines del siglo XIX en adelante se distinguen de las utopías clásicas -Moro, Bacon, Campanella, etc.- en que ya no se desarrollan en lugares de ficción si son más o menos atemporales, sino que anticipan imaginativamente cambios sociales de proximidad inmediata en países determinados, a cuya concreción podría llegarse mediante mecanismos previsibles y conocidos. Las utopías argentinas estaban, pues, adscriptas al anhelo de reestructuración social y a la búsqueda de nuevas formas políticas, que signan el clima de los tiempos.

La utopía constituye en América un discurso configurador de lo que Angel Rama, tan acertadamente, ha denominado "la ciudad letrada" que desde el principio la escritura construye. Esta construcción del discurso no sólo permite inventar un pasado valiéndose del presente, sino que abre en las marcas inscripcionales, la ficción del futuro.²⁵

ALGUNAS CONCLUSIONES

De las líneas históricas, filosóficas y sociológicas que describen la utopía, recortaremos epistemológicamente sólo aquellas que resultan operativas para el rastreo de la investigación del tema.

Creemos que la desaparición de las utopías como grandes relatos de la modernidad no implica la extinción del pensamiento utópico ya que, tanto sociólogos cuanto filósofos han demostrado que la posibilidad utópica es inherente y constitutiva de toda sociedad tanto en su actitud crítica del presente como en su intento de proyección al futuro.

El carácter voluntarista del Socialismo utópico tan criticado por el primer Marx ha teñido el término marcando su carácter epocal.

La Sociología del Conocimiento ofrece una línea de trabajo sumamente operativa aunque por momentos extremadamente funcionalista. Pone sobre el tapete la relación contraideológica de toda utopía con respecto a la ideología imperante.

La relación utopía/literatura queda claramente evidenciada en la inclusión de ciertos relatos utópicos, por su carácter ficcional, en el campo literario. El carácter de negatividad que, según Adorno, inaugura la vanguardia, establece una nueva relación entre la literatura y la utopía ya que permite la posibilidad del rescate estético del hombre y permite suponer un lenguaje utópico que dé cuenta de la búsqueda de ese rescate y la formulación de un lector utópico que reconozca esa búsqueda. Paradójicamente, desde otro lugar de enunciación, Ricoeur, establece una relación entre utopía e imaginación productiva que otorga al lenguaje una capacidad poética y transformadora.

²⁴ Weinberg, Félix, *Dos utopías argentinas de principios de siglo* Bs. As., Solís, 1976.

²⁵ "La ciudad letrada se encarga entonces de reconstruir ese pasado abolido mediante el universo simbólico de la escritura..." Cfr. Angel Rama. "La ciudad letrada", Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (comp.). *Cultura urbana latinoamericana*. Bs. As.: Clacso, 1985.

Ingeborg Bachmann, discípula de Adorno, define a la utopía como “los sueños del lenguaje”. Cerremos con una cita de su conferencia:

Sus lenguajes más vulgares y más preciosos toman parte todavía en un sueño de lenguaje; cada vocablo, cada sintaxis, cada período, puntuación, metáfora y cada símbolo cumplen algo de nuestro sueño de expresión que nunca se realizará del todo.²⁶

²⁶ Bachmann I. “Utopía y literatura”, sin datos.

LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO AMERICANO
EN *EL ARPA Y LA SOMBRA* DE ALEJO CARPENTIER Y SU RELACIÓN
CON LA CATEGORÍA DE LO REAL MARAVILLOSO

Por Cristina Beatriz Fernández

1. FICCIONALIZAR EL ORIGEN

Si partimos de la consideración de que *El arpa y la sombra* es una novela histórica, dado que ficcionaliza un referente que nuestra enciclopedia occidental encuadra en el campo de los históricamente acaecido, podemos preguntarnos por la funcionalidad de seleccionar la figura de Cristóbal Colón y la instancia del Descubrimiento de América como ejes en la construcción del mencionado texto. La hipótesis que aquí pretendemos demostrar es que tal elección colabora en la sustentación de la teoría de lo real maravilloso americano, ya expuesta en varios ensayos por Alejo Carpentier, con lo cual estamos proponiendo una lectura donde se crucen el texto de la novela y la producción ensayística carpenteriana.¹

Merece destacarse el hecho de que la novela incluya, mediante diversos procedimientos -como citas textuales, alusiones y aún la explícita mención de los mismos- una reescritura de los diarios de viaje de Cristóbal Colón. De este modo *EAYLS* entabla un diálogo con los textos que fundan no sólo la escritura latinoamericana - a partir del gesto del padre Las Casas, que los leyó utilizándolos como base para la producción de textos posteriores- sino que también confieren existencia histórica, para la cultura europea, a América misma (Cfr. Jitrik, b, 11,157). El hecho de reescribir los textos colombinos adquiere una significación peculiar², máxime si se tiene en cuenta lo que expusiera el mismo Alejo Carpentier en uno de sus ensayos, respecto de la importancia que reviste el "entendimiento de los textos" para el conocimiento de las culturas (Carpentier, a, 102). Desde esta perspectiva puede decirse que en el texto de *EAYLS* se inscribe una lectura de la identidad histórica y cultural americana.

Esta reescritura de los textos de Colón es presentada, en la ficción novelesca, como una pre-escritura, ya que el personaje de Colón, cuya voz se hace cargo de la narración en la segunda parte, dice estar leyendo "estos borradores de mis relaciones de viajes"

¹ Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*. La Habana, Letras cubanas, 1985. Como todas las citas del texto pertenecen a esta edición se hará referencia al texto, de aquí en más, mediante la sigla *EAYLS*, consignando el número de página entre paréntesis.

² Sostiene Noé Jitrik que fueron los relatos de los viajeros, sobre todo de los que llegaron a América, los que fundaron la moderna noción de documentalidad, basada en la observación directa. Dicha noción resultaría primordial en la constitución de la novela histórica enciclopedista (Jitrik, a, 14), y por eso los diarios de Colón pertenecerían al corpus de documentos fundamentales para la constitución de ese género en su forma canónica. Reescribirlos implica, entonces, problematizar los orígenes de la novela histórica como tipo discursivo.

(*EAYLS*, 115). El personaje lee lo que no se hizo público y recuerda para sí mismo aquello que tampoco dirá al confesor, decidido a revelar sólo “lo que, acerca de mí, *pueda quedar escrito en piedra mármol*” (174). La reescritura es una escritura de lo oculto en los textos colombinos, del reverso de lo dicho, de lo inconfesable. Se ficcionaliza así, mediante la relectura de los borradores y el recuerdo del personaje, la dinámica de la subjetividad colombina, generadora del viaje y de los textos que dieron origen a la aparición de América en la cosmovisión occidental y a la ruptura epistemológica que signaría el paso a la modernidad. Puede decirse, entonces, que el texto de *EAYLS* cumple una función cognoscitiva, al indagar, desde el discurso ficcional, acerca del origen y la identidad americanos.

A continuación, nos detendremos en el análisis de tres cuestiones que organizan la representación de la identidad americana en *EAYLS*: la configuración textual de un imaginario atribuido al personaje de Cristóbal Colón, las diferentes miradas que a lo largo del texto se van ofreciendo sobre América, y la retórica de lo maravilloso utilizada para hablar del continente.

2. EL IMAGINARIO DE CRISTÓBAL COLÓN

Siendo el personaje de Cristóbal Colón el primero en dejar testimonio escrito de la mirada europea sobre la naturaleza de las tierras que con el tiempo serían llamadas “América”, es sumamente importante la caracterización del imaginario que se le atribuya, puesto que ese imaginario es el que el texto presenta como el que se proyectó sobre la realidad americana en esa mirada primera. Para analizar esto no es desdeñable el carácter cosmopolita de Colón, debido tanto a su condición de navegante como al hecho de ser genovés, pues en la mirada de quien declara que “los genoveses somos de todas partes”(86), se funde la mirada de siglos de cultura occidental.

Entre los elementos que componen la enciclopedia colombina en la novela, es muy importante el peso que adquieren las fuentes heterodoxas y no reconocidas por las autoridades científicas en el siglo XV, todo aquello que circulaba en los márgenes respecto de lo que podemos llamar la “cultura oficial” en la ciencia geográfica. Lo interesante del caso es que la relación entre el conocimiento erudito y el popular, lo oficial y lo marginal, presenta una gran complejidad en la configuración textual del imaginario colombiano.

Ficcionalizando -como decíamos al principio- el reverso de los escritos de Colón, el personaje protagónico de la segunda parte declara haber leído a San Isidoro, Marco Polo y hasta un Juan de Monte Corvino, de quien dice: “nunca lo cité, por conveniencia, en mis discursos”(110). El hecho de decir que se leyó algo que no se puede citar implica declarar la disidencia respecto del campo erudito, apuntar a la heterodoxia, aún en el seno de la misma cultura escrita. Pero paralelamente se le atribuyen al personaje de Colón marcados rasgos de medievalismo, como cuando se somete a la opinión de las autoridades para declarar lo que sabe acerca de realidades monstruosas y cosas no vistas, por ejemplo, al decir:

...*Sin haber visto* tan espantable engendro de la naturaleza, *sabía* como el basilisco, reina de las serpientes, mata con la vista a todas sus semejantes(...) (61, la bastardilla es nuestra)

En la misma línea se inscribe la confianza en que lo visto a lo largo de los viajes confirme lo anunciado en los textos. Es ilustrativo al respecto el pasaje en el cual deduce el

poco riesgo de las expediciones de las flotas del rey Salomón del hecho de que no encontraron las maravillas esperables:

...tenía yo la impresión de que sus flotas, en fin de cuentas, sólo iban a lo seguro. Porque, de no haber sido así, hubiesen traído noticias de monstruos mencionados por viajeros y navegantes que habían transpuesto los umbrales de comarcas aún mal conocidas(...) (63)

Ahora bien, a pesar de que los textos escritos aparecen como relevantes en la conformación del imaginario del personaje, puede decirse en líneas generales que, entre la información proveniente por vía auditiva y la percibida visualmente en textos y mapas, es bastante notorio el privilegio concedido a la primera en la gestación del primer viaje. Esto se pone en evidencia, sobre todo, en la prioridad que se le otorga a lo escuchado de labios de los viajeros frente a lo representado en los mapas y los libros. Se entabla así, en el texto, una polémica entre la oralidad y la escritura, entre los relatos de los navegantes y del Maestre Jacobo y la cultura sostenida en la grafía -ya sea la de los libros o la de los mapas que representaban las concepciones vigentes y autorizadas del mundo, los cuales se confirmaban y reenviaban mutuamente-. El escuchar relatos opera desestabilizando el saber institucionalizado, provocando una nueva configuración de la cartografía hasta entonces confiable:

...Se me barajan, se me revuelven, se me trastruecan, desdibujan y redibujan, todos los mapas conocidos. Mejor olvidar los mapas, pues se me hacen, de pronto, petulantes y engreídos con su jactanciosa pretensión de abarcarlo todo. Mejor me vuelvo hacia los poetas que, a veces, en bien medidos versos, pronunciaron verdaderas profecías...(75)

Como se puede apreciar en la cita anterior, para redibujar los mapas en la mente colombina no sólo se tienen en cuenta las historias de los marinos sino también la palabra de los poetas. La verdad es entendida como algo oculto, escondido tras el artificio y la figuración literaria, como cuando se menciona la tradición oral sajona para decir

...que *sagas* llaman ellos a sus romances que, como el de los Infantes de Lara, o el otro, del Mío Cid, nos conservan grandes y fidedignas verdades tras el zalamero artificio del decir juglaresco o la floreada retórica de la clerecía...(77)

La compleja relación que se establece entre el conocimiento erudito y el popular -los cuales podríamos homologar, respectivamente, al conocimiento contenido en los textos y al preservado en la tradición oral-, se evidencia especialmente en lo concerniente a la existencia de la Vinlandia. A pesar de decirse que la "existencia real" de estas tierras estaba "consignada en el gran libro de Adán de Bremen"(73), el "espejismo" de los descubrimientos vikingos, su "recuerdo maravilloso", se conserva en "boca de los escaldas" (73). Y siguiendo una lógica que privilegia el conocimiento disidente respecto del hegemónico oficial, en este caso lo mantenido en el ámbito de la oralidad, el personaje culminará por desechar la lectura de los escritos recomendados por el Maestre Jacobo en pro de los relatos conservados por la tradición oral de la marinería: "Lo que quiero es que me cuenten"(71), "Los mapas, los textos, nada tenían ya que enseñarme"(85-6). De este modo, el viaje hacia América aparece como el producto directo de ese conocimiento de las tradiciones orales, porque como el mismo personaje reconoce, refiriéndose al Maestre

Jacobo, si otros no llegaron primero a las tierras del oeste es porque “no tuvieron la suerte mía de oír sus relatos” (78).

Desplazado el conocimiento erudito, en gran medida, por las leyendas acerca de las exploraciones vikingas y los relatos de la gente marinera, también se verá en desmedro frente a la instancia pre-racional del presentir, según la cual el universo entero se vuelve significante, en un vértigo de creencias y supersticiones. El personaje de Colón hace mención a

...la multiplicación de Signos que me hacían pensar hartó a menudo en lo que, tras del horizonte diariamente contemplado, se ocultaba(...)(84)

y confiesa “no poder abrir ya un libro sin tratar de hallar, en el transcurso, un verso, un anuncio de mi misión” o dedicarse a “buscar presagios” y “aplicar la oniromancia a la interpretación de mis propios sueños”(79). Con lo cual el viaje de descubrimiento depende, desde la perspectiva atribuida al personaje, de esa “revelación privilegiada de la realidad” que para Carpentier es constitutiva de lo real maravilloso (Carpentier, a, 114).

La búsqueda de un camino por el oeste se inscribe así en la adhesión de Colón a los relatos fabulosos -o, al menos, disidentes respecto de la cultura oficial- de los viajeros y navegantes, lo cual es significativo si atendemos al contexto histórico del siglo XV, donde tal viaje no era, en última instancia, impensable para los eruditos. Respecto de esta cuestión se sabe, por ejemplo, que el mismo Toscanelli, el famoso cosmógrafo florentino, se lo aconsejó al rey de Portugal (Destefani, 9). Además, la creencia en tierras al oeste parecía estar bastante arraigada en los confines occidentales de Europa, como España, Portugal o Irlanda. Como señala Paolo Taviani, no es meramente casual que Séneca y San Isidoro, dos autoridades que hablaban en favor de esa posibilidad, fuesen ibéricos³. Asimismo, Edmundo O’Gorman ha estudiado el horizonte cultural del siglo XV indicando que existía una corriente dentro de la cosmografía que apoyaba la tesis de que la llamada Isla de la Tierra u *orbis terrarum*, vale decir, la superficie del globo no cubierta por las aguas del océano, era lo suficientemente grande como para que sus extremos oriental y occidental estuviesen relativamente cercanos, tesis antigua y que se amparaba en una serie de autoridades entre las que contaba el propio Aristóteles (O’Gorman, 65).

No nos interesa verificar la *fidelidad histórica* de los hechos ficcionalizados en *EAYLS*, pero sí revisar las opciones efectuadas en el acto de la escritura, pues presentar el viaje de Colón como el producto de su curiosidad y confianza en los relatos de viajes nórdicos a las tierras del oeste, adquiere una funcionalidad muy operativa cuando se trata de argumentar en favor de lo real maravilloso como condición propia de América, pues involucra a las fantasías europeas y al conocimiento heterodoxo, marginal, como agentes causales del descubrimiento. Y hablamos de heterodoxia apoyándonos en lo que sostiene el arriba citado Paolo Taviani, quien afirma que los viajes vikingos quedaron en los márgenes de la cultura geográfica oficial de Europa:

...la cristiandad no tuvo ni conservó ninguna noticia de esto. Vinland quedó, para las generaciones posteriores al Milenio, como un sueño, como una esperanza indiferenciada e imprecisa, no como una realidad definida(...)(Taviani, 52)

³ “Nos parece lícito pensar que en la Península Ibérica -como por otra parte en Irlanda- un sexto sentido, que indicaba una tierra más allá del Océano, estuviese presente en la *vox populi*, y no podía, de ninguna manera, no ser captado por los sabios”(Taviani, 35)

De acuerdo con esto el personaje de Colón que nos ofrece *El arpa y la sombra* es un personaje que se orienta por la materia de los sueños y espejismos de la cultura occidental, lo marginal y no respaldado por las autoridades y los expertos en materia geográfica.

Congruente con la preferencia acordada a lo relatos orales por sobre los textos y los mapas, en más de un pasaje la experiencia se antepone a la ciencia libresca. En palabras del personaje de Colón:

...más me fiaba de mi particular acierto en repertoriar el olor de las brisas, descifrar el lenguaje de las nubes e interpretar los tornasoles del agua, que en guiarme por cálculos y aparatos...(60)

Este personaje es así construido como un hermeneuta del libro de la naturaleza, confiando en el instinto, los sentidos y la experiencia antes que en los libros de la cultura oficial y el instrumental tecnológico con que pudiese contar. Este proceder se verá refrendado explícitamente en el elogio a la *docta ignorantia* a la que atribuye su éxito:

...*docta ignorantia* abridora de las puertas que conducen al infinito, opuesta a la lógica escolástica, de palmeta y birrete, que pone mordaza, venda y orejeras a los arrojados, a los videntes, a los Portadores de la Idea, verdaderos *cefalóforos*, afanosos de violar las fronteras de lo ignoto...(104)

La lógica escolástica, paradigma de la cultura oficial, es homologada a una barrera en el avance hacia el conocimiento cabal del mundo. En la misma línea, escogiendo la experiencia directa frente al saber forjado de abstracciones, el protagonista de esta segunda parte se amparará en el hecho de haberlo visto directamente, para disentir con la opinión de las autoridades en lo que respecta a la cuestión del paraíso terrenal, aseverando que

...lo vi, tal y como es, fuera de donde lo pasearon los cartógrafos engañosos y engañados(...) Vi lo que nadie ha visto(...) afirmo que quienes tanto dijeron estaban errados, dibujando mapas fantasiosos, engañados por consejas y fábulas, porque en lo que pudieron contemplar mis ojos, hallo las pruebas de que he dado con el único, verdadero, auténtico Paraíso terrenal...(162-3)

En resumen, el imaginario que en *EAYLS* se le atribuye a Colón, a pesar de la complejidad que inicialmente señalábamos, posee algunas matrices que permiten leer en él una cierta lógica. Se orienta tanto por la cultura escrita como por la oral, tomando de cada una aquellos elementos que hoy tenemos por quiméricos o maravillosos. Sigue a los textos canónicos para creer en la existencia de monstruos, y a los relatos del Maestre Jacobo para convencerse de la existencia de la Vinlandia. Pero, a pesar de que no se desentienda enteramente de los textos de autoridades, la balanza parece inclinarse hacia la heterodoxia, representada por los textos que no conviene citar, la tradición oral, la poesía y la experiencia frente a los mapas y textos canonizados. Razón por la cual puede decirse que en *EAYLS* el personaje de Cristóbal Colón proyecta un imaginario maravilloso sobre el espacio americano, entendiendo lo maravilloso en el sentido que le atribuye Carpentier en los ensayos, de “lo extraordinario”, lo que hace tambalear la ortodoxia de las representaciones institucionalizadas del mundo: “Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso”(Carpentier, b,183).

3. LAS MIRADAS SOBRE AMÉRICA

Decíamos que revestían importancia los atributos con que contaba el imaginario de Colón en *EAYLS*, porque se trataba de presentar una representación del personaje cuya mirada fue la primera mirada europea sobre América, una mirada fascinada ante la realidad que se le imponía, extrañada al punto de no encontrar palabras para describirla:

...Un retórico, acaso, que manejara el castellano con mayor soltura que yo, un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiesen ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir...(118)

Esta incapacidad de encontrar un medio de comunicación para referirse al espacio americano, la necesidad de recurrir al lenguaje poético para dar cuenta de la realidad percibida, responde a la misma lógica que encontraba en los poetas las verdades antiguas desconocidas por los libros que se consideraban paradigmáticos en el campo erudito. El lenguaje poético, homologado a un lenguaje profético, oracular, al asignársele un carácter hermético -por ejemplo al hacerse referencia a la “profecía” de Séneca(140)-, es el único susceptible de adecuarse a lo descubierto, aquello percibido con extrañeza, como lo desconocido, lo ajeno, lo diferente, lo no familiar. En relación con esto puede decirse que la mirada sobre América rastreada en los ensayos de Carpentier es heredera de la que se le atribuye a Colón: una mirada maravillada, fascinada ante la revelación de lo desconocido, una mirada, en definitiva, europea. Incluso, la mirada de los personajes de *EAYLS* desarrolla en la ficción el mismo proceso seguido por el sujeto textual e ideológico de los ensayos carpenterianos: tanto Colón como Mastai Ferreti, contando con el patrimonio de la cultura occidental, emprenden un viaje que alcanza visos de revelación, encontrando en el espacio americano el ámbito donde lo real es maravilloso. Es sintomático al respecto que el sujeto emisor de los ensayos se inscriba entre los herederos de la tradición occidental -“Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos” (Carpentier,a, 110)- y que postule su teoría de lo real maravilloso a partir de la experiencia del viaje.⁴ Así, desde el “hidalgo pelirrojo” que había llegado a las costas americanas antes del milenio, tras ser condenado a destierro(70), las miradas sobre América que atraviesan los textos ensayísticos y de ficción que nos ocupan, son miradas desde la diferencia, miradas extranjeras, europeas.

Este gesto de mirar América teniendo como referente a Europa, está presente, a lo largo de *El arpa y la sombra*, en la conducta de los personajes de Colón y del joven Mastai. Incluso América llega a presentarse de un modo especular respecto del viejo continente, cuando se dice, en el texto de la presentación de la causa pro-beatificación de Colón, que el Almirante había “doblado el espacio de las tierras y mares conocidos”(16), desdoblamiento que no sólo es una multiplicación territorial sino también un doble en el sentido de una duplicación, una repetición de la experiencia europea y cristiana, necesaria para poder incorporar a América al universo histórico occidental. Como dice el texto en la voz del personaje de Isabel, las tierras descubiertas por Colón son “tierras que aún no podemos imaginarnos”, pues aunque el Almirante las haya visto y tocado, en ellas “no se ha ganado una batalla”, “no se ha logrado un memorable triunfo”(142), vale decir, no se las ha inscripto en el devenir de la historia imperial.

⁴ Es digno de destacar que Carpentier inicie su ensayo sobre lo real maravilloso americano aludiendo a “La invitación al viaje. Lo remoto. Lo distante, lo *distinto*” (Carpentier,a,68)

Pero la mirada es, obviamente, producto del viaje. Si vamos ahora a la significación que adquiere el viaje en el universo textual, podemos decir que, en general, los viajes son poderosos agentes de conocimiento. Muchos son los viajeros: desde los vikingos hasta Colón y Mastaí Ferreti. Y todos los viajes operan como medios de acceder al conocimiento. Así, ellos son la hipótesis que explica la legendaria sabiduría del rey Salomón:

...¿Y cómo no iba a saber de todo, si de todo era informado por sus mensajeros, embajadores, mercaderes y nautas?(...)(62)

y también son los que confieren autoridad a la hora de opinar sobre el Nuevo Mundo, como cuando se dice de Mastaí Ferreti que

...a causa de su viaje, era considerado, en el ámbito vaticano, como el máximo conocedor de los problemas de América(...)(47)

Esta vinculación entre el viaje y el conocimiento se sostiene, fundamentalmente, en la mirada del viajero: “Miro intensamente”(112) declara Colón; “Mastaí poco hablaba y mucho miraba”(31). El viaje, gracias a la función penetradora del ojo, adquiere caracteres de un acto iniciático, un privilegio. En el texto se llama “milagro(22) a la oportunidad de visitar América concedida al futuro Papa, y el personaje de Colón se cuenta a sí mismo en la stirpe que “goza de maravillas negadas al común de los mortales”(158). El conocimiento sobre América, tanto en la novela como en los ensayos de Carpentier, es consecuencia del viaje, entendido como una especial disposición del sujeto para mirar buscando la comprensión de la realidad que tiene enfrente, para conocer a través de la mirada.

4. LA RETÓRICA DE LO MARAVILLOSO

En el apartado anterior sosteníamos que la mirada sobre el espacio americano era una mirada maravillada. Para ajustar los conceptos que estamos manejando, sería oportuno detenernos un momento en la definición de lo maravilloso que proponen los ensayos de Carpentier:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite*. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe(...)(Carpentier, a, 114)

En otros ensayos, la definición de lo maravilloso se precisa aún más:

...lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinario*. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza, ni es bello ni feo; es más que nada asombroso por lo insólito(...)
...Todo lo insólito es maravilloso (Carpentier, b, 183-4)

Fácil es notar que semejante definición de lo maravilloso, aquella que lo homologa a todo lo “insólito”, es singularmente interesante para confrontarla con la presentación del espacio americano en la novela, donde, por ejemplo, al llegar el joven Mastai a Montevideo se asombra de que

...los caballos y las reses recobraban, en la vida cotidiana, una importancia olvidada en Europa desde los tiempos merovingios...(29)

Como puede verse, la maravilla no radica en la existencia de caballos, sino en lo inusual, para un europeo, de su importancia en la vida americana y de lo insólito de su funcionalidad. Así, la realidad americana presenta rasgos extraordinarios, en el sentido más literal de la palabra, a la hora de ser comparada con el modelo europeo. En la relación entre lo nuevo y lo conocido el espacio americano no es esencialmente diferente, sino que se impone a la atención “por una razón de escalas”(31), como los Andes comparados con las cordilleras del viejo mundo o la vastedad de la pampa que envuelve al viajero en un ensueño:

...la pampa, por su vastedad, por su cabal imagen de infinito que situaba al hombre ante una presente figuración de lo ilimitado, le hacía pensar en la alegórica visión del místico(...) Mastai cruzó la pampa sumido en un sueño lúcido...(32)

Nuevamente, lo maravilloso no es la llanura pampeana en lo que tiene de llanura, sino en lo que tiene de ilimitado, de vacío e infinito para el viajero de Europa, para quien la comparación sólo es posible en términos de imágenes místicas o de la irreductible antítesis del “sueño lúcido”. Del mismo modo, se experimenta asombro ante las celebraciones de Semana Santa, no por el hecho de que existan, sino por el grado de dramatismo y lo inusitado de su carácter arcaico frente a las festividades similares del viejo mundo:

En eso llegó la Semana Santa y pudo asombrarse el flamante auditor ante el carácter sombrío, dramático, casi medieval, que aquí cobraba, el viernes, la procesión de penitentes que iba en la tarde de agonía por las calles céntricas...(37)

Esta permanente descripción de situaciones que adquieren el rango de maravillosas por lo insólito de su presentación, se complementa, además, con algo que ya habíamos apuntado al hablar del imaginario atribuido a Cristóbal Colón: el colocar a América en un pie de igualdad con las fantasías de la cultura europea, aquello difícilmente encuadrable en los límites de lo tenido por real. Así, el mismo personaje de Colón explica cómo llevaba cartas al Gran Can “por si mi ficción resultaba cierta”(100), con lo cual el proyecto náutico y científico de alcanzar el otro extremo de la Isla de la Tierra es presentado en *EAYLS* como una ficción que se espera imponer a la realidad. Esta consideración de América como el espacio de realización de los sueños europeos, es también rescatada por Carpentier en favor de su teoría de lo real maravilloso:

...el hombre de Europa esperó siempre encontrar en América la materialización de viejos sueños malogrados en su mundo: el oro sin sudores ni dolores de la transmutación; el fáustico anhelo de la eterna juventud(...) (Carpentier,c,275)
...en América, lo fantástico se hacía realidad(...) (Carpentier,c,285)

Y es Colón quien inicia la serie de los soñadores al presentar a América, aún antes del viaje, como el ámbito de la maravilla. En las entrevistas previas con la reina Isabel, el personaje dice haberle mostrado “el maravilloso paisaje”(96) de las tierras del oeste, así como declara haber montado un “tinglado de maravillas” para promocionar la posibilidad de su viaje (80,83,86), un “Retablo de Maravillas”, una “aleluya de geografías deslumbrantes”(92). Y después de los viajes al que más tarde se reconocería como un Nuevo Mundo, tras la confirmación de la maravilla, llega la condenación, para los ojos que la vieron, a la imposibilidad de poder comunicarla al resto de los mortales:

...Pero los que, como yo, cargan con el peso de imágenes jamás contempladas por hombres anteriores a los de su propia aventura; los que, como yo, tomaron los rumbos de lo ignoto(...) los que, como yo, penetraron en el reino de los monstruos, rasgaron el velo de lo arcano, desafiaron furias de elementos y furias de hombres, tiene hartos que decir. Decir cosas que serán de escándalo, desconcierto, trastruque de evidencias y revelación de engaños para el fraile oidor, aun en secretos de confesión.(54)

Ya la jornada del descubrimiento está signada por lo “extraordinario”(105), y de ahí en más, la calificación del espacio americano se verá nutrida de una retórica adecuada a la dimensión de lo maravilloso: un lugar de la “desmesura”, tierra “fabulosa”, que venía a ocupar el lugar de ese

...*más allá* geográfico, ignorado aunque presentido por los hombres desde ‘la dichosa edad y siglos dichosos a quien los antiguos pusieron el nombre de dorados’(...) (49)

5. CONCLUSIONES

Revisando brevemente los conceptos expuestos concluimos en que *El arpa y la sombra* ficcionaliza un imaginario heterodoxo y marginal para el personaje de Cristóbal Colón, una enciclopedia cuya lógica prioriza los textos que se alejan de lo canónico, prefiriendo la impronta de la oralidad y la experiencia a la cultura escrita. Como producto de este imaginario, el viaje al Nuevo Mundo inscribe, en el mapa de la realidad, lo que la cultura europea había confinado a los mitos y la poesía: “alcanzada era la Cólquide del oro, pero no en mítica paganía esta vez, sino en cabal realidad”, “se había hecho realidad la profecía de Séneca”(140). Herederas de esta mirada primigenia, la del personaje del joven Mastai repite el proceso de fascinación ante la realidad americana, un proceso que, como para el sujeto textual de los ensayos de Carpentier, se inicia en el acto iniciático del viaje. Finalmente, vimos cómo para la caracterización del espacio americano se recurre, en el texto de ficción, a una retórica propia de lo maravilloso, entendido, en el sentido que se le asigna en los ensayos, como lo *insólito*, lo *extraordinario*. En definitiva, creemos poder repetir aquello que enunciábamos como nuestra hipótesis, vale decir, que la presentación del espacio americano, desde su gestación en el imaginario colombino hasta su revelación ante la mirada de todos los viajeros que circulan por los textos -los ensayos y *EAYLS*-, responde a la teorización de *lo real maravilloso* como condición propia de la identidad americana. Sólo que, cabría aclarar, la maravilla se percibe siempre en lo diferente, y si el sujeto textual de los ensayos carpenterianos es capaz de ejercer esa clase de mirada sobre el continente, es porque primero ha tomado la distancia necesaria, desha-

ciendo el camino de Colón para fundir, en su mirada, cinco siglos de miradas occidentales maravilladas ante América.

BIBLIOGRAFÍA

- Baczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales*. Bs.As., Nueva Visión, 1991.
- Carpentier, Alejo, *El arpa y la sombra*. La Habana, Letras Cubanas, 1985.
- _____, "De lo real maravilloso americano" en *Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen XIII. Ensayos*. México, Siglo XXI, 1990, 100-117.
- _____, "Lo barroco y lo real maravilloso" en *ibidem*, 167-193.
- _____, "Visión de América" en *ibidem*, 274-294.
- Colón, Cristóbal, *Textos y documentos completos. Relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Edición, prólogo y notas de Consuelo Varela. Madrid, Alianza, 1982.
- Destefani, Laurio, "La navegación y la cartografía en el siglo XV" en *La Nación*, 2.X.1992, p.9
- Elliot, J.H., *El viejo y el nuevo mundo*. Madrid, Alianza, 1972.
- Jitrik, Noé, "De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana" en Daniel Balderston ed., *The historical novel in Latin America. A Symposium*, Hispamérica, 1986.
- _____, *Historia de una mirada. El signo de la cruz en las escrituras de Colón*. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1992.
- O'Gorman, Edmundo, *La invención de América*. México, FCE, 1958.
- Taviani, Paolo Emilio, *Cristóbal Colón y América del Sur*. Bs. As., Academia Nacional de la Historia, 1986.
- Zuleta, Ignacio, "La escritura de la novela y la escritura de la historia: cuestiones de método en textos hispanoamericanos" en *Todo es historia*, CXII, (1984): 17-22

FARSA, SÁTIRA Y PARODIA EN EL TEATRO JUVENIL DE GARCÍA LORCA

Por Héctor Urzáiz Tortajada

Existía hasta hace poco tiempo un vacío bibliográfico importante en los estudios sobre el teatro de García Lorca, que afectaba a la época de los *juvenilia*, cuyo corpus dramático sólo se conocía parcialmente: referencias de títulos, citas textuales extraídas *ad hoc* para analizar aspectos muy concretos, y alguna que otra edición de una obra entera. Recordemos que se trata de los años inmediatamente anteriores y posteriores a 1920, fecha del inicio de la carrera dramática de García Lorca con el estreno de *El maleficio de la mariposa*, y poco era lo que se sabía sobre la base teatral de la que partió para escribir su primer drama. Por fortuna, ese vacío se ha visto subsanado en gran medida por la reciente aparición de un interesante tomo de *Teatro inédito de juventud*, a cargo de Andrés Soria, donde se recopilan varios textos dramáticos juveniles de García Lorca.¹

Uno de los elementos de interés inmediato es el documental. Suele resultar provechoso analizar los primeros pasos artísticos de un escritor, donde, con frecuencia, se pueden rastrear las sendas iniciales que su incipiente creatividad escogió de forma más o menos intuitiva. Hay, bien es verdad, un cierto fetichismo crítico a la hora de valorar cualquier testimonio de último momento aparecido no se sabe en qué extraño sitio, aunque no tenga ninguna vinculación con su obra ni aporte nada acerca de su personalidad: unas insustanciales líneas autógrafas, o una anotación marginal en un libro que perteneció a su biblioteca, se aducen a veces como pruebas irrefutables para añadir nuevos matices al perfil literario del sujeto en cuestión, cuando no para proponer una revisión completa de la bibliografía crítica al respecto. En el caso de figuras de la magnitud de García Lorca, este fenómeno cobra tintes de verdadera mitificación, ya que su temprana muerte ha aumentado artificialmente el valor de cualquier pequeño testimonio escrito que aparezca y se demuestre ser suyo. Es esa "reverencia del papel" de la que habla Antonio Monegal en su reciente edición del guión cinematográfico lorquiano *Viaje a la luna*, otra de las lagunas bibliográficas felizmente resueltas:

A veces el especialista se deja llevar, en mayor o menor grado, [...] por la emoción que se experimenta al estar en contacto directo con el texto escrito de puño y letra del autor [...] Esta trasferencia metonímica, del autor al objeto en el que

¹ Andrés Soria Olmedo, ed. Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, Madrid, Cátedra, 1994 (véase nuestra reseña de este libro en *Revista de Literatura*, LVII, 114, 1995, pp. 642-644). Conjuntamente con éste han aparecido otros dos libros que vienen a completar el panorama crítico sobre el primer García Lorca, y que nos aportarán algunos materiales de interés para el objetivo de nuestro estudio: *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, y *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1994.

registró su obra, hace que estos papeles se valoren con un respeto equivalente al que impone la firma del artista sobre el lienzo.²

Exageraciones aparte, es indudable la importancia que puede albergar cualquier novedad documental en torno a García Lorca en la medida que se pueda aprovechar para arrojar algo más de luz sobre su producción literaria. El mayor interés de la documentada edición de Soria (que nos servirá de punto de partida para nuestras consideraciones) radica en la recuperación de un corpus textual que permite conocer con más exactitud cuáles fueron los orígenes de la dramaturgia lorquiana y cómo algunos elementos característicos de ésta comenzaron a tomar forma desde muy pronto. Desde luego, no todas las obras que integran este corpus tienen el mismo valor artístico, ya que junto a piezas de cierta envergadura dramática, y más o menos acabadas, hay otras que apenas son más que una simple lista de personajes con una o dos páginas de texto. Pero sí creemos —con Soria— que este bazar de propuestas, bocetos y proyectos abandonados a mitad de camino se puede considerar como el “banco de pruebas de un dramaturgo en progreso”³ y resultará de gran utilidad si se lo relaciona adecuadamente con el resto de la obra dramática mayor de García Lorca.⁴

Aquí nos interesará, en concreto, centrar la atención en la farsa y el teatro de títeres, géneros muy importantes dentro de la dramaturgia lorquiana. Mucho más que sus obras convencionales, fueron en realidad estos géneros teatrales marginales (y otros como su teatro simbolista y surrealista) los que despertaron en García Lorca un verdadero entusiasmo creativo, a pesar de las dificultades que encontró siempre para seguir con libertad esos cauces artísticos. Así lo ha puesto de manifiesto Piero Menarini en diferentes trabajos, destacando la importancia que García Lorca dio a su producción dramática farsesca, que se extiende, además, a lo largo de toda su carrera:

I burattini non sono, dunque, dal punto di vista di Lorca, uno spettacolo marginale, come potrebbero essere alcune manifestazioni del folklore, ma rappresentano una forma espressiva popolare che raggiunge profondità inaccessibili ed insospettabili a prima vista. Ed è a questa profondità che il poeta tenderà di calarsi con quella parte della sua produzione specificamente riservata a tale teatro.⁵

También Soria ha enfatizado la relevancia de la farsa en la dramaturgia lorquiana:

Sabemos que esa clase de teatro —le fascina desde la infancia— dista de ser marginal en la economía dramática de García Lorca. Al contrario, la práctica y la experiencia de los muñecos acompaña toda la obra lorquiana, y en los momentos de madurez logrará matices de profundidad insospechada en ese campo, del *Retablillo de don Cristóbal* al *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.⁶

² Antonio Monegal, ed. Federico García Lorca, *Viaje a la luna*, Valencia, Pre-textos, 1994, p. 7.

³ *Teatro inédito*, p. 12.

⁴ Recordemos, por ejemplo, los resultados obtenidos por Marie Laffranque en su trabajo sobre el *Teatro inconcluso* de García Lorca (Granada, Universidad de Granada, 1987), donde exhumó, ordenó y estudió un notable corpus de piezas inacabadas (fechadas a partir de 1925), constatando que eran eslabones nada desdeñables de su carrera dramática; eslabones, bien es cierto, rotos y aislados, pero que de alguna forma —y ahí radica su singular importancia— establecían un vínculo, una continuidad creativa, entre diversos momentos de la vida del poeta.

⁵ Piero Menarini, “Gli anni dei burattini”, *L'impossibile / possibile di Federico García Lorca*, ed. L. Dolfi, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, pp. 139-154; cita en p. 142.

⁶ *Teatro inédito*, p. 51.

Pero faltaban por conocerse las preocupaciones estéticas de García Lorca anteriores a su primer estreno teatral, y creemos que a la luz de las nuevas aportaciones textuales puede afirmarse que la farsa, los títeres y el teatro cómico (satírico y paródico) tuvieron más peso en su ánimo que otras formas dramáticas más convencionales.⁷ Son unos años fundamentales en la carrera teatral de García Lorca; años de una gran efervescencia artística, que le llevaba a acometer todo tipo de empresas audaces y renovadoras. Es la época del sonoro fracaso de *El maleficio de la mariposa*, pero también de otras pequeñas satisfacciones en sus primeras aproximaciones a los títeres de cachiporra, en aquellos montajes que preparaba en Granada con artistas amigos como Manuel de Falla, con quien se propuso, a comienzos de la década de los 1920, llevar a cabo un ambicioso proyecto teatral que recuperara para la escena española los títeres de cachiporra andaluces.⁸ También en esta época fechó Menarini la redacción de *Cristobical*, otro texto lorquiano escrito para el guiñol, y que constituye el más claro e inmediato antecedente de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita*.⁹ Por eso, merece la pena examinar con mucha atención todo el material juvenil exhumado por Soria, ya que podemos encontrar ahí el germen de muchas de sus grandes obras farsescas posteriores.

Pero antes de pasar al análisis de las obras es necesario hacer ciertas advertencias terminológicas. Algunas de estas obras se pueden considerar sátiras o parodias, otras son prefiguraciones evidentes de la farsa lorquiana de madurez, y otras combinan elementos estéticos farsescos con temáticas satíricas o paródicas. En cuanto a la utilización de los términos *sátira* y *parodia*, la proximidad entre ambos géneros discursivos no permite siempre distinguirlos con claridad, y, en las obras que vamos a analizar, las fronteras están bastante difuminadas. Linda Hutcheon ya prevenía contra la confusión con la sátira existente en la mayor parte de la crítica literaria, posiblemente a causa de que ambas utilizan la ironía crítica.¹⁰ Hutcheon, basándose en Ben-Porat, proponía como criterio de distinción el contraste del tipo de realidad que aparezca como objetivo de esa crítica: la sátira sería una "critical representation, always comic and often caricatural, of 'non-

⁷ A pesar de que los críticos que han estudiado antes estas obras ponen el énfasis en otros aspectos, como la interpretación psicoanalítica (Inés Marful, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberger / Universidad de Oviedo, 1991, pp. 10-45) o la presencia de lo religioso (Eutimio Martín, "La nueva dimensión 'crítica' de Federico García Lorca a la luz de sus escritos juveniles inéditos", *Valoración actual de la obra de García Lorca*, ed. J.J. Bustos / Y.R. Fonquerne, Madrid, Casa de Velázquez / Universidad Complutense, 1988, pp. 93-111; ya antes había puesto Martín de manifiesto las revolucionarias convicciones cristianas que albergaba el poeta por estos años: "Federico García Lorca, ¿un precursor de la 'teología de la liberación'?" (Su primera obra dramática, inédita)", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. A. Soria Olmedo, Granada, Comisión Nacional del Cincuentenario, 1986, pp. 27-33; y *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986).

⁸ El gran esfuerzo desplegado en torno a los *cristobicales*, como los llamaron, habla bien a las claras de la importancia que el teatro de muñecos y la farsa tenían para nuestro autor; numerosos testimonios demuestran hasta qué punto acaparaban su atención (véase Ruth M. Ayéndez, *El primer teatro de Federico García Lorca*, tesis doctoral, Michigan, University of Pittsburgh, 1978). La colaboración con Falla dio frutos notables, y el precedente de su exitosa representación parisina del *Retablo de Maese Pedro* hay que buscarlo en otro montaje, más familiar, realizado en Granada unos meses antes, y en el que tanto García Lorca como Falla trabajaron con gran entusiasmo (véase Andrés Soria Olmedo, "Una fiesta íntima de arte moderno en la Granada de los años veinte", *Lecciones sobre Federico García Lorca*, pp. 149-178, y Mario Hernández, "Retablo de las maravillas: Falla, Lorca y Lanz en una fiesta granadina de títeres", *Federico García Lorca. Teatro de títeres y dibujos*, Santander, Universidad Internacional Menéndez y Pelayo / Fundación Federico García Lorca, 1992, pp. 33-52). Recordemos también, en relación con estas colaboraciones, la ópera bufa *Lola la Comedianta*, que, para Marie Laffranque, constituye un eslabón más en la etapa de escenificación experimental iniciada en aquella famosa representación granadina ("Nuevos elementos de valoración. La obra dramática de García Lorca y su teatro inconcluso", *Valoración actual de la obra de García Lorca*, pp. 11-22).

⁹ Piero Menarini, "Un texto inédito de Lorca para guiñol: *Cristobical*", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, 1-2, 1986, pp. 13-37; cita en p. 14.

¹⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York / London, Methuen, 1985, pp. 43 ss.

modelled reality', i. e. of the real objects (their reality may be mythical or hypothetical)"; es decir, su referente radicaría en el mundo real, incluyendo costumbres, actitudes, tipos, estructuras sociales, prejuicios, etc; la parodia, por su parte, sería una representación "usually comic, of a literary text or other artistic object –i. e. a representation of a 'modelled reality,' which is itself already a particular representation of an original reality".¹¹ La distinción podría, pues, establecerse a partir de la diferencia en el tipo de "blanco" seleccionado, que Hutcheon denomina "extramural" para el caso de la sátira, e "intramural" en el caso de la parodia, con lo que ésta quedaría limitada a un contexto estético, sin dimensión moral o social.

Otro elemento propuesto por Hutcheon para diferenciarlas es la presencia / ausencia de un propósito agresivo en la crítica. Matizando las observaciones de Winfried Freund, para quien "satire aims at the restoration of positive values, while parody can only operate negatively",¹² Hutcheon afirma no sólo que la diferencia entre los dos géneros es más claramente apreciable a partir de sus objetivos, sino también que, aunque ambos comparten un distanciamiento crítico e implican, por tanto, juicios de valor, la sátira "generally uses that distance to make a negative statement about that which is satirized", mientras que la parodia, en virtud de la propia relación que establece con su referente, carecería de esa carga fuertemente negativa: "In modern parody [...] no such negative judgement is necessarily suggested in the ironic contrasting of texts. [...] Any real attack would be self-destructive".¹³ Aunque esta última observación es bastante discutible –ya que el tratamiento paródico presentará muchas variaciones de un autor a otro–, en adelante nos ceñiremos a los criterios de clasificación expuestos por Hutcheon para nuestro análisis de las obras lorquianas marcadas por un acento cómico de tipo satírico o paródico.

Por otra parte, en lo referente al concepto de la farsa, conviene advertir que, además de tratarse de un género teatral con un paradigma amplio, en el teatro de García Lorca no siempre es posible distinguir con claridad entre las farsas para guiñol y las farsas para personas. Preferimos, por ello, recurrir a una generalización necesaria, aunque pueda resultar a veces algo confusa; Menarini, por ejemplo, ya manifestó sus protestas contra la asimilación de los términos *farsa* y *teatro de títeres* en la obra lorquiana:

La crítica lorquiana tiene la tendencia general a definir como "de títeres" todos los trabajos cómicos o de farsa escritos por Lorca desde 1922 hasta *Don Perlimplín* [...] Conviene recordar que el teatro para títeres no era ni ha sido nunca sólo *farsa*, por lo que no es posible, basándonos en la construcción "farsesca", conjeturar la existencia de un área en la que se vean asimilados textos como *La niña que riega la albahaca*, la *Tragicomedia* y el *Retablillo de don Cristóbal* y otros como *La zapatera prodigiosa* y *Don Perlimplín*.¹⁴

¹¹ Ziva Ben-Porat, "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires", *Poetics Today*, 1, pp. 245-72; cito de Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 49.

¹² Winfried Freund, *Die literarische Parodie*, Stuttgart, Metzler, 1981, p. 20; cito de Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 43.

¹³ Hutcheon, *A Theory of Parody*, p. 44; más precisiones sobre este punto se pueden encontrar en su artículo "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie" (*Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155): "on pourrait poser en principe un éthos parodique contestataire, voire provocateur, lequel serait entièrement en accord avec le concept traditionnel du genre. Par ailleurs [...] on pourrait avancer la possibilité d'un éthos respectueux, surtout en ce qui concerne non seulement la parodie dans la métafiction postmoderne, mais aussi la parodie liturgique du Moyen Age, l'imitation comme genre à l'époque de la Renaissance, et peut-être même le carnavalesque bakhtinien. [...] Il y a un autre moyen de marquer l'éthos parodique: on parle de la parodie avec un éthos plutôt neutre ou ludique, à savoir au degré zéro d'agressivité" (cita en p. 147).

¹⁴ Piero Menarini, ed. Federico García Lorca, *Lola la comedianta*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 81-82.

Sin embargo, no hay que olvidar tampoco que, por ejemplo, *El maleficio de la mariposa*, inicialmente un poema de García Lorca adaptado para la escena, iba a ser una representación de guiñol, hasta que Martínez Sierra –que apadrinó su estreno teatral– decidió hacerlo “formalmente, con los actores vestidos de animalitos”.¹⁵ Por otra parte, numerosos testimonios prueban que el propio García Lorca titubeaba en las denominaciones, llamando farsas a sus obras de títeres, y “comedias por el estilo de cristobitas” a sus farsas, las cuales solía subtítular, además, de forma muy peculiar: “farsa guiñolesca” (*Los títeres de cachiporra*), “farsa violenta” (*La zapatera prodigiosa*), “aleluya erótica” (*Amor de don Perlimplín*), etc.¹⁶ Con todo esto, nos parece innecesario preocuparse demasiado por la fijación de unos estrictos lindes genéricos entre obras que para el propio autor pertenecían a un mismo proyecto teatral.

De cualquier forma, a la mayor parte de las obras que vamos a analizar aquí (con el debido respeto, por supuesto) tampoco puede aplicárseles la etiqueta de farsas en sentido estricto, ya que se trata de piezas en que se mezclan elementos característicos de la más pura *commedia dell'arte* y otros de una comicidad de clasificación dudosa, a caballo entre la parodia, la sátira, y hasta el esperpento. Así ocurre, por ejemplo, con un grupo de obras que podríamos denominar “farsas religiosas”, si bien concurren en ellas elementos muy diversos: se trata de *Dios, el Mal y el Hombre* (1917), *Sombras* (1920)¹⁷ y *Jehová* (1920), que tienen en común un tratamiento satírico o paródico, aunque en muchos casos García Lorca recurre a procedimientos teatrales farsescos, como la muñequización.

La acción de la primera de ellas, *Dios, el Mal y el Hombre*, transcurre en escenarios celestiales, y su temática es de tipo trascendental. Pero el tono grotesco disuena de la gravedad de la materia abordada. Realmente no sabemos cuál pretendía ser su verdadero alcance, y la brevedad del fragmento conservado no permite conjeturas muy sólidas; pero hay ciertos datos que no se nos pueden pasar por alto. Aunque la obra plantea un tema elevado, lo hace desde el punto de vista de la sátira: Dios aparece dormido, roncando y víctima de una pesada digestión; el Hombre, por su parte, tiene un aspecto totalmente guiñolesco:

*A diestra de Dios hay un armario que encierra una reproducción de un hombre hecho de barro, y en las diversas tablas del estante, miniaturas de tipos con todas las características de las razas pasadas y presentes. En el sueto hay, casi desmoronados por el polvo, una pierna enorme unida a una cabeza, un muñeco roto que tiene la cabeza en el ombligo, etc., etc., todo como indicando tentativas inútiles hasta conseguir el tipo de hombre que está encerrado en el armario.*¹⁸

La creación queda reducida a una simple “humorada”, y el Hombre a la triste condición de juguete para la diversión cómplice de Dios y su servidor, el Mal / León:

DIOS. ¡Ah, ya, mi última caja de juguetes! ¡Cuánto nos hemos reído haciéndolos! Pero aquí me estorbaban. ¡Son tan feos! Sólo tengo unos moldes por si otro día nos da la humorada de hacer más. ¡Tú eres más hermoso!

¹⁵ Véase Gibson, *Federico García Lorca*, p. 256 ss.

¹⁶ Véase A. del Hoyo, ed. Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Barcelona, Plaza&Janés, 1984, pp. 56-57.

¹⁷ Fechada en febrero de este año según Soria, aunque Eutimio Martín, el primero que publicó y estudió la obra, defendía la hipótesis de una segunda redacción varios años posterior (“*Sombras*”, *Quimera*, 36, 1984, pp. 51-55).

¹⁸ *Teatro inédito*, p. 107.

- LEÓN. ¡Señor!
- DIOS. ¿Qué quieres?
- LEÓN. ¿Me dáis permiso para jugar con esos juguetes?
- DIOS. Juega, yo voy a seguir durmiendo... Quitá aquella estrella, que su luz me da en los ojos.
- [...]
- LEÓN. Son graciosos estos juguetes. Voy a darle cuerda a éste. Seguramente me divertiré. (*Va al armario y coge al hombre.*) ¡Qué gracia! Habla... Aquí está el centro del juguete, lo que le hace gritar; le pincharé.
- [...]
- ¡Oy qué imbécil eres! Mi amo te dio esta forma fea y ridícula para divertirse [...] En verdad que eres extraño y gracioso. Hemos hecho muchos muñecos antes de llegar a ti y has resultado el más feo... y el más pretencioso... ¡Fuera de aquí!¹⁹

Además de la carga ideológica que trasluce en estos pasajes, encontramos aquí rasgos de un teatro de marcado acento satírico y paródico, teñido, además, por una estética de inspiración farsesca. Veamos cómo incidió en esta línea en las otras obras de temática metafísico-religiosa.

Sombras presenta a un grupo de espectros que conversan en un “jardín antiguo”, rememorando vicisitudes de su vida anterior y de la transmigración al mundo de lo ultraterreno. Un tema parecido tiene también otra de las obras teatrales juveniles de García Lorca, titulada *Teatro de almas. Paisajes de una vida espiritual*; pero si en ésta el tema de la transmigración de las almas se trata desde una perspectiva seria, con una cierta profundidad conceptual, *Sombras*, en cambio, lo somete a una deformación satírica rayana en lo grotesco. El objetivo de la sátira lorquiana se difumina en esta obra, y aunque el tema principal sigue siendo religioso, adquiere mucha importancia también la crítica socio-política:

- SOMBRA 3ª [...] Precisamente he tenido por compañera de viaje al alma de un ministro de esa nación, que, entre paréntesis, canta muy bien las malagueñas y ha referido cómo él se ha transformado sucesivamente en pepino, calabaza, ¡y en lo que menos se puede figurar usted! ¡en huevo pasado por agua!²⁰
- SOMBRA 2ª [...] Cada sombra que me encuentro cree ser una cosa distinta y tiene distinto modo de ser. ¡En el último descanso que tuvimos tropecé con un espectro que aún creía en Dios!
- SOMBRA 3ª Sería el alma de algún chico de la Congregación de San Luis Gonzaga...
- SOMBRA 2ª Es difícil, porque los devotos de San Luis se descorazonan y no creen en nada en cuanto llegan a estos lugares y lo ven... a él tan puro...
- SOMBRA 3ª Calle usted, amigo. El dichoso Gonzaga es el espectro más golfo que se pasea por las nubes...
- SOMBRA 2ª Como que en él se da lo que no se ha dado en ningún otro. La lujuria...²¹

¹⁹ Ibid., pp. 108-110.

²⁰ Probablemente, como explica Soria, se alude a Cánovas (*Teatro inédito*, p. 48, n. 103).

²¹ Soria comenta algunos aspectos de la aparición del jesuita san Luis Gonzaga, patrón de la castidad, en la colección juvenil lorquiana (*Teatro inédito*, p. 46, n. 98)

Después, un gracioso parlamento de la Sombra 2ª, recordando su vida terrena, enlaza con la tradición de una de las modalidades más antiguas de la sátira, la danza de la muerte (la “terrible señora de la guadaña mellada” en el texto lorquiano). Siguiendo el tópico temático del poder igualatorio de la muerte, se satirizan diversos aspectos del carácter hispano (“Después de todo, para los españoles la muerte debe ser cosa muy divertida. El espíritu aventurero de la raza debe de sentirse emocionado frente a las tinieblas”)²² y de la realidad política, social y cultural del país, mediante la evocación de personajes de lo más variado: Sagasta, el general Martínez Campos, Alfonso XI o el torero Frasuelo. En cuanto al componente religioso, los ataques se dirigen contra el dogmatismo católico, en defensa de un cristianismo rebelde y contestatario:

SOMBRA 1ª (*A voces.*) ¡Señoras sombras! Acaba de descender de los otros espacios un mensajero diciendo que ha encontrado a Cristo en un rincón apartado de la inmensidad y le ha dicho formalmente que Él no sabe qué camino conduce al reino del Padre. Que Él no conoce a su Padre más que de nombre y nos ruega con insistencia que si nosotros damos con el camino que lleva al Todopoderoso le mandemos inmediatamente recado.²³

Pero la sátira religiosa se detiene en este punto, y tras algún otro chiste sobre el ministro español que cantaba malagueñas (cuya alma cae en Andalucía, amenazando con reenarnarse en un “poeta insufrible” que parece trasunto del propio García Lorca²⁴), se da paso a la Escena II en que, al hilo la presencia de la sombra de Sócrates, el componente satírico prácticamente desaparece en aras a la recuperación de un discurso ético-metafísico.

Pasemos, pues, a *Jehová*, la tercera de estas obras de tema satírico-religioso. Fechada también en 1920, *Jehová* va incluso un poco más lejos que las anteriores en esa vía. La acción se ambienta en un paraíso absurdo, con un Dios de broma, casi esperpéntico, que aparece en escena “solemne y malhumorado”, seguido por “un angelote viejo con la cara despintada y las alas pegadas con sindetikón”.²⁵ Si en *Dios, el Mal y el Hombre* sufría el Creador los efectos de una indigestión de estrellas, el aburrido y bostezante Jehová de esta pieza sale a escena estornudando, víctima de una ducha demasiado fría. Un ángel le reconvenirá: “Tened mucho cuidado, porque un catarro en estas alturas y con vuestra edad es cosa de mucho peligro. ¡Acordaos del pobre San Miguel!”. Los sarcasmos van siendo cada vez más atrevidos:

ÁNGEL. Os aburrís.
 JEHOVÁ. Más que un santo.
 ÁNGEL. (*Guiñando.*) Os advierto que acaban de llegar tres ángeles nuevas que están diciendo “comedme”. ¿Queréis que las traiga a vuestra augusta presencia?
 JEHOVÁ. (*Suspirando.*) ¡Ay! Eso estaba bien cuando yo era joven [...] Ahora apenas si tengo ganas de moverme... y además vendrán con los labios pintados. Cuando yo era más joven las ángeles eran más

²² *Ibíd.*, p. 305.

²³ *Ibíd.*, p. 311.

²⁴ Véase Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, pp. 239-240.

²⁵ *Teatro inédito*, p. 321.

naturales. Desde que en mi corte entró la fatal manía de imitar a los hombres hemos degenerado lamentablemente, y la imitación es cosa despreciable.²⁶

En esa humanización de la corte celestial radica precisamente la principal técnica deformadora de esta sátira, ya que supone la inversión del orden establecido, el tópico del mundo al revés. Ya hemos visto cómo en *Dios, el Mal y el Hombre* aparece el taller de pruebas de la creación, el sitio donde había fabricado Dios al hombre, muñeco roto y ridículo; y si entonces el hombre todavía se enfrentaba al mal —que aparecía, como aquí el ángel, al servicio de Dios—, ahora éste, simbolizado en la lujuria, se ha entronizado en el cielo, introducido subrepticamente por vía de la imitación al hombre.²⁷

El discurso, al hilo de la conversación de Jehová y el ángel, va planteando la existencia de dos etapas en la historia divina, marcadas por el enfrentamiento con el hombre. Jehová entonará, sollozante, un lamento por los años perdidos (“¡Ay, dónde se fueron los buenos tiempos del Sinaí! Los días felices en que ardió la zarza de Horeb!”)²⁸, parodiando temas bíblicos. La decadencia se ha adueñado de la corte celestial, y es una decadencia pintada con los colores de la farsa: los ángeles se perfuman con colonia y llevan peluquín, los santos se han dado a una vida esnob y burguesa, jugando al tenis, boxeando, y hasta Tomás de Aquino se ha encargado un sombrero de copa. Esta visión carnavalesca y degradante del Paraíso no puede ser más elocuente, poniendo en escena a un Dios ridículo y cansado a los pies de su fracasada creación.

En la raíz de todo esto subyace, decíamos, el enfrentamiento del hombre con su creador, con algunas reminiscencias paródicas del mito de Prometeo, ya que la diferencia entre un presente caótico y un pasado de ley y orden estriba —según le advierte el ángel— en que “entonces, Señor, los hombres no habían inventado las cerillas”. Robada la sagrada y secreta luz de la inteligencia (“¡Ay roto misterio del fuego!”), se lamenta Jehová, el infinito se ha desmoronado sobre su Hacedor:

ÁNGEL. No te extrañe, Señor, que en el cielo imitemos a la humanidad.
JEHOVÁ. (*Un poco convencido, pero sin ceder.*) ¡Si no fuera por la telegrafía sin hilos! Nos hacen tanto daño las ondas desde que me quedé manco con la electricidad.²⁹

Y es que, al margen de estos pequeños inconvenientes del progreso humano, Jehová reconoce la supremacía del hombre, que se le antoja manifiesta en la invención de los caramelos para la tos, las camisetas de punto y... los merengues... Merengues que, utilizados como elemento de la más primitiva comicidad, llevan ya la obra a derroteros de desenfadada irreverencia: el ofrecimiento de los pasteles provocará en Jehová el chocheo senil y un ataque de gula que le hará terminar, tras un pequeño accidente, con la cara completamente embandernada.³⁰

²⁶ Ibid., p. 323.

²⁷ Es lo que M. E. Seco de Lucena ha llamado “Humanización y liliputización de la Divinidad” (*La estética de lo pequeño y la reducción espacial en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1990, pp. 121-128).

²⁸ *Teatro inédito*, p. 326.

²⁹ Ibid., p. 329.

³⁰ Soria advierte que esta escena tiene rasgos de cine mudo. En efecto, son bien conocidas, sobre todo por Rafael Utrera (*García Lorca y el cine*, Sevilla, Edisur, 1982), las relaciones de García Lorca con el mundo del cine, que tuvieron la mejor plasmación en su ya citado guión para el filme *Viaje a la luna*. La presencia, en concreto, del cine cómico mudo en sus farsas es muy clara, por ejemplo, en *La zapatera prodigiosa*, donde hay incluso un reconocimiento implícito de esta influencia en la acotación que abre el segundo acto: “Ésta es casi una escena de cine”.

También de tema religioso son las alusiones satíricas a Santa Teresa. Ante la visión de un libro suyo, pregunta Jehová:

JEHOVÁ. Teresa de Jesús. ¿No fue ésta la loca que llegó con el pelo suelto preguntándonos por Cristo?
 ÁNGEL. Esa misma. Y continúa más loca.
 JEHOVÁ. Dadle duchas frías.³¹

Además de la ironía erótica subyacente en la imagen (la pasión amorosa apaciguada con ayuda del agua fría), se establece una relación paródica con las premisas de la literatura mística (la unión del alma con Cristo), implicando, además, en ella el componente –tan subversivo– de la locura. El propio Cristo es para Jehová un loco peligroso al que conviene tener bien vigilado:

JEHOVÁ. [...] ¿Cargaste de cadenas al Cristo?
 ÁNGEL. Sí.
 JEHOVÁ. Ten mucho cuidado con él: un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado.
 ÁNGEL. Está vigiladísimo.³²

La conclusión de Martín en su estudio sobre la *dimensión crística* de estas piezas lorquianas era que “rescatar a Cristo del cautiverio de Dios es la misión que se ha encomendado el poeta-andante Federico García Lorca en su salida al ejercicio de las Letras”.³³ El religioso no es, sin embargo, el único tema de estas obras, como hemos visto al hablar de *Sombras*, o como puede verse también en *Jehová*, donde está muy presente la sátira de temas culturales y literarios contemporáneos: desde chistes sobre los españoles –que no entienden a Kant (aunque “¡¡No lo entiende ni Dios!!”)–, hasta alusiones a Valle-Inclán –la evocación de cuyo nombre produce cierta inquietud en Jehová (“Lagarto, lagarto...”, exclama), a pesar de ser citado como autor de “un libro de camelos divertidísimo”–³⁴, pasando por ataques directos contra Julio Cejador y su *Historia de la lengua y literatura castellanas*, libro recomendado por Satanás como “excelente para llamar al sueño”. Según los términos de las definiciones de Hutcheon todas estas referencias pertenecerían al terreno de la sátira, aunque el elemento paródico está presente también en este pasaje, ya que el escrutinio de libros de Jehová y el ángel parece tener como referente aquel otro, tan famoso, del *Quijote*.

Basándose en el tipo de comicidad manejado, Martín relacionó *Jehová* con géneros dramáticos como la astracanada o el sainete, hablando incluso de los fuertes vínculos artísticos de García Lorca con la obra de Carlos Arniches.³⁵ Es cierto que, en cuanto a la temática, se trata de una pieza cuyo propósito cómico se asienta fundamentalmente en una sátira socio-cultural (muy similar en su tono al sainete arnicheano) y en la parodia de determinados temas y pasajes bíblicos. Pero desde el punto de vista escénico, se manejan recursos característicos de la farsa; con *Jehová* no estamos, desde luego, ante una obra

³¹. *Teatro inédito*, p. 326.

³². *Ibid.*, p. 337.

³³. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, p. 234.

³⁴. Soria supone que es alusión a la *Farsa de la enamorada del rey*, publicada en 1920 (*Teatro inédito*, p. 336).

³⁵. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, p. 231.

dramática convencional, sino ante un teatrillo de títeres. El propio Jehová, esperpentizado por sus actos y sus palabras, aparece como un auténtico fantoche:

JHOVÁ. Este maldito triángulo de hojalata me fastidia soberanamente.
Apriétame el tornillo, que se me va de un lado para otro...
ÁNGEL. ¿Por qué no os lo quitáis, Señor?
JHOVÁ. ¡Imbécil! ¿El atributo de la divinidad?
ÁNGEL. ¡Perdonadme, Señor!³⁶

Ya Inés Marful, en su análisis freudiano, había reparado en que “Dios aparece [...] como títere hilarante que el poeta desprestigia”.³⁷ La entrada a escena de las categorías celestiales insiste en darle a la representación la configuración de un teatro de guiñol: “*Vienen las categorías. Son de cartón, con los ojos iluminados por detrás; se mueven por hilos que manejan personas invisibles*”.³⁸ Es inevitable pensar que García Lorca claramente concibió esta obra para el teatro de marionetas, como advierte Soria,³⁹ quien establece, incluso, una relación causal entre el uso de ese paradigma genérico y el tema de la obra; para él, el “desprejuiciado sacrilegio de *Jehová*” no podía ejercerse sino desde la libertad que proporciona el modelo de los muñecos, considerados como la alternativa al teatro convencional a partir, sobre todo, de la teorización del teatro de marionetas de Craig.⁴⁰ Así pues, concluye Soria:

Por lo que respecta al período juvenil, “el tiempo de los muñecos” queda notablemente enriquecido. Al dato de que hasta enero de 1920 trabajó en lo que todavía se llamaba *La ínfima comedia* (luego *El maleficio de la mariposa*) concibiéndola para marionetas, podemos añadir, por lo pronto y en cierta medida, este *Jehová*.⁴¹

Por otra parte, y a pesar de que J.M. Aguirre, en un trabajo sobre *La zapatera prodigiosa*, afirmaba que “la farsa no es una parodia, ni tiene por objeto (como ocurre a menudo con la comedia) ridiculizar costumbres, hábitos, modas, sino [...] hacer reír”,⁴² esta obra prueba que, en la obra lorquiana, el género dramático de la farsa puede ir unido perfectamente a los géneros discursivos sátira y parodia.

Por derroteros similares a los del grupo de obras que acabamos de ver parece ir también otra de las piezas dramáticas de la colección juvenil de García Lorca, titulada *Señora Muerte* y fechada también en 1920. Sin embargo, sólo se han conservado tres hojas de ella, lo cual prácticamente invalida la posibilidad de manejar cualquier hipótesis acerca de su naturaleza. Sin entrar, pues, en un análisis profundo, nos limitaremos a señalar un par de aspectos de interés para el asunto de nuestro estudio. La temática de la obra debía de ser también satírico-religiosa:

³⁶ *Teatro inédito*, p. 334.

³⁷ *Lorca y sus dobles*, p. 4.

³⁸ *Teatro inédito*, p. 332.

³⁹ “aun combinando actores vivos con muñecos, el ritmo de la acción, los gestos y el lenguaje de los personajes aluden por vía metonímica a la exageración de los actores no humanos” (*Teatro inédito*, p. 52).

⁴⁰ Véase Edward Gordon Craig, “Messieurs, la marionnette!”, en *Le théâtre en marche*, trad. Maurice Beerblock, Gallimard, 1964, pp. 152-155.

⁴¹ *Teatro inédito*, p. 51.

⁴² “El llanto y la risa de la zapatera prodigiosa”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, pp. 241-250; cita en p. 242.

*La escena representa una antesala de iglesia vieja donde vive una familia de sacristán [...] Por detrás de un gran armario salen un trasgo a lo Teniers y un Martinico español con martillo y gola, deliciosos.*⁴³

Tras un par de alusiones a los hijos y nietos de Jehová, el Trasgo habla sobre el sacristán de la obra (quizá el Don Mefistófeles de la lista de personajes): “Habrá sido el sacristán, ese avaro terrible”, y le contesta el Martinico: “Te aseguro que esta noche mi martillo se encargará de no dejarlo dormir”. Por otra parte, la aparición de esta pareja de duendes guarda estrecha relación con los usos dramáticos de la farsa lorquiana de madurez; no hay más que recordar, por ejemplo, que el Mosquito que dice la “Advertencia” de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* se describe como “un personaje misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto”.⁴⁴ Soria establece, incluso, una amplia interconexión, a partir de lo que llama “el linaje de las parejas de seres feéricos”, entre algunas otras de estas piezas juveniles lorquianas y sus más logradas farsas posteriores: “el coloquio de los duendes es un eslabón en la cadena que va de *Comedieta ideal* a *Amor de don Perlimplín*”.⁴⁵ El vínculo entre ambas vendría dado por el diálogo de los dos duendes en el cuadro I de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, anticipado en *Comedieta ideal*, donde acontece una escena muy parecida; y esta pieza, fechada en 1917, es probablemente la primera obra teatral lorquiana. Nos parece dudoso que exista una “cadena” que lleve de esta obrita juvenil al teatro de títeres de *Amor de don Perlimplín*, y tampoco hay en ella más elementos que puedan resultar útiles para nuestro estudio, pero retengamos el dato de que, efectivamente, la aparición de duendes y personajes maravillosos se registra con cierta frecuencia en la farsa lorquiana, a veces con un protagonismo muy notable.⁴⁶ Veamos ahora una serie de obras donde el paradigma farsesco se presenta ya con mayor nitidez y estilización.

La viudita que se quería casar, fechada también en torno a 1920,⁴⁷ es una de las obras más importantes del corpus teatral juvenil de García Lorca; se trata ya de una pieza más extensa y ambiciosa, con una estructura dramática bien definida, a pesar de que se ha perdido la parte final, conservándose sólo un prólogo⁴⁸ y un acto con dos cuadros. Soria advierte que esta obra supone “un cambio de registro”, a pesar de clasificarla como “drama trágico”,⁴⁹ lo cual es algo más discutible. En nuestra opinión, ese nuevo registro es el de la farsa, cuyas convenciones aparecen claramente explicitadas, por ejemplo, en la alusión a los arquetipos de la *commedia dell'arte*; al salir a escena uno de los personajes, el bufón Antón Pirulero, se le describe de la forma siguiente:

*Es un bufón joven y amargado. En la cara amarilla y los ojos hundidos tiene dos granos enormes en la nariz y las manos torcidas... pero en su frente ancha y dolorida hay un destello de inteligencia triste. Va vestido como el polichinela de la farsa italiana.*⁵⁰

⁴³. *Teatro inédito*, p. 341.

⁴⁴. Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, II, p. 61.

⁴⁵. *Teatro inédito*, p. 55.

⁴⁶. Su origen está en Shakespeare, que influyó decisivamente en obras como *El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título* (véase Andrew A. Anderson, “Some Shakesperian Reminiscences in García Lorca’s Drama”, *Comparative Literature Studies*, 22, 2, 1985, pp. 187-210).

⁴⁷. Plantea Soria la teoría de que “la abundancia de correcciones y revisiones indica que el esfuerzo fue grande y simultáneo a la composición de *El maleficio de la mariposa*” (*Teatro inédito*, p. 22), y una referencia del propio autor en carta de agosto de 1920, en la que declara “Trabajo en estos momentos en dos cosas de teatro” (*Epistolario*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1994, p. 21), parece confirmarlo.

⁴⁸. Hay que destacar que varias de estas obras juveniles cuentan ya con esos prólogos metateatrales tan característicos de la dramaturgia lorquiana (véase Reed Anderson, “Prólogos and advertencias: Lorca’s Beginnings”, *Confluencia*, 2, 1986, pp. 10-20).

⁴⁹. *Teatro inédito*, p. 27.

⁵⁰. *Ibid.*, pp. 139-140.

En efecto, la descripción del personaje se adecua con gran precisión a las características físicas del Pulcinella de la *commedia dell'arte*:

At first Pulcinella was hunchbacked, with a phallic nose [...] Towards the end of the seventeenth century [...] he wore a half-mask, black or brown, furrowed with wrinkles and with a large wart or carbuncle on his forehead.⁵¹

La joroba, aunque no se menciona en la acotación, también está presente en la descripción de Antón Pirulero: “¡Que siente mi joroba vuestras manos pesadas como mazas de hierro!”⁵² El oficio de bufón que desempeña estaba asimismo vinculado con esta máscara napolitana desde sus orígenes: “Pulcinella was almost certainly created in the later Middle Ages as a sort of buffoon”;⁵³ incluso las características psicológicas de esta máscara se recrean en el dibujo de la personalidad de Antón Pirulero:

like Harlequin, [Pulcinella] is a contradictory character, dull-witted or intelligent, a feigned idiot or a feigned intellectual, open-minded and yet superstitious, cowardly and reckless, a great beater of others and much beaten himself. But he can always be distinguished from the Bergamo Mask by his greater humanity.⁵⁴

La alusión a su “inteligencia triste” parece sintetizar, en efecto, tales señas de identidad, que luego el desarrollo de la obra irá perfilando. Antón, para su desgracia, está prendado de un amor imposible, habiendo de sufrir, además, el escarnio y la burla que propician su maltrecha figura y su condición servil. El papel del bufón requiere, en la preceptiva tradicional, la capacidad de asumir y rentabilizar la infelicidad propia, reconvirtiéndola en burla de sí mismo; así se refleja en el melancólico canto de una doncella (“Los bufones son como los niños que nunca vieron los Reyes Magos, unos niños que nunca han mamado de sus madres la leche caliente, que jamás se durmieron en brazos al sonar de la nana amorosa; y a pesar de sus tristes jorobas ellos pasan la vida cantando”)⁵⁵, y a ese modelo parece responder la alegre actitud de Cebolleta, el otro bufón de *La viudita que se quería casar*. Antón Pirulero, sin embargo, se siente una víctima de la risa (“la risa me marchita y apaga mis cascabeles”) y, por extensión, de su oficio: “Los bufones somos plantas viciosas en los sembrados de los hombres. Somos hechos para alegrar los placeres de las fiestas, nuestras risas nos dejan desconsolados y aburridos”.⁵⁶ Sus lamentaciones nos llevan a la comparación con otra obra juvenil lorquiana en que aparece un personaje muy similar, y donde la presencia de la farsa italiana es aun más clara.

Se trata de *Pierrot*, una breve pieza que plantea, de entrada, un problema de clasificación genérica. La obra, fechada en 1918, ha sido publicada recientemente en la mencionada edición de Maurer de la prosa de juventud lorquiana,⁵⁷ pero quizá la edición de Soria del teatro habría sido un lugar más adecuado, dadas sus características. Aunque el subtítulo (*Poema íntimo*) declara su vocación lírica, es un texto en prosa y escrito en forma pseudodramática. Desde luego, no creemos que se la pueda considerar una pieza

⁵¹ Giacomo Oreglia, *The Commedia dell'arte*, trad. Lovett F. Edwards, New York, Dramabook, 1968, pp. 92-93.

⁵² *Teatro inédito*, p. 141.

⁵³ *The Commedia dell'arte*, p. 92.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 93.

⁵⁵ *Teatro inédito*, p. 177.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 150.

⁵⁷ *Prosa inédita de juventud*, pp. 416-425.

teatral en sentido estricto, a pesar de que a veces se la ha tenido por tal;⁵⁸ su contenido temático, sin embargo, está estrechamente relacionado con la farsa, sobre todo por la presencia del Pierrot, versión francesa de la máscara italiana Pedrolino, o Pierro, descrita por Oreglia como “a servant or valet of dreamy and merry temperament”.⁵⁹ Al igual que el Antón Pirulero de *La viudita*, Pierrot es un pobre enamorado en un mundo tortuoso e incierto; en sus amargos lamentos, lo filosófico se entremezcla con lo metaliterario, con alusiones al tema de la máscara teatral, pero considerado desde la perspectiva de los personajes de la *commedia dell'arte*, paradigma de la farsa.⁶⁰

Sospecho que voy a ser un Pierrot de un ideal que no besaré. Cuando paseo por las calles y los jardines me empolvo la cara con indiferencia, con imbecilidad, con despecho, con gris pasional [...] Se ríe la gente. “¡Ese hombre está en la luna! ¡Ese hombre está en la luna!”, exclaman [...] Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot. A veces soy Arlequín. Otras soy Colombina. Nunca Pantalón.⁶¹ [...] Soy una máscara desgranada... y no puedo quitarme el antifaz...⁶²

Otra referencia clara a los personajes de la *commedia dell'arte* aparece al final de la obra:

Una mañana de enero se morirá el Pierrot. Quiere morir cuando la luna brille más. En su cabalgata funeral pianos escondidos en las alamedas llorarán a su hermano Chopin. Los demás personajes de la farsa italiana seguirán su ataúd de oro llorando... y dirán: “¡Qué lástima tan grande!, y pensar que nos hemos reído de él...” [...] ¡Pobre Pierrot! ¡Pobre máscara de mi corazón...! ¡Ay, qué triste es toda la humanidad!⁶³

Parece evidente que García Lorca se interesaba muchísimo en esos años por las posibilidades simbólicas y expresivas de los arquetipos de la comedia del arte. A veces, su presencia es tan clara como en todos los ejemplos citados. Otras veces no se manifiesta

⁵⁸. Así Gibson (“En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)”, *La casa de Bernarda Alba* y *el teatro de García Lorca*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 64) y Martín, que en su clasificación de la obra juvenil de Lorca especifica que *Pierrot* consta de “16 cuartillas divididas en 15 de texto dramático propiamente dicho y una de introducción” (“La nueva dimensión crística”, p. 97).

⁵⁹. *The Commedia dell'arte*, p. 65.

⁶⁰. El problema de las máscaras y la autenticidad de la representación aparece en muchos lugares de la obra lorquiana. *El público*, por ejemplo, plantea una formulación dramática de ese asunto (véase Rosanna Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Pliegos, 1991, pp. 65-84). Sobre este tema de la máscara lorquiana ha vuelto recientemente David George, profundizando en las relaciones simbólicas establecidas con la farsa italiana (“*Commedia dell'arte and Mask in Lorca*”, *Lorca. Poet and Playwright. Essays in Honour of J.M. Aguirre*, ed. Robert Havard, Cardiff, University of Wales Press / New York, St. Martins Press, 1992, pp. 107-132.)

⁶¹. La interpretación lorquiana de estos personajes sigue ajustándose con precisión al arquetipo tradicional; Arlecchino era uno de los *zanni* que con más frecuencia formaban pareja con Pedrolino, y a veces, en efecto, se confundían; el Pierrot francés por excelencia del siglo XIX, Jean Gaspard Deburau, “even used the traditional names of Isabelle, Léandre, Harlequin, and he himself took the name of Pierrot” (Pierre Louis Duchartre, *The Italian Comedy*, trad. Randolph T. Weaver, New York, Dover, 1966, p. 260). Por otra parte, las bromas de Arlecchino y Pedrolino solían dirigirse contra Pantalone, el avancioso mercader veneciano. Menos clara resulta la asociación de Pierrot con Colombina, uno de los principales caracteres femeninos de la farsa italiana, aunque su mención aquí puede deberse a que frecuentemente era la pareja escénica de Arlecchino.

⁶². *Prosa inédita*, pp. 418-419. También desde una interpretación freudiana ha estudiado Inés Marful el problema del disfraz y el desdoblamiento de la personalidad en el teatro farsesco de Lorca, observando cómo esas piezas suelen estar marcadas por la melancolía y ciertos tintes de tragedia final: “Apuntes para una psico-crítica del teatro lorquiano: de la obra juvenil a las farsas”, *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pp. 43-65.

⁶³. *Prosa inédita*, pp. 424-425.

con tanta claridad, pero su referente implícito no ofrece lugar a la duda; es el caso, volviendo a *La viudita que se quería casar*, del personaje de Don Periquito, “doctor viejísimo del castillo, cojo del pie derecho, cuyas narices soportan la maldita carga de sus antiparras formidables”.⁶⁴ Su modelo es la famosa máscara boloñesa del Dottore, que desde tiempos de los primeros entremeses se incorporó al teatro cómico español, aunque parte de sus señas de identidad se desdoblaron en el tipo —específicamente hispano— del Sacristán.⁶⁵ Las gafas no son un elemento de la representación tradicional del Dottore, pero su cojera sí está relacionada con los andares torpes y oscilantes que eran característicos de la máscara italiana: “he is the least agile [...] He sways as he walks mincingly with tiny steps”.⁶⁶ El “terrible infolio” con que sale a escena Don Periquito parece también recuerdo del grueso libro que solía llevar en su mano el Dottore, símbolo, junto con las citas en latín, de su pedantería academicista. En cuanto a ser “viejísimo”, la edad habitual del Dottore —como la de Pantalone, el otro vejete de la *commedia dell’arte*— era de unos sesenta años, aunque solía ser aún portador de una pasión erótica de la que carece este Don Periquito de la pieza lorquiana.

Si la presencia de estos personajes de *La viudita que se quería casar* prefigura claramente el universo farsesco, la misma conclusión puede extraerse del propio argumento de la obra, ya que el tema del matrimonio desigual o forzado, aunque aparece en obras lorquianas de todo tipo, es particularmente característico de sus farsas. *La viudita* se vincula temáticamente con la tradición del romancero y con el folklore infantil, dos de las vetas fundamentales de la obra de García Lorca; existe, además, un vínculo entre lo folklórico y las raíces populares de la farsa. El tratamiento del tema de “La viudita del Conde Laurel”, recreado en la obra,⁶⁷ dista del tono más o menos cómico que caracteriza a la farsa clásica, y adquiere, en realidad, cierto tono de tragedia, con una dosis considerable de violencia; a esta circunstancia se debe el hecho de que Soria clasifique *La viudita* como un drama trágico, según hemos visto. Sin embargo, el elemento trágico ha estado siempre presente en la farsa, o aledaño a ella, dependiendo más del punto de vista del autor frente a un determinado tema, que de la elección de éste:

la farsa resulta un género un tanto ambiguo que fluctúa en el ámbito de lo cómico, compartiendo su casilla con la tragicomedia. Si la razón de tal fluctuación no parece depender directamente de los motivos temáticos que trata la farsa [...] hay que pensar que en el tratamiento farsesco de un tema, es el punto de vista del autor, más que en ningún otro caso, el que determina el carácter de la comicidad o seriedad de su planteamiento.⁶⁸

Y el punto de vista de García Lorca era el de considerar la farsa como un gran drama. Cierta moda teatral de la época había generalizado la práctica de dotar de dimensión trágica o dramática a obras de carácter cómico; de ahí nacieron el esperpento de Valle-Inclán o la tragedia grotesca de Arniches. La farsa lorquiana tiene un componente de seriedad tan acentuado en algunos casos, que Aguirre propuso la denominación de “tragi-farsa”

⁶⁴. *Teatro inédito*, p. 162.

⁶⁵. Véase Javier Huerta Calvo, *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, donde se dedica un capítulo a “La influencia italiana en el entremés”.

⁶⁶. *The Commedia dell’arte*, pp. 85-86.

⁶⁷. Varios testimonios de este motivo tradicional recoge Tadea Fuentes en *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 1991, pp. 57-59.

⁶⁸. Lina Rodríguez Cacho, ed. Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Valencia, Pre-textos, 1986, p. 299.

para *La zapatera prodigiosa*.⁶⁹ Incluso el componente violento de esta obra le parecía a Aguirre que se adecuaba perfectamente al canon de la farsa clásica, y que la denominación de “farsa violenta” dada por García Lorca “vendría a sugerir algo no muy diferente de ‘farsa trágica’”.⁷⁰ También en este último aspecto, pues, vendría *La viudita que se quería casar* a incluirse dentro de los parámetros genéricos de la farsa.

En términos muy similares puede hablarse de la *Comedia de la Carbonerita*. Escrita hacia 1921, es otra de las piezas de este conjunto juvenil que más claramente entronca con el mundo de la farsa, aunque en este caso los procedimientos dramáticos empleados recuerdan más al teatro de títeres que a una farsa para personas. La temática, propia también del folklore infantil, emparenta a esta obra, según Soria, con el teatro de niños:

Desde el punto de vista temático [...] también aquí se busca la estructura de un cuento, cerca de la atmósfera ilusionista y feérica de la *Farsa infantil de la cabeza del dragón* de Valle-Inclán (1910), y en general, del “Teatro de niños” creado por Benavente en 1909 y reanudado en el Teatro Eslava en 1919.⁷¹

El tono de la obra es, desde luego, infantiloides, y las descripciones de los personajes, y algunas acotaciones, son de características muñequiles y parecen propias del repertorio del teatro infantil:

El padre de Carbonerita es un gigante con las barbas rubias, y el leñador un viejo sonrosado de nacimiento. Debe dar la impresión de que es de barro efectivamente.

[...] *Carbonerita hace unos pucheros deliciosos [...] se ha de mover de un lado para otro siguiendo los diálogos en brazos de la Mímica.*

[...] *el Príncipe del Sueño y de la nieve, que llega vestido de blanco con un séquito lujoso de príncipes fantásticos [...] El Príncipe se despoja de una gran capa y aparece vestido riquísimamente de blanco con grandes manchas esmeralda y unas alitas de paloma en los pies.*⁷²

Según Soria, “aunque no se puede concluir de modo terminante que la obra sea para muñecos, estos rasgos, entre otros, van dando razones para asociar este texto a las preocupaciones dramáticas [lorquianas] de los años 1921-23”.⁷³ Hay que volver a recordar, a este respecto, aquella función de “Títeres de Cachiporra (Cristobica)” representada en casa de García Lorca el día de Reyes de 1923, ya que el programa incluía una representación titulada *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, cuyo tema, incluso parte de sus diálogos, aparecen anticipados en esta *Comedia de la Carbonerita*, lo cual es síntoma inequívoco de su carácter guiñolesco.⁷⁴

⁶⁹ “El llanto y la risa”, p. 244.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 245.

⁷¹ *Teatro inédito*, p. 58.

⁷² Como advertía Luis T. González del Valle, “no debe olvidarse que en la farsa son fundamentales los movimientos en escena, los gestos, las posturas, los sonidos, etc” (“*La niña que riega la albahaca y Príncipe preguntón* y las constantes dramáticas de Federico García Lorca”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 7, 2, 1982, pp. 253-264; cita en p. 264, n. 21).

⁷³ *Teatro inédito*, pp. 57-58.

⁷⁴ Véase la edición de *La niña que riega la albahaca* de Luis T. González del Valle en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, 1984, pp. 295-306. Soria, por su parte, realiza un útil análisis comparativo de esta obra con la *Comedia de la Carbonerita* (*Teatro inédito*, pp. 57-60), tras el cual concluye aludiendo a “un último espacio de coincidencia con el teatro de títeres” en la humanización de los muñecos al final de la obra, proceso similar, según él, al que se produce en la *Tragicomedia de Don Cristóbal* y en *Cristobical*.

Al hilo de esta última circunstancia, advertimos que esta práctica de la reelaboración es muy característica, además, de la farsa lorquiana. Para Fernández Cifuentes puede incluso relacionársela con la técnica de los *scenari* de la farsa italiana:

La condición de borrador, manuscrito, mera copia de actor, es un avatar que describe al teatro de García Lorca en más órdenes que el meramente editorial [...] esta misma indecisión, esta permanencia de lo no definitivo, parece inscrita en los propios textos: muchas veces lo variable, lo indefinido, la constante ponderación de alternativas, es a la vez atributo de la obra y una ambición de los propios personajes [...] se diría que, para todas las demás obras de su teatro, ha cundido el principio del texto único y definitivo [...] sólo en el teatro de marionetas se ha respetado la equivalencia de las múltiples variaciones sobre una sola trama o escenario, como se llamó en la *Commedia dell'arte*.⁷⁵

La mayor parte de los elementos de ese *scenario* lorquiano están prefigurados —como hemos venido viendo— en todo este corpus de obras juveniles. Dado su carácter fragmentario sería quizá precipitado asentar muchas conclusiones; pero sí transmiten la sensación de que formaban parte de algo muy importante para García Lorca, y que se estaba produciendo en los años en que se gestaba su personalidad dramática. No todos estos impulsos artísticos llegaron a fructificar con igual fortuna en su obra posterior, y algunos de ellos se quedaron en simples posibilidades; así lo decía el propio García Lorca refiriéndose a su obra —en este caso poética— inacabada: “mi *jardín* es el jardín de las posibilidades, el jardín de lo que no es, pero pudo (y a veces debió) haber sido, el jardín de las teorías que pasaron sin ser vistas y de los niños que no han nacido”.⁷⁶ Irma Emiliozzi, que estudió parte de la obra lorquiana inconclusa, animaba a profundizar algo más por la senda de ese “jardín de las posibilidades”:

Múltiples son las significaciones que encierran estas dos palabras: si las atisbamos, podremos contemplar asombrados la riqueza insospechada de su mundo y de su arte complejos y polifacéticos. Y aun así, habremos dado unos pocos pasos por el deslumbrante camino que nos acerca al peculiarísimo jardín lorquiano. Intentemos, pese a todo, andarlos.⁷⁷

Algunos pasos más, sin duda, permite ir dando la exhumación de todo este interesante material dramático de juventud. Además del tema de la farsa, y aunque hemos incidido menos en ese asunto, hay muchos elementos para una reconsideración de la comicidad en la obra de García Lorca. Este tema, al que dedicó Virginia Higginbotham una monografía,⁷⁸ cobra una nueva dimensión a la luz de estos valiosísimos *juvenilia*. Evidentemente, carecen de la categoría artística de sus producciones posteriores, ya que son apuntes difusos de una dramaturgia todavía bisoña. Pero en ella se van pergeñando ya, como en un mosaico a medio hacer, las principales señas de identidad de su teatro. Muchas de estas obras dan un indicio claro de la persistencia de unos campos de interés

⁷⁵ L. Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 65.

⁷⁶ *Epistolario*, p. 21.

⁷⁷ Irma Emiliozzi, ed. Federico García Lorca, *Páginas recuperadas. (Antología)*, Buenos Aires, Corregidor, 1988, p. 9.

⁷⁸ *The Comic Spirit of Federico García Lorca*, Austin, University of Texas, 1976.

concretos en las propuestas teatrales del dramaturgo de Fuente Vaqueros, desde sus inicios hasta su consagración en la escena española. En estas páginas, incluso en aquellas que contienen material casi de desecho, laten ya con fuerza su pasión creadora y su esfuerzo por emprender una verdadera renovación teatral desde unos postulados estéticos absolutamente personales.

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANCFORT,
LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. V: ESTADOS UNIDOS (1884-1886)

Por Ana Navarro

La correspondencia diplomática de Valera desde Washington reunida en esta colección está formada por una extensa serie de despachos —252—, de los cuales 189 corresponden a 1884 (n.ºs 7 a 366), 54 a 1885 (n.ºs 2 a 172) y 9 a 1886 (n.ºs 3 a 56).

Un número muy reducido de ellos procede del expediente personal de Valera —n.ºs 10 de 1884, y 12 y 22 de 1886— (leg.º 244 n.º 14123); el resto se encuentra en los legajos de correspondencia histórica de Estados Unidos del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores: legajos H-1478 (primer semestre de 1884), H-1479 (segundo semestre de 1884 y 1885) y H-1480 (años 1886-1891). Sin embargo, es preciso señalar que la distribución de los documentos en los mismos no respeta su sucesión cronológica, encontrándose aleatoriamente repartidos —especialmente los de los años 1884 y 1885 entre los legajos H-1478 y H-1479—, a la espera de una próxima reordenación definitiva. Hemos optado, pues, por realizar aquí una relación topológica provisional —la encontrará el lector al final de esta introducción—, acorde con la situación actual de los mismos, para facilitar el acceso a cada uno de los documentos.

Los asuntos que tratan los textos conservados se reparten según las siguientes secciones: *Política*, 114 despachos (102 de 1884, once de 1885 y uno de 1886); *Subsecretaría*, 109 (62 de 1884, 41 de 1885 y seis de 1886); *Comercio*, veinticinco (veintitrés de 1884 y dos de 1885); *Archivo*, dos (de 1886); y *Contabilidad*, uno (de 1884).

El destinatario de esta correspondencia es siempre el Ministro de Estado y, con excepción del despacho n.º 267 de 1884, escrito desde Newport, el lugar de emisión es Washington.

Todos los despachos que forman este *corpus* presentan firma de Valera. Aproximadamente veintiuno de los manuscritos son autógrafos (señalados con la letra *C* en la relación adjunta). El resto presenta, por lo menos, cuatro manos: *A*, *B*, *D* y *E*.

Se observa numeración repetida en los despachos n.ºs 164, 166, 167, 253, 254, 257 y 258 de 1884.

La extensión de esta correspondencia y el escaso interés político o literario de un numeroso grupo de despachos de puro trámite obliga, en este caso, a aplicar un criterio restrictivo respecto al habitual hasta ahora en las publicaciones precedentes —Francfort y Lisboa—. Así, el texto de algunos de los despachos correspondientes a las secciones de *Subsecretaría*, *Contabilidad*... han sido sustituidos por el resumen que figura en sus carpetas, con el fin de no omitir contenidos de interés para el estudioso de otros aspectos o pormenores del período. Con el mismo objetivo, creemos indicado señalar que en el Archivo de la Administración Civil del Estado se encuentra abundante y nutrida docu-

mentación que permite profundizar en las relaciones con Estados Unidos durante esta etapa tan lamentablemente trascendental para la historia de España¹.

	Nº	SECCIÓN	MANO	LEGAJO
1884	7	Subsecretaría	c	H-1479
	8	Subsecretaría	b	H-1479
	10	Subsecretaría	b	Exp.
	14	Subsecretaría	b	H-1478
	15	Subsecretaría	b	H-1478
	17	Subsecretaría	b	H-1478
	18	Subsecretaría	b	H-1478
	19	Subsecretaría	b	H-1478
	20	Subsecretaría	b	H-1478
	22	Subsecretaría	b	H-1478
	34	Subsecretaría	b	H-1479
	36	Comercio	b	H-1478
	39	Comercio	b	H-1478
	40	Subsecretaría	b	H-1478
	45	Política	b	H-1478
	46	Subsecretaría	b	H-1478
	51	Subsecretaría	b	H-1478
	54	Política	b	H-1478
	57	Subsecretaría	b	H-1479
	58	Política	b	H-1478
	60	Subsecretaría	b	H-1478
	63	Política	c	H-1478
	75	Subsecretaría	b	H-1478
	76	Comercio	b	H-1478
	80	Política	b	H-1478
	83	Política	a	H-1478
	84	Comercio	b	H-1478
	86	Subsecretaría	c	H-1478

¹ Para un estudio histórico y político de las relaciones de estos años pueden verse en el AGACE los siguientes documentos, cuya referencia ofrecemos a título orientativo y sin incluir la amplia documentación de 1886, ya que Valera era cesado de su cargo en enero de aquel año y embarcaba para Europa en marzo: *Caja 7975/696° X*, Correspondencia con Consulados (1884), Correspondencia con varios (1884); *Caja 7976/697°*, Correspondencia con el Departamento de Estado de EE.UU (1884); *Caja 7977/698°*, Correspondencia con las Capitanías Generales de Cuba y Puerto Rico, una Gaceta de la Habana (1884); *Caja 7977/699°*, Correspondencia con el Ministerio de Estado (1883-1884); *Caja 7978/700°*, Correspondencia con Consulados. Recortes de prensa. Impresos americanos (1883-1885). *Caja 7979/701°*, Correspondencia con Consulados. Recortes de prensa (1885). *Caja 7980/702°*, Correspondencia con el Departamento de Estado de Estados Unidos (1885). *Caja 7980/703°*, Correspondencia con el Gobernador General de Cuba (1885). *Caja 7980/704°*, Correspondencia del Ministerio de Estado con la Embajada (1885). *Caja 7981/705°*, Correspondencia con el Ministerio de Estado (1885). *Caja 7993/764°*, Correspondencia del Ministerio de Estado a la Legación, recortes de prensa; Impreso del discurso de la Reina María Cristina ante la apertura de Cortes el 10 de Mayo de 1886; impresas las instrucciones de Cámaras de Comercio en el extranjero (1885-1886). *Caja 8003/788°*, Sobre el Tratado de Extradición entre España y los EE.UU; recortes de prensa (1876-1884). *Caja 8004/794°*, Sobre el Tratado de Comercio entre España y EE.UU (1884-1885). *Caja 8005*, Sobre los derechos diferenciales y Tratado de Comercio entre España y los EE.UU; Gaceta de Madrid; recortes de prensa (1884-1888)... Algunas cartas de Valera a personajes de la vida política americana —Thomas Bayard, Frederick Frelinghuysen (Secretarios de Estado), William Hunter (Subsecretario de Estado)—, en su mayor parte sobre la cuestión cubana, fueron publicadas en *Papers Relating to the Foreign Relations of the United States* [1884], Washington, Government Printing House, 1885, pp. 502-521; *id.* [1885], 1886, pp. 767-782; *id.* [1886], 1887, pp. 831-832; *id.* [1886], 1888, pp. 1003-1004.

89	Política	b	H-1478
94	Política	a	H-1478
98	Política	b	H-1478
100	Subsecretaría	c?	H-1479
101	Política	c	H-1479
102	Comercio	a	H-1478
103	Política	a	H-1479
104	Política	c	H-1478
105	Política	c	H-1478
106	Política	a	H-1478
107	Subsecretaría	e	H-1478
108	Política	a	H-1478
109	Política	a	H-1478
112	Subsecretaría	c	H-1478
118	Política	a	H-1479
119	Política	a	H-1479
121	Política	c	H-1478
122	Política	c	H-1478
124	Política	a	H-1478
126	Política	a	H-1478
127	Política	a	H-1478
128	Subsecretaría	e	H-1478
131	Política	a	H-1478
136	Política	c	H-1478
139	Subsecretaría	b	H-1479
140	Subsecretaría	c	H-1478
142	Comercio	d	H-1479
143	Subsecretaría	b	H-1479
144	Política	d	H-1478
145	Política	b	H-1478
146	Comercio	d	H-1478
147	Política	b	H-1478
149	Subsecretaría	b	H-1478
150	Política	b	H-1478
151	Política	b	H-1478
152	Política	d	H-1478
154	Política	d	H-1479
155	Subsecretaría	d	H-1478
157	Subsecretaría	d	H-1478
158	Subsecretaría	d	H-1478
159	Subsecretaría	d	H-1478
160	Política	d	H-1478
164	Política	d	H-1479
164 BIS	Política	a	H-1478
165	Subsecretaría	d	H-1478
166	Política	b	H-1479
166 BIS	[SS.]	c	H-1478
167	Política	d	H-1478

167 BIS	Política	d	H-1478
168	Política	d	H-1478
170	Política	b	H-1478
171	Comercio	b	H-1478
172	Política	a	H-1478
178	Comercio	d	H-1478
179	Política	d	H-1478
180	Comercio	d	H-1478
181	Política	d	H-1478
182	Política	d	H-1478
183	Subsecretaría	d	H-1478
184	Comercio	d	H-1478
187	Política	d	H-1478
190	Política	b	H-1478
191	Política	e	H-1478
192	Comercio	b	H-1478
193	Política	e	H-1478
196	Comercio	e	H-1479
198	Política	b	H-1479
199	Política	d	H-1479
200	Política	c	H-1479
201	Política	d	H-1479
202	Subsecretaría	b	H-1479
203	Política	b	H-1479
204	Política	d	H-1479
206	Subsecretaría	e	H-1479
208	Política	b	H-1479
210	Política	e	H-1479
213	Comercio	c	H-1479
214	Política	d	H-1479
216	Subsecretaría	b	H-1479
217	Política	b	H-1479
219	Subsecretaría	e	H-1479
221	Subsecretaría	b	H-1479
222	Subsecretaría	b	H-1479
224	Subsecretaría	b	H-1479
225	Subsecretaría	e	H-1479
226	Política	e	H-1479
230	Política	b	H-1479
233	Comercio	b	H-1479
236	Subsecretaría	e	H-1479
239	Subsecretaría	b	H-1479
241	Comercio	b	H-1479
242	Comercio	b	H-1479
243	Política	b	H-1479
245	Política	b	H-1479
246	Política	b	H-1479
247	Comercio	b	H-1479

249	Política	b	H-1479
250	Subsecretaría	b	H-1479
251	Política	e	H-1479
253	Subsecretaría	d	H-1479
253	Política	d	H-1479
254	Subsecretaría	d	H-1479
254	Política	d	H-1479
257	Política	d	H-1479
257	Política	e	H-1479
258	Subsecretaría	d	H-1479
258	Política	e	H-1479
267	Subsecretaría	b	H-1479
270	Política	d	H-1479
271	Subsecretaría	d	H-1479
272	Comercio	e	H-1479
274	Política	b	H-1479
276	Política	e	H-1479
279	Política	b	H-1479
280	Política	d	H-1479
282	Política	e	H-1479
283	Comercio	e	H-1479
284	Subsecretaría	e	H-1479
287	Política	b	H-1479
288	Política	b	H-1479
289	Política	b	H-1479
290	Política	b	H-1479
294	Política	e	H-1479
295	Subsecretaría	e	H-1479
297	Política	b	H-1479
298	Política	c	H-1479
302	Política	b	H-1479
303	Subsecretaría	b	H-1479
304	Subsecretaría	e?	H-1479
305	Política	b	H-1479
307	Política	b	H-1479
309	Política	b	H-1479
310	Subsecretaría	b	H-1479
311	Comercio	e	H-1479
312	Política	b	H-1479
313	Contabilidad	b	H-1479
314	Comercio	e	H-1479
315	Política	c	H-1479
316	Política	e	H-1479
319	Política	e	H-1479
322	Política	d	H-1479
324	Política	e	H-1479
325	Política	d	H-1479
327	Política	e	H-1479

329	Política	d	H-1479
330	Política	b	H-1479
331	Subsecretaría	c	H-1479
334	Política	c	H-1479
335	Política	d	H-1479
336	Subsecretaría	d	H-1479
337	Subsecretaría	e	H-1479
338	Subsecretaría	e	H-1479
339	Subsecretaría	b	H-1479
341	Política	b	H-1479
342	Subsecretaría	e	H-1479
356	Subsecretaría	b	H-1479
359	Política	d	H-1479
362	Comercio	e	H-1479
363	Política	e	H-1479
365	Subsecretaría	b	H-1479
367	Subsecretaría	e	H-1479
1885			
2	Subsecretaría	d	H-1479
3	Subsecretaría	d	H-1479
5	Subsecretaría	b	H-1479
6	Subsecretaría	c	H-1479
8	Política	e	H-1479
11	Subsecretaría	e	H-1479
17	Subsecretaría	c	H-1479
19	Política	b	H-1479
25	Subsecretaría	b	H-1479
27	Subsecretaría	b	H-1479
30	Subsecretaría	e	H-1479
31	Subsecretaría	d	H-1479
39	Subsecretaría	e?	H-1479
41	Subsecretaría	b	H-1479
44	Subsecretaría	b	H-1479
47	Subsecretaría	b	H-1479
48	Política	b	H-1479
51	Subsecretaría	b	H-1479
55	Comercio	b	H-1479
56	Política	d	H-1479
58	Política	b	H-1479
61	Subsecretaría	e?	H-1479
62	Política	b	H-1479
69	Comercio	d	H-1479
71	Política	d	H-1479
72	Subsecretaría	b	H-1479
73	Subsecretaría	e	H-1479
76	Subsecretaría	e	H-1479
81	Subsecretaría	b	H-1479

82	Subsecretaría	b	H-1479
85	Subsecretaría	b	H-1479
86	Subsecretaría	e	H-1479
87	Subsecretaría	b	H-1479
90	Subsecretaría	b	H-1479
91	Subsecretaría	d	H-1479
97	Subsecretaría	e	H-1479
100	Subsecretaría	e	H-1479
101	Política	d	H-1479
110	Subsecretaría	d	H-1479
111	Subsecretaría	e	H-1479
112	Subsecretaría	e	H-1479
114	Subsecretaría	d	H-1479
115	Subsecretaría	d	H-1479
120	Subsecretaría	d	H-1479
131	Política	b	H-1479
133	Subsecretaría	b	H-1479
134	Subsecretaría	b	H-1479
144	Subsecretaría	e?	H-1479
145	Política	e	H-1479
148	Subsecretaría	e?	H-1479
154	Subsecretaría	b	H-1479
157	Política	d	H-1479
164	Subsecretaría	b	H-1479
172	Subsecretaría	e	H-1479

1886

3	Subsecretaría	e?	
17	Archivo	a?	Exp.
22	Archivo	a?	Exp.
25	Subsecretaría	e	H-1480
33	Subsecretaría	b	H-1480
44	Subsecretaría	d	H-1480
45	Subsecretaría	b	H-1480
55	Subsecretaría	e	H-1480
56	Política	e	H-1480

CORRESPONDENCIA

Legación de España
en Washington

Nº 7 Subsecretaría²

Exmo. Señor.

Muy Señor mio: El día 19 por la noche llegué á esta Capital y el 20 tomé posesion de mi destino. Como el 20 era Domingo, no pude ir hasta el día siguiente á presentarme al Secretario de Estado de Negocios Extranjeros, con el cual solo tuve una breve entrevista, sin hablar de otro negocio sino de mi presentacion al Presidente. Hallándose este personage en Nueva York, donde ha ido a bailes y banquetes que dan en su obsequio, mi recepción habrá de retardarse hasta el martes 29.

Convenido ya esto de palabra, dirigí una Nota á dicho Señor Secretario, pidiéndole de oficio la audiencia y remitiéndole la copia de estilo de la Carta Credencial. Espero aun la contestacion a esta Nota, que vendrá sin duda en consonancia con lo concertado en la entrevista, aunque bien pudiera ser que el Presidente retardase su vuelta y tuviera asimismo que retardarse mi recepcion por algunos dias mas.

De todos modos, por las conversaciones que ya he tenido con algunos personajes y con otros varios sujetos influyentes en la política, me parece que aquí están animados de muy buenas y amistosas disposiciones en favor de España y de su Gobierno, sin que el reciente cambio las haya alterado en lo mas minimo, á no ser de un modo favorable, pues nadie teme que haya ahora miras y propósitos menos liberales para la celebracion del Tratado de Comercio que aqui generalmente desean y todos confian en la mayor estabilidad y firmeza del nuevo Gabinete.

Dios guarde á V.E. muchos años

Washington 24 de Enero de 1884

Exmo Señor.

B.L.M. de V.E.

su atento y seguro servidor

Juan Valera

Al Exmo Señor Ministro de Estado

Nº 8 Subsecretaría³

Washington 28 Enero de 1884

Remitiendo el parte mensual del Agregado Militar⁴ á esta Legación.

² MAE = leg.º H-1479 = C = f. O.

³ MAE = leg.º H-1479 = C = f. O.

⁴ Arturo González y Lafont

Legación de España
en Washington

Nº 10 Subsecretaría⁵

Exmo Señor.

Muy Señor mio: Hoy a las 12 del día, he sido recibido por el Presidente de esta República y le he entregado la carta de S.M. el Rey de España que me acredita aqui como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario⁶.

Adjuntas remito á V.E. copia del breve discurso que he leído al Presidente con este motivo⁷, asi como traduccion de la respuesta, muy lisonjera que el Presidente me ha dado⁸.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 29 de Enero de 1884

Exmo. Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo. Señor Ministro de Estado

⁵ MAE = Exp. leg.º 244 n.º 14123 = B = f. O.

⁶ "Don Alfonso XII por la gracia de Dios etc. etc.

Al Presidente de los Estados Unidos de America

Grande y Buen Amigo: Llevado de nuestro deseo de estrechar y afianzar las buenas relaciones políticas y comerciales que felizmente existen entre España y los Estados Unidos de America Hemos juzgado conveniente nombrar en calidad de Nuestro Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Washington á Don Juan Valera y Alcalá Galiano, Caballero Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III; de la Orden de la Concepcion de Villaviciosa; de la de Cristo de Portugal; de la de San Mauricio y San Lázaro y de la de la Corona de Italia; Senador del Reino; Individuo de la Real Academia Española y de la de Ciencias Morales y Políticas etc. etc. Las especiales circunstancias que concurren en este antiguo diplomático y su reconocido celo Nos hacen esperar que Os ha de merecer una favorable acogida, por lo cual no dudamos en pedirnos desde luego que Os sirvais dar entera fé y crédito a cuanto en Nuestro Nombre Os diga persuadido además como estamos de que en el Gobierno de los Estados Unidos de América ha de encontrar la cooperacion que necesita para que la reciproca buena inteligencia reinante hoy día entre ambos Paises es cada vez mas firme y duradera. Entre tanto nos complacemos en reiteraros las seguridades de Nuestra invariable amistad y del afecto con que somos

Nuestro Grande y Buen Amigo

Vuestro Buen Amigo

(firmado) Alfonso

(refrendado) Servando Ruiz Gomez

En el Palacio de Madrid á 26 Nbre. 1883"

⁷ "Señor Presidente: Tengo la honra de presentaros la carta que os dirige S.M. el Rey de España acreditándome como Su Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario.

Al cumplir con tan grato deber, confiado yo en las buenas disposiciones de que juzgo animado en favor de España á este pueblo y á Su Gobierno, espero que he de lograr el deseo de mi Augusto Soberano y el objeto principal de mi mision contribuyendo a conservar y estrechar los lazos de amistad, antigua y constante, que felizmente existen entre las dos naciones.

A este propósito he de cuidar mi cuidadosa solicitud empleandome en allanar dificultades y en evitar ó remover todo motivo ó pretexto de desacuerdo á fin de que alcancen mayor actividad é importancia el comercio, convivencia y trato entre uno y otro pueblo, para beneficio de ambas, y singularmente de aquella parte del español, que vive tan cerca de esta gran República, en las fértiles y hermosas provincias del golfo mejicano, á donde sus gloriosos progenitores se adelantaron á llevar la lengua de Castilla, la cultura de Europa, y la religión de Cristo."

⁸ "Señor Ministro: Recibo con el mayor gusto de vuestras manos las cartas que os acreditan como Ministro de S.M. el Rey de España cerca de este Gobierno.

Los elevados propósitos que tan bien habeis espresado y que inspiran vuestra mision, encuentran una cordial respuesta en los deseos de este Gobierno y de su pueblo.

(continúa 137)

(1838) *continúa*

Sera elevadísima satisfaccion para nosotros mantener los muy estrechos lazos que existen entre ambas naciones, cuya mutua buena voluntad ha sido señalada y continua en este siglo tan lleno de acontecimientos, apesar de circunstancias, que, a no existir dicha buena voluntad hubieran sido de prueba.

Nosotros, los de los Estados Unidos, no podemos dudar lo que debe el vasto continente occidental al genio emprendedor y á la constancia generosa de la raza castellana.

Tened la seguridad, Señor Ministro, de que mis esfuerzos y los de mis asociados en este Gobierno se emplearán siempre con el mayor empeño en mejorar y corroborar la buena amistad que existe entre los dos pueblos animados por la idea de progreso; y que en todo lo que pueda conducir al bien común, removiendo obstáculos para nuestras completas y provechosas relaciones, me encontrareis dispuesto a daros auxilio, como es debido, tanto a vuestro pais y á vuestro Soberano, cuanto á vos mismo, cuya reputacion en el mundo de las letras y de los hombres de Estado ha precedido á vuestra llegada á nuestras costas.”

RESEÑAS

SCARANO, Laura; ROMANO, Marcela; y FERRARI, Marta. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata. Editorial Biblos, 1994, 171 pp.

Por Lisa Rose Bradford

Encontramos en *La voz diseminada* un enfoque actualizado y revelador de sumo rigor ante el problema de la *reconstrucción* de la persona lírica en una poesía de la posmodernidad donde se intenta *deconstruir* el modelo tradicional del yo carismático del poeta de una modernidad que ya representa la cultura oficial de principios del siglo XX. Con total dedicación y seriedad en la elaboración grupal de esta investigación, las autoras describen los programas de escritura de los poetas de posguerra a través de un estudio preliminar sobre la problemática general de la ubicación del sujeto en el discurso literario y luego las investigaciones específicas correspondientes a la historia lírica española del último medio siglo de producción.

La discusión preliminar de Laura Scarano sobre el sujeto y la ficcionalización ofrece un ambicioso e inteligente resumen de las teorías pertinentes que guía al lector a una nueva comprensión del funcionamiento de las poéticas de las posmodernidad. En su capítulo, “Aproximaciones a una poética figurativa (en torno a una teoría de la referencia)”, resume varias teorías respecto de la referencia literaria, y su empleo de la operación de la ficcionalidad como convención literaria sirve como punto de partida para elaborar una descripción del eje de los poetas de posguerra que es un “programa de escritura figurativa”:

(deliberadamente marcado aquí por la reflexión autorreferencial) que diseña un efecto de lectura específico, cuya verosimilitud y realismo historicista pueden ser construidos (y comprendidos) con eficacia desde la instancia pragmática de la lectura. El sentido propuesto por el emisor y producido por el lector construye un texto de inequívoca relación con la serie social, proyectando un sujeto de correspondencia verificable en muchas ocasiones con su autor empírico (correlato autobiográfico), borrando sus fronteras con otros discursos no literarios, definiendo en síntesis un estatuto mutante hacia formas híbridas, cuya catalogación convencional como ficticio (en términos de “invención”) se vuelve problemática, ya que nos sumergimos en un espacio escritural que construye la realidad con parámetros referenciales e históricos (pp. 41-2).

Este argumento luego nos lleva a entender cómo las direcciones de la producción literaria de estos poetas crea una gran “permeabilidad discursiva” y una “fractura de los conceptos totalizadores y absolutos de la modernidad literaria, del yo, del poema, del lenguaje, del quehacer artístico en general” (p.52).

Cuestionando y, a su vez, reafirmando la periodización de estos poetas a través de la ubicación de modelos discursivos, -“series y sistemas del proceso de semiosis textual” que captan “lo dinámico de una práctica cultural y social”-, en los tres estudios que dividen a los poetas españoles de posguerra, se encuentra una atractiva descripción de la trayectoria de esta “voz” (persona lírica) desde su total desmitificación de la figura del poeta a través de su búsqueda de una expresión colectivizada en los llamados poetas sociales -“La voz ‘Social’, Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)” por Laura Scarano-, por el “medio camino” que pone en duda la factibilidad de dicha colectivización -“La ‘media’ voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González” por Marcela Romano—; hasta las prác-

ticas de los “novísimos” que finalmente dibujan la muerte del poeta como sujeto empírico de su escritura -“El sujeto y sus máscaras: la mediación culturalista en dos poetas del 70: Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero” por Marta Ferrari-; para así demarcar los cruces de ficcionalidad e intencionalidad y las alternativas de construir una nueva persona lírica.

Un capítulo particularmente sugestivo es el titulado, “A voz en cuello. La canción “de autor” en cruce de escritura y oralidad” de Marcela Romano. La importancia de este estudio surge de la necesidad de investigar la recontextualización de expresiones escritas dentro de los distintos medios. Si bien el análisis está basado en autores como Jakobson, Ong, Zumthor, y Canclini para desarrollar una discusión de la intersemiotividad del fenómeno, valdría citar el trabajo sobre topologías de la cultura de George Steiner en su libro *Después de Babel* para resumir la dinámica de este área: “Esta zona de transformación parcial, de derivación, de rearticulación determina mucho de nuestra sensibilidad y capacidad de leer y escribir. Es, sencillamente, la matriz de la cultura”.⁴

Esta “alternatividad” dentro de las estrategias discursivas descritas en el ámbito de la poesía española en *La voz diseminada* advierte nuevas direcciones y posibles procesos de semiosis de las poéticas de la posmodernidad, y su problemática nos retorna a lo que Scarano clasifica como catalista para la creación de una nueva teoría del realismo estético:

Los textos más representativos de esta práctica construyen una verificable teoría de la referencia estética, postulando la adecuación del signo a su función representacional, no ya como producción mimética decimonónica o reflejo determinado fatalmente por las condiciones de la superestructura sino como corporización lingüística de una función específica del lenguaje, la indicial y comunicativa, a partir no tanto de lo que la escritura puede decir, sino de lo que ésta *hace al decir* (p.30).

De esta forma este libro analiza las estrategias discursivas de los poetas más representativos de esta época de la literatura española para retratar, no los efectos de los programas de escritura en su recepción, sino cómo ellos reflejan las necesidades lingüístico-culturales en los distintos momentos de su producción y cómo esta delineación produce una teoría de la constitución de la voz lírica en el contexto de la posmodernidad.

LA ESCUELA DE ASTORGA (Luis Alonso Luengo, Ricardo Gullón, Leopoldo Panero, Juan Panero). *Actas del Congreso celebrado en Astorga los días 29 y 30 de abril de 1993*. Astorga. Ayuntamiento de Astorga. 1995, 326 pp.

Por Lourdes Bravo Sánchez

Este volumen recoge las actas de un Congreso que tuvo lugar en la pequeña pero histórica ciudad de Astorga el año 1993. Está referido a uno de los episodios más entrañables —por su alcance provincial en principio— de nuestra historia literaria contemporánea: el que protagonizan por los años veinte un cuarteto excepcional, el constituido por el jurista e historiador Luis Alonso Luengo, el crítico Ricardo Gullón y los hermanos Juan y Leopoldo Panero. La elevación de la anécdota a categoría histórico-literaria se debe a Gerardo Diego, quien en 1948 publicó tres artículos en la tercera de *ABC*, reproducidos al final del libro que reseñamos.

La primera parte del libro lleva el subtítulo de “Testimonio de la Escuela de Astorga”; son, en efecto, una serie de artículos que nos hablan de un modo directo y hasta entrañable de aquella aventura. Abre la serie de testimonios el único superviviente del grupo: Luis Alonso Luengo, jurista de profesión, historiador del reino leonés y también poeta y novelista. Siguen luego trabajos de Lorenzo López Sancho, José Antonio Carro Celada y Augusto Quintana, que propone ampliar la

⁴ George Steiner. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. (Oxford University Press, 1975), p.415.

nómina del grupo a otros autores, ninguno de ellos con la entidad suficiente para acreditar su tesis. Muy emotiva es la visión humana que de la Escuela traza el académico García Yebra; así como la semblanza del gran cuentista Antonio Pereira, quien mantuvo una estrecha relación con Gullón y Alonso Luengo.

La segunda sección del libro está dedicada a analizar las relaciones entre la Escuela de Astorga y la poesía española contemporánea. No podía ser de otro modo, pues el componente fundamental de aquella es la poesía, gracias en primer lugar a la figura de Leopoldo Panero, pero también a la malograda de su hermano Juan, a quien Luis Felipe Vivanco dedicó un extraordinario análisis y, desde luego, a la actividad crítica de Gullón, que se tradujo en una serie de ensayos excepcionales sobre Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Es necesario tener en cuenta, además, el ámbito provincial, pues la provincia de León ha sido una de las más fructíferas en lo que se refiere a generación de revistas y movimientos poéticos: *Espadaña*, *Claraboya*... De ahí las oportunas aportaciones que a este volumen hacen dos de los fundadores de aquellas: Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. Antonio Piedra, Santos Alonso, Javier Blasco, entre otros, ayudan a entender este complejo panorama. Mención aparte merece el artículo de Túa Blesa, dedicado a analizar las tensas y conflictivas relaciones de Juan Luis y Leopoldo María Panero con Leopoldo, su padre, en el único nivel que puede interesar a un lector: el del texto.

La tercera sección aborda el estudio individualizado de los autores de la Escuela. Leopoldo Panero se lleva la mayor parte: Velado Graña, Aller, López Castro... Huerta Calvo propone una nueva y polémica lectura del poema más denostado de Panero: *Canto personal*, la epístola con la que replicara a las extremosidades del *Canto general* de Neruda. No comprendemos bien las razones del pretencioso artículo de García Castrillo, que no debiera haber sido incluido en estas actas, pues se limita a aportar una copia personal de los poemas de Leopoldo que aparecieron publicados en la revista *Escorial*. ¿Por qué el hermeneuta no ha recurrido a las páginas de esa revista, habitual en las hemerotecas, en lugar de endosarnos su copia de los poemas?

Ricardo Gullón tiene también su señero lugar en esta última parte. Darío Villanueva hace un cumplido y exacto análisis de su faceta como crítico, inolvidable para cuantos lo conocimos y hemos leído sus trabajos. Díaz, González y Brown se encargan de su faceta creadora, como novelista dentro de la corriente deshumanizadora que apadrinara Ortega. También Luis Alonso Luengo, a pesar de haberse decantado por el ensayo histórico, presenta su faceta creadora como narrador de misteriosas ficciones, escritas en un exquisito castellano, como *La invisible prisión*, relato fácilmente adscribible al género de la novela lírica. De todo ello nos da cuenta el profesor de la Universidad de Amsterdam Germán Gullón.

En esta última sección del libro se echa de menos algún artículo monográfico sobre la obra y la figura de Juan Panero, estudiado, además de por el citado Vivanco, por Elisa Domínguez de Paz. Es una laguna que lamentamos y que hubiera completado el alcance de este libro sobre una aventura nacida en la pequeña provincia y que ha tenido trascendencia nacional y universal.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, *No me esperen en abril*. Barcelona, Anagrama. 1995, 661 pp.

Por Rita Gnutzmann

En su nueva -desmesurada- novela, el autor peruano recrea el mundo de los adolescentes en la Lima de los años cincuenta, época de la ya "dictablanda" del General Odría y del afrancesado "Señor que Regresó", Manuel Prado. Su primera novela, *Un mundo para Julius* (1970), trataba la misma época, pero desde la perspectiva de un niño entre los seis y once años, lógicamente una perspectiva mucho más limitada en la que la cultura y política sólo tenían cabida de soslayo. En *No me esperen...*, el protagonista principal, "Manongo" Sterne Tovar y Teresa, tiene muchos rasgos en común con el Martín Romaña de la novela del mismo título, pero también con el propio autor, como los lectores de sus recientes "antimemorias", *Permiso para vivir*, detectarán en seguida, por ejemplo en la edad del protagonista, la familia oligárquica británico-hispánica, los amigos...

Existen dos temas centrales en torno al adolescente Manongo: el de la amistad y el del amor; ambos se desarrollan más allá de los años cincuenta y sólo terminan con la muerte del protagonista en 1994, año en el que finaliza tanto la ficción como la escritura de la novela. En este relato, Bryce Echenique consigue recrear con extraordinaria viveza el ambiente de los adolescentes: sus ídolos, canciones, películas, su lenguaje, sus superficialidades y sus pequeños-grandes sufrimientos. Verdad es que, como de costumbre, el (anti)héroe no deja nunca de ser un adolescente, a pesar de que le seguimos desde sus trece hasta sus cincuenta años bien entrados. Tampoco la sociedad peruana parece madurar, como muestra el proyecto descabellado de "traer Inglaterra entera" a la Lima humedecida que corrompe todo; ¿qué se puede esperar de un proyecto de colegio mixto, pero predominantemente británico, creado para la futura élite de líderes peruanos en el momento en que hasta la dictadura empieza a agrietarse? y ¿qué de su fundador, don Alvaro Aliaga y Harriman, que se enfunda él mismo (barriga incluida) en el uniforme de alumno una vez a la semana?

Es obvio que tras el fracaso del colegio y de la mayoría de los alumnos y profesores se esconde el fracaso y la inmadurez de toda la clase dirigente peruana de los años cincuenta, crítica que se extiende a los gobiernos de "Belagogo" Terry y de "Caballo loco" Alán García, con alguna alusión al actual de Fujimori (p.485). Tampoco faltan personajes de las clases bajas, como el amigo cholo Adán Quispe, algún judío becado etc., seres que, como siempre, terminan castigados por la sociedad: Vilma en *Un mundo para Julius* se prostituye y el sueño de Adán de convertirse en gran karateka termina con una bomba en Vietnam. Pero no olvidemos el personaje más logrado del colegio (¿por referencia real?), el profesor de historia y literatura peruanas, "Teddy Boy" alias Eduardo Stewart Valdelomar, excéntrico comedor de chocolate y la única persona que comprende a sus alumnos (y al país) y que conoce tanto sus dotes humanas como económicas.

Como de costumbre, el humor y la ironía permean toda la novela, con algunas escenas hilarantes entre estudiantes y profesores, aunque a veces un aire de nostalgia sopla sobre la risa, sobre todo en los encuentros entre Manongo y su eterna novia Tere. Tampoco la política -o sobre todo no ella- se salva de los ataques irónicos, ni tampoco toda clase de racismo, puesto en boca de los mismos alumnos, representantes de su clase, que llaman a un compañero "alpaca" y "auquénido" y que crucifican a otro por ser un pobre becado; no menos mordaces resultan los episodios de los tres curas del colegio.

Igualmente admirable es la destreza con la que Bryce Echenique maneja los recursos técnicos y estilísticos, superándose a sí mismo en este relato. No sólo recrea el lenguaje típico de los personajes jóvenes y adultos de la época sino que, en el mismo párrafo, mezcla los puntos de vista y las formas de narrar (tercera persona con primera, el pasado con el presente, monólogo interior con estilo directo...). El propio autor nos recuerda otro(s) texto(s) de Vargas Llosa quien ya trató la misma época y los mismos ambientes, renovando también él la narrativa de su época, a saber, *La ciudad y los perros* y, sobre todo, la pequeña joya que es *Los cachorros*. El único fallo que comete el autor, a mi modo de ver, es la extensión de *No me esperen en abril*; si en la parte referente a la época del colegio hubiera podado escenas, partes de canciones y cartas, la obra se habría aligerado de algunos momentos de pesadez.

DESCRIPCIÓN DE LA ISLA DE ECO EN LA TIERRA AUSTRAL

Por Por Amancio Labandeira

El tema del último libro de Eco, *La isla del día de antes*⁴, puede parecer inusitado al lector poco avisado, a pesar de la clara alusión al *Robinson Crusoe* de Defoe; pero a los estudiosos de cierto tipo de literatura comparada, -conocedores de *Sinapia* y de las investigaciones que sobre esta utopía clásica española han llevado a cabo, desde hace veinte años, estudiosos de España, Italia,

⁴ Traducción de Helena Lozano. Barcelona. Editorial Lumen, S.A., 1995, 423 pp.

Francia, Estados Unidos y Canadá, -esta materia les será muy familiar y hallarán más de una razón de interés en esta obra del polígrafo italiano.

La aparición y descripción, hacia mediados del siglo XVII, de una isla en la tierra austral, descubierta por Abel Tasmán, quien también es el que recogió allí unas anotaciones que pueden ser de un naufrago italiano, Roberto de la Griva, superviviente, junto con un padre jesuita, de una expedición holandesa compuesta de dos navíos, el *Amarillis* y el *Daphne*, sugieren de por sí una geografía imaginaria, ya navegada por los lectores y estudiosos de *Sinapia*, descubierta y publicada por Stelio Cro en 1975². Más aún, estos mismos comparatistas leen en Eco que esa isla puede ser parte del archipiélago de las Salomón, y que fue primeramente descubierta por Alvaro de Mendaña y después por Fernando de Quirós, antes de que allí desembarcara Tasmán, poseedor del manuscrito encontrado por Umberto Eco, es decir que leen como entre líneas el texto de la primera página del manuscrito de *Sinapia*.

En el *Colophon* de su novela, Eco admite la posibilidad de que alguien le hubiese dado a él los papeles y que ese alguien pudo admitir que eran de autor desconocido. También en este caso el texto de Eco produce una fuerte impresión alusiva a *Sinapia*, en cuya primera página podemos leer: "No se como me vinieron a las manos algunos apuntamientos que Abel Tasma[n] había hecho en su viaje, traducidos por algu[n] curioso de Holandes en Frances..." (*Sinapia*, 86). De manera que, con una estructura perfectamente circular, Eco termina su cuento donde el anónimo lo había empezado, unos tres siglos atrás. Lo interesante del libro de Eco es que el *Colophon* señala unas fuentes, como para crear la impresión de que su novela tiene un fundamento histórico, citando sobre Tasmán a P.A. Leupe, "De handschriften der ontdekkingsreis van A.J. Tasman en Franchoy's Jacobsen Vissche 1642-3", en *Bijdragen voer vaderlandsche geschiedenis en oudheidkunde*, N.R., 7, 1872, pp. 254-93; y cabe preguntarse por qué Eco se limita al año 1872 cuando, en orden cronológico, la primera mención literaria de Tasmán es de dos siglos antes y se había publicado tres veces en el espacio de menos de veinte años (Cro, 1975; Avilés, 1976; Cro, 1994). Estas ediciones se reseñaron ampliamente en Italia por obra de hispanistas conocidos, como Maurizio Fabbri de la Universidad de Bolonia, Giovanni Stiffoni de la Universidad de Venecia y Mariarosa Scaramuzza de la Universidad de Milán. De manera que habrá que estudiar con mucho detalle las razones de este silencio de Eco sobre la fuente más antigua de Tasmán, en vista de la circularidad del relato de Eco en relación al del anónimo autor de *Sinapia*.

El otro motivo de interés para el investigador de *Sinapia* es el personaje del jesuita alemán padre Gaspar Wandersdrossel, astrónomo, misionero, explorador e inventor, quien relata a Roberto de la Griva sus observaciones científicas en un estilo fragmentario. Ambos, Roberto y el jesuita, son dos hombres de ciencia y sus observaciones nos recuerdan otro manuscrito del autor de *Sinapia*, las "Anotaciones" al *Journal des Sçavans* del año 1682, también descubiertas y publicadas por Stelio Cro en 1976³.

Del conjunto del debate sobre estas observaciones científicas se desprende una interpretación del siglo de los "novatores" muy similar a las que Francisco López Estrada, François López, Giovanni Stiffoni y el mismo Stelio Cro han adelantado en sus estudios de los manuscritos del anónimo autor de *Sinapia*. Se trata por lo tanto de una presencia masiva de fuentes hispánicas, sobre todo de la utopía y de las crónicas, en la última obra de Umberto Eco que, si aún no se pueden definir como resultado de una lectura directa de fuentes, revelan una semejanza y un correspondencia que habrá que estudiar con mucha atención.

² Cf. Stelio Cro. *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. A Classical Utopia of Spain*. Hamilton. McMaster University, 1975. Esta edición contiene también el texto del *Discurso de la educación*. Al año siguiente Miguel Avilés editó también el manuscrito de *Sinapia: Una utopía del siglo de las luces*. Madrid. Editora Nacional, 1976. La obra se ha editado por tercera vez en: S. Cro, *The American Foundations of the Hispanic Utopia*. Vol. I: *The Literary Utopia*. Tallahassee. The De soto Press, 1994, pp. 85-171 texto bilingüe español-inglés. Las citas del manuscrito de *Sinapia* son de esta edición, con la abreviación *Sinapia* y el número de página entre paréntesis.

³ Cf. S. Cro. *A Forerunner of the Enlightenment in Spain*. Hamilton. McMaster University, 1976.

VV.AA. *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las Soledades de Góngora*. Perpignan. CRI-LAUP. 1995, 244 pp.

Por Teresa Córdoba.

El trabajo de recopilación aportado por la laboriosidad del profesor de la *Université de Perpignan*, Jacques Issorel, nos presenta bajo el común denominador de *Crepúsculos pisando* un total de once estudios, cuyo punto de partida se centra en la obra gongorina *Soledades*. A nadie se ocultan las muchas dificultades que llevó consigo esta tarea de coordinar colaboraciones.

También la pluma del docto Issorel nos transmite su hipótesis, mediante su artículo *Sobre amor y erotismo en las Soledades*, del valor no decorativo, sino de trascendencia temática por la desaparición del tema del amor, cima literaria de la Soledad Primera, de la aparición de "las dos vigorosas y temerarias hermanas".

Por otro lado nos resume en la presentación como 1994-95, al contrario de lo acontecido en nuestras universidades, han sido los años en los que Góngora ha atraído el interés académico de los franceses, incluso apareciendo en los temas de las oposiciones oficiales. Claro exponente de estas afirmaciones es la presente obra: once estudios escritos en su gran mayoría por autores franceses y sólo tres de ellos redactados en la lengua de Cervantes. Por cierto, en uno se menciona al inmortal don Quijote de la Mancha, cuyas connotaciones en este campo ya fueron constatadas y reseñadas por Rafael Lapesa en su libro *Góngora y Cervantes*.

La tendencia clasicista, tan en boga, alejada del uso informático aplicado a los textos, no permite apreciar los aspectos semánticos, estructurales... así como la iconología verbal atribuida entre otros ejemplos plausibles al tema del agua, donde se reseña la tesis de algunos críticos en relación a la épica de la Conquista de América, aunque se aluda al valor (v. 440 de la Soledad I).

Las figuras literarias y retóricas... sinécdoque, hipérbaton, tan interesantes a lo largo de toda la producción del vate cordobés, están bien representadas en estos valiosos estudios, inspirados en la preocupación semántica predecesora de Molho. De todos es conocido el uso de imágenes descendentes en las que la plasticidad predomina al tener menos identidad ocasionalmente el sustituyente en beneficio del sustituido.

Apreciable es la redundancia y reiteración de citas comunes en estos trabajos, que se obtienen por lo general de las referencias bibliográficas aportadas por R. Jammes. El profesor de la Universidad de Toulouse-le Mirail, conocido por nuestros críticos y al que se remiten en materia gongorina autores actuales, no es únicamente objeto de la atención de sus coetáneos en la obra, sino que él mismo presenta sus apuntes textuales, cotejantes de las variantes, que partiendo de los cambios realizados en su día por el propio don Luis, claro exponente de la autoría indecisa que le llevó a la inconclusión de la Soledad II, a pesar de que por tiempo sobrevivió a la creación.

Pero, volviendo a Robert Jammes, es a través de su obra esencialmente cómo los antedichos críticos de *Crepúsculo pisando* aluden bibliográficamente a los especialistas literarios de etapas anteriores, históricamente hablando. Verbigracia, la alusión a la obra de Jauregui se observa en el artículo *El papel de la mitología en Soledades*.

Se echa en falta la mención de temas tratados por Beverlax, como el de la oposición ciudad-campo; y quizás no haya sido suficientemente valorada la aportación temática-semántica de Dámaso Alonso, nuestro insigne autor de la Generación del 27, que centró parte de su labor crítica en la obra de Góngora.

BONET, Juan Manuel. *Diccionario de las vanguardias en España. 1907-1936*. Madrid. Alianza Editorial, S.A., 1995, 654 pp.

Por Aránzazu Carrón León

Juan Manuel Bonet, escritor y crítico de arte, y actual director del IVAM, realiza una completísima obra donde la información se va leyendo como si de un libro de historia se tratara, y nos proporciona un panorama artístico general que hasta ahora ha sido poco estudiado.

La vanguardia histórica fue un período determinante para la cultura española. Gran número de artistas mantienen una actividad febril conjugando diversos campos de la cultura e interesándose por otras disciplinas. Además, la relación excede el ámbito nacional introduciéndose en el desafiante mundo de las relaciones internacionales.

Las diferentes posturas políticas tomadas durante la Guerra Civil por parte de los propios artistas, y el posterior exilio de muchos de ellos, ha provocado una limitación en el estudio de este período, y será a partir de la década de los "setenta" cuando una nueva preocupación por la generación e los años "veinte" y "treinta" invada a los nuevos representantes, ya alejados de cualquier tipo de presencia política e ideológica.

El presente *Diccionario* surgió como catálogo para la exposición inaugurada en 1993: "*Ismos: arte de vanguardia en España (1910-1936)*"; pero el afán de este autor de no dejar cabos sueltos, le lleva a realizar esta espléndida obra donde aparecen artistas, cineastas, fotógrafos, compositores, arquitectos, revistas, escuelas, músicos, poetas y prosistas etc., españoles y extranjeros; siempre intentando aclarar zonas y conceptos que por algún motivo permanecían en la sombra y añadiendo numerosos datos que hasta ahora se encontraban inéditos.

Juan Manuel Bonet analiza todas las palabras comprendidas desde la "A" hasta la "Z", intentando desarrollarlas de una manera equitativa. Aunque, como el propio autor indica en su introducción, es tarea ardua, ya que se desenvuelve con mayor facilidad en las artes plásticas y literatura que en los otros campos del conocimiento. Además, acompaña su información con un gran número de ilustraciones que ayuda a comprender claramente lo que se está tratando.

Al final del libro nos sorprende dedicándonos una visión sobre los posibles caminos a seguir y nos abre nuevas vías de investigación.

AZÚA, Félix de. *Diccionario de las Artes*. Barcelona. Editorial Planeta, S.A., 1995, 322 pp.

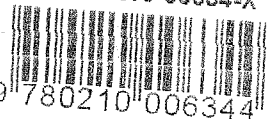
Por Mónica Riaza de los Mozos

Félix de Azúa (Barcelona, 1944) se doctoró en Filosofía, dirigió el Instituto Cervantes en París, y actualmente es profesor de Estética en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Entre sus obras destacan las novelas *Mansura*, *Diario de un hombre humillado* y *Demasiadas preguntas*.

Félix de Azúa no pretende realizar un instrumento de consulta "sino más bien un ensayo sobre la transformación cualitativa que está teniendo lugar en el ámbito de las artes". El libro que nos presenta es el resultado de dos años de recopilación de cuestiones relacionadas con la práctica del arte que aparecían en las revistas (*The New York Review of Books*, *TLS*, *La Quinzaine Littéraire* y el *Magazine Littéraire*) y en los periódicos (*El País*, *Le Monde* o *Liberation*). La configuración de la obra está compuesta por el análisis de 53 palabras, desde la letra "A" hasta la palabra "Zeta", presentando algunos vocablos tan interesantes como "Cuadro", "Espectáculo", "Mercado", "Obra de arte", "Posmoderno" o "Sublime". Cada término aparece acompañado, al final de su definición, por una pequeña bibliografía, que según advierte el autor, abunda en traducciones francesas y sólo la compone aquella que él mismo ha podido consultar. Dos aspectos a tener en cuenta son: la presencia de láminas en la parte central del libro y las últimas páginas del prólogo, en las que el autor explica su posición ante el arte contemporáneo.



ISBN 0-210-00834-X



9 780210 006344