



Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"
NÚM. 24 - MADRID, 1999

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 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. 24
1999

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
ARTÍCULOS	
PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ. DE LA MONARQUÍA A LA REPÚBLICA (1897-1938), por <i>Amancio Labandeira</i>	15
AMÉRICA, VERSIÓN CELESTE DE JUAN LARREA, por <i>José Paulino</i> ...	27
FARSAS PARA TÍTERES DE EDUARDO BLANCO-AMOR: TRADICIÓN Y VANGUARDIA, por <i>Emilio Peral Vega</i>	43
EL UNIVERSO PSICOLÓGICO DE BAROJA, por <i>Alicia Redondo Goi- cochea</i>	59
EL DISCURSO NOVELESCO SOBRE EL ESPACIO EN <i>EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO</i> , DE CIRO ALEGRÍA, por <i>Jean-Claude Mbarga</i>	65
LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA DESDE FRANC- FORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS. VII: ESTADOS UNI- DOS (1884-1886). (<i>CONTINUACIÓN</i>), por <i>Ana Navarro</i>	75
UNA APROXIMACIÓN AL VERSO DE MIGUEL HERNÁNDEZ, por <i>José María Padilla Valencia</i>	90
LA AUTOBIOGRAFÍA EN EL MARGEN: <i>RECUERDO DE LA MUERTE</i> DE MIGUEL BONASSO, por <i>Romina García</i>	135

EL FANTASMA DEL ESTILO: LA VOZ DEL AUTOR EN <i>BELTENEBROS</i> , DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA, por <i>Norberto Pérez García</i>	141
ESTUDIO PALEOGRÁFICO DE ALGUNOS AUTÓGRAFOS TEATRALES DE LOPE DE VEGA Y EDICIÓN DEL ENTREMÉS DE <i>MELISENDRA</i> (RES. 88), por <i>Paloma Cuenca Muñoz</i>	149
LA PRESENCIA DE UNAMUNO EN LEOPOLDO PANERO, por <i>Armando López Castro</i>	195
JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN Y EL <i>CARRO DE LAS DONAS</i> , por <i>Manuel de Castro</i>	217
LA BIBLIOTECA DE DON FERNANDO SUÁREZ DE FIGUEROA, PRI- MER MARQUÉS DEL SURCO (1735), por <i>José Luis Barrio Moya</i>	227
LA RIQUEZA METAFÓRICA DEL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA DE ANA MARÍA FAGUNDO, por <i>Silvia Rolle-Rissetto</i>	245
ALBERTO MORAVIA EN LAS LETRAS HISPÁNICAS, por <i>Assumpta Camps</i>	263
EL NARRADOR EN LAS NOVELAS DE ARMANDO PALACIO VALDÉS (1853-1938), por <i>Souad Ragala</i>	283
PINTURA, POESÍA Y NOVELA. SOBRE <i>DE SOBREMESA</i> DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA, por <i>Eva Valcárcel</i>	295
NOTICIAS SOBRE LA VENTA DE LA LIBRERÍA DEL CONDE DE GONDOMAR AL REY CARLOS IV Y SU TRASLADO AL PALACIO NUEVO DE MADRID, por <i>Enrique Fernández de Córdoba y José Cortijo Medina</i>	309
ESTUDIO SOBRE LOS REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS ESPAÑO- LES, por <i>Amancio Labandeira</i>	329
 RESEÑAS	
RUBIO, FANNY. <i>El Dios dormido</i> . Madrid, Alfaguara, 1998, 314 pp., por <i>Antonio Piñero</i>	361
ALTAMIRA, RAFAEL. <i>Psicología del pueblo español</i> . Introducción por Rafael Asín. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva, 1997, 238 pp., por <i>M.ª Ángeles Varela Olea</i>	362
<i>Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII</i> . Redacción Javier Huerta Calvo / Emilio Palacios Fernández. Amsterdam. Rodopi. Colección Texto y teoría: Estudios Culturales. 1998, 245 pp., por <i>Héctor Urzáiz Tortajada</i>	364

- HERRERA NAVARRO, JERÓNIMO. *Bibliografía de estudios sobre Galdós*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1998, 550 pp. («Colección de Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2»), por *Julio Escribano* 366
- ANCOS MORALES, BEATRIZ DE. *Pío Baroja. Literatura y periodismo en su obra*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1998, 503 pp., por *Ignacio Bajona Oliveras* 367
- TRAPIELLO, ANDRÉS. *Los nietos del Cid. La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona. Ed. Planeta. 1997, 405 pp., por *Ignacio Bajona Oliveras* 369

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético):

BAJONA OLIVERAS, Ignacio
BARRIO MOYA, José Luis
CAMPS, Asumpta
CASTRO, Manuel de
CORTIJO MEDINA, José
CUENCA MUÑOZ, Paloma
ESCRIBANO, Julio
FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Enrique
GARCÍA, Romina
LABANDEIRA, Amancio
LÓPEZ CASTRO, Armando
MBARGA, Jean-Claude
NAVARRO, Ana
PADILLA VALENCIA, José María
PAULINO, José
PERAL VEGA, Emilio
PÉREZ GARCÍA, Norberto
PIÑERO, Antonio
RAGALA, Souad
REDONDO GOICOECHEA, Alicia
ROLLE-RISSETTO, Silvia
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor
VALCÁRCEL, Eva
VARELA OLEA, M.^a Ángeles

SECRETARÍA:

Alcalá, 93. 28009 MADRID - Tel. 91 431 11 93

Cubierta: *Pedro Sainz Rodríguez*, por Marisa Roësset. (*Detalle*).

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

Depósito Legal: M-28.904-1978

Fotocomposición e Impresión: TARAVILLA • Mesón de Paños, 6 • 28013 MADRID

RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS

«Pedro Sainz Rodríguez. De la Monarquía a la República (1897-1938)», por *Amancio Labandeira*.

Se estudia la obra del profesor Julio Escribano, *Pedro Sainz Rodríguez. De la Monarquía a la República (1897-1938)*, analizando las fuentes de información y el desarrollo de cada uno de sus capítulos.

«América, versión celeste de Juan Larrea», por *José Paulino*.

El poeta español Juan Larrea encontró en América una clave esencial para su interpretación poética de la Historia, a partir, primero, de su viaje en 1930 y, después, con motivo del definitivo exilio de 1939. El presente estudio investiga y expone, desde los distintos ángulos: biográfico, literario y hermenéutico, el símbolo de América tal como se configura en la obra en prosa de Larrea posterior a 1939, empleando también los testimonios precisos inmediatos de sus experiencias anteriores. Con ello se pretende avanzar en el conocimiento de un autor marginal, de una extraordinaria originalidad y coherencia en su aventura literaria.

«*Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor: Tradición y vanguardia», por *Emilio Peral Vega*.

«*Farsas para títeres* de Eduardo Blanco-Amor. Tradición y vanguardia» supone una primera aproximación al teatro de títeres del autor gallego. Seis farsas que se apoyan, de un lado, en la fecunda tradición de nuestro teatro breve de los siglos XVI y XVII; de otro, en la influencia de las teorías de vanguardia de la dramaturgia española y europea, en especial de Valle-Inclán y Gordon Graig. Ambas vetas se unen para configurar seis deliciosas piezas que buscan, ante todo, recuperar, frente al teatro neorromántico, la esencia del teatro como espectáculo de diversión.

«El universo psicológico de Baroja», por *Alicia Redondo Goicoechea*.

El artículo pretende mostrar el complejo nudo sentimental de la personalidad de Baroja que influyó poderosamente en la composición de sus obras. Analizando parte de sus ensayos y alguna de sus novelas menos conocidas, no es difícil rastrear el origen de una parálisis afectiva que radica en el enfrentamiento dicotómico y sin solución entre sexualidad e idealismo.

«El discurso novelesco sobre el espacio en *El mundo es ancho y ajeno*, de *Ciro Alegría*», por *Jean-Claude Mbarga*.

Demostrar la importancia del espacio en *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de *Ciro Alegría*, no sólo como coordenada estructurante de la narración, sino también como verdadero actante que participa de pleno derecho en la historia y que da acceso a las significaciones profundas de la obra. Éste es el propósito del presente trabajo.

«La correspondencia diplomática de Valera desde Francfort, Lisboa, Washington y Bruselas. VII: Estados Unidos (1884-1886). (*Continuación*)», por *Ana Navarro*.

Continúa la publicación de la correspondencia diplomática de Valera desde Washington entre el 4 y el 28 de mayo de 1884. En ellas se trata de la gestión del tratado de libre cambio y de la política aduanera de Estados Unidos, de las actividades separatistas de los filibusteros cubanos, de los comunicados consulares sobre las maniobras de los insurrectos, así como de su reflejo en los periódicos americanos y de las quejas y denuncias de Valera ante las autoridades y la prensa norteamericanas.

«Una aproximación al verso de Miguel Hernández», por *José María Padilla Valencia*.

Esta aproximación a Miguel Hernández es un recorrido por toda la poesía del escritor oriolano analizando las distintas vertientes que su obra ofrece.

Se estudia la métrica hernandiana, pero se hace un estudio especial del romance y del soneto —dos de las composiciones más típicas de Miguel Hernández—, así como una referencia específica al *Cancionero y romancero de ausencias*.

«La autobiografía en el margen: *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso», por *Romina García*.

Este artículo se pregunta por la forma en que se constituye la figura de autor en *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso. Se parte de la consideración del texto como una autobiografía desplazada, por dos motivos: en primer lugar, la historia del sujeto autoral se construye a la som-

bra de biografías ajenas; en segundo, se trabaja sobre un desalojo pronominal, del «yo» al «él». Este procedimiento es puesto en relación por un lado, con la situación de exilio, y por otro, con lo que puede considerarse una deliberada marginalización del texto con respecto a los géneros tradicionales y discursos oficiales.

«El fantasma del estilo: la voz del autor en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina», por *Norberto Pérez García*.

Las novelas de Antonio Muñoz Molina se han caracterizado desde sus comienzos por la búsqueda de un estilo personal fácilmente reconocible. En este artículo se estudian algunos de sus artificios retóricos más conocidos a partir de un análisis de su novela *Beltenebros*, y se explica cómo el empleo de frases lapidarias, digresiones reflexivas, comparaciones y reiteración de ciertas fórmulas sintácticas, entre otros, contribuyen, no sin algún riesgo, a construir un tono narrativo inconfundible.

«Estudio paleográfico de algunos autógrafos teatrales de Lope de Vega y edición del entremés de *Melisendra* (Res. 88)», por *Paloma Cuenca Muñoz*.

El artículo consta de dos partes. En la primera, el propósito es establecer, a partir del análisis paleográfico realizado sobre una muestra representativa de los autógrafos teatrales de Lope, la tipología de su escritura humanística que nos permita identificarla en otras piezas dramáticas de autoría dudosa. Es el caso del entremés de *Melisendra*, analizado en la segunda parte del artículo, en la que asimismo se incluye una edición paleográfica de la copia manuscrita Res. 88 conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, firmada por Lope de Vega Carpio. En virtud del paradigma escriturario establecido, como conclusión más importante, es posible afirmar que ni la letra del texto del entremés ni la firma son del propio Lope. Lo más curioso es que nos hallamos ante una copia imitativa, que plantea una casuística similar a la que se detecta en otros manuscritos lopescos.

«La presencia de Unamuno en Leopoldo Panero», por *Armando López Castro*.

Entre Unamuno y Panero se interpone el pensamiento de Ortega, cuyo vitalismo y claridad de estilo tanto influyeron entre los que por entonces frecuentaban la *Revista de Occidente*. Aunque Ortega y el orteguismo habían reaccionado contra el irracionalismo de Unamuno, lo cierto es que no dejaron de adoptar la actitud religiosa del viejo pensador, su visión de lo inmediato como apertura a lo trascendente. En su camino hacia lo hondo, los poetas de estos años hicieron del alma propia el alma del mundo. Si la palabra de Unamuno y Panero nos suena a cosa propia, es porque con ella nos dan la fluyente relación universal. Esta identidad

cósmica es la que expresaba el evangelista Juan al darle al Cristo el nombre de *logos*, de relación, que sólo se cumple en la palabra básica, aquella que sólo puede ser dicha con todo el ser. Ambos eternizaron la palabra para eternizar el instante y este impulso hacia lo trascendente es lo que da a su poesía su verdadero ser.

«Juan Rodríguez del Padrón y el *Carro de las donas*», por *Manuel de Castro*.

Se dice en el *Carro de las donas*, edición de Valladolid 1542, caps. 22 y 23, que un franciscano diácono, el año 1483, estuvo en Medina de Rioseco con el P. Juan de Ampudia que lo informó sobre la vida de doña Teresa de Quiñones, bienhechora de los franciscanos. Este franciscano, traductor de la obra, tuvo que ser Juan Rodríguez del Padrón, poeta en la corte de Juan II de Castilla, que el año 1442 había profesado la regla franciscana en el convento de Monte Sión de Jerusalén, que para esas fechas ya había escrito el *Triunfo de las donas*. Por consiguiente, esta traducción manipulada, quitando textos y añadiendo otros, como la vida del papa Adriano VI, es la que publicó un franciscano anónimo el año 1542.

«La biblioteca de don Fernando Suárez de Figueroa, primer Marqués del Surco (1735)», por *José Luis Barrio Moya*.

El nuevo monarca borbónico, entronizado como Felipe V, llegó a España en 1701 y con él se introdujo en la Corte, poco a poco, una sutil influencia de la cultura francesa, que se fue incrementando con el paso del tiempo. Buena prueba de ello es la biblioteca que Don Fernando Suárez de Figueroa, primer Marqués del Surco, dejó a su muerte en 1735, y en la que se registraban obras de escritores galos tan destacados como Catrou y Rouille, Joubert, Dauberton, Mourgues, Bouvier, Fleury, Corneille, Dupomcet, Molière, Ronsard y madame de La Fayette entre otros muchos.

«La riqueza metafórica del cuerpo femenino en la obra de Ana María Fagundo», por *Silvia Rolle-Rissetto*.

La constante atención que Ana María Fagundo concede a la palabra es lo que sustenta toda su obra: obra ésta, de creación de significado y de sentido del mundo, de un orden simbólico que incluye a la mujer y que manifiesta un proyecto ético a través de lo imaginario y de lo simbólico capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y de ser.

En el proceso de buscar su identidad y la identidad de todo lo que la rodea, la autora inscribe su propio cuerpo en el texto poético a nivel literal, metafórico y simbólico, destacando así, las capacidades eróticas, sensoriales, intelectuales y reproductivas inherentes a la mujer. Mediante una doble indagación en el cuerpo femenino de la hablante y en el cuerpo del texto poético, Fagundo logra la inscripción de un sistema expresivo autó-

nomo que hace posible que *lo femenino* circule en el discurso poético e histórico, al tiempo que cambia el orden simbólico vigente para incorporar en él su propia experiencia.

«Alberto Moravia en las letras hispánicas», por *Assumpta Camps*.

El presente artículo aborda la recepción de la obra de Alberto Moravia en España relacionando las ediciones aparecidas en estos años, tanto en castellano como en catalán. De la comparación de su traducción a ambas lenguas se extraen conclusiones sobre la diferente dinámica de los dos sistemas literarios, castellano y catalán, en los que dichas traducciones se inscriben, así como de sus respectivas evoluciones, incidencias, y particularidades en lo que a la recepción de la imagen de la figura de Moravia entre nosotros se refiere.

«El narrador en las novelas de Armando Palacio Valdés (1853-1938)», por *Souad Ragala*.

En este artículo nos proponemos estudiar la presencia del narrador en las novelas de Armando Palacio Valdés (1853-1938). Trataremos de averiguar cómo el autor asturiano deja oír su voz en sus obras narrativas considerando que la intervención del autor, como un elemento inseparable de la visión objetiva, es de índole realista. Intentaremos demostrar cómo no trata de desaparecer de sus obras; todo lo contrario, aparece bajo distintas formas y de varias maneras: interviene constantemente en el relato para comentar las acciones, describir y juzgar a los personajes o adelantar los hechos.

«Pintura, poesía y novela. Sobre *De Sobremesa* de José Asunción Silva», por *Eva Valcárcel*.

Durante el siglo XIX los pintores se inspiraron en la literatura y los escritores trataron de imitar a los pintores. Por lo tanto, existe una relación estrecha entre las artes. Se produce una síntesis entre la literatura, la pintura y la música; y la arquitectura, la pintura y la escultura. La novela del escritor colombiano José Asunción Silva *De Sobremesa* (1925) aparece ante el lector como un texto crítico que explica la postura del intelectual modernista sobre aspectos del arte, la filosofía, la música y la vida intelectual europea de fin de siglo.

«Noticias sobre la venta de la librería del Conde de Gondomar al rey Carlos IV y su traslado al Palacio Nuevo de Madrid», por *Enrique Fernández de Córdoba* y *José Cortijo Medina*.

A pesar de los numerosos estudios dedicados a la biblioteca de Don Diego Sarmiento de Acuña, Primer Conde de Gondomar (1567-1626), no había sido posible precisar, hasta la fecha, las circunstancias de su incorporación a la Real Biblioteca Particular de Carlos IV. Varios documentos conservados en el Archivo General de Palacio permiten, por primera vez, aclarar el proceso de compraventa, iniciado a finales de 1805, y terminado mucho más tarde, en 1830, debido a las circunstancias por las que atravesó, durante esos años, España. Estos documentos permiten, también, reconstruir su traslado desde la Casa del Sol de Valladolid hasta una sala del llamado Juego de Pelota, junto al Palacio Nuevo de Madrid.

«Estudio sobre los repertorios biobibliográficos españoles», por *Amancio Labandeira*.

Análisis de los repertorios biobibliográficos españoles desde las obras de Taxander y Schott hasta las de los autores de finales del siglo XX. El estudio se divide en repertorios nacionales, regionales, provinciales y locales; dándose de todos ellos una noticia informativa de su contenido y de lo que aportan en cada una de las divisiones a las que se han adscrito.

ARTÍCULOS

PEDRO SAINZ RODRÍGUEZ.
DE LA MONARQUÍA A LA REPÚBLICA (1897-1938)

Por Amancio Labandeira

*Pedro Sainz Rodríguez. De la Monarquía a la República (1897-1938)** es el título de un libro que el profesor don Julio Escribano acaba de publicar, y en él se estudia la actividad política de este personaje que fue el primer Ministro de Educación Nacional y uno de los hombres más comprometidos en la política española del siglo XX, hasta el punto que se puede afirmar que sin conocerle se llena de enigmas nuestro pasado y encontramos no pocas dificultades para entender nuestro presente.

Años antes de que don Pedro Sainz Rodríguez volviera de su exilio lusitano a Madrid, la ciudad donde nació y vivió en contacto con sus distintas manifestaciones culturales, tenía yo conocimiento de sus obras y no pocas referencias de su buen hacer bibliográfico por don José Simón Díaz, quien conocía al viejo profesor que había ocupado la cátedra de Bibliología en la Universidad Central, en 1924, después de una corta experiencia docente en la naciente Universidad Católica o Instituto Católico de Artes Industriales de los jesuitas y en la Universidad de Oviedo. En 1972 inicié mis estudios de Bibliografía y colaboré con ambos maestros preparando la publicación de la *Biblioteca Bibliográfica Hispánica*¹, editada por el Seminario «Menéndez Pelayo» de la Fundación Universitaria Española. Esta actividad investigadora me permitió conocer a don Pedro, compartir su amistad y mantener vivos los valores que estrechan lazos humanos: generosidad, lealtad, tolerancia, trabajo, diálogo, bondad... Recuerdo que José María de Areilza dijo cierto día en el Instituto de España: «*este hombre sabio tenía la suprema condición de la sabiduría que es la bondad*»², mientras le describía como hombre bueno, sin rencor ni resentimiento, a pesar de su exilio tras la Guerra Civil, y como hombre abierto siempre al contacto con los demás.

Este hombre sabio está dibujado en las páginas de la obra del profesor Escribano, que conoce bien la semblanza del intelectual y del político que hizo camino en la historia de España con sus huellas, a cuya zaga se unieron no sólo sus discípulos y seguidores, sino también algunos arribistas políticos, especialistas en atajos, más

* Julio ESCRIBANO. *Pedro Sainz Rodríguez. De la Monarquía a la República (1897-1938)*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1998, 338 pp.

¹ Cf. Vols. I, III, IV y V. Madrid. FUE. 1975-1980, 150 pp, 132 pp, 126 pp. y 130 pp. Como puede comprobarse era entonces director del «Seminario Menéndez Pelayo» Simón Díaz y Sainz Rodríguez había sido nombrado Director Cultural de la Fundación Universitaria Española.

² Prólogo a la obra póstuma de Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, *Semblanzas*. Barcelona. Ed. Planeta. 1988, p. 12.

interesados en los éxitos inmediatos que en trazar caminos seguros. A estos eruditos a la violeta, que sin conocer la historia de España se lanzaban a la aventura de reformas superadas, les dejaba fuera de juego con su ironía y buen hacer político.

Mucho se ha dicho y se ha escrito sobre Sainz Rodríguez, pero ¿quién era realmente este hombre? Yo siempre lo he visto como un intelectual, como un sabio y como un maestro que llegó a la política por accidente. Él mismo lo había declarado en más de una ocasión y lo ha dejado publicado en varias entrevistas³. Como Salvador de Madariaga o Claudio Sánchez-Albornoz era un humanista desviado a la política y, una vez metido en ella, se hizo diestro en el manejo de las armas como Garcilaso o Quevedo. Sabía que la actividad parlamentaria le podía exigir circunstancialmente ser el primer policía y defensor de su dignidad. Sin embargo, no pertenecía al grupo de los intelectuales impulsores de la violencia ni al de los que se conformaban con una mera influencia teórica en la sociedad española.

Armonizaba con el talante de Unamuno si dejamos a un lado las diferencias somáticas y las propias de la edad, tan evidentes entre uno y otro. Ambos intercambiaron largos escritos sobre literatura y política con la agilidad de dos almas gemelas. «*Aunque mi discurso —le escribe Sainz— no hubiese producido más resultados que la carta de V. y el poderme ofrecer como leal y sincero amigo suyo, lo daría por muy bien empleado*»⁴. Unamuno, treinta y tres años mayor que Sainz, se queja a su amigo monárquico, que le había ayudado en el exilio, de un modo directo en una carta que comienza con estas palabras: «*Apenas llevo siete días, mi querido amigo, en mi hogar tomando un poco de huelgo en el repecho de mi acción-pasión y ya me azuzan para una nueva salida de aventuras. Mañana o pasado mañana se estrena aquí un drama mío Sombras de sueño y he de dar una llamada conferencia en la Casa del Pueblo-Federación Obrera de la que fui presidente honorario y en la que ejercí una especie de magisterio aún más que en la Universidad, que todavía no he pisado*»⁵. En el libro del profesor Escribano descubrimos la amistad abierta de Sainz Rodríguez con los intelectuales, que buscaban desde posiciones diferentes el bien de España.

Como hombre de inteligencia brillante gozaba de un gran sentido del humor, sobre todo si se sentía acosado por oportunistas y pedantes. Después de la Guerra Civil, en uno de los primeros Consejos Nacionales, el escalador político de turno dijo ante el Caudillo victorioso, en aquellos días de abril de 1939, esperando la recompensa al presunto valor: «*Para los traidores como Pedro Sainz están hechas las cunetas de España*». Inmediatamente resonó la voz del acusado: «*Pues tendrán que ensanchar las cunetas*». Estaba acostumbrado no sólo a la ofensa verbal, sino a los auténticos y reales atentados de los que se libró con la serenidad y la paz, que le proporcionaba la experiencia humana, acompañada del sentido del humor⁶. Si había marginado a los eruditos a la violeta con su razonamiento claro y eficaz, mucho más lo hacía ahora con los oportunistas que carecían de talento o emplea-

³ Cf. Ángel L. RODRÍGUEZ. «Pedro Sainz Rodríguez: Siempre ha habido dos Españas». *Ya*. Madrid, 17 de mayo de 1986, p. 28.

⁴ Carta de Sainz Rodríguez a Unamuno, sin fecha, escrita probablemente en el mes de octubre de 1924 por las alusiones que hace a su discurso de apertura del curso 1924-1925 en la Universidad Central.

⁵ Carta de Miguel de Unamuno a Sainz Rodríguez, fechada en Salamanca el día 20 de febrero de 1930.

⁶ Cf. *Testimonio y Recuerdos*. Barcelona. Ed. Planeta. 1978, pp. 169-179. En estas páginas comenta con gran sentido del humor los distintos atentados y agresiones que tuvo. Desea ponerlos todos juntos para ocultarlos, como desagradable y mortífero veneno, en un rincón de sus memorias.

ban para la embestida el poco que les quedaba. Sabía zarandear a los arribistas, zalameros y pedantes hasta ponerlos ante el espejo de la dura realidad política para que juzgaran sus escasas posibilidades de éxito y descubrieran su insensatez.

Con Eugenio Vegas Latapié y José María Gil Robles redactó, en 1946, las famosas doce bases de Estoril, llamadas «Bases Institucionales de la Monarquía Española»⁷, en las que puso a prueba su tolerancia, su inteligencia y su lealtad para determinar, después de la Segunda Guerra mundial, la posición de la Corona ante el nuevo orden que pudo modernizar a la sociedad española ayudándola a superar sus diferencias. Su categoría intelectual le convirtió en el asesor más constante, eficaz y duradero⁸ de don Juan de Borbón, gran protector y mecenas de la cultura. En verdad, «el Rey en la sombra» valoraba a los intelectuales a quienes solía visitar personalmente. Doy fe de que en tres ocasiones, por lo menos, estuvo en el domicilio madrileño de Sainz Rodríguez quien sentía como un deber de la realeza tal deferencia con la aristocracia intelectual. A Juan Ramón Jiménez, muy delicado de salud, fue a visitarle en su residencia de Puerto Rico haciendo escala en la isla con su yate *Saltillo*. También visitó a Ramón Menéndez Pidal, a Vicente Aleixandre...

Luis María Anson mencionando a Sainz Rodríguez se atreve a escribir, con la gran experiencia del monárquico reconocido, «*Probablemente, sin él, no habría hoy Monarquía en España*»⁹. Y el Conde de Barcelona, con exquisito agradecimiento, rompió el protocolo y se desplazó desde Estoril para presidir en la Iglesia de San Francisco de Borja, de Madrid, el funeral que se celebró el 16 de diciembre de 1986 por el eterno descanso del sabio consejero, del monárquico convencido y del amigo fiel, al que más de un escritor había definido como «motor de España»¹⁰ al descubrir en él a una de las personalidades principales de la cultura contemporánea de nuestro pueblo.

Era un intelectual católico. Después de leer su discurso como académico de la Historia, en cuya ceremonia estuvo presente el Conde de Barcelona, sin tener tiempo para cambiarse el traje requerido para el acto, se dirigió a la Iglesia de los Jesuitas, porque era domingo y a esa hora se celebraba la misa vespertina, a la que solía asistir. Agradeció cortésmente a los amigos y familiares las invitaciones que le hacían para retirarse y merendar con ellos en un buen hotel, y, mientras recordaba la frase de su viejo amigo el cardenal Segura: «*Dios no espera*», tomó un taxi que le trasladó a la Iglesia de San Francisco de Borja. Declaraba con espontaneidad: «*Yo soy un católico europeo, tolerante y liberal. Todo lo que ha sido catolicismo de otro signo me ha irritado igual que el anticlericalismo*». En esta línea admiraba a los místicos y los incorporó plenamente a la historia de la Literatura Española. Si en 1926 se convertía en especialista indiscutido con su obra *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*, que le hizo acreedor del Premio Nacional de Litera-

⁷ Este texto lo firma don Juan de Borbón en una sesión a la que asisten, además de los tres monárquicos mencionados, Rodezno, Arellano, Oriol, Iturmendi, Fontanar, Ortigosa y Satrustegui. Se hace público en Estoril el jueves 28 de febrero de 1946. Consta de doce bases que quieren resumir los principios de una monarquía restaurada.

⁸ Perteneció al Consejo Privado de D. Juan de Borbón desde sus comienzos hasta la desaparición del mismo.

⁹ Cf. *Don Juan*. Barcelona. Plaza & Janés Editores S.A. 1994, p. 445. Joaquín Satrustegui declara igualmente que la Monarquía española encarnada sucesivamente por don Alfonso XIII, su hijo don Juan y nuestro actual rey don Juan Carlos I, «*tuvo en Pedro Sainz Rodríguez el más eminente de sus valedores*».

¹⁰ Cf. *ABC*. Madrid, lunes 15 de diciembre de 1986, p. 53.

tura, en 1927 proponía al presidente del Colegio de Doctores de Madrid, Ignacio Bauer, la oportunidad de crear un curso de conferencias con Antonio Goicoechea, Blanca de los Ríos, Juan Zaragüeta y otros especialistas sobre la personalidad de San Francisco de Asís al cumplirse el séptimo centenario de su muerte¹¹. Solía impulsar a los demás a realizar un trabajo fecundo, animaba y estimulaba. Lázaro Carreter que le consideraba como memoria viva, archivo de lo ocurrido y vigía bien informado de lo venidero le definía como «*un corazón que había latido fuertemente en el pecho de la vida española*»¹². Realmente vibró con la ciencia, con la cultura, con la espiritualidad, con la política y con todo el conjunto de valores de un pueblo al que amaba. Quienes le conocíamos, sabíamos que era respetuoso con los rivales (Azaña, la Pasionaria, Julián Besteiro...) y nos parecía imposible que hubiera dedicado gran parte de su vida a combatirlos para ofrecer una convivencia arraigada en una monarquía para todos. Era hombre abierto al diálogo y a la amistad.

Su amigo, el cardenal Tarancón, decía que era «un intelectual perfecto, siempre en busca de la verdad»¹³ y que aprendió mucho de él, aunque en sus «*Confesiones*» no existe alusión alguna al compañero académico a quien contestó en nombre de la Española al discurso de ingreso en la misma, al escritor cuyos libros presentó y al político que había permanecido 28 años en Portugal como monárquico convencido y consejero de don Juan de Borbón. Quizá sucede esto porque ambos creyeron oportuno no hacer público alarde de la amistad que les unía o porque en unas «*Confesiones*» el Cardenal nunca diría lo mismo que en unas «memorias» y en ellas no quiso hablar de los hechos que le dieron gran prestigio en la Iglesia y en la sociedad española¹⁴. Así nos explicamos que sólo mencione una vez, y sin dedicarle una línea, al Conde de Barcelona, padre del Rey.

Ninguno de los intelectuales o escritores que le conocieron (Julián Marías, Emilio García Gómez, Fernando Lázaro Carreter, Cardenal Tarancón, Gonzalo Torrente Ballester, Luis Rosales, Julio Caro Baroja, José María de Areilza, Luis María Anson, José Miguel Santiago Castelo, Alfonso García Valdecasas, Alfonso Usía, Antonio Fontán, Javier Tusell, Joaquín Satrustegui, José María García Escudero, Víctor García de la Concha, José Luis Varela... por citar algunos que recuerdo) han puesto en duda que a Sainz Rodríguez le corresponde un puesto preferente en la vida intelectual española.

Pero, fue un intelectual que no se encerró en el mundo de los libros, aunque Anson en un antológico artículo se empeñara en definirlo como «*un hombre a treinta mil libros pegado*»¹⁵. Quizá el célebre periodista pretendió con esta definición omitir el nombre de la tortuga que figura en el ex libris de Sainz Rodríguez y poner de relieve al «león de biblioteca», recordando el sello de lacre de sus documentos secretos y al «águila real de la bibliografía» que portaba en su anillo de ágata, que también estaba incorporada al mencionado ex libris coronando el lema: *Hispania*,

¹¹ Estas conferencias y trabajos fueron publicados en Madrid por la «Editorial Ibero-africano-americana», en 1927, quedando la recaudación del volumen de 456 páginas a beneficio de la Ciudad Infantil. Interpretaban así el espíritu del Poverello que tenía predilección por los niños.

¹² Cf. LÁZARO CARRETER, Fernando. «Siempre en vanguardia». *ABC*, lunes 15 de diciembre de 1986, p. 54.

¹³ Cf. «Una avidez ilusionada». *ABC*, 15-12-1986, p. 54.

¹⁴ Cf. *Confesiones*. Madrid. PPC. 1996, p. 895.

¹⁵ Dicho artículo ha sido reproducido varias veces en el *ABC* con diferentes encabezamientos: «Don Pedro», «Entregó su vida al servicio de la Monarquía» etc, en el primer volumen del *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez* y en el «Epílogo» de *Semblanzas*, obra póstuma ya citada.

mater ac filiola mea, urge me ad magna. Como hombre lleno de vida gozaba de las tertulias, de la sana convivencia y de la buena mesa. Decía de él Caro Baroja que no había llegado a la mística por el camino de la ascética sin reprochárselo, pues pensaba que quienes «poseyendo mayor o menor fe tenemos tendencia al ascetismo, somos, por lo general hombres poco vitales, introvertidos y, por lo mismo, menos tratables y entusiastas»¹⁶. Vivió la alegría pascual hasta en el viacrucis del destierro «don Pedro que lo saboreó todo, lo consiguió todo,... disfrutó de la vida a bibliotecas llenas»¹⁷. Sabía aprovechar el tiempo vital y admiraba a quienes, desde su juventud, se dedicaban a la investigación y al estudio sin apagar el fuego sagrado ni renunciar a la escala de valores que «hormaba» su personalidad.

Quizá la apertura y el dinamismo de su propia juventud le introdujo desde la década de los veinte en el escenario de la popularidad y produjo tal impacto en quienes le trataron que más de un amigo lo comparó con los más célebres artistas o toreros de la época. Si el «Caballero Audaz» pretendió introducir a Jacinto Benavente en la política madrileña, no lo hizo sin acudir a Sainz Rodríguez a quien consideraba investido de todos los poderes en los años treinta¹⁸. La dimensión política de Sainz Rodríguez, a la que hemos aludido ocasionalmente, podemos compararla con su magnitud intelectual sin variar su equilibrio personal. Realmente contaba con la inteligencia y el coraje suficientes para poder desembarcar en la política sin abandonar la gran libertad espiritual, que le habían enseñado los místicos españoles del Siglo de Oro: supo oponerse a la Dictadura de Primo de Rivera por el bien de España y por la lealtad a la Monarquía en la que creía hallar la solución a los problemas nacionales. Consideraba que sólo a través de ella se podían superar las dificultades y devolver a los españoles los valores perdidos. Desde su compromiso político quiso estar presente donde más pudiera beneficiar con sus servicios: no disimuló sus sentimientos monárquicos al proclamarse la República; representó a Santander como diputado en todas las legislaturas de las Cortes de la II República; formó parte de Acción Española; creó el Bloque Nacional con Calvo Sotelo en 1934; colaboró con los generales Sanjurjo y Mola; y eligió el exilio para vivir consecuentemente su ideal político... Reconocía, ante quienes le reprochaban cierta austeridad, que de la política no había sacado beneficio alguno y sólo se había dedicado a ella para servir a sus más puros ideales. Al embajador de España, José María Alfaro, le dijo en la casa de su amigo Poch unos meses después de acabar la guerra civil: «No caigas en la tentación de la política. No produce más que amarguras».

En este campo siempre fue un hombre afiliado a la derecha, de enorme talento, relacionado con cualquier manifestación de capacidad intelectual y de libertad espiritual. Antonio Fontán lo ha definido como «el hombre de derechas más respetado por la izquierda»¹⁹. En el área de la cultura no tenía en cuenta los credos políticos, quien se mostraba como polemista sarcástico y duro en las campañas políticas de la Agrupación Regional Independiente a través de la accidentada provincia de Santander²⁰. Conocía bien los peligros de la actividad política y logró percibirlos

¹⁶ Cf. Julio CARO BAROJA. «Peor para aquí y para ahora». *ABC*, Madrid 15-12-1986, p. 55.

¹⁷ Luis María ANSON. «Semblanza de Don Pedro». En *Semblanzas... Op. cit.* p. 212.

¹⁸ Cf. Carta de José María CARRETERO, «El Caballero Audaz», a Sainz Rodríguez. Lunes s/f. *Archivo de P.S.R. (Epistolario)*.

¹⁹ Cf. «En la muerte de Pedro Sainz Rodríguez». *Ya*, Madrid, 16 de diciembre de 1986, p. 42.

²⁰ En las votaciones generales del 28 de junio de 1931 salió elegido como diputado con 22.490 votos por la minoría en la que también consiguió escaño el sacerdote Lauro Fernández González.

instintivamente cuando en aquella calurosa tarde del entierro de Calvo Sotelo dijo a unos amigos después de observar los acontecimientos: «*De aquí hay que salir huyendo deprisa. Quien se quede en Madrid no lo cuenta*». Pero esta clarividencia no le acobardaba ni le separaba de sus responsabilidades que nunca le hicieron perder la tranquilidad, aunque llevaran consigo el espectro de la muerte.

He de afirmar que en él siempre estuvo el político al servicio del intelectual y como mal siervo le impedía en ocasiones publicar lo mucho que conocía. Era el hombre a quien Víctor García de la Concha hubiera puesto este epitafio: «*Escribió poco, enseñó mucho, lo sabía todo*». A nadie extraña que, siendo Ministro de Educación, le comentaran si aún le quedaba tiempo para estudiar e investigar y respondiera de inmediato: *Pregúnteme, más bien, si tengo tiempo para ser ministro*. Como siempre la cultura fue la pasión de su vida, pudo defenderla y unirla a la política mientras enriquecía los planes de enseñanza sin temor alguno a reforzar la docencia de las humanidades, a las que consideraba la base de la convivencia humana.

Mucho más podría escribir sobre esta rica personalidad, cuyo recuerdo será siempre la alargada sombra del talento y de los pensadores actuales que defienden la Monarquía y la concordia nacional. A quien se deje guiar por la luz de la verdad en los acontecimientos de nuestra historia le acompañará, prendida a su huella, la memoria de Sainz Rodríguez.

Leyendo este libro del profesor Julio Escribano he reconocido esa sombra alargada que se proyecta en la historia, cuando el talento sólo se aplica en la búsqueda frontal de la verdad. Su claro entendimiento de los hechos ha sido favorecido con el trato diario que mantuvo con don Pedro, como secretario y colaborador en su biblioteca del Parque de las Avenidas de Madrid, durante los siete últimos años de su vida, es decir, hasta la vejez suave y madura de sus 89 años.

En la grata compañía de Consuelo Gil Roësset y de Pedro Sainz Rodríguez pasamos el autor de este libro y yo algunas tardes disfrutando de la hospitalaria vivienda de la Avenida de América 58, consultando algunos libros de aquella singular biblioteca y preparando algún trabajo o tomando café. Tenía muy en cuenta nuestro maestro, gastrónomo de la buena mesa, que tanto la salud del cuerpo como la del espíritu «*se fraguan —según palabras del Quijote— en la oficina del estómago*». Este libro, por tanto, está escrito por un investigador, profesor y amigo que tiene más datos de don Pedro que los contenidos en su propio archivo.

Hace veinte años que conozco al profesor Escribano, asiduo colaborador del seminario que dirijo en la Fundación Universitaria Española y gran amigo con quien he recordado a Sainz Rodríguez. Su discreción, timidez y deseo de investigar alejado de preocupaciones públicas, casi le han mantenido en el anonimato. Me ha sorprendido siempre que diera información a la prensa sobre los familiares y colaboradores de don Pedro a la vez que silenciaba su nombre hasta que los periodistas no se lo pedían directamente; y dada su gran valía y dedicación al mundo de la cultura decidimos, en 1992, nombrarle miembro del Consejo Editorial de la revista *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, editada por el Seminario «Menéndez Pelayo» de la Fundación Universitaria Española.

Continuó en las elecciones del 19 de noviembre de 1933, en las que la derecha regional unió sus fuerzas en la Unión de Derechas Agrarias (partido integrado en la CEDA), que logró mayoría con cinco diputados de los siete que correspondían a la provincia de Santander. El 16 de febrero de 1936 volvió a salir elegido, presentado por la Agrupación Regional Independiente con 71.574 votos a pesar de la campaña adversa que se le hizo en el mes de enero.

La presente obra está pensada como una biografía política que ensambla en la personalidad de Sainz Rodríguez el histórico arco iris de nuestro tiempo, accediendo de este modo a la «historia total» del período seleccionado de los cuarenta primeros años del siglo. Nos advierte el profesor Escribano, perfecto conocedor de la bibliografía sobre el tema, que se han publicado centenares de páginas desarrollando la vida y la obra del biografiado; y no sólo conoce estas publicaciones, sino que las ha consultado y, en ocasiones, las ha corregido aportando datos del archivo personal de Sainz Rodríguez, que ha inventariado. Ha revisado, igualmente, los miles de cartas que forman su epistolario, ordenadas por él cronológicamente para facilitar su consulta; y me atrevo a decir que todas las que corresponden al período estudiado han sido analizadas minuciosamente para presentar la trama de nuestra historia con las más puras fibras de la realidad.

El autor de esta obra ha consultado también otros archivos mencionados en la sección de Documentación y Bibliografía, que divide en cuatro apartados²¹. En el primero se incluyen los seis archivos que ha tenido presentes, en el segundo se enumera una selección de cincuenta y cuatro periódicos bajo el epígrafe *Fuentes Hemerográficas (1900-1938)*, en el tercero se dividen los artículos de revistas especializadas y de prensa en dos apartados: los publicados antes de 1942 y los posteriores a este año; y en el cuarto se hace la misma división con los libros presentando más de cincuenta obras anteriores a 1942.

Con la ayuda de la prensa de la época ha ilustrado este trabajo biográfico en el que ha hecho una amena descripción de las costumbres familiares y de la formación intelectual de Sainz Rodríguez, quien quizá fue el protagonista universitario más solicitado por los medios de comunicación de su tiempo. Quienes lo conocimos podemos afirmar que el culto dado por él a la letra impresa, lo recibió colmadamente desde su primera juventud, le acompañó en su madurez y no le abandonó en momento alguno de su vida. Ahí están, como pequeña muestra, los cuatro volúmenes publicados en su homenaje unos meses antes de su muerte.

En los ocho capítulos, en los que se divide este libro, se señalan con acierto cuatro fechas cruciales: 1921, 1924, 1931 y 1938. Cada una es un hito muy significativo en la vida del intelectual universitario que hace senderismo político, nunca ligero de equipaje, y llega al Ministerio de Educación Nacional con una reforma pensada y meditada.

En el primer capítulo se traza un daguerrotipo de Sainz Rodríguez estudiando exhaustivamente la ascendencia paterna y materna, hasta contrastar los pocos datos conocidos y corregir algunos de ellos, gracias a las consultas realizadas en el Archivo de la Parroquia de Santa Cruz y en el Registro Civil del antiguo distrito de Palacio. El estudio de la herencia de los Sainz y de la ascendencia de los Rodríguez nos ofrece datos inéditos de estas familias que terminaron fijando su residencia en la capital del Reino. Estos son fruto de la eficaz y tenaz investigación del autor del libro en los papeles y en las notas personales que se conservan en los archivos familiares de ambas ramas. Así, desde su pequeña historia nos sumerge en la historia general de nuestro siglo XX, al integrar vivencias individuales en los acontecimientos históricos, en el marco geográfico y en el humanismo cultural de su tiempo. Nos aproxima a las costumbres de Madrid de comienzos de siglo, donde dos Insti-

²¹ Conoce bien el *Archivo Histórico Nacional (Sección Guerra Civil)* depositado en Salamanca donde ha consultado el «fondo Santander», el «fondo Madrid» y el «fondo Barcelona».

tutos Generales de Segunda Enseñanza y la Universidad Central jerarquizaban la docencia como únicas instituciones de su distrito universitario. La figura de Sainz Rodríguez se agigantó en contacto con estas instituciones: representó a la Universidad como Presidente de las Asociaciones de Estudiantes en el Segundo Congreso Internacional de Enseñanza que se celebró en Estrasburgo; fue elegido director de la *Revista Filosofía y Letras*; se le nombró Secretario 3º del Ateneo para la Sección de Ciencias Históricas; fue apreciado como conferenciante y miembro de la Asociación de Amigos de la Universidad... Fue tal el prestigio adquirido que su nombre no quedó eclipsado al rebelarse contra la «tiranía ateneística de Azaña²²», por las tensiones entre germanófilos y aliadófilos durante la Primera Guerra Mundial.

Se concluye este capítulo con unas referencias a la vida sentimental de Sainz Rodríguez, quien comenta con su amigo Gerardo Diego el *Romancero de la novia*, que le envió desde Soria en el otoño de 1920, publicado en una edición privada. Tras este primer apartado en que se muestra la selecta documentación que nos ofrece el autor de la obra, se estudia su personalidad como hombre de universidad que participó de la aristocracia intelectual de su tiempo: colaboró con el jesuita irlandés, P. D'Arcy, en la fundación de una Universidad Católica Libre, fue el catedrático universitario más joven de España y, como miembro distinguido del claustro de la Universidad de Oviedo, fue nombrado Decano de la Facultad de Filosofía y Letras. Con el rector ovetense Jesús Arias de Velasco, con Leopoldo Alas y con otros compañeros intentó solucionar las reivindicaciones del profesorado universitario con una subida en sus haberes²³, que les permitiera mantenerse con dignidad en el rigor académico y en la integridad moral.

Su traslado a Madrid, tras obtener la cátedra de Bibliología, le facilitó participar en varias tertulias y en el ambiente cultural madrileño, que el autor del libro recrea con documentos originales muy adecuados para conocer esta tercera década de nuestro siglo, en la que se inicia la nueva Universidad de Madrid, gracias a la donación de Alfonso XIII. Durante la Dictadura de Miguel Primo de Rivera son muy pocos los intelectuales que se integran en la vida política, ya que la mayoría preparaba el «contragolpe» que exigiría respeto a las autonomías regionales, mayor libertad y la caída de la Monarquía. Sainz Rodríguez estuvo al lado de los intelectuales²⁴, en contra de la Dictadura al dimitir como asambleísta y con la Monarquía siempre, a pesar de las muchas dificultades que se le presentaban al defenderla. Cuando pronunció su discurso, en pleno periodo de Directorio Militar, acerca de *La evolución de las ideas sobre la decadencia española* sentía la gran inferioridad del pueblo español puesto ante el retrato de su pasado histórico y desposeído de su conciencia nacional. Sainz Rodríguez hallaba la grandeza histórica de España en el siglo XVI, donde monarcas, místicos, pensadores y conquistadores participaban de un ideal colectivo y así lo presentaba en su discurso de apertura de la actividad universitaria en 1924. No se comprende bien cómo los políticos de izquierda quisieran hacer de él su símbolo de la lucha universitaria contra el general y Presidente del Gobierno Primo de Rivera, si comprendieron el alcance de sus palabras en el Hotel

²² Manuel Azaña era entonces Secretario del Ateneo y entre los miembros de esta institución se hablaba de «azañistas» y «saincistas» para designar a los «aliadófilos» y a los «germanófilos».

²³ Se consideraba un buen sueldo en estos años para un profesor universitario una asignación de diez mil pesetas al año, pero no se conseguía.

²⁴ Defendió la lengua catalana como lo había hecho Menéndez Pelayo y respetó la riqueza cultural de cada una de las regiones de España sin pensar que su autonomía les condujera al separatismo.

Palace, que serían esclarecidas con su conferencia en el Teatro Príncipe Alfonso sobre *La evolución política española y el deber social de los intelectuales*. Como político liberal joven no consideraba oportuno volver a la Constitución de 1876, pero tampoco seguir los cauces de ciertos intelectuales refugiados en abstractos idearios. ¿Qué camino era el suyo?

En el capítulo tercero, titulado «El intelectual en acción», se dibuja la línea política de Sainz Rodríguez que mostró su independencia ante intelectuales primorriveristas de la extrema derecha española²⁵. Siempre estuvo en su mente la creación de una liga de intelectuales monárquicos en la que se fundieran los diferentes partidos que tuvieran ideas similares. Así, en la década de los años veinte creó la Liga Democrática como soporte de la Monarquía, siguiendo las ideas de Cambó, muy comentadas entre 1917 y 1923, y en la década de los años treinta formó el Bloque Nacional con Calvo Sotelo. Bajo esta línea política trabajó como consejero y director literario de la CIAP, la empresa editorial de los Bauer, que se extendió por Hispanoamérica, por el Norte de África y a través de Portugal uniendo intereses y autores de distintos idearios en el vértice del esplendor renacentista de España²⁶.

Su actuación política le aproximó tanto al gabinete Berenguer (más por amistad y por simpatía humana, que por ideas compartidas), que llegó a filtrarse en la prensa su nombramiento de Ministro de Instrucción Pública, pero Sainz no estaba dispuesto a restablecer la Constitución de 1876 como si nada hubiera pasado en España. Tan sólo dejó de difundirse tal noticia cuando apareció el nombramiento de Elías Tormo para el mencionado cargo y se anunció que sería ayudado por los señores García Morente y Gómez Moreno en su función de Directores Generales del Departamento. Sainz celebró el acontecimiento viajando por Cataluña en los últimos días de marzo y por Hispanoamérica durante el largo verano español con un pasaje gratuito de ida y vuelta a Buenos Aires concedido por el ministerio, para extender por tierras de Argentina, Chile y Uruguay el mercado del libro español. Otros intelectuales diseñaban en San Sebastián, en el ocultismo político²⁷, un nuevo sistema de gobierno republicano para España.

Estos viajes, sin embargo, le abrieron a nuevas experiencias que le afianzaron en la política. Fue diputado, desde la difícil oposición, en todos los gobiernos de la Segunda República y en poco tiempo logró reformar el ministerio trazando senderos de humanismo y de educación nacional. Hasta conseguir estas metas tuvo que abogar por el diálogo libre, negar separatismos y aislamientos provincianos y defender la concordia en el pueblo español contra las arbitrariedades y violencias. En su viaje por Hispanoamérica había conocido las nefastas consecuencias de las revoluciones y no quería ver a España en situaciones similares.

²⁵ Se opuso a Ramiro de Maeztu, que en esta época era más conservador en su concepción religiosa, cultural y política de la vida. Podemos ratificar estas ideas leyendo la obra que publicó este vasco soñador en 1919 bajo el título *La crisis del humanismo*, después de haberlo hecho originariamente en inglés, en 1916, con el enunciado siguiente: *Authority, Liberty and Function in the Light of the War*. También estuvo en contra de la política de Primo de Rivera defendiendo la lengua catalana, oponiéndose a la política educativa del ministro Callejo y presentando su dimisión como asambleista al ser cerrada la Universidad Central en 1929.

²⁶ Hasta los nombres de las editoriales integradas en la CIAP aluden a ello: Editorial Renacimiento, Editorial Mundo Latino, Editorial Fernando Fe...

²⁷ Me refiero al *Pacto de San Sebastián* donde se decidió acabar con la monarquía, no por el camino de las urnas sino del dinero y la revolución.

Ante la revolución de Jaca, Sainz Rodríguez preparó su candidatura para hacer presente el orden donde había surgido la desestabilización. Con el obispo de la diócesis, el alcalde de Jaca y otras autoridades descendientes de los antiguos linajes regionales se entrevistó con Alfonso XIII para solucionar los conflictos de los activistas sublevados y conseguir una amplia amnistía, pero las leyes militares y ciertas exigencias del poder ejecutivo redujeron la magnanimidad y el perdón. Así en la provincia no le consideraron con un conocimiento adecuado para defender los intereses populares y no le concedieron su confianza.

Concluye el capítulo cuarto con un interrogante sobre la supuesta pertenencia a la masonería del hombre liberal y aperturista que fue Pedro Sainz Rodríguez. Expone minuciosamente cuanto se ha escrito sobre esta cuestión, describe su relación con algunos miembros de las logias y demuestra que no se doblegó a su simbología ni disciplina al oponerse frontalmente a la misma, cuando descubrió que España estaba en peligro.

Ante tal situación Sainz Rodríguez decidió convertirse en el enlace general de la sublevación antirrepublicana, hecho que desarrolla el profesor Escribano en el estudio detallado que ocupa los capítulos quinto, sexto y séptimo de su obra. Investiga su actividad como diputado por Santander en las Cortes Constituyentes de la Segunda República, en las que trabajó para que ésta siguiera una forma neutral de gobierno y se pudiera consolidar un régimen político en el vacío que había dejado la monarquía, pero pronto abandonó este trabajo al darse cuenta que no existía la apertura necesaria para proporcionar un sistema de convivencia a todos los españoles. Los proyectos de Constitución eran vía de un solo sentido por el que circulaban las izquierdas en exclusiva. Por ello, pronunciaba el 8 de septiembre de 1931 uno de los discursos más duros en contra de la Constitución que se estaba gestando, en el que denunciaba el sectarismo logrado al introducir en ella intereses de partido sin tener en cuenta las realidades de la cultura española. Por sus estudios históricos sabía que ningún estado se hacía fuerte cuando marginaba la conciencia religiosa y cuando su vida espiritual ocupaba el último puesto entre sus inquietudes. Además, la República no admitía la colaboración de los partidos de derechas al regirse por unas leyes de sentido único. Para evitar choques y enfrentamientos inútiles expresó gráficamente Sainz Rodríguez que la Constitución debería tener «dos carriles» para que caminara libremente por ella el pueblo español y que nunca sería patrimonio de ningún partido político. Llegó a considerar al estado republicano como una entidad constituida sobre fundamentos antinacionales, contrarios a la tradición, por lo cual, sus miembros no podían prestar servicio alguno a España.

Cuando observó la actuación del régimen republicano ante las dificultades políticas declaró abiertamente que se había suicidado; pues había abandonado su fidelidad democrática al suspender periódicos, confiscar fincas, practicar la censura, prohibir mítines, gobernar con arbitrariedad, cerrar locales de los grupos poco afines con sus ideas... La República, sin embargo, no lo veía así y continuó llevando a cabo, tras los sucesos de agosto de 1932, las reformas que se había propuesto con el aplauso y el reconocimiento de las izquierdas. Las derechas también reaccionaron tras la asamblea convocada por Acción Popular el 22 de octubre de 1932 y comenzaron a pedir la reforma de la Constitución, a la que consideraban sectaria y anticuada.

Entre 1933 y 1937 se mantuvo activo el partido de Renovación Española, que fundó Antonio Goicoechea, le puso nombre Sainz Rodríguez y fue representado por

el futuro jefe del Bloque Nacional, José Calvo Sotelo. Coincide con la creación de este partido la quiebra de la República, la aparición de la CEDA y la gestación de Falange Española, que en las elecciones de noviembre lograría un escaño para José Antonio y otro para el Marqués de Eliseda.

La unión de las derechas no fue tarea fácil. Se fueron dando pequeños pasos hasta conseguir la integración en el Bloque Nacional. El 24 de mayo de 1934 se reunieron en Barcelona Calvo Sotelo, Antonio Goicoechea, Sainz Rodríguez, Honorio Maura, Andrés Amado, Bau, Esteban Bilbao para nombrar a Calvo Sotelo presidente del Bloque y proponer la integración en el mismo a los miembros de la CEDA, a los seguidores del Dr. Albiñana, a los alfonsinos, a los carlistas y hasta a los jóvenes que saludaban con el brazo en alto, que carecían de la disciplina de partido. Por fin, se fijó la estructura del Bloque nombrando presidente a José Calvo Sotelo, a Víctor Pradera como representante tradicionalista y a Sainz Rodríguez como monárquico alfonsino de Renovación Española; pero no se habría dado la integración de las derechas en el Bloque Nacional si la revolución de octubre no hubiera existido. Para Sainz Rodríguez España era un conjunto de seres humanos que seguían el mismo ideal y realizaban un proyecto único en el que unían sus voluntades. Fue decisiva la revolución de octubre para conseguir esta singular unión, que pretendía el orden y la defensa de los intereses históricos de los españoles. Pero, ante la diversidad de intereses surgió el Bloque Nacional por un lado y la concentración de las fuerzas de la izquierda por otro.

En el Bloque se impuso el sentido tradicionalista chocando con el laicismo y el secularismo, mientras se evitaba cualquier coincidencia con los partidos de la izquierda. Se pensaba que la República era más cara que la Monarquía, que agravaba los problemas sociales con las huelgas y que el laicismo de la izquierda continuaba deshaciendo la cultura española. La oposición de Sainz Rodríguez a la República provocó una campaña para que no saliera elegido diputado por Santander en las elecciones de febrero de 1936, pero los santanderinos que le conocían le felicitaban por su triunfo seguro y así, la propaganda contraria le sirvió de publicidad.

Después de las elecciones de febrero, el triunfo del Frente Popular fijó el pensamiento de una guerra civil en la mente de muchos españoles, que abandonaron su domicilio y alquilaron viviendas en los países vecinos. A los diputados que hablaban sin miedo en el parlamento se les invitaba a dormir fuera de su casa para no ser víctimas del desorden. José Calvo Sotelo, que se ocupó de la penosa labor de resumir, como después lo haría Gil Robles, los actos violentos cometidos en España pagó con su vida tal actividad parlamentaria en un clima intolerante.

Para Sainz Rodríguez fue decisiva la muerte de su amigo Calvo Sotelo, según lo expresó al concluir su proclama por Radio Burgos: *«La sangre de Calvo Sotelo no ha sido derramada en vano»* y puso su inteligencia al servicio del Alzamiento unificando, como se describe en el capítulo octavo, a cedistas, monárquicos alfonsinos, carlistas, falangistas, nacionalistas vascos en el Bloque Nacional bajo la máxima: *«Todo el poder para el jefe»*. Abandonado el Parlamento, se colocó definitivamente en la contrarrevolución para cambiar el gobierno republicano de España. El 24 de julio de 1936 viajó a Roma, negoció con Ciano el envío de armas, representó a la Junta de Defensa creada en Burgos, fue cesado como catedrático el 5 de agosto, actuó como emisario de asuntos eclesiásticos en Roma y logró que Franco cambiara el Gobernador Militar de Mallorca para garantizar la defensa de la isla. Sus servicios fueron reconocidos nombrándole Ministro de Educación Na-

cional, cuya actividad fue tan corta como eficaz. Su cese en el Ministerio de Educación lo interpreta el profesor Escribano como una consecuencia de su fidelidad a la Corona, que le hizo chocar con las ideas políticas de sus antiguos amigos falangistas a quienes nada les apetecía ceder el poder conquistado.

AMÉRICA, VERSIÓN CELESTE DE JUAN LARREA

Por José Paulino

Juan Larrea (1895-1980) ocupa un lugar peculiar en la literatura española del siglo XX. Inserto desde muy temprano en los movimientos de la vanguardia hispana (en Madrid tuvo relación con Cansinos, por ejemplo), se convirtió, sin embargo, en *extrañado* por su ausencia de España y, más aún, por el abandono del español como lengua de escritura poética, ya que adoptó el francés mientras residía en París. De ese modo, apenas por medio de su amigo Gerardo Diego puede seguir en contacto con el mundo literario español, que ignora o duda de su existencia. Y ese «extrañado» se alejará aún más y más definitivamente, en una órbita de alcance universal, al convertirse en *exiliado* al término de la Guerra Civil, después de haber abandonado completamente la composición poética y cualquier intento de publicación (aparte de un pequeño cuaderno: *Oscuro Dominio*, México, 1934.)

Así, su obra quedó parcialmente inédita y escasamente conocida, hasta que a finales de los años sesenta pudo aparecer en Italia y al año siguiente en España, con el título de *Versión Celeste*¹. Los extensos libros de prosa, por otra parte, publicados en México, Argentina o Estados Unidos, son casi inasequibles y sólo recopilaciones antológicas o selecciones han tenido alguna presencia en ediciones españolas².

Se advierte, pues, que volver a recordar su figura no es un empeño superfluo, sino absolutamente necesario. Superado el centenario del nacimiento³ (tan explotado en otros casos) las circunstancias históricas y la cronología vuelven a hacer de este momento ocasión muy favorable, pues en 1999 se cumplen ochenta años de su primer encuentro poético con Huidobro, que le abrió el camino hacia la *verdadera* poesía que él buscaba y que desarrolló (unos años más tarde) en su ámbito de *extrañado*. Pero también se conmemora el sexagésimo aniversario del final de la Guerra Civil, la cual supuso la sacudida final para su planteamiento de una interpretación poética absoluta de la historia (como queremos mostrar en las páginas siguientes) desde su marginación radical de exiliado. Parece una conjunción de fechas y conmemoraciones tan característicamente larreana que se hace preciso vol-

¹ *Versione Celeste*. Torino, Einaudi, 1969. *Versión Celeste*. Barcelona, Barral, 1970. Pról. de L. F. Vivanco.

² Recuerdo solamente las siguientes: *Razón de Ser*. Madrid, Júcar, 1974. *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid, Visor, 1976. *Ángulos de visión*. Barcelona, Tusquets, 1979. *Torres de Dios: Poetas*. Madrid, Editora Nacional, 1982. *Rubén Darío y la nueva cultura americana*. Valencia, Pre-Textos, 1987. *Orbe*. Pról. y sel. Pere Gimferrer. Barcelona, Seix-Barral, 1990. Por muchas razones Díaz de Guereñu ha hablado de «la continua desdicha que ha afligido a sus escritos»...

³ Con este motivo publica Juan Manuel Díaz de Guereñu *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1995.

ver sobre su obra, al menos en un aspecto. Sea, por ejemplo, éste de América, su clave de interpretación de la historia como fuerza espiritual que, aunque desconocida, da testimonio de sí en la palabra y la cultura.

Este tema y su peculiar y englobante modo de presentación hacen de su obra en prosa una de las emergencias literarias más extremas y extrañas de nuestra época, obra que creció tumultuosa y a veces polémicamente, hasta hacerse una frondosa planta exótica, incapaz de prosperar en un clima donde domine el espesor de los principios establecidos o la convención del pensamiento racionalmente particularista.

Partimos del plano biográfico para establecer los presupuestos vitales desde los que Larrea accede a su percepción de América y a su expresión en el texto literario, pues éste es básicamente interpretación de sus experiencias personales precisas, inmediatas, localizables: la estancia en el altiplano, el exilio de la guerra, a partir de necesidades o insatisfacciones previas y largamente gestadas. Luego, analizaremos los rasgos y caracteres con que se presenta el continente americano y su verdadero significado univocal, para terminar de nuevo en la conjunción de biografía y poesía, es decir, en la lectura que hizo de la obra de sus amigos poetas americanos.

1. FORTUNA E INFORTUNIO EN LAS RELACIONES DE JUAN LARREA CON AMÉRICA

Desde su origen, infancia, aficiones, intereses, estudios y primeras relaciones amistosas, nada parecía dirigir la vida de Larrea hacia una profunda y decisiva experiencia americana. Había nacido en Bilbao en una familia de corte tradicional, acomodada; realizó sus estudios en la Universidad de Deusto y luego de algunas vacilaciones decidió preparar oposiciones en Madrid. Pero el año 1919, por medio de Gerardo Diego ⁴, conoce Larrea las primeras composiciones de Vicente Huidobro, bajo cuya impresión escribe él mismo uno de sus poemas iniciales verdaderamente significativo, aquel titulado *Evasión*, que comienza:

*Acabo de desorbitar
al cíclope solar.*

Y concluye:

*Finis terre la
soledad del abismo
Aún más allá
Aún tengo que huir de mí mismo.*

Cuando en 1921 gana Juan Larrea las oposiciones al prestigioso cuerpo de Archivos, Bibliotecas y Museos y es destinado al Archivo Nacional de Madrid, su suerte, en lo externo y aparente, puede creerse ya fijada. Ese mismo año, sin embargo, con motivo de una conferencia de Huidobro en el Ateneo, establece una relación con el escritor chileno que estrechará en sucesivos encuentros y que le permitirá visitarle varias veces en Francia durante los veranos. En una de estas ocasiones conoce, casi por casualidad, a César Vallejo. Comentaremos en el último apartado

⁴ J. LARREA, *Cartas a Gerardo Diego. (1916-1980)*. Ed. de E. Cordero de Ciria y J. M. Díaz de Guereñu. San Sebastián, Zurgai, 1986.

de este estudio la interpretación larreana de la poesía de Huidobro y Vallejo. Anotemos ahora tan sólo su vinculación personal con ellos.

Y aquí nos encontramos con la primera ruptura externa e importante de su vida, debida a la sugestión que ejercen en su ánimo estos escritores americanos. Después de vacilaciones que duran un par de años, en 1926 abandona su puesto, su trabajo, su seguro porvenir y va a profesar Poesía a París. Es así como él mismo presenta su decisión. Ese salto, que se produce por imperiosa necesidad interior, le precipita, sin embargo, en un largo periodo de grave inestabilidad psicológica y desgaste emocional. Conoce la influencia del alcohol, las drogas, la vida bohemia. Es poseído por la afición al juego en las carreras de caballos, y mantiene una difícil relación con una joven francesa que identifica, en algunos de sus textos, con la inicial J⁵. Escribe, apenas publica y concibe y realiza una revista de corta vida: *Favorables. París. Poema*. Pese a todo, es también una época intensamente creativa, en cuanto a textos poéticos, que escribe preferentemente en francés y envía a su amigo Gerardo Diego⁶.

Después de tres años en París, en condiciones económicas precarias y sin acabar de encontrar satisfacción plena en el campo artístico, Larrea está sufriendo un proceso casi indefinido de enfermedad física y psíquica. Él mismo lo describe con estas palabras: «No parecían mostrar tendencia a satisfacerse las ambiciosas esperanzas que me habían animado a hallar por el cauce de la Poesía una solución suficiente a los conflictos angustiosos entre mis impulsos y mis atrofias que habían planteado en mi conciencia individual el mundo estrecho de mi educación y la atmósfera expansiva del siglo XX»⁷. Lo encontramos, pues, como un extrañado, ya no sólo geográfico y lingüístico, sino anímico. La enfermedad mental estaba al acecho. En enero de 1929 ha decidido ya cambiar radicalmente de vida. ¿Hacia dónde? Sigue el agarrotamiento. «Hiperestesia nerviosa contagiosa... Enfermedades, blenorragia, sarna. Decepción causada por algunos amigos. Precipitación al abismo. Y así transcurre lentamente el invierno... El médico no comprende mi estado...» Pero en mayo de ese mismo año comenzaron a mejorar algunas cosas. Un día, al volver del médico, se sentó ante su mesa, mirando fijamente un punto vacío en ella, abismado. Éste es su recuerdo en síntesis: «Lunes 13 de mayo... visita al médico. Fiebre. Regreso a casa (para no distraerme). Luz súbita: *comprensión y curación*»⁸.

Pocos meses más tarde, el 11 de julio, se casa de forma bastante súbita con una joven francesa de provincias, Marguerite (*Guitte*), con la que estaba en relaciones desde meses atrás, en un «gesto —escribe— de petulancia medio en broma y desde luego en desafío a las conveniencias personales y sociales»⁹. El hecho es que su

⁵ J. LARREA, *Orbe*. Barcelona, Seix-Barral, 1990, *passim*.

⁶ Recoge G. Diego algunos poemas en su *Antología* de 1932, pero no aparece reunida en España, como hemos adelantado, hasta *Versión Celeste*. Barcelona, Barral, 1970, y ahora en Madrid, Cátedra, 1989 (ed. de Miguel Nieto.)

⁷ J. LARREA, «Veredicto», en *Poesía*, nos. 20-21, 1984, pp. 33-34.

⁸ J. LARREA, *Orbe*, ed. cit., pp. 14-15. En *Veredicto* hace un relato más explícito que conviene recordar: «(Mas) he aquí que tras un buen rato de hallarme contemplando ante mi mesa el punto focal más intenso de mis negruras íntimas, allí donde no existen prácticamente las palabras porque no existe nadie que justifique el lenguaje, sentí que de pronto se me había ido la fiebre como por ensalmo. Y al mismo tiempo tuve la evidencia, en un desgarrón mental, que mi vida, tal como se estaba produciendo, no estaba encallada en el cero de los ceros y sus necias insustancialidades, sino que se estaba moviendo creadoramente hacia algún punto. *La vida tenía sentido*. («Veredicto». *Poesía*, n.º 20-21, 1984, p. 34).

⁹ «Veredicto», *Poesía*, 20-21, 1984, p. 36

mujer queda pronto embarazada, que determinados acontecimientos aparentemente casuales y sin importancia representan, ante sus ojos, nuevas afirmaciones de la vida¹⁰ y que, en este estado, y a pesar de la dificultad práctica que podía suponer la espera de un hijo, decide aceptar la invitación de unos amigos y embarcar hacia Perú.

Tal vez, ante esta decisión, un tanto extraña y arriesgada, surge la pregunta de qué impulso le lleva hasta América. ¿Sólo la ocasión de saber a su disposición la residencia de unos amigos bien acomodados? Parece escaso estímulo para quien estaba aún viviendo esas experiencias transformadoras... Podría ser una nueva necesidad de huir, dado lo penoso de su situación anterior. Pero, como hemos visto, en su conciencia esa etapa negativa había empezado a ser superada. No parecía preciso ese viaje para la recuperación de la salud. Queda lo que él mismo anota: otro salto hacia adelante, la necesidad de un cambio y de una transformación más honda, hacia una dimensión espiritual nueva que debe mostrar su plena realidad en *otro mundo*, en *un nuevo mundo*. Así lo podemos encontrar recogido en testimonios escritos, perfectamente contemporáneos y no retocados luego. A su amigo Gerardo Diego le dice en carta del 10 de enero de 1930: «Con Europa quisiera dejar todas sus viejas fórmulas de civilización. Quedarme desenvuelto y desnudo para encontrarme digno de bañarme en el manantial de la inocencia del mundo. Con esta mira empieza mi aventura»¹¹.

A pesar de las incertidumbres, desvíos y rupturas, este trayecto de Larrea muestra ciertas constantes. Abandona España —según citamos— por las contradicciones entre una educación y una vida represoras en España y los impulsos de libertad y de creación que venían de Europa. Ahora percibe el agotamiento de este viejo continente y decide un viaje (que, por otra parte, no es el primero que se le ocurría.) Y aunque no se mencionan circunstancias históricas, no será gratuito recordar algunos acontecimientos sociales y políticos de los años a que nos referimos (por ejemplo, la Dictadura de Primo de Rivera).

No es por todo ello una cuestión accidental que, en su plan de viaje, el destino fuera Juli, en una tierra elevada a orillas del lago Titicaca, aunque luego no llegó a establecerse allí. Pero visitó Arequipa, Cuzco, Macchu-Pichu... Y de nuevo escribe: «Los dos mil quinientos metros de altura en que me encuentro me dan alas nuevas y promesas nutridas para cuando... emprenda la más elevada ascensión. ¡Qué bien estoy viendo Europa! ¡Y qué bien desde esta gran altura voy a verme...!»¹² No deja de ser significativo que este comentario se refiera a la conciencia de sí y del mundo, a una claridad nueva de la mirada hacia afuera y hacia adentro. Esta correspondencia será luego decisiva para la articulación de su interpretación en su obra.

A esta visita corresponde la adquisición, por parte de Larrea, y de forma imprevista, al menos en sus comienzos, de una magnífica colección de antigüedades incaicas: tejidos, vasijas, tallas, figuras de turquesa y, finalmente, una cabeza monumental, que apareció en aquellos mismos momentos, identificada después como perteneciente a la estatua de Huiracocha. Emplea en ella la herencia recién recibida de su madre porque piensa en una inversión que, desde el punto de vista económi-

¹⁰ Véase la importancia que concede a la aparición de una paloma en J. PAULINO: «A esta desciende luz». *Zurgai*, 1995, pp. 8-9.

¹¹ J. LARREA, *Cartas a G. Diego*, cit., p. 233.

¹² Idem, carta del 24 de marzo de 1930, p. 234.

co, sea remediadora de su vida hacia el futuro. Pero la transformación interior está en marcha... y luego su idea se modificará profundamente, igual que lo hace él mismo.

También durante este tiempo nace su hija, a la que buscará nombre adecuado hasta encontrar, casi de manera casual, el de *Luciana*. Esa hija que, años después, morirá hecha fuego en el cielo americano.

Toda la experiencia, con su recorrido por tierras y paisajes altos y desolados, por sierras y por selvas, y aquella colección que ha reunido, símbolo de la cultura milenaria de su civilización, le dejan una marca definitiva, seña de identidad a la que siempre responderá, con sus estudios de arqueología americana, por ejemplo ¹³. Pero, más aún, definen su nueva personalidad. Él mismo nos presenta su cambio a través de la imagen de un descoyuntamiento, como si el yo estuviera compuesto de distintos elementos, seguido de un enrarecimiento de ese yo, afectado del mal de altura, para terminar advirtiendo que, «sin duda, el yo, esa unidad que dentro del individuo preside su eficaz existencia, ha estado *muerto*. De ahí esa sensación de resurrección que ahora experimento». Y añade: «sólo una sensación de absoluto primaba en mi cerebro; es decir, que había una pérdida de gusto de los valores relativos y de ahí esa sensación de absoluto, en todo parecida a la del vacío» ¹⁴. La plenitud y el vacío pueden ser en la mística expresiones equivalentes de la presencia interior de esa realidad última o divinidad. Tal como aquí se expresa. Así nos resulta del todo esperable que las cartas a su amigo Gerardo Diego, a mediados de 1931, en vísperas del regreso, ofrezcan un tono exaltado, optimista ¹⁵.

Viendo la evolución posterior de Larrea, podemos quizás adelantar que, a partir de esta nueva conciencia, le quedaba aún una tarea que le iba a ocupar el resto de su vida, pero que había plantado ya ahora su semilla y comenzaba a tener raíz: pasar de la sensación o experiencia inmanente del absoluto (aún como vacío) a la reflexión sobre él y a su expresión en el mundo objetivo de la realidad humana como plenitud que históricamente se sitúa en el porvenir americano.

A finales de ese año de 1931 Larrea llega de nuevo a París. Su primera aventura se ha cerrado y comienza un tiempo de actividad centrado en su nueva (y definitiva) vocación americanista. Renuncia a la escritura poética. La importante colección de antigüedades incaicas se exhibirá en el Trocadero de París, primero, en Madrid y Sevilla más tarde. Y aparece reseñada como colección J. L., semianónima, pues el yo de Juan Larrea ha cedido su puesto de primer plano a la realidad allí objetivada, en esos objetos, mostrando su convencimiento de no ser él mismo, «en lo personal», su propietario. Esta idea se hace verdad testimonial cuando, en 1937 y por solidaridad con la causa republicana, Larrea hace donación de todas las piezas al «pueblo español», creándose entonces la Biblioteca y Museo de Indias (por

¹³ Véase *Corona Incaica*. Córdoba, Facultad de Humanidades, 1960 y el manuscrito *Clamor de Macchu-Picchu*. Testimonio de esa preocupación constante es una carta de Larrea a su amigo José Tudela, americanista y ex-director del Museo de América, interesándose por el destino de una pequeña pieza de su colección, en 1971 (casi a los 76 años). (Por gentileza de la familia de J. Tudela).

¹⁴ J. LARREA, *Orbe*, cit. pp. 17-18 y luego algo semejante en p. 59.

¹⁵ «Tengo la impresión de encontrarme gigantesco —escribe el 17 de mayo de 1931—. De cuantas vertiginosas aguas me han bailado en el cerebro, desconozco cuáles permanecerán canalizadas, cuáles en libertad. Lo que sí sé decirte es que la imaginación ha trabajado como jamás pensé que pudiera trabajar.» Y pocos días después, añade: «El entusiasmo me acompaña: es increíble el sueño que he vivido y aún más lo que espero de mi contacto con Europa.» (22 de julio, 1931). *Cartas a G. Diego*, cit. pp. 237-239.

decreto con firma de Tomás Navarro Tomás.) Ese legado Larrea pertenece actualmente al Museo de América, que, en su nueva disposición, exhibe sólo una pequeña parte de las piezas, y no agrupadas; entre ellas la cabeza de Huiracocha.

Y así hemos arribado, casi improvisadamente, a la segunda gran crisis de Juan Larrea, la que tiene como objeto principal para él la historia colectiva de un pueblo en lucha, el pueblo español frente al fascismo, el cual representa más ampliamente el destino de la Humanidad en proceso de cambio doloroso a lo largo del siglo XX, cuyo rostro más trágico aparece en la contienda universal que sigue a la guerra española.

Durante estos años Larrea trabaja en París, asiste al Congreso de Escritores y Artistas de Valencia, sirve de enlace con Pablo Picasso para la composición del *Guernica*. El mundo de valores y el sentido de la historia se oscurecen para él a partir de la trágica experiencia de la guerra y de la cruel realidad de la derrota. Es preciso citarle de nuevo, aunque sea en un texto ya posterior: «con motivo de la guerra de España mi cosmovisión experimentó un cambio apreciable. Convencido de la plena justicia que asitía a la causa popular de la República [...] hube de tomar partido absoluto en el conflicto, siendo llevado a presumir que mis conceptos acerca de instaurarse el presentido mundo nuevo pedían cierta rectificación [...] Supuse entonces que el punto de aparición y arranque de lo nuevo debía ser la península, de donde irradiaría su virtud hacia la América española para extenderse al resto del mundo. Estimo que todo en esta concepción era verdad... Pero lo era en forma negativa, en acuerdo con su sentido dialéctico, predestinada a una sublimación trascendental (en testimonio del Espíritu).// Años de tortura atroz»¹⁶. Y su destino, en la plenitud de los sentidos de la palabra, no puede ser más que la tierra americana de nuevo, junto con tantos intelectuales, artistas y escritores. Y ahora definitivamente, a partir del 21 de noviembre de 1939.

Creo que en este momento se ha roto para Larrea el sentido inmediato de la historia y la posibilidad de comprenderla; vive en una cierta oscuridad, experimentándose sacrificado en unión del pueblo español, al que considera traicionado y al que se siente vinculado, y necesita restaurar un orden, un principio general de comprensión de la realidad, ya que los principios de verdad, justicia y paz han quedado anulados pues no pueden explicar el triunfo de sus opuestos, la fuerza, la violencia y la injusticia. O, si se quiere, necesita encontrar esos valores en una realidad superior en la que esta historia concreta vivida pueda ser integrada y adquiera un sentido. Recordando sus propias palabras: que su concepción era verdad, pero de un modo negativo, como momento dialéctico que debe ser negado a su vez para quedar superado o trascendido. De momento, el sentido inmediato que encuentra es el de un sacrificio martirial¹⁷.

Al hilo de esta progresión biográfica hemos establecido dos momentos cruciales para la relación de Juan Larrea y América. El primero se sitúa entre comienzos de 1930 y finales de 1931. El segundo parte de 1939 y será definitivo. Pero en ambos observamos un semejante proceso con etapas significativas: Hay un tiempo previo

¹⁶ J. LARREA, *César Vallejo y el Surrealismo*. Madrid, Visor, 1976, pp. 139-140.

¹⁷ «Mas al mismo tiempo proclamamos a la faz del orbe que si la voluntad política de España, encarnada en su régimen republicano, ha perecido, su verdadera causa humana sigue con más vigor que nunca en pie. Al ser bárbaramente inmolada en el plano nacional, no ha hecho sino universalizarse, confundirse con la causa tradicional del hombre, adquirir su entera dimensión, ingresar por la muerte en la vastedad sin límites de una nueva vida. (*España Peregrina*. 1, 4-5).

de profunda y desgarradora angustia, en que se pone en cuestión el fundamento de la existencia; un cambio, producido o apoyado por el viaje, en que América se muestra como refugio y asilo, pero, más aún, como fuerza, ánimo y energía que permite un nuevo impulso para unirse a un recién descubierto dinamismo, personal o colectivo, que se hace efectivo en el continente; y de este modo se ofrece como símbolo de un nuevo valor absoluto para dar sentido a la vida.

Esta relación debe mantener clara una diferencia entre el primer momento, donde el problema que domina es interior y propio sólo del sujeto, y el segundo, cuando ya Larrea ha captado su pertenencia a un grupo, a un pueblo, y se siente portador y parte del sentido colectivo. Pero hay un enlace de los dos momentos: el primero es el fundamento del segundo y éste la culminación o coronación de aquél. Del infortunio individual hemos pasado al universal, así como de la resurrección individual llegaremos a la proyección absoluta de la esperanza.

De cualquier modo que sea, Larrea mismo vio así la relación entre uno y otro momento:

Nada para mí más lógico. Los fenómenos que le había sido dado vivir a mi experiencia personal desde mi estancia en Perú (1930-31) habían determinado en mi conciencia un convencimiento radical y apasionadamente vocacional acerca del valor que el destino de América encerraba para la Humanidad futura¹⁸.

En América, pues, Larrea alcanza su plenitud y anticipa la de la Humanidad. Pero es sólo después de pasar todo el dolor posible. Allí nació su hija, y allí desaparecerá en el fuego... Su honda y permanente atención al estudio de la cultura americana no tendrá, durante muchos años, más que una recompensa precaria y la amistad de algunos intelectuales se verá amargada por los ataques, a veces virulentos, de otros.

Pero fortuna e infortunio no se limitan a su experiencia, sino que se alzan hasta la consideración intelectual del nuevo continente. Y es tal consideración a la que debemos ahora atender, bajo esta nueva fórmula:

2. EL CONTINENTE DEL ESPÍRITU

La actividad intelectual que desarrolla Juan Larrea en América es intensa e incansable hasta la hora de su muerte, prosiguiendo investigaciones y publicaciones en México, Nueva York y Córdoba (Argentina), con viajes esporádicos a distintos países del Continente. Y todo ello a pesar de la escasez de medios materiales que le acompaña fielmente durante muchos años, hasta que la ayuda y mecenazgo de su yerno le alivian. Durante los primeros años del exilio, esta actividad de organizador y de escritor parece más evidente. Es fundador y animador de asociaciones y comités, de la revista *España Peregrina*, y participa decisivamente en la creación de otra que ha cumplido más de medio siglo de insustituible labor, *Cuadernos Americanos*. Con ella se intentaba la síntesis de la cultura americana y de la aportación peninsular, y se realizaba, en la práctica, la idea de Larrea: la particularidad

¹⁸ *Teleología de la Cultura*. 1965. En *Ángulos de Visión*. Ed. de C. Serra. Barcelona, Tusquets, 1979, p. 41.

española se integraba en la universalidad americana, o, si se quiere, España rendía su «espíritu» en tierra americana. Con toda esta actividad, por detrás de sus labores externas y organizativas, Larrea escribe, decantando el proceso de su experiencia y construyendo el gran almacén de su arquitectura intelectual interpretativa.

Ya hemos descrito cómo, desde 1930, América se presenta en su espíritu como el mundo correspondiente a la nueva plenitud personal, que expresa a veces como crecimiento, encuentro del absoluto o resurrección. Es el mundo del Espíritu. Ahora, una década después, la destrucción de Europa le hace también esa realidad históricamente representable. Según él, empieza a apuntar el brote de una nueva época, cuyo germen estaba, hasta el momento, escondido en anuncios inconscientes, dentro del mundo de la poesía, de la cultura, del lenguaje. La germinación se ha producido y el árbol americano verá extender su sombra benéfica. Estamos, ya desde los artículos de *España Peregrina*, en el terreno de la síntesis intelectual de Larrea, que integra reflexión histórica, comprensión cultural e interpretación poética.

El extenso libro de dos tomos *Rendición de Espíritu* es el resultado material y tangible de esta elaboración y el primer texto donde, de forma completa y unitaria, expone su interpretación universal de América. Insisto en este calificativo de universal por dos razones:

- a) Porque América es el Nuevo Mundo, espacio aún posible para una Humanidad que alcance su plenitud histórica, sin divisiones polémicas y sin limitaciones;
- b) Porque todos los ingredientes elaborados por la historia, la cultura y, sobre todo, la religión, fundidos en el crisol del mito, le permiten el acceso a esa clave del pensamiento universal en cuyo centro figura América. Así, el continente, en su materialidad espiritual, deviene para Larrea figura de la salvación y objeto de su creencia.

Y esta fe poética de Larrea la encontramos expresada frecuentemente. Hagamos de nuevo mención de sus palabras, como resumen, tomándolas del prólogo de *Corona Incaica*:

Quien esto escribe está hablando por experiencia muy personal. Y lo hace en un estilo poético porque el carácter de dicha experiencia, igual que su proyección, así lo piden...

Quedó su conciencia imantada por una como vocación irrevocable de Nuevo Mundo ligado al destino de América donde había entrevisto el despliegue de un orden del todo inesperado, no en lo abstracto de la subjetividad, sino en la disposición de los acontecimientos exteriores...

Su convencimiento, a resultas de esta su ya larga y compleja experiencia que, por los datos que posee, le parece única y entrañada en lo esencial al contenido del continente nuevo, es que se halla surgiendo una nueva época, la del Nuevo Mundo universal, con la indispensable ingerencia creadora del Espíritu. (Ed. cit. en nota 12).

Este texto se publicó en 1960. Después de diversos avatares y de veinte años en tierra americana, con importantes cambios en la historia, Larrea seguía fiel a su convencimiento poético, que podemos resumir en forma de respuesta a dos preguntas complementarias: a) cómo piensa Larrea a América, en sí misma; b) cómo establece el vínculo entre América y España.

Ante todo, la recuperación de la denominación de Nuevo Mundo es mucho más que un homenaje, recuerdo o añoranza de la historia de los Descubrimientos. Es la

evidencia verbal de una realidad, puesta de manifiesto por la guerra mundial en Europa, que el mismo Larrea contempla como la ejecución de una sentencia. Estamos, con esa conmoción bélica, ante el fin de un tiempo, el propio de la cultura asentada en el mundo viejo, tiempo de particularidad y de odio a muerte. Pues, para Larrea, los principios sobre los que se ha fundado la civilización occidental son los de la dualidad, la discordia y el enfrentamiento.

Es llegada la hora, por tanto, y la ocasión de establecer una sociedad fundada en principios nuevos (y que, obviamente, son los contrarios de los caducos ya denunciados). Una sociedad que sólo podrá tener su asiento en una tierra nueva (y la evocación del *Apocalipsis* aquí no es gratuita), de carácter universal por su geografía, su historia y su apertura incondicionada al futuro; es decir, en América, continente universal o, como le gustaba decir, con entera propiedad en su lenguaje, el continente del Espíritu. «Versión celeste» de un continente naturalmente terrestre.

Esta idea tiene para Larrea el carácter de una convicción absoluta, a la que le conduce todo cuanto ha podido conocer, relacionar e interpretar de la historia cultural de la humanidad. Así, recupera el esquema tripartito de las épocas históricas. Ya ha ocurrido la del Padre, en Asia, y la del Hijo, en la Europa mediterránea que tiene su centro en Roma. Ahora se abre la tercera, la del Espíritu, en su propio espacio, aquel ultramarino al que apuntaban, inconscientemente y desde antiguo, las peregrinaciones al «finis Terrae», a Santiago de Compostela, pues en ellas se constataba el deseo de un más allá colectivo, de una *Civitas Dei*, propuesta por San Agustín, pero que no podían alcanzar.

Este espacio nuevo, atlántico, había mostrado desde el comienzo su universalidad, pues con él se completaba la imagen del mundo, que podía conocerse así en su plena redondez; y este mundo nuevo «representa, en cierto modo, la proyección de lo sustantivo y trascendente del mundo antiguo a un territorio nuevo, rico en futuro» [...] «sobre un fondo de autoctonía, originario del Asia, que presta a gran parte del ámbito americano una primordial cimentación pareja, viene a injertarse, andando los siglos, el otro polo, la Europa del Renacimiento —captamos el sincronismo— del *renacimiento*, con su precioso bagaje de ideales humanistas, verificables. Con la universalidad *es nacida América*»¹⁹. Añadamos a tal constitución la especial repercusión que cada movimiento emancipador y creador ha tenido allí, para concluir que si todavía se pueden observar dualidades y diferencias son, a juicio de nuestro autor, más bien accidentales, casi como una máscara que ha de ser despojada del rostro.

Pero el pensamiento de Larrea es aún más integrador. A todos estos datos hay que añadir la constitución geográfica, según la que observamos su extensión como único continente planetario, en los dos hemisferios, y su esquema, que representa fácilmente un ave —águila o paloma— con sus dos alas hemisféricas desplegadas. Estamos ante una realidad geomórfica unitaria, libre y pacífica.

Todo ello conduce a Larrea a su gran mito de América como crisol, síntesis universal, continente donde se lograrán las esperanzas y anhelos que ha ido proyectando la humanidad en el curso de su historia, aun sin comprenderlos. ¿Y qué imagen recogerá mejor que la del Paraíso terrenal esa unidad no condicionada, esa integración feliz del mundo? Esto es precisamente lo que, según Larrea, los primeros

¹⁹ Ideas reiteradas en *Rendición de Espíritu* y recogidas en «Hacia una definición de América», *Cuadernos Americanos*, nov-dic. 1942, pp. 10-33.

descubridores y sus seguidores querían decir, racionalizando, cuando hablaban de que en esa tierra debió haber estado aquel Paraíso terrenal de las Escrituras. Sólo que no apuntaban bien hacia el pasado, pues se encontraba en el futuro, ahora ya inmediato, aunque aún oculto ²⁰.

La segunda pregunta propuesta es cómo describe Larrea la relación entre América y España. Ante todo, es una relación anunciada, primero; realizada, después; y consumada, finalmente. En la Edad Media, el camino de Santiago y las peregrinaciones —lo hemos dicho— apuntaban más allá del mar; Colón fue el instrumento para la realización de ese sueño colectivo, el portador de los anhelos, y en su nombre iba inscrito el significado de su empresa: Cristóforo Colombo (el que lleva a Cristo paloma, es decir, el espíritu de Cristo); pero es en el tiempo presente cuando se consume verdaderamente esa relación única por la inmolación de España. Si en la reflexión anterior el modelo era el esquema teológico trinitario proyectado sobre la historia, en ésta el molde para la construcción teórica será el libro del *Apocalipsis*.

Y es la obra *Rendición de Espíritu* la que expresa, desde su mismo título, esa relación última y definitiva entre España y América, que Larrea describe como la inmolación de la primera. Porque se trata de una muerte, pero también de una entrega del Espíritu, con mayúscula, lo que hace de España una realidad cristológica.

Resalta, ante todo, que España, por su posición en el extremo de la tierra antiguamente conocida, se configura como un límite, pero también como una avanzada, expresión *geográfica* de un más allá humano. Y su destino histórico es llevar de uno a otro lado del Atlántico el mensaje de la cultura europea, transmitir su universalidad. Pero esto sólo puede ser hecho de una manera total y definitiva si el primer sujeto particular muere, y entrega así su espíritu. España sacrificada es esa entidad que, en su aparente derrota militar, continúa el destino de su patrón, Santiago, transmisor de Asia a Europa, y, por su aspecto sacrificial se identifica como un Cristo colectivo. Este esquema interpretativo se completa, en la reflexión de Juan Larrea, con una pluralidad de aspectos complementarios, desde la relación de Santiago con la Virgen del Pilar, es decir, de la columna, asociada a las columnas de Hércules, hasta la significación de la fecha del Descubrimiento, el 12 de octubre, y el nombre del río español, *Ibero/Ebro*, inversión de *orbe*.

Y el punto intermedio, el sujeto preciso de ese sacrificio y representante de una causa general, es el pueblo español en su particular constitución histórico-política como República. Naturalmente no se busca, por parte de Larrea, la precisión histórica del detalle en esta caracterización, sino el valor de su significación ²¹.

Pero había otro aspecto en que España había hecho ya entrega de su espíritu desde el comienzo de la relación, y es el lenguaje, que, a través de los místicos, Sta. Teresa y San Juan, se presenta ante Larrea como el lenguaje universal, de acceso a la divinidad, aquel mismo en el que llegaron a comprenderse todas las regiones de la Península y, posteriormente, (casi) todos los países de América, dando claras señales de pertenecer a un mismo orden espiritual y tener semejante idiosin-

²⁰ J. LARREA, «El paraíso en el Nuevo Mundo, de León Pinelo», *España Peregrina*, 8-9, 1940, pp. 74-94.

²¹ Con sus palabras: « La sustancia ibérica de la República española muere en el Orbe, abriendo de par en par las puertas del universalismo, ascendiendo a una dignidad no exclusiva, sino inclusiva... En este desenlace último, en esta apertura del decisivo sello, algún pueblo tenía que personificar al Cordero sacrificado...» *Rendición de Espíritu*, II, pp. 246-247.

crasia. Y también en esta última fase de la historia, cuando se produce la rendición del espíritu español, los acontecimientos históricos particulares van a ratificar, ante la mirada omnicomprensiva de Larrea, tal carácter universal del idioma español. Porque, en efecto, el resultado de la guerra es la dispersión y transbordo al nuevo mundo de la mayor parte de los poetas de España, aquellos a quienes está vinculado de un modo cualitativamente esencial el lenguaje. «El fenómeno parece ser único en la historia», apostilla Larrea en el texto que titula *La religión del lenguaje español*.

De este modo se cumple ese triple momento de la relación única de España con América, entrañada, entregada, abierta: Se anuncia como extremo de las ansias de todo un mundo; se realiza coincidiendo con el re-nacimiento; y se consuma cuando la contienda mundial parece poner en riesgo de muerte al Viejo Continente. Y todo se resume en que, ante la mirada de Larrea, «aparecen el pueblo español, Santiago y el Verbo hispánico, al amparo del *Apocalipsis*, como una entidad única y reveladora del inminente mundo del Espíritu, proyectado hacia América»²².

3. UN PENSAMIENTO QUE VIVE IMAGINARIAMENTE

Tal vez la excesiva pretensión de resumir los rasgos más sobresalientes de la reflexión de Juan Larrea sobre América, sin separarla de su propia trayectoria personal, nos haya llevado a reducir los perfiles y achatar las crestas de ese pensamiento, que tiene de todo menos suavidad de superficie. Expuesto, de todos modos, en su esencial contenido, será necesario, ahora, preguntarnos sobre su método y volver más detenidamente sobre los materiales con los que construye ese gran edificio, en cuyo ámbito intelectual habita el resto de su vida.

Ha señalado el profesor José Luis Abellán que la meditación larreana sobre América se inserta, de modo bastante natural, en un conjunto de teorías, escritos y comentarios que elaboraron los españoles del exilio al encontrarse en aquella orilla del Atlántico, y llegar a un *re-descubrimiento* de su inmensa, variada y pujante realidad. En este sentido, sólo la radicalidad con que nuestro escritor plantea las relaciones podría resultar, en apariencia, diferenciadora.

Pero es imposible una reducción final del pensamiento de Larrea a un común denominador de admiración e interés con el de otras figuras de españoles «trasterrados», según el término de Gaos, sólo que con mayor grado de envergadura o de constancia. Por el contrario, son varias —y muy decisivas— las notas que distinguen a Larrea dentro del conjunto. En primer lugar, la relación biográfica anterior, sobre la que hemos insistido continuamente, porque constituye una experiencia espiritual transformativa que pone el fundamento de toda la comprensión posterior y abre la mente del escritor para una configuración nueva de los datos ofrecidos por la realidad. En segundo lugar, porque se proyecta de una manera absoluta, íntegra, en la dimensión imaginaria, como una construcción de orden lógico-poético que engloba e interpreta todos los órdenes de la realidad (desde los geográficos a los onomásticos, por ejemplo); es decir, América constituye, como hemos dicho, la clave de un sistema nuevo y original. Y en tercer lugar, por la implicación

²² Véase: «El espíritu de España muerta, el Verbo español, sube a su Paraíso, a la Nueva España, a América, donde le espera su esposa, la visión de paz celestial...» *Rendición de Espíritu*, II, p. 199.

personal con que Larrea se conduce en su vida cotidiana en relación a ese pensamiento, polarizado por él, convertido en profeta de una visión que tiene ciertos rasgos de esotérica y de mística. En definitiva, sintetizando estas tres notas peculiares, podemos concluir que lo excepcional de Juan Larrea reside en la relación e implicación entre vida y Poesía, tal como él la va sintiendo y elaborando en diferentes momentos de su comprensión, desde su marcha a París, su viaje a Perú, el regreso a Francia y España, con el abandono de la escritura poética y el convencimiento de haber accedido a un nuevo nivel de interpretación poética de la Historia y del destino de la Humanidad. Desde entonces, vivir será para él vivir desde y para esa dimensión poética, colaborando con su propia obra a la emergencia de ese mundo en la conciencia del hombre.

Destaquemos, de todo este conjunto, uno de los rasgos, aquel que nos permita observar lo peculiar del método larreano. Y fijémonos en esa capacidad integradora del pensamiento que corresponde con la dimensión poética de la realidad. Larrea va elaborando en sus obras magnas del exilio, *Rendición de Espíritu*, *La espada de la paloma* y *Razón de ser* una teoría cada vez más abarcadora de la historia humana como impulsada por una energía o dinamismo que alienta en ella, que la dirige, más allá de sí misma, y que, en definitiva, busca su propio fin a través de los fines particulares, parciales y concretos de cada cultura y pueblo. Se trata de una entidad que se identifica como la Vida, el Espíritu y, finalmente, el Verbo, verdadero agente de la historia humana. Así entendida, se advierte que toda acción se inserta en ese impulso teleológico, finalista, que apunta a una meta, aun la que aparece más contraria a él; y que, según esto mismo, sea posible encontrar una doble dimensión en la conciencia de la humanidad, una que corresponde al nivel consciente, y otra propia del inconsciente, que es el más decisivo. Y en esa entidad se integran naturalmente los aspectos subjetivos y los objetivos de toda acción o comportamiento ²³.

Entonces se advierte que esa dualidad consciente/inconsciente se expresa mediante un sistema de relaciones simbólicas, sobredeterminadas por una censura colectiva. Lo que la humanidad desea inconscientemente sólo se manifiesta en clave —sobre el plano de la realidad histórica— por medio del arte, del lenguaje y de la expresión literaria.

¿Puede definirse ese deseo o expresarse esa finalidad inconsciente de la humanidad? Larrea cree que empieza a hacerse ya visible para algunas conciencias. Es el proceso o camino hacia una síntesis y superación de lo particular y de lo colectivo, del capitalismo y del socialismo como formas de organización social de esos principios generales, del espiritualismo individualista y del materialismo colectivista, hacia lo comunitario de una sociedad universal. Y es precisamente ahí, en ese destino, donde hemos encontrado la figura de América, espacio preciso y universal donde se cumplirán tales deseos.

¿Y cómo captar los signos de ese porvenir y su inminencia? Descifrando la clave del lenguaje del mito en que se ha inscrito de modo semejante a como en los sueños se proyectan los deseos reprimidos del durmiente. Escribe Larrea: «Existe

²³ Como es natural, este carácter no se percibe a primera vista. El mismo Larrea reconoce que «como consecuencia de la disparidad de las perspectivas consciente, individual y colectiva, de corto y largo alcance, el ser humano se encuentra disociado entre los intereses físicos y psíquicos» («Veredicto», en *Poesía*, 20-21, p. 27).

desde siempre en la Humanidad un lenguaje de registro superior al conjunto de los fonéticos utilizados en nuestra cultura babélica, es decir, el lenguaje de los Mitos auténticos que en realidad constituye un lenguaje ideo-imaginario... Me refiero a los Mitos esenciales de los pueblos, en los que se expresa el contenido de su ser histórico o de su destino en las sinuosidades de ese laberinto contorsionado de la creación histórica»²⁴.

El conjunto de plasmaciones mito-poéticas de la humanidad es lo que llama el cuerpo de la Cultura: «un sistema orgánico, o mejor, superorgánico, en el que se resuelven armónicamente los problemas materiales y los espirituales, los físicos y los metafísicos, conforme a la complejidad del ser humano»²⁵.

Por ello, a la hora de dar cuenta de su sistema ante su universidad de Córdoba (Argentina), y frente al ataque descalificador de sus adversarios ideológicos y políticos, tituló su intervención *Teleología de la Cultura*. Éste ha sido el intento doctrinal de Larrea, inmenso, desconcertante, sistemático por su intención, universal por su variedad, pues pretende fundir los datos y métodos de la Religión y de la Historia, libremente combinados con datos geográficos, artísticos, gnóstico-filosóficos, mitológicos, psicoanalíticos, cronológicos, biográficos, etc., a los que, por tanto, arrebatada del ámbito científico propio para trasladar su verdad (parcial) o su sacralidad al nivel integrador de la Poesía, noción suprema de orden imaginativo porque representa y reproduce el crearse mismo de la humanidad, ordenado hacia ese fin de perfección suma que expresa su definitiva Realidad. Es —si lo llamamos así— un sincretismo absoluto, pero ordenado, en que todo es signo analógico, pues entiende que la Realidad aparece cifrada como un lenguaje (que supera la división de las lenguas), que es el lenguaje propiamente poético. Recordemos que la última entidad de la realidad es denominada Vida = Espíritu = Verbo.

Establecidas la conexión y coherencia de todos los fenómenos en este nivel superior, poético, las coincidencias, sobre todo si se configuran de manera aparentemente natural en series, vienen a apuntalar la interpretación y a aclararla más íntima y precisamente²⁶.

Y si para Larrea la única visión interpretativa adecuada de la realidad es Poética, y en ella tiene una posición de clave el mito americano y todos los otros que a él apuntan, no nos extrañará que encuentre en su camino, como indicadores o encarnaciones parciales de esta realidad histórica a los mismos poetas, y precisamente a los que volviendo de América sobre Europa, buscan, desde su conciencia continental, un nuevo lenguaje, identificándose (aunque sea parcial e inconscientemente) con el destino y misión de su Continente.

²⁴ J. LARREA, *Torres de Dios: Poetas*. Ed. de J. M. Ullán. Madrid, Editora Nacional, 1892, p. 145.

²⁵ Id., p. 88.

²⁶ Como ejemplo, podríamos poner el caso curioso de aplicación numerológica que encontramos en *Rendición de Espíritu*. (Insistiré con el profesor Abellán en que esto no es una prueba, sino más bien la constatación de una evidencia). Se trata del número cuatro, número divino, partiendo de la forma cuadrada de España, capaz de articular en torno a ella los más dispares fenómenos. Y dice Larrea, para explicar su verdadero alcance: «este juego de números no se ajusta a un orden puramente matemático, sino más bien a un esquema poético, en el que se interesa la síntesis entre algunas razones matemáticas y otras de carácter significativo, verbal. La insistencia en la cifra 4 que presta fisonomía al conjunto responde más bien a un lenguaje *significante*» (RE., México, 1943, II, p. 87).

4. EL TESTIMONIO DE LOS POETAS

Hay, entre otros más ocasionales, tres poetas hispánicos —«comprometidos en el fenómeno poético trascendental»— importantes en la reflexión de Juan Larrea. Y son, por su orden cronológico y de importancia, Rubén Darío, Vicente Huidobro y César Vallejo. El primero, estimado desde siempre; y los otros, amigos y compañeros de vida en Francia.

Rubén Darío representa ya el poeta vate, porque anuncia de modo profético los acontecimientos decisivos del siglo que él inaugura, tanto los que se refieren a Europa como los que atañen a América. Entre los primeros, el heroísmo y sufrimientos del pueblo español (Soneto «España») y la invasión de Francia y ocupación de su capital (Poema «París»). Profecías que muestran el desgarramiento de Europa entera en la «Salutación del optimista». Darío presenta, en su personalidad contradictoria y en su obra variada, el problema general de nuestro mundo, la tensión entre presente y futuro, particularismo y universalidad, ideas metafísicas y reclamo de los sentidos. Desgarrado por estas ruedas dentadas, sólo es capaz de apuntar simbólicamente a otra realidad que pudiera armonizar pacíficamente el dualismo.

Darío, con su modernismo renovador del lenguaje, con su cosmopolitismo de caminante universal, con sus angustias y sus proyecciones de paz y porvenir, convoca a los poetas hispánicos y se anticipa a todos ellos como el Precursor que desde el Viejo Mundo apunta al Nuevo, en su totalidad. «Fue —dice Larrea— en cierto modo el Moisés que murió a la vista del nuevo mundo prometido»²⁷.

Referíamos al comienzo cómo Vicente Huidobro abrió el entendimiento de Juan Larrea a la poesía, de modo que, dice éste, «desde 1921 hasta su fallecimiento fue uno de los cuatro o cinco amigos personales y artísticos más dilectos de mi vida»²⁸. Ello le permite considerar su obra como un nuevo paso adelante en la superación de la confusión babilónica del lenguaje y no le impide reconocer que era a veces, y especialmente en sus ímpetus irreflexivos, juguete de un espíritu infantil que no atinaba a dominar. La cualidad general que va a destacar en él es, por supuesto, su imaginación liberada desde el comienzo y alimentada por todo su entusiasmo. Y, en cuanto a la obra, la importancia del poema *Altazor*, tanto en su organización de siete «Cantos», que lo configuran como una escala que integra ascensionalmente todos los procesos psíquicos individuales y colectivos, como en la disolución del lenguaje que, según Larrea, parece exhalar su último suspiro en la descomposición final de los sonidos articulados.

Así, en *Altazor* coinciden las aspiraciones desmedidas, la busca de una voz inmortal, con la desesperación de saberse condenado a muerte. Es una manifestación contradictoria del Verbo universal. De origen hispano, traspasado tempranamente a Francia y vinculado con España, Huidobro es un eslabón entre dos mundos que se entremezclan.

La importancia que reviste César Vallejo para Larrea desborda desalentadoramente las posibilidades de explicación en este momento. Desde su conocimiento y convivencia en París, su presencia en el momento de la muerte y su dedicación a la obra

²⁷ J. LARREA, *César Vallejo y el surrealismo* cit., pp. 157-158.

²⁸ J. LARREA, *Torres de Dios...* cit., p. 77.

en el *Aula Vallejo*, las vidas de ambos parecen entrelazarse²⁹. Por ello será este poeta la voz inminente y el sujeto más hondamente vinculado al proceso de emergencia y cambio cultural que hemos descrito. También él comparte la atracción europea desde su identidad americana y experimenta con desgarro esa doble dimensión de lo existencial personal e introspectivo y de lo universal.

En el tiempo último, tras la efervescencia de los años treinta, Vallejo se implica activa y emocionalmente en la guerra de España, a la que dedica su última obra, compuesta, corregida, ordenada en secreto y titulada *España, aparta de mí este cáliz*; esto significa, según Larrea, «que su literatura pertenece, por un lado, y al igual que España, al mundo que acaba, llamado a desaparecer, pero dando testimonio de su más allá...»³⁰. Tal relación con España es clave —es *la clave*— porque ya hemos visto el papel que representa el pueblo republicano en la interpretación neomúndica de Larrea. Por ello, Vallejo, como España, es el último poeta fronterizo y quien «rinda su espíritu».

Así, Larrea, en los meses definitivos de 1938, vive con angustia la enfermedad de su amigo, porque siente que su vida personal y el destino de la República están inexplicablemente entrañados. Cuando Vallejo muere, el 15 de abril, Viernes Santo, las coincidencias comienzan a dejar constancia de su sentido, por la identificación del Poeta con el pueblo español, al que entrega como legado su última obra, y con el Cristo víctima, cuyas palabras asume como mártir que da testimonio de una voluntad mesiánica.

* * *

Una vez llegados a esta altura es inevitable tropezar con la objeción que le salía al paso al mismo Juan Larrea. Mientras hablamos de una poesía que se mantiene en el puro sistema de signos del lenguaje, en una cifra de sí mismo, cualquier comentario es posible; pero si hablamos de una poesía que se realiza, que resulta ser la fuerza trascendente de avance de la humanidad y que marca su orientación teleológica, sustituyendo como principio de interpretación al materialismo, al positivismo, a la religión... (es decir, a todos los sistemas producidos por el pensamiento que han buscado una articulación de la realidad como totalidad con sentido) parece que nos hemos situado en un plano de asentimiento que tiene más que ver con la creencia que con la razón. Larrea pensaría que, desde luego, esa convicción no prescinde del conocimiento racional, pero requiere un conocimiento superior, el que es capaz de situar en su verdadero significado los símbolos contenidos en la religión y en la historia, superando también la oposición de lo subjetivo y lo objetivo del mismo conocimiento, del cosmos y el Logos, de principio y fin, de hechos y sentido. (En su caso, la razón última puede legítimamente buscarse en su biografía, pues se da identidad entre su proceso personal y el proceso hermenéutico, entre el resultado de su experiencia particular americana y el sentido de la historia universal³¹.)

²⁹ David BARY, *Larrea: Poesía y transfiguración*. Madrid, Ed. Planeta/Universidad Complutense de Madrid, 1976. *Nuevos estudios sobre Huidobro y Larrea*. Valencia, Pre-Textos, 1984.

³⁰ J. LARREA, *Torres de Dios...*, cit. p. 280.

³¹ «No sé si sabe usted que desde que residi en el Perú en 1930-31 he venido sosteniendo con hechos y dichos...mi creencia en una América del porvenir, libre y trascendida por el espíritu poético o simplemente por el espíritu...» en «Carta a un escritor chileno...» *Ángulos de visión*, cit., p. 419. Y también el texto de *Teleología de la cultura*, nota 14.

Desde este conocimiento que Larrea cree dado en él, como algo que le supera —«desde siempre se ha sabido en mí...» dice en *Veredicto*— su interpretación ofrece algunas claves que quisiera solamente apuntar ahora como final:

Larrea no piensa desde el pasado, sino hacia o casi desde el futuro, desde esa concepción teleológica de un avance continuo, inconsciente, que ya apunta auroralmente hacia la humanidad nueva o, como dice cervantidamente, hacia el Espíritumanidad que es también el reino de la Libertad.

Larrea no piensa desde la perspectiva de la victoria, sino desde la derrota. Su percepción cambió al consumarse ésta en la guerra civil, y llama a César Vallejo mártir indohispano. Pero el dolor y la muerte abren el camino a la manifestación del Espíritu, en Cristo, en Prisciliano, en España... y abren los ojos para comprender ese misterio de la historia.

Larrea no piensa desde la nostalgia o la restauración, sino, por el contrario, desde la instauración de lo nuevo y la apertura a la novedad absoluta, una vez perdido definitivamente lo anterior. La muerte del español abre la posibilidad de la existencia del hombre plenamente universal.

Y, por tanto, Larrea no piensa en clave de dominio o de poder. Ni en la manifestación del Verbo de la historia, ni en su parcial cumplimiento que ha sido la relación de España con América. Más bien ve los caminos de la historia y los suyos personales como el servicio incondicionado a ese porvenir que se realiza por sí y desde sí... y del cual los acontecimientos, los pueblos y los individuos sólo pueden ser testigos, y más aún, testigos desplazados.

Estamos ante un ejemplo peculiar, pero no único³², entre esos hombres que hicieron de América no sólo una circunstancia, sino un destino, un lugar de llegada y de elevación, y que desde la simple negación y carencia que suponía el exilio supieron sentir y pensar en un nuevo ámbito, remontando su condición inmediata. Esos hombres, inicialmente sin tierra, jamás se sintieron sin historia. Haber elevado esto a categoría absoluta, Poética, puede ser el contenido y el valor principal de ese pensamiento *heterodoxo* producido, reiterado, y, sobre todo, vivido por aquel ser extraño y exiliado, *desorbitado* según propia expresión, llamado Juan Larrea.

³² Véase ahora: José Luis ABELLÁN, *El exilio filosófico en América. Lo transterrados de 1939*. México-Madrid, F.C.E., 1998.

FARSAS PARA TÍTERES DE EDUARDO BLANCO-AMOR: TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Por Emilio Peral Vega

[A Javier Huerta Calvo,
maestro y amigo]

La figura de Eduardo Blanco-Amor ha permanecido en el olvido de muchos durante demasiados años. Es cierto que, con motivo del centenario de su nacimiento, se han editado algunos estudios en torno a su vida y obra e, incluso, ha aparecido recientemente una bella edición de *La catedral y el niño*, la gran novela del creador gallego¹. Sin embargo, como con gran acierto ha señalado Damián Villalaín al referirse a la literatura gallega, pesa sobre Blanco-Amor una circunstancia, más política que literaria, que condiciona, en gran medida, el éxito de la labor creadora no sólo de él sino de un número no despreciable de intelectuales: «La literatura gallega, todavía en fase de afirmación como sistema autónomo, no toma en consideración *Los miedos* ni *La catedral y el niño*. La literatura española, sobrada de sistema y de autonomía, considera a Blanco-Amor un escritor en lengua gallega y no se molesta en leer con atención *A esmorga* ni *Os biosbardos*»².

El olvido es aún más considerable si nos referimos a su teatro. Es curioso ver cómo seis deliciosas piezas, conocidas bajo el título genérico de *Farsas para títeres*, han permanecido entre las sombras del olvido por razones no fáciles de comprender. Hay que elogiar, a pesar de todo, la labor de ciertos filólogos y estudiosos gallegos que se están encargando, últimamente, de rescatar la figura del orensano. De justicia es traer aquí los nombres de Xavier Carro, Luis Pérez Rodríguez, Xosé Ramón Pena, Xosé Montaña Louzao, entre otros.

La aproximación de Blanco-Amor al teatro es lenta pero irreversible. Cuando llega a Buenos Aires en 1919, se desarrollaba ya una incipiente actividad teatral entre los emigrados. Sin embargo, «Blanco-Amor non participa directamente no teatro dos emigrantes nos anos vinte, en parte porque posiblemente tampouco estaba interesado neste teatro, demasiado cargado de saudade e sentimentalidade»³. De enorme importancia es su trabajo en *La Nación*, gracias al cual pasa temporadas en España en calidad de corresponsal. Ello le permite entrar en contacto con *La Barraca* de García Lorca y otros grupos independientes. Ya de vuelta en Argentina, inicia la composición de *Farsas para títeres*, escritas entre 1939 y 1942, excepción hecha de *El refajo de Celestina*, de 1948⁴. La recepción de las *Farsas* en España es, sin embargo, muy tardía. Desde luego, no antes de los años setenta.

¹ Eduardo BLANCO-AMOR: *La catedral y el niño*, Vigo, Galaxia, 1997.

² Damián VILLALAÍN: «Eduardo Blanco-Amor: cien años de un dramaturgo vivo», *Cuadernos de minipiezas ilustradas*, n.º 10 (1998), pp. 89-90.

³ Gonzalo ALLEGUE OTERO: *E. Blanco Amor, 1897-1979: unha fotobiografía*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1993, p. 241.

⁴ La primera edición de *Farsas para títeres* data de 1953, Buenos Aires, Ediciones López Negri. Contiene tan sólo tres obras, a saber: *Angélica en el umbral del cielo*, *La verdad vestida* y *Amor y*

No debemos dejar pasar por alto la labor de Blanco-Amor como director del Teatro Español de Cámara *El Tinglado*, con la colaboración de buena parte de los actores de Margarita Xirgù. Gracias a este proyecto, se representaron en Buenos Aires obras breves de Lope de Rueda, Cervantes, Ramón de la Cruz, etc... La predilección del autor gallego por nuestro teatro breve clásico se deja sentir no sólo en su labor como director de escena sino también en su faceta creadora. Sus *Farsas para títeres* deben mucho a nuestros dramaturgos áureos⁵.

En efecto, el primer teatro de Blanco-Amor supone una perfecta mezcla de lo clásico y lo vanguardista. Acoge la farsa como modelo estructural, de ahí que perpetúe una serie de características fundamentales del género: brevedad, movimiento escénico, carácter cómico y satírico, tono paródico... Ahora bien, la mejor tradición de nuestro teatro breve (quizás la veta más y mejor desarrollada de nuestra historia teatral) deja en nuestro autor un poso perceptible en numerosos aspectos, si bien la influencia de los Lope de Rueda, Cervantes, Quiñones de Benavente, etc... se hace palpable, en especial, en lo que Xavier Carro ha denominado «farsas de cobiza e sexo», es decir: *Amor y crímenes de Juan el Pantera*, *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano* y *El refajo de Celestina*.

En primer lugar, hemos de referirnos a la tipología de los personajes. Muy diferenciados están los hombres, «simples e obsesivos buscadores de fornicio»⁶, de las mujeres, seres fríos y calculadores que condicionan sus comportamientos a la obtención de beneficios materiales. Dentro del sector masculino, las *Farsas* están llenas de tipos que la historia del teatro breve ha ido decantando como tales:

1. El cornudo, con una doble vertiente. Juan Pantera (*Amor y crímenes de Juan el Pantera*), «cornudo sin haberla catado». Representa los instintos más bajos de la condición humana. Pretende poseer a Contemplación Jiménez por encima de su voluntad. No admite que sea cortejada por otros hombres. Sus celos patológicos lo llevan a convertir la escena en un cúmulo de cadáveres. En el otro extremo está Calisto (*El refajo de Celestina*), cornudo consentidor. Admite las relaciones de Melibea, transfigurada en una prostituta, pues ello le permite costearse sus vicios.

2. Las figuras eclesiásticas, caracterizadas, como el resto de los hombres, por su ansia irrefrenable de compartir lecho con el sexo opuesto. Durante todo el siglo

crímenes de Juan el Pantera. La segunda edición está fechada en 1962, ed. Menhir, México. A las tres primeras farsas se añaden otras tres en la edición mejicana, con lo que se configura el corpus definitivo: *Romance de Micomicón y Adhelada*, *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano* y *El refajo de Celestina*. A éstas hay que añadir dos ediciones más: la primera, edición bilingüe, publicada en La Coruña, Edición do Castro, 1973; la segunda, versión castellana, Madrid, Edicusa, 1976.

Las *Farsas para títeres* son escritas en castellano. Será el propio Blanco-Amor quien las traduzca con posterioridad. No es exacto, por tanto, lo que Eduardo Pérez Rasilla indica en su *Introducción* al volumen *Antología del teatro breve español (1898-1940)*: «Merece recordarse también el teatro breve de Eduardo Blanco-Amor (1900-1979), quien compuso en gallego diversas farsas que él mismo tradujo al castellano» Madrid, Biblioteca Nueva, p. 109. Yerra también el crítico en la fecha de nacimiento de Blanco-Amor. Es cierto que el orensano, quizás por coquetería, dijo en varias ocasiones haber nacido en 1900. Como Luis Pérez Rodríguez y otros muchos se han encargado de demostrar, Blanco-Amor nació en 1897.

⁵ La vinculación de Blanco-Amor al teatro continuará hasta el momento de su muerte. En 1957, todavía en Buenos Aires, funda el *Teatro Popular Gallego*, con el objetivo de extender la cultura entre los emigrados. Tras su regreso a Galicia, colabora con algunos grupos independientes. En 1971, participa con Ricard Salvat en la puesta en escena de *El caballero de Olmedo*, para la que escribe el prólogo «Lope de Vega y lo clásico». En 1974, publica en Galaxia su *Teatro pra xente*. Póstumamente, ve la luz *Proceso en Jacobuslad. Fantasía xudicial en Ningures* en la revista *Pipirijaina*.

⁶ Xavier CARRO, *A obra literaria de Eduardo Blanco-Amor*, Vigo, Galaxia, p. 68.

XVI y, con menos intensidad, en el siglo XVII, la figura del Sacristán apareció de continuo en el teatro cómico breve. Suele ser un personaje de cultura superior al resto y, siempre, lascivo amador. «Figura pragmática e idealista, el Sacristán rehúsa las zalamerías y requiebros, prefiriendo la acción directa en el lecho»⁷. Así, el Sacristán de *Amor y crímenes...* hace explícitos sus deseos sexuales. Por Contemplación está dispuesto a abandonar su escasa vocación religiosa:

SACRISTÁN: Ahora que estás en tí, vete sabiendo que te adoro desde niño.

CONTEMPLACIÓN: Como si oyese llover. Para sayas bastan las mías.

SACRISTÁN: Ordénalo y hago flecos este balandrán, aunque me vale treinta mil reales al año sin contar borras de aceite, limosnas de las misas de ajusticiados, ayudas de responso y cabos de vela⁸.

Dado que no puede conseguir los favores pretendidos, su principal objetivo es evitar que sean consumados por otros. La ridiculización del personaje lleva a Blanco-Amor a convertirlo en una especie de *voyeur*:

SACRISTÁN: Y yo subiré por el muro de la corraliza a ver lo que hace; que, como decía el abade viejo, a falta de otros, los ojos son también órganos de placer. (p. 74)

Junto al Sacristán, el Reverendo Prior de los Anabaptistas de *El refajo de Celestina*. Con un esquematismo propio del más puro teatro expresionista, se le caracteriza con un solo rasgo, «lujurioso». Se trata de un hombre que ha lidiado faenas amorosas en muchas plazas, de ahí que las palabras de la astuta Celestina no lo-gren embaucarle:

CELESTINA: No es propio de la doncellez hacerse cargo por indirectas.

REVERENCIA: Así eres tú doncella como yo mariposa. (p. 188)

Su apetito sexual es ridículamente insaciable. Maestro del disimulo y la hipocresía sabe contenerse ante testigos. Sin embargo, cuando ve cerca su objetivo, se despoja de su falso hábito:

REVERENCIA: [...] Dijéronme que eras hermosa y de tersas carnes, y no me opongo a certificarlo, si tal es tu iniciativa.

Su intervención se llena de dobles sentidos:

REVERENCIA: Deja el susto, que ya estamos entendidos por oficios de Celestina. Ábreme la puerta, que éstos son los óleos que tú pides... (p. 202)

Como muchos otros eclesiásticos del teatro clásico, el Reverendo se expresa con frecuencia en latín macarrónico, lo que constituye una fuente exquisita de comicidad, máxime cuando suele recurrir a ella para expresar sus opiniones sobre las mujeres:

⁷ Javier HUERTA CALVO: «Introducción» a *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1985, p. 36.

⁸ Eduardo BLANCO-AMOR, *Farsas para títeres*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1973, p. 62. En adelante, citamos por esta edición.

REVERENCIA: Y cuando así fuese, te digo que no hay peor cosa para la virxinalis porciúncula que andar con ella expuesta a las nocturnas accechanzas. (p. 188)

Más tarde, con toques de «animalización» valleinclanesca:

REVERENCIA: ¡Iam ego putaban ista esse virilia! (Olisquea de nuevo).
¡Sime dubito, hominis sunt...! (Vase) (p. 196)

3. El Indiano. Estoraque (*Amor y crímenes...* y *Muerte fingida y veraz muerte de Estoraque el Indiano*) hereda en su figura una larga tradición. Como era preceptivo, se trata de un hombre que ha amasado gran fortuna en el Nuevo Mundo. Es consciente de que su único atractivo reside en su riqueza:

ESTORAQUE: [...] Todo mi oro traigo aquí. ¡Déjame derramarlo entre tus muslos! (p. 76)

Tras su presunta muerte, todos se disputarán su herencia.

Las mujeres heredan los rasgos de avaricia, astucia, lujuria,... con los que, con frecuencia, han sido caracterizadas en la tradición literaria hispánica, sobre todo a partir de Quevedo. Actúan como verdaderos motores de la acción dramática. En este sentido, las palabras del profesor Huerta Calvo, si bien referidas al entremés de los siglos de oro, son muy ilustrativas: «Veo la mujer como una auténtica *Dea ex machina* del género entremesil, plasmada en la escena de diversas formas: la presencia de su cuerpo deseado por los personajes masculinos; su omnímodo modo de hacer su real gana —fuera de alguna que otra excepción—; su capacidad de torear a maridos y amantes por igual;...»⁹. Las mujeres de las farsas de Blanco-Amor heredan el papel central en la escena, así como la tipología apuntada por el crítico. Los dos caracteres que mejor representan esta descripción global son Contemplación (*Amor y crímenes...*) y Melibea (*El refajo de Celestina*). Una y otra buscan en los hombres la consecución de los mayores beneficios materiales posibles.

CONTEMPLACIÓN: Deme acá la bolsa, que con el mucho peso se le agravará el sofoco.

ESTORAQUE: Es peso liviano este del oro. Yo la llevaré.

CONTEMPLACIÓN: (Brusca) Pues no subirá, por roñoso y falsario. Todo es ardid. (p. 66)

Melibea, por su parte, lejos del candido carácter gestado por Fernando de Rojas, sabe qué puede sacar de los hombres. Por ello, reprende a Celestina al inicio de la obra por no haber obtenido suficiente recompensa:

MELIBEA: Procede en tus hablas de una vez, ¿qué te dio de albricias?

CELESTINA: Una sarta.

MELIBEA: ¡Daca ya que la vea! [...] ¡Ah, día de congoxa!... ¿Esto te dio?
¿Y cómo lo quisiste? Los corales van tirados. (p. 184)

⁹ 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, Oro Viejo, 1995, p. 107.

La avaricia, rasgo consustancial a los personajes femeninos, está representada, ante todo, por Adulia y Pepa (*Muerte fingida...*), falsas plañideras que asisten al velatorio del Indiano con el único objetivo de conseguir hacerse con parte de su suculenta renta. Son personajes ridículos, como ridículos son también los elogios que dirigen al difunto:

ADULIA: ¡Y no hubo lunar de pelos como el que caracoleaba en tu sinistro carrillo, que allí se enredaba la virtud de las doncellas como las abejas en los barbizos de las mazorcas! (p. 84)

La astucia tiene a su máxima valedora en Celestina. Sabe con qué mercancía cuenta (Melibea) y la maneja con tiento. Maestra en la seducción, hace despertar los deseos más ocultos de su Reverencia:

REVERENCIA: (Tierno y arrimón) ¿Es de buen ver?

CELESTINA: ¡Así yo me goce! Toda ella es un ampo de tibia nieve. Las carnes tiene como limpias madreperlas, no siendo allí donde unos hilillos de oro le avellocinan y cubren la natura con finos y ensortijados rayos; y embajo de tales rayos....

REVERENCIA: ¡Rayos que te partan, que hablas tú como los gusarapos que armaban tentaciones al menor de Padua! (p. 190)

Como puede observarse, Celestina¹⁰ recurre a un lenguaje cargado de referencias corporales y eróticas, materia común del teatro breve.

En el cómputo global de los personajes que integran las «farsas de cobiza e sexo» tan sólo hay un personaje positivo: la negra Pancha (*Muerte fingida...*). Adviértase que la figura del negro es una de las más representativas del teatro español de los siglos de oro. Blanco-Amor recoge ese legado, que mantiene en lo esencial. Así, hace hablar a Pancha imitando la lengua de los negros:

¡Ay, mi dolorcito, que yo no soy de esta nación y no entiendo esos hablare. Sólo digo que me lo han matao al amito de mi corasón... (p. 102)

Pancha no resulta risible más que por su lengua. El autor, desde su posición de demiurgo, no se burla de ella, pues aparece «para restaurar a xustiza e reafirmar o poder do amor sinxelo e desinteresado»¹¹.

En conclusión, los personajes de las tres piezas analizadas se adaptan a una tipificación que el teatro breve, en sus más diversas manifestaciones, había ido asentando con el paso de los siglos.

En segundo lugar, las *Farsas* de Blanco-Amor hacen suyo el modo de expresión propio de los géneros menores de nuestro teatro áureo. Por ello, sus personajes utilizan un lenguaje vulgar y violento, en el que abundan los insultos, expresiones populares, referencias anticlericales, etc... La pieza más representativa es, sin duda, *Amor e crímenes...*, en la que «la expresión se llena de imprecaciones, juramentos, insultos, como expresión de los «valores» grotescos»¹². Movilidad y violencia

¹⁰ Celestina sirvió de base a muchos personajes femeninos del teatro breve de los siglos XVI y XVII. Véase a este respecto Javier HUERTA CALVO (1995), *op. cit.*, p. 86.

¹¹ Xavier CARRO: *op. cit.*, p. 67.

¹² José RIVEIRO: «Valle-Inclán y Blanco-Amor», *Anthropos*, 158-159 (1994), p. 120.

escénicas tienen su correlato en el léxico empleado, en especial por Juan el Pantera y Contemplación Jiménez. En algunas ocasiones, podemos hallar, incluso, un cierto influjo casticista, dentro de la escuela forjada por Ramón de la Cruz y, sobre todo, ya en el siglo XX, por Carlos Arniches:

JUAN: ¡Muéstrate, zorra, zorrina, zorróna, zorrimbamba...!

CONTEMPLACIÓN: (Asomando, escotada, reluciente, con encajes y ríngorras en el cabezón de la camisa de nipsis) ¡No, no y renó! (p. 56)

El lenguaje sirve como medio de caracterización de los personajes. Así, el modo de expresión de Juan Pantera refleja nítidamente su condición primaria:

¡Tápate esa espetera, puerca! (p. 58)

¡Te vas o te rajo el bandullo! (p. 60)

¡Muy zorra es! Pues hoy será la definitiva. Esperaré a que comience el fregado y luego verán lo que es canela pura. (p. 74)

¡Qué zorra! ¡Qué zorrísima es! (p. 76)

La violencia lingüística se extiende también a Contemplación.

¡Suelta, que me fanas toda...! (p. 60)

Quémate con ellos, chupacirios. (p. 62)

En lenguaje se hace especialmente violento en las palabras de los eclesiásticos, que, incluso, hacen gala de una despótica conciencia de superioridad con respecto a los otros personajes:

REVERENCIA: [...] ¿Esa es tu doncellez; vieja barbuda y bellaca...? Desde el primer instante me hice cargo de que hablaba contigo, intolerable y pestilente hechicera. ¿Dónde es la casa, antes que de otra manera te cuestione? (p. 192)

SACRISTÁN: ¡Suéltala o te aireo los hígados! (p. 62)

Otra faceta que relaciona el lenguaje de las *Farsas* con los géneros menores del teatro de los siglos XVI y XVII es la recurrencia a las alusiones eróticas:

CONTEMPLACIÓN: (Con murmullo rápido y encelado) No más verte y unas alfas de fuego me brotan del corazón hacia los miembros, que no sé cómo apagarlas... (*Amor y crímenes...*, p. 70)

ESTORAQUE: ¡Pruebas de alcoba, digo!

CONTEMPLACIÓN: Las tendrás en su día.

ESTORAQUE: Daca esos brazos y pechos, cuando menos. (*Muerte fingida...*, p. 100)

El autor se encarga de potenciar el componente erótico-lascivo a través de unas acotaciones extremadamente explícitas, que nos informan con detalle de cómo representar las obras. Baste con un ejemplo:

Ahí viene ya Contemplación, que se ha echado una floreada esclavina sobre los hombros desnudos y los abundantes, aurorales, senos. Tiene aire de mando y ojos rasgados y gachones, que juegan diestramente, aun en la apatía. (*Amor y crímenes...*, p. 58)

El regusto arcaizante de estas tres piezas se deja sentir en muchos otros aspectos. Hay, por ejemplo, una clara intención de recuperar ciertas técnicas dramáticas, como los bailes y las canciones. Así, *El refajo de Celestina* culmina con Celestina bailando al son de una «zarabanda borracha»:

Ay, por el pie,
por la punta del pie,
por la rabia del pie,
que se ve y no se ve. (pp. 230 y 232)

Las «farsas de cobiza e sexo» suponen, pues, una recuperación, llena de vida, de los ingredientes fundamentales de los géneros mal llamados menores de nuestro teatro renacentista y barroco.

Por otro lado, hemos de considerar las «farsas sentimentais». Bajo este marbete, Xavier Carro incluye dos obras: *Romance de Micomicón* y *Adhelada y Angélica en el umbral del cielo*. En la primera de ellas, más que de una obra con influencia del teatro breve, hemos de hablar de una especie de cuento tradicional. La simplicidad de los caracteres así lo atestigua¹³. Supone, en resumen, una exaltación del sentimiento amoroso como camino de redención: «Blanco-Amor describenos o amor como un sentimiento todopoderoso, capaz de obrar milagres como o que se produce no corpo ciclópeo de Micomicón, un xigantesco príncipe ó que só o amor da linaxuda escrava Adhelada é quen de lle devolver proporcións humanas e curarlle o desacougo existencial»¹⁴.

Por lo que respecta a *Angélica en el umbral del cielo* es, junto con *La verdad vestida*, la farsa que más se aleja del marco tradicional. Conserva, eso sí, la visión irónica, proyectada en esta ocasión sobre las ideas de salvación del hombre. Constituye, como el *Romance*, un canto al amor humano, que, en su contienda contra el amor divino, resulta vencedor. Si tuviéramos que definirla de alguna manera, sin duda la denominación menos indicada sería, en contra de la voluntad del creador, la de farsa. Más bien se puede hablar de melodrama sentimental.

A las cinco farsas analizadas hay que añadir *La verdad vestida*. En la estela del teatro expresionista, Blanco-Amor gesta una especie de breve auto sacramental contemporáneo¹⁵, protagonizado por alegóricos personajes: Capital, Disimulo, Verdad, etc... En efecto, el autor gallego adapta una forma dramática clásica para hacer una ácida reflexión satírica contra la sociedad capitalista actual. Es la farsa en la que se

¹³ Aunque el tono general pueda parecer de una encantadora inocencia, no debemos dejar pasar por alto su ácida visión crítica. Transcribimos parte de la interesante reseña que Gació hizo para *El Ideal Gallego* (6-6-1973), tras la representación, a cargo del grupo *Rosalía de Castro* del *Romance de Micomicón y Adhelada*:

El *Romance de Micomicón y Adhelada* es una apretada e intensa representación dramática, llena de símbolo y de acotaciones punzantes. La reina viuda y con barbas, que ha de soportar la maldición de un hijo gigante, que sólo en comida consume la mayor parte del erario público, es una alucinante figura que sostiene el principio del poder por el poder, con todo lo que de mano dura, irracional autoritarismo y absoluto desprecio de la dignidad de los demás lleva consigo.

El final sólo aparentemente feliz —gracias al excelente tratamiento, entre cínico y tierno, del personaje de la esclava, ex princesa metida a redentora por el amor— es otra tremenda parodia de la precaria continuidad de unas maneras de gobierno injustificables.

¹⁴ Xavier CARRO, *op. cit.*, p. 69.

¹⁵ Véase Mariano DE PACO: «El auto sacramental en los años treinta», *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid, CSIC, pp. 265-273.

ven más claros los toques vanguardistas. La luz y su simbología, como analizaremos más adelante, cumplen un papel esencial.

2. VANGUARDIA

En los escasos artículos dedicados a *Farsas para títeres* (el vacío bibliográfico sigue siendo grande), se pierde, con enorme frecuencia, la perspectiva de que son obras escritas para ser interpretadas, al menos en principio, por títeres. La elección de éstos como medio de expresión dramática supone la toma de contacto con los movimientos de vanguardia, en especial con el Expresionismo.

Desde finales del siglo XIX, comienzan a aparecer en Europa, en especial en Francia y Alemania, una serie de dramaturgos que pretenden llevar a cabo una redención del teatro a partir de una serie de máximas esenciales. En primer lugar, se proponen como objetivo fundamental recuperar el sentido catártico del teatro griego. Así lo explicita Walter Hasenclever en el prefacio a su obra *Los hombres*:

La signification de l'art n'est pas de susciter un accord général, mais de bouleverser¹⁶.

En segundo lugar, se oponen frontalmente al teatro realista. El escenario no debe ser, en absoluto, una proyección de la vida humana y, mucho menos, de la sociedad burguesa en la que el hombre está inserto. Debemos traer aquí las sugestivas palabras de Yvan Goll:

La scène ne doit pas se borner à reproduire la vie réelle, et elle devient surréelle lorsqu'elle montre à tous ce qui se cache derrière les choses. Le réalisme pur fut la grande aberration de toutes les littératures. L'art n'est pas là pour la commodité des gros bourgeois, qui secouent la tête, disant: «Oui, oui, c'est comme ça. À présent, allons au buffet nous rafraîchir!». L'art, dans la mesure où il veut éduquer, améliorer, être efficace d'une façon quelconque, doit supprimer l'homme de tous les jours, l'effrayer, comme le masque effraie l'enfant et Euripide les Athéniens, qui sortaient du théâtre en titubant. L'art doit refaire de l'homme un enfant¹⁷.

En definitiva, un arte, en sentido genérico, y un teatro, de forma particular, que se desprendan de un referente objetivo y del retoricismo del teatro coetáneo¹⁸. De manera necesaria, si los expresionistas se apartan de lo real deberán proponer un nuevo referente estético: lo grotesco, a fin de que la escena sea un ámbito de reflexión y no una simple proyección de los valores cotidianos. Como Valle-Inclán en España, los teóricos europeos inciden en la necesidad de llevar a escena los

¹⁶ Citado en AA.VV., *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, París, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1971, p. 348.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 359.

¹⁸ Véase el esclarecedor *Prólogo* de *Los cuernos de don Friolera* de Valle-Inclán. Las palabras de Estrafalarío, tras asistir a la representación de títeres, son definitorias:

Ese tabanque de muñecos sobre la espalda de un viejo prosero, para mí, es más sugestivo que todo el retórico teatro español. Y no digo esto por amor a las formas populares de la literatura... ¡Ahí están las abominables coplas de Joselito! (Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 130)

aspectos más ridículamente bestiales del ser humano con la intención de que el espectador, removido en su butaca, sea capaz de distanciarse, por lo desmesurado del espectáculo propuesto, y poder así extraer una conclusión de la verdadera esencia del hombre.

Para llevar a efecto la nueva propuesta de dramaturgia se hace necesario un nuevo concepto de actor/intérprete. «El convencimiento de que el teatro necesita un nuevo tipo de actor es prácticamente universal a finales del siglo XIX y a principios del XX»¹⁹. Un actor que no se limite a reproducir el comportamiento del hombre sino que se convierta en un ente capaz de encarnar el pensamiento, los sentimientos e incluso el destino de la condición humana. El teatro de corte expresionista, no en vano, se caracteriza por una recuperación de la alegoría. No olvidemos, por ejemplo, que en los años treinta se produce un resurgimiento del «auto sacramental» como modelo dramático. En tanto que el escenario es entendido como una forma de «surrealidad», el actor no debe buscar sus modelos en un mundo, el real, que le es extraño. Debe actuar, en consecuencia, de forma completamente diferente a la tradicional. Por ello se da prioridad a la gestualidad y a la sobreactuación²⁰. Es precisamente en este punto donde se introducen los títeres y las marionetas. Como partes de una fructífera tradición desvinculada del tono aleccionador-didáctico del teatro del siglo XIX, los expresionistas encuentran en ellos una especie de revelación, el teatro en estado puro, sin aditamentos de ningún tipo²¹.

A todo ello hay que unir un aspecto de enorme importancia. Los títeres y las marionetas permitían establecer un distanciamiento con respecto a aquello que se desarrollaba en escena a fin de poner de relieve «la falta de dignidad del hombre moderno y la falsedad de la sociedad que lo ubica»²². Desde esta perspectiva deshumanizante, la principal figura del teatro de títeres y marionetas es, sin duda, Gordon Craig, mentor de la teoría de la *Übermarionette*. Apoyándose en un radica-

¹⁹ Jean Marie y Eliane LAVAUD, «Valle-Inclán y las marionetas entre la tradición y la vanguardia», *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC, p. 363.

²⁰ Jean-Michel GLIKSOHN, *L'expressionnisme littéraire*, París, Presses Universitaires de France, 1990, pp. 117-135.

²¹ Recuérdese que Alfred Jarry interpreta, en 1898, el papel de Ubu de su *Ubu roi*. Los demás personajes eran marionetas. De este modo, el dramaturgo francés hacía una sátira contra el teatro burgués.

El propio Jarry, en la conferencia «Sobre los títeres», impartida en Bruselas el 21 de marzo de 1902, hablaba en los siguientes términos:

Las marionetas constituyen un diminuto pueblo por completo aparte, por cuyo país he tenido ocasión de viajar con mucha frecuencia. Se trató de expediciones poco peligrosas, de esas para las que en absoluto se necesita casco de explorador ni una nutrida escolta militar. Los pequeños seres de madera viven, por ejemplo, en París, en casa de mi amigo Claude Terrasse, el conocio músico, cuyas composiciones parecen complacerles sobremediana. Durante uno o dos años, Terrasse y yo mismo hemos sido los Gulliver de tales liliputienses. Les gobernábamos como conviene, por medio de hilos. Y Franc-Nohain, a quien encargamos componer una divisa para nuestro Teatro de Títeres, no puedo encontrar otra mejor que la más natural: «estrellas del filamento» (...).—No sabemos bien por qué, siempre lo pasamos aburrido en eso otro a lo que se llama Teatro. ¿Sería porque teníamos conciencia de que, por más genial que el actor fuese (...), siempre traicionaba el pensamiento del poeta? Sólo las marionetas, de las que se es amo, soberano y Creador (pues nos parece esencial haberlas fabricado uno mismo), traducen, pasiva y rudimentariamente, íntimas formas de ser de la exactitud... (*Todo Ubú*, trad. José Benito Alique, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 157)

²² Carlos JEREZ-FARRÁN, *El Expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*, Ann Arbor, Michigan, UMI, Dissertacion Information Service, 1988, p. 126.

lismo estético de enorme atractivo, Craig pretende desterrar al actor-humano, pues «the actions of the actor's body, the expression of this face, the sounds of his voice are all at the mercy of the winds of his emotions. The actor must go and in his place comes the inanimate figure —the Übermarionette»²³. Preconiza Craig un actante del hecho teatral que no tenga ninguna conexión con el mundo real, que le sea ajeno, que no exista al margen de la actuación.

Es también desde la perspectiva del arte deshumanizado desde la cual hay que entender la atracción de don Ramón María del Valle-Inclán por el género (recuérdese, entre otras, la *Farsa infantil de la cabeza del dragón*), pues suponía la forma más coherente de llevar a la práctica su teoría del esperpento²⁴. No es Valle-Inclán el único —aunque sí el más importante, por lo que se refiere a la influencia ejercida sobre Eduardo Blanco-Amor— que se acercó al teatro de títeres y marionetas en las primeras décadas de nuestro siglo. Hay que traer aquí, aunque sea de forma sucinta, los nombres de Benavente, Grau y, por supuesto, García-Lorca, que hicieron fecundas incursiones en el teatro de muñecos.

Frente al teatro convencional, la adopción del teatro de títeres como fórmula dramática suponía, de un lado, la oposición al naturalismo²⁵ y, de otro, la posibilidad de experimentar desde la libertad que otorgaba el distanciamiento propio del género. En estos mismos términos se expresa Blanco-Amor en el *Prólogo* a sus *Farsas para títeres*:

En este tipo de teatro, el autor goza —dentro de sus limitaciones técnicas, muy severas— de la más bella libertad; de su fruición y deleite sin fronteras en lo que respeta a la expresión literaria y a su compromiso con la llamada realidad.

La conexión del orensano con las teorías expresionistas anteriormente apuntadas se hace explícita en ese mismo prólogo:

Al ser escritas para voces enmascaradas y ademanes mecánicos el autor irresponsabiliza su texto, sin deshumanizarlo, pues prescinde de la implicancia plástica, carnal, del actor —*esa cosa tan densa*— y lo pone al servicio de una fantasmagoría de espectros que, empero, sólo muy relativamente pueden comportarse de un modo espectral. (pp. 12 y 14 —el subrayado es nuestro)

Blanco-Amor que, a pesar de su exilio bonaerense, nunca abandonó su contacto con España y con Europa, supo recoger el testigo de una apuesta, la de los títeres y marionetas, que, partiendo de la tradición, supuso, sin duda, un atractivo paso adelante en la superación del teatro realista y en el asentamiento de la vanguardia. No es accesorio que, como él mismo se encarga de explicar en el *Prólogo* a sus

²³ Citado por Carlos JEREZ-FARRÁN, *op. cit.*, p. 131.

²⁴ Véase Antonio BUERO VALLEJO, «De rodillas, de pie, en el aire», en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

²⁵ Benjamín Jarnés es uno de los más fervientes detractores del realismo-naturalismo teatral:

Lo difícil de salvar en el teatro es ese áspero, ese penoso roce, con la vida. La copia fiel de lo vivido no nos ofrece sugerencia alguna, cuando esta fidelidad fotográfica no nos llega ceñida con el arabesco luminoso de un marco irreal. (*HM*, 13-XII-1924, p. 5), citado por DRU DOUGHERTY y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990, p. 64.

Farsas, también en Buenos Aires se hubiera dejado sentir «una ventolera de teatro de títeres y formas parateatrales». Además, como ha señalado José Riveiro²⁶, hay dos hechos fundamentales que vivifican y modernizan la escena en la capital suramericana. De un lado, la creación de la *Comedia Nacional Argentina* y, de otro, la inauguración del Teatro Municipal de Buenos Aires, gracias a lo cual nombres tan significativos para el nuevo teatro como Ibsen y Pirandello llegan a la Argentina del momento.

Ahora bien, la apuesta que suponía la abolición del actor para ser sustituido por el muñeco, al modo de Craig, era demasiado violenta para que fuera llevada a efecto con todo rigor; hemos de tener en cuenta que se trataba de obras que, en absoluto, eran adscribibles al teatro infantil, sino piezas que ponían en entredicho la sociedad europea del momento. Blanco-Amor, conocedor de los movimientos vanguardistas que le habían precedido, es consciente de ello. Alberga, por tanto, la posibilidad de que sus *Farsas* sean interpretadas por actores:

Los títeres —o los actores que heroicamente los imiten— en su existencia entre el ser y el no ser, en su existencia casi sin consistencia, inducen a muy dramáticas crueldades no justificadas sino simplemente deseadas, como es propio y natural de toda auténtica apetencia humana;... (p. 14)

Más adelante:

Después de tan arduo ejercicio con el premio, en sí exquisito, de esta libertad sin otras limitaciones que las ya aludidas, me vino la tentación, de querer ver cómo se comportaría un teatro así concebido haciéndolo deslizarse hacia su encarnación en el actor con voz desnuda, presencia comprobable y —los títeres son aéreos— sometido a la ley de la gravedad, de todas las gravedades. (p. 16)

En efecto, se potencia ese límite difuso entre el ser y el no ser. No es diferente la técnica desarrollada por Valle-Inclán, en cuyas acotaciones se comparan recurrentemente a los actores con fantoches, títeres,... En la línea de don Ramón y de los movimientos de vanguardia europeos, Blanco-Amor pretende poner en tela de juicio no sólo el *status* del actor sino la condición humana contemporánea en su conjunto. De ahí que el autor dramático, ejerciendo de demiurgo, ridiculice a los personajes que pueblan la escena. La deformación grotesca es una práctica común en *Farsas para títeres*.

Una de las características fundamentales en la presentación de los personajes es el esquematismo de su descripción. Se nos informa, tan sólo, del rasgo más significativo y, a la vez, ridículo, de éstos. Se atisban coletazos del más puro teatro del absurdo. Tomemos como ejemplo *Muerte fingida y veraz muerte...*:

ADULIA: 20 años, pañolón floreado, nuevo. Plañidera.

PEPA: 40 años, manto negro, gastado. Plañidera.

CONTEMPLACIÓN JIMÉNEZ: Un año más que en la acción anterior, pero no se le nota nada.

LA NEGRA PANCHA: De Guanabacoa, 50 años, gorda, carnosa.

ESTORAQUE EL INDIANO: La edad de todos los muertos de su edad.

²⁶ JOSÉ RIVEIRO, *op. cit.*, p. 118.

ESCRIBANO: Edad curial, con barba y levita.

ALGUACIL: Redicho, con bigote negrísimo.

FÍSICO: Edad médica, afeitado... (p. 82)

Las acotaciones heredan, en lo que se refiere a la descripción de caracteres, el detallismo del esperpento valleinclanesco. El personaje de Juan el Pantera (*Amor y crímenes...*) es introducido en los siguientes términos:

Aparece JUAN PANTERA, ceñudo, cejudo, bigotudo y patilludo; sombrero catite, zamarra remontada y garrote de tojo adornado a fuego. Jaque y valiente, de humor avinagrado y homicida voz, menos cuando los trémolos del amor se la aflautan y atortolan. (p. 54)

Recurre también Blanco-Amor al recurso de la animalización. Así, Estoraque (*Muerte fingida y veraz muerte...*), exhausto por el abrazo que le propina Contemplación, no puede sino prorrumpir sonidos guturales:

ESTORAQUE: (Frenético) Huuummm, huuummm...

CONTEMPLACIÓN: Sepárate que llega gente al velatorio.

ESTORAQUE: Huumm, huuummm (El gruñido amoroso se vuelve quejumbre). (p. 100)

En *El refajo de Celestina*, algunas acotaciones acogen dicho procedimiento:

Su Reverencia se arranca a lo toro, bajo de testuz y con espantables bufidos. Los castúos lo descabellan al volapié con dos recias e iguales puñadas en el cogote. El Anabaptista rueda en los medios. (p. 228)

Se corporiza, por derecha, Su Reverencia, el Prior de los Anabaptistas, con la cogulla a medias baja. Tiene ojos vacunos y pestañudos, barba dorada y cumplida. (p. 184)

Otro de los elementos caracterizadores es la intención paródica de las *Farsas*. El referente parodiado es fundamentalmente el drama neorromántico de Echegaray y sus seguidores y el drama poético de corte modernista y tono grandilocuente de los Marquina, Fernández Ardavín y otros. Para ello, combina Blanco-Amor registros lingüísticos populares con vacuas y altisonantes expresiones. De nuevo, *Amor y crímenes...* vuelve a ser la fuente más rica en ejemplos. Juan Pantera, después de tratar a Contemplación con vulgares modos, habla de la siguiente manera:

JUAN: (Súbitamente aplacado) ¡Ay, contempla, sol de mis días, lucero de mis noches! (Se dobla, con descaecimiento amoroso)

CONTEMPLACIÓN: ¿Se te acabaron los humos, Juan Pantera?

JUAN: En viéndote la vida se me acaba, a fuerza de querer vivirse toda ella. ¡Oh, Contemplación de mis entretelas, y cómo me castigas! (p. 56)

El *Romance de Micomicón y Adhelala*, de aparente inocencia, esconde una hiriente sátira contra la pomposidad de los grandes dramones neorrománticos:

REINA MADRE: ¿Dónde anda mi niño?

ADHELALA: Arrancando cedros milenarios y empujando inmensos peñascos.

REINA MADRE: ¡Redicha! ¡No puedes hablar a derechas? Los peñascos son siempre inmensos y los cedros siempre milenarios... ¿Para qué hace eso?

ADHELALA: Para levantar un dique y construir una goleta... respectivamente.

REINA MADRE: ¿Por qué dices respectivamente?

ADHELALA: Porque he recibido una brillante educación. (p. 24)

El momento de mayor efectismo paródico lo encontramos en *Amor y crímenes...* Al final de la obra, Juan Pantera, herido por su honor mancillado, convierte la escena en un cúmulo de cadáveres para acabar quitándose la vida. Creemos que, a lo lejos, late el recuerdo de *La venganza de don Mendo*. El cornudo queda convertido en un necio fante, cuyas palabras son correlato perfecto de su condición:

JUAN: [...] ¿Para qué quieres ahora la vida, Juan Pantera? Si ya no tienes a quien amar ni a quien zurrar, ¿para qué seguir alimentando esta inútil existencia? Acaba tu obra dignamente, Juan Pantera. (Golpándose la cabeza con el basto) ¡Duro con Juan Pantera, Juan Pantera! Amante sin ser amado, cornudo sin haberla catado. Toma... toma... toma... ¡Ay! He aquí la negra muerte con el fin de todas mis virtudes y pecados... ¡Ay! (Cae al suelo) Sin transi gloria mundo... Sunsucorda... Alea jacta es... ¡Ya no sé más latines! ¡Al carajo con todo! (Muere) (p. 78)

En esta misma tendencia habría que situar *El refajo de Celestina*. Ahora bien, no supone un ataque directo al teatro coetáneo sino más bien una relectura burlesca de una de las obras más importantes de nuestra historia literaria, en la que Melibea pasa a ser una prostituta y Calisto un chulo vicioso.

La Vanguardia, en ciertas de sus vetas, supuso un movimiento de oposición a la anquilosada civilización burguesa y a las expresiones artísticas que la representaban. Bien sirviéndose de la evasión bien acogiendo posturas reivindicadoras, vino a desacreditar, por tanto, un orden, el burgués, que parecía haberse asentado de manera definitiva. En este sentido, las *Farsas* de Blanco-Amor suponen un profundo replanteamiento de la sociedad burguesa que las vio nacer. El ejemplo más claro es *La verdad vestida*, retrato de denuncia del estéril capitalismo que nos invade. Figuras alegóricas de signo contrario son situadas en un mercado, símbolo del materialismo humano:

Al levantarse el telón aparecen LA VERDAD y EL DISIMULO frente a sus tenderetes; son unos pequeños puestos con gradería, como de feria o mercado. En el del DISIMULO se ven los más variados objetos: imágenes religiosas, cuadros de batallas, armas, libros, irrigadores, antifaces, bustos de próceres, etc. En el de la VERDAD las tablas solamente, muy nuevas y sin desbastar. En la parte alta y frontal de los puestos, dos letreros muy visibles:

LA VERDAD. Consultas. PRECIOS GRATIS Y MUY AGRADECIDA.

EL DISIMULO. Consejos. PRECIOS... VEREMOS. (pp. 114 y 116)

La Verdad no tiene ya nada que ofrecer en nuestra civilización. Traemos aquí las sugestivas palabras de José Riveiro:

Los personajes del «gran teatro del mundo» pasados por el Callejón del Gato, han quedado reducidos al «gran mercado del mundo», usando los títulos de los autos calderonianos²⁷.

²⁷ *Op. cit.*, p. 121.

Retranca hay también en *Angélica en el umbral del cielo*. Blanco-Amor pone en entredicho las ideas humanas sobre la salvación del hombre. El amor humano es preferido al amor divino. La tesis del orensano viene a ser la siguiente: la mezquindad de la sociedad en que nos vemos obligados a vivir no deja hueco a reflexiones de transcendencia ultraterrena. Limitémonos a potenciar el amor entre los hombres, ya de por sí inalcanzable utopía.

Para terminar, hemos de referirnos a la importancia que cumplen en las *Farsas* la iluminación y la plasticidad. El Expresionismo incide en la importancia de la luz en la obra de teatro. Valle-Inclán recoge, alrededor de los años veinte, todas estas ideas de puesta en escena²⁸. De la misma forma que existe un convencimiento en la necesidad de un paso adelante con respecto a la orientación del teatro, a la labor de los actores, etc..., la luz es concebida como ingrediente fundamental para llevar a cabo esa buscada «redención» de la escena europea. Se concibe como medio de expresión del estado interior de los protagonistas del drama: «Les naturalistes s'efforçaient de donner au public l'impression que l'éclairage parvenait de sources naturelles, et l'utilisaient selon la logique de la vraisemblance.[...] Les expressionnistes en font, au delà de toute recherche illusionniste, un facteur dramatisant et reflet des tensions spirituelles du drame»²⁹.

La luz deja de ser un elemento secundario puesto al servicio de la verosimilitud; se convierte, en definitiva, en un «intérprete» más de la obra, al que hay necesariamente que dirigir, como si de un actor más se tratara, en virtud de los objetivos pretendidos.

La iluminación cumple un papel muy destacado en *La verdad vestida*, sin duda la farsa más vanguardista de Blanco-Amor. El propio autor nos advierte del hecho en la presentación de personajes y coordenadas espacio-temporales de la obra:

COLOR DE LA HORA: Rojo acarminado, con momentos de fulgente blancura. En esta farsa la luz tiene papel protagónico. (p. 114)

En efecto, la luz va variando en dependencia directa de la actitud del personaje central: la Verdad. Aislada e incomprendida por los representantes alegóricos de la sociedad capitalista (Disimulo, Capital, Vicio, Estado), la Verdad esconde su cuerpo. Tapada y, por tanto, vencida, la luz adquiere distintos tonos de rojos, como proyección de su estado anímico turbulento.

A medida que van pasando por escena los distintos personajes, agrupados en parejas de carácter antagónico (Virtud-Vicio; Trabajo-Capital...), la Verdad va tomando partido por el lado de la moralidad. Se atreve, a intervenirlos, a ir desnudando su cuerpo. La luz va adquiriendo entonces tonalidades más blancas:

(Cuando la VIRTUD va a entregarse, la VERDAD deja caer el manto hasta mostrar los hombros y parte del seno. La luz de la escena se hace casi blanca, y los amantes se apartan bruscamente al oír el grito estridente)³⁰
(p. 128)

²⁸ Manuel AZNAR SOLER, *Guía de lectura de "Martes de carnaval"*, Barcelona, Anthropos, 1992. El crítico señala, con precisión, la enorme importancia de las luces y las sombras en el esperpento valleinclanesco.

²⁹ Dennis BABLET, «L'expressionnisme à la scène», *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, op. cit., p. 206.

³⁰ Obsérvese la plasticidad de las acotaciones. Se diría que, en este caso concreto, Blanco-Amor tiene como referente el famoso cuadro de Eugène Delacroix *La liberté guidant le peuple*.

La intensidad del blanco, símbolo de la inocencia y, en definitiva, de la rectitud moral, ciega los ojos de los mentores del capitalismo. Así, con un cierto tono de chanza, el Disimulo se ve obligado a ponerse «unas pequeñas gafas negras» (p. 130)

Donde la iluminación cobra mayor sentido es al final de la obra. La Verdad, en un ataque de valor, se despoja de sus vestimentas:

VERDAD: (Transfigurada, erguida, grandiosa) Así que tanto es mi poder... (Empieza a dejar caer el manto y el escenario a iluminarse como en las escenas anteriores, pero esta vez con mayor decisión. El DISIMULO se da vuelta y queda enceguido, cubriéndose los ojos con los brazos) (p. 168)

La luz blanca, más intensa que nunca, ciega y mata a la mayor parte de las figuras alegóricas: Ley, Capital,... Sin embargo, Blanco-Amor no está interesado en brindarnos un final feliz y esperanzador en el que las figuras moralmente rectas venzan a sus adversarias. No cae, en absoluto, en un fácil maniqueísmo. Nos tiene reservados un ácido fin de fiesta. La luz de la Verdad comienza a remitir a manos de un nuevo personaje: el Amor, que, uniendo sus fuerzas a las de aquella, lleva al hermanamiento, irónico y baldío, de todas las parejas de contrarios:

CAPITAL: (Tomando al TRABAJO por los hombros) ¡Qué claro lo veo ahora todo! Repartiré contigo mis ganancias...

TRABAJO: Siento, por vez primera, que el trabajo puede no ser una maldición (Salen). (p. 174)

El discurso final del DISIMULO le otorga la verdadera victoria final; una victoria, en definitiva, de la sociedad capitalista y sus valedores. El escenario queda prácticamente sin luz. No hay lugar a la esperanza.

La luz desempeña también un papel importante en *Angélica en el umbral del cielo*, si bien, en esta ocasión, se persigue el efecto contrario: crear un «“cielo inverosímil” por tópico e infantiloides, “vagamente barroco” y en una “atmósfera de ballet”»³¹. Prevalecen, por ello, los tonos azules y rosados, de los cuales, en ocasiones, brota una viva luz blanca con la que son rodeados los personajes, a fin de revestirlos de una cierta aureola divina.

A través de este somero repaso por las *Farsas para títeres* hemos querido adentrarnos en unas piezas que mezclan lo tradicional y lo clásico, las técnicas de ayer con las de hoy, conjugadas por un dramaturgo prácticamente olvidado hasta el momento.

³¹ José RIVEIRO, *op. cit.*, p. 123.

EL UNIVERSO PSICOLÓGICO DE BAROJA ¹

Por Alicia Redondo Goicoechea

Es arriesgado dar una visión unívoca de la obra y de la psicología de Pío Baroja y Nessi, novelista vasco nacido en San Sebastián en 1872 y muerto ochenta y cuatro años después. Voy a ofrecer un esbozo de su psicología a través de lo que nos dejó dicho sobre sí mismo, y no sin dudas, ya que es uno de los autores más controvertidos de la narrativa española del siglo XX.

Esta controversia nace, en primer lugar, porque su obra mana de un individualismo exacerbado que resulta, en ocasiones, claramente contradictorio, como el propio autor, que no sólo defiende esto sino en ocasiones también su contrario.

En segundo lugar porque hasta estas contradicciones son casi inabarcables por la extensión de su escritura. Escribió más de sesenta novelas y otros tantos ensayos, cerca de cincuenta cuentos, unas largas memorias, seis obras de teatro y un libro de poemas. Sus obras completas suman ocho volúmenes en papel biblia y un total de 11.000 páginas. Resulta especialmente difícil hablar unívocamente ante esta montaña de opiniones y de historias.

Y en tercer lugar porque este número inmenso de opiniones y, a veces, francas contradicciones del autor, ha dado lugar a muchas lecturas diferentes de sus obras, algunas, no las menos, claramente excluyentes, como la que le acusa de misógino.

Son estas tres dificultades las que convierten la lectura de Baroja en una aventura fascinante. Entrar en su mundo, seguir las pistas de lectura que nos va dando, degustar las ironías de un narrador sagaz e inteligente y, sobre todo, identificarse con este narrador que es el irónico dueño del relato, es un viaje divertido del que se vuelve con las alforjas del corazón y de la inteligencia bien cargadas.

Los que prefieran optar sólo por una de sus múltiples caras tienen también donde elegir. De todo se puede encontrar en la inmensa obra de este escritor cuyos tres ejes fundamentales son: la discusión de ideas, la exploración de los sentimientos amorosos, y la importancia y egotismo de la irónica voz narradora. Una voz narradora que en los momentos claves no suele valorar ni explicar. Una moderna voz del siglo XX apta para lectores avezados que saben sacar sus propias conclusiones.

Para explorar, sólo un poco, esta selva barojiana voy a centrar mi reflexión en alguna de sus obras menos conocidas, pero en las que más profusamente habla de sí mismo, con objeto de identificar las raíces de la contradictoria personalidad del escritor. Estas obras son: el discurso de entrada en la Academia de la Lengua, en 1934, y que tituló, «La formación psicológica de un escritor», sus ensayos más personales como *Juventud y egolatría*, y la novela *La sensualidad pervertida*. Esta última pertenece a su trilogía menos aventurera, *Las ciudades*, publicada en 1920, cuando cierta

¹ *In memoriam* Emilio Alarcos cuyo último artículo se titulaba: «El fondo sentimental de Baroja».

crítica considera que ya no hace novelas importantes, una vez que ha concluido su etapa más brillante que abarca de 1900 a 1912. Sin embargo en esta novela quedan rastros muy significativos de la personalidad de un autor que desde la altura de sus cincuenta años reflexiona sobre lo que han sido su vida y sus creencias.

En *La sensualidad pervertida* Baroja no va a hablar de la política en general, como en *César o nada*, la primera novela de la trilogía, ni del mundo y la sociedad, como en *El mundo es así*, la segunda, sino del individuo y de su formación como persona. Este universo de la interioridad del ser humano, quizá el menos conocido del autor, es el que me propongo analizar hoy.

La sensualidad ... es una obra muy útil para conocer la trayectoria personal del autor y su psicología sentimental, porque aunque, en estas casi memorias más que novela, no esté presente directamente Baroja con su nombre y apellido, sí aparece embozado detrás del protagonista-narrador llamado Luis Murguía, a través del cual el autor se retrata de forma más directa y clara que en sus propias memorias, *Desde la última vuelta del camino*, tachadas, a veces, de superficiales.

Este personaje, Murguía, resulta ser, como casi todos los narradores de sus obras, un auténtico *alter ego* del escritor, de su misma edad, de características físicas, psíquicas y sociales afines; y la relación de su vida, un trasunto de la del propio autor². Esta clara identificación de personajes y autor ha hecho decir a Vázquez Montalbán:

«En su forcejeo con los personajes y la realidad, Baroja se ha caído con ellos en el guiso del libro y sorprende encontrar al cocinero en el centro del estofado... El sujeto-autor va en la obra misma, hay que aceptarlo encuadrado por la piel del libro, tal vez piel del propio autor»³.

La segunda edición de *La sensualidad pervertida* se abre con un prólogo que lleva el siguiente subtítulo: *Nota del editor de 1954*. Esta *Nota* no fue redactada, evidentemente, por el editor del libro sino por el propio D. Pío dos años antes de su muerte. Con ella Baroja intenta, no sin ironía, marcar las distancias entre él y el protagonista-narrador de una obra que había salido a la luz treinta y cuatro años antes y había resultado ser una auténtica autobiografía espiritual. Pero el lector no debe dejarse engañar. El autor, al redactar esta nota, recurre al humor no sólo para correr una cortina de humo entre él y el protagonista de la obra, sino también para ironizar sobre sí mismo y su forma de escribir. Nada en este prólogo puede ser pasado por alto ya que es de gran importancia. Comienza así:

«Al publicar una nueva edición de la *Sensualidad pervertida*, libro de un escritor ignorado y de otra generación, no tenemos el propósito de revelar a un autor ilustre, ni de sacar a la superficie una joya literaria. Nada menos literario que esta obra. Luis Murguía, indudablemente, no era un literato, ni siquiera un *dilettante* de la literatura, sino un curioso, un aficionado a la psicología y un crítico de una sociedad vieja, arcaica y rutinaria. Su libro, bastante paradójico, pretende ser un documento y dar una impresión exacta de la sociedad española del finales del siglo XIX y principios del XX... sociedad

² Esta relación entre su vida y su literatura puede verse, por ejemplo, en la narración de sus estudios de medicina en Madrid, que están transcritos de forma casi idéntica en sus memorias y en el comienzo de su novela *El árbol de la ciencia*.

³ *El escriba sentado*, Barcelona, Crítica, 1997, p. 71

regida todavía por el capitalismo, el militarismo y la teocracia... ¡Lástima que el libro no esté bien concluido y que se halle escrito a la carrera y, a veces, telegráficamente!

Luis Murguía, al contarnos su vida, demostró una vagabundez de pensamiento, casi siempre sin sentido y, en algunas ocasiones, amena. Se ve que, a pesar de no tener una formación intelectual seria, nuestro autor pretendía crearse una cultura y armonizar sus ideas generales. Se ve también que Murguía no aspiró a escribir un libro artístico, sino que se dejó llevar por el placer melancólico del recuerdo. De Luis Murguía, hombre, no sabemos más que lo que él nos cuenta de sí mismo: que fue un curioso de muchas cosas, un sentimental, un cínico y un pequeño buscador de almas...»⁴.

El uso de la palabra que hace Murguía narrador y, tras él, el enunciador implícito del texto, es decir Baroja, da cuenta de una mala educación sentimental que le encamina hacia una «sensualidad pervertida», expresión que, cobrando la máxima importancia narrativa, da título al libro.

Quizá para un lector actual no sea transparente lo que Baroja quiere decir con este título, que acaso podría traducirse como la sexualidad reprimida, es decir, el conflicto entre el deseo y el sentimiento amorosos, sexo frente a sentimiento. Pero lo que sí queda claro, a lo largo de la novela, es a lo que se refiere, con toda exactitud, este título:

«Las excitaciones constantes, (y, a la vez,) las preocupaciones, las lecturas, los paseos solitarios, iban pervirtiendo mi sensualidad y haciéndola patológica»⁵.

Lo que la obra nos narra es una mala educación sentimental que constituye la clave afectiva de una personalidad dividida. Esta se muestra como el producto típico de una sociedad puritana, que promovía personalidades disociadas hasta la esquizofrenia, immortalizadas por Stevenson en *El doctor Jeckill y Mister Hyde*. El universo afectivo de Murguía-Baroja aparece, pues, dividido entre estos dos extremos: por un lado un naturalismo de corte fisiologista, y, por otro, el más puro idealismo platónico, el cual le lleva a bloquear el deseo sexual, al no poder armonizarlo con el romántico idealismo amoroso, que, a la manera del joven Wherter, posee el personaje. Lo que, en definitiva, supone renunciar al amor concreto, acerca del cual se reflexiona largamente en la obra, y convertirse en un solterón pensando siempre en su Dulcinea, en un eterno enamorado del amor, que realiza, de forma vicaria en la literatura, una sustitución de la vida amorosa real.

Por cierto que sus objetos amorosos son, en esta obra, mujeres instruidas, cultas e inteligentes, bien lejos del ideal misógino de Quevedo y de tantos otros escritores, de la tonta bella, aunque también sus mujeres suelen ser guapas, y, eso sí, siempre son rubias. Deben combinar atractivo sexual e inteligencia⁶ y su presencia es irremplazable:

«Yo necesito que en una reunión haya mujeres... La compañía de la portera de la casa la prefiero a una reunión de hombres solos, aunque sean príncipes»⁷.

⁴ O. C., vol. II, p. 845.

⁵ *Ibidem*, p. 882.

⁶ *Ibidem*, pp. 960-963 y 971.

⁷ *Ibidem*, p. 955.

Las mujeres denostadas por Baroja en *La sensualidad pervertida* son, únicamente, un grupo determinado. Aquellas que encarnan el modelo de femineidad que la sociedad de 1920 exigía a la mujer. Debían de ser incultas, incapaces de alzarse sobre la cotidianeidad para hablar de ideas generales, buenas y hacendosas, beatas y obedientes, y estas son, justamente, las mujeres que a Baroja no le gustan.

¿Donde está su misoginia? En todo caso, aquí, era bien selectiva.

Volviendo a la citada oposición entre fisiología e idealismo amoroso:

«La gente vive, si no feliz, contenta, con esa existencia cotidiana de ir y venir, de trabajar, etc. Nosotros, ambiciosos, descontentos, inadaptados, que queremos una dicha pura y alta, nos equivocamos y no la alcanzamos nunca. —Pero alguna solución debe haber para los inadaptados— dijo Ana. —Yo creo que con el tiempo es posible que el amor tome un carácter fisiológico de necesidad y el idealismo siga otros derroteros puramente científicos o filosóficos. Si no, seguiremos como hasta aquí» ... Para olvidar mi fracaso con la Filo y la constante alusión al erotismo bajo, me puse a leer las pasiones del joven Werther, con lo cual mi espíritu andaba como una pelota, de las alturas del amor noble a las bajezas de lo encanallado»⁸.

Esta dicotomía barojiana entre fisiología e idealismo no es sino la que representa las dos caras del amor que en nuestros días redefinimos como sexo y sentimiento. Diferencia que sigue haciendo correr ríos de tinta y que Rosa Montero resume como: «los hombres quieren ... para poder hacer el amor y las mujeres hacen el amor ... para poder querer». En realidad es una dualidad inherente al sentimiento amoroso, en el que tiene cabida desde la máxima ternura hasta cierta violencia en el placer erótico, desde el compromiso hasta el sexo momentáneo.

Pero en Murguía-Baroja la oposición entre fisiologismo y amor romántico conlleva una característica importante que afecta al conjunto de su personalidad, que es la parálisis de la voluntad. Esto le impide actuar en la vida real y es la que le empuja a buscar sustitutos en el arte y la lectura, es decir le conduce a «Vivir la vida que otros soñaron» como dice Unamuno, en vez de vivir la vida propia, la real.

A su vez, esta enfermedad de la voluntad, como la llama el escritor, tiene su raíz en el profundo dualismo filosófico iniciado en Platón y que le hizo decir a Schopenhauer, lectura frecuentada por Baroja, aquello de «el pensamiento paraliza la acción». Murguía-Baroja es un personaje que piensa muchísimo, pero que no actúa nada; que se muestra como un auténtico enfermo de la voluntad, y que ha elegido, en el tema amoroso, el sillón de la lectura y la reflexión, eliminando, de forma tajante, el pasar a la acción de la búsqueda amorosa. Prefiere mirar la vida que vivir. Aunque esta falta de acción a veces es sólo falta de conclusión, abertura que define como propia de la vida pero muy poco literaria:

«Me reprochan a veces, cuando cuento algo que me ha ocurrido, el que no termina ... Pero la literatura es eso: darle un fin a lo que no lo tiene, ponerle un principio a lo que se nos ha presentado sin principio. Cierto, es así. ¡Pero yo soy tan poco literato!»⁹.

⁸ *Ibidem*, pp. 965 y 877.

⁹ *Ibidem*, p. 982.

El propio personaje de Murguía-Baroja, se autodefine como un hombre tranquilo¹⁰, como el héroe de la película de John Ford; y, como él, es un hombre bueno, algo rebelde y, sobre todo, sentimental:

Bueno: «Ha visto uno tanto inútil, tanto imbécil, tanto cínico y egoista progresar en la vida, ... (que sé que lo que me ha impedido progresar a mi) han sido las condiciones buenas: la ingenuidad, la probidad y la buena fe»¹¹.

Rebelde: «Es estúpido y cobarde que uno tenga que vivir respetando estrechamente las normas que inventaron los antepasados, que se pudren en los cementerios, y, sin embargo, es así. Rebelarse contra la mentira es peligroso. ...Hay que respetar al rico, aunque sea usurero; al aristócrata, aunque sea un cretino; al militar, aunque sea un tonto, y al magistrado, aunque desacierte constantemente. Así nos lo manda el señor cura...»¹²

Y, sobre todo, sentimental: «Yo creo tener una sensibilidad más aguzada que el hombre corriente y normal ... sensibilidad que es tanto psíquica como sensorial ... (en cambio) no he poseído de chico ni una inteligencia fuerte ni una voluntad tenaz»¹³.

Finalmente: «Yo soy un ingenuo, un pequeño buscador de almas, un sentimental, para quien simpatizar con otra persona o con una cosa es el hallazgo más agradable que se puede tener en la vida»¹⁴.

¿No parece una frase más propia de una mujer escritora?

Además de la citada oposición entre sexo y platonismo, que es la causa de la contradictoria constitución sentimental del personaje, y la que genera su incapacidad para la acción, la parálisis de la voluntad, existe una segunda variante más amplia que es la que opone fisiologismo determinista y libertad individual. También es habitual en la obra de Baroja y a veces es la clave de todo un relato como sucede en el cuento «Las coles del cementerio» de *Vidas sombrías*, que he analizado en otro lugar, y en el que triunfa el peso de la tradición.

En esta misma obra de *La sensualidad* ... aparece esta pugna entre determinismo fisiologista y libertad, expresada también como tradición frente a individualismo. Esta suele aparecer a veces como paralizante, en el párrafo que acabo de citar más arriba, por ejemplo, y, otras veces, en cambio, como la energía que impide a la inteligencia arruinar la personalidad con filosofías.

Este determinismo fisiologista, que hunde sus raíces en Huarte de San Juan, así como en Hegel y Nietzsche, y recuerda al naturalismo del XIX, le hace hablar de la braquicefalia de los arios y las características que imprime en los que la poseen; de la raza judía y de otras razas y le hace lamentar, en una sólo ocasión, no creer lo suficiente en la raza y en los antepasados¹⁵. De todas formas en esta obra la balanza se inclina, aunque de forma crítica, en favor del idealismo y las libertades individuales, mucho más que hacia el determinismo racial y fisiológico, la tradición y los valores heredados. Y, sin embargo, el idealismo es, justamente, lo que ha pervertido la sensualidad del personaje ... La conclusión parece ser: muera el cuerpo para que viva la filosofía y a la inversa.

¹⁰ *Ibidem*, p. 942.

¹¹ *Ibidem*, p. 849.

¹² *Ibidem*, p. 849.

¹³ *Ibidem*, p. 847.

¹⁴ *Ibidem*, p. 846.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 859, 860 y 861, 960, 966, 977 y 985.

En definitiva el universo psicológico de Baroja aparece presidido por este nudo sentimental que no pudo armonizar y paralizó su realización amorosa personal. El eterno adolescente fue, a la vez, un viejo prematuro e irónico, en constante lucha consigo mismo y el mundo, e incapaz de armonizar las tensiones de la vida adulta ante las que optó por la anulación mutua de los contrarios.

El análisis de esta parálisis afectiva, a la luz del modelo psicológico psicoanalítico, nos permite hablar de una castración de la masculinidad que puede tener sus causas no sólo en la filosofía idealista enunciada, sino también en una visión antropológica enraizada en el profundo vasquismo de Baroja e, incluso, en una crisis generalizada de la masculinidad que marca la cultura española del fin de siglo.

Estas contradicciones, sin embargo, no le impidieron ser un gran novelista y el creador de una nueva estética narrativa, cercana al periodismo, que abandonaba la narración y la descripción en favor del diálogo. Este nuevo novelar, también deudor del folletín, está en la onda de Hemingway, que le llamó maestro, de Hammet y otros importantes novelistas del siglo XX.

Quizá por esta misma falta de armonía personal nos dejó, en sus sesenta novelas, tantas ideas sobre esto y aquello, tantos personajes errantes y fracasados, con los que se siente profundamente solidario, tantos viajes, tantas aventuras sentimentales y fantásticas con las que olvidar la mediocridad de la vida y la parálisis interior. Su mirada nos habla de una visión anarquista y romántica de la existencia; lúcida, sentimental y pesimista al tiempo, siempre de parte de los pobres y de los desdichados, mirada con la que tantas veces nos identificamos.

Sin embargo estas ideas que estaban generadas en una compleja psicología dividida en su aspecto sentimental, y que generó unas estructuras novelescas fragmentarias, no dejaban de ser unitarias en su raíz ética y en su visión antropológica más profunda. La raíz de su cosmovisión negaba el dualismo pragmático de la doble moral y estaba asentada en una visión cercana al «panteísmo biológico y moral, uno e indivisible», como el mismo la define¹⁶, que le obligaba obsesivamente a buscar la verdad. Baroja fue un escritor auténtico donde los haya que resumió así el lema de su juventud, en su discurso de entrada en la Academia:

«La verdad, siempre; el sueño, a veces»¹⁷

Y que al final de sus días en *Las veladas del chalet gris* de 1951, con casi setenta años, se muestra todavía a la búsqueda de armonías imposibles prefiriendo, por primera vez, la cultura a la ciencia:

«Hacer del instinto sexual el amor platónico, sacar de una pasión física algo espiritual, obtener del miedo a la soledad la amistad ... Sacar del fetichismo la metafísica y del miedo a la muerte, la idea de la religión, también tiene su mérito»¹⁸.

¹⁶ O.C., V, p. 871.

¹⁷ *Ibidem*, p. 868.

¹⁸ Citado por Francisco YNDURÁIN en «Baroja, el novelista», *Boletín Municipal de Zaragoza*, XV, 28, 1974, (pp.71-79) p. 79.

EL DISCURSO NOVELESCO SOBRE EL ESPACIO EN *EL MUNDO ES ANCHO Y AJENO*, DE CIRO ALEGRÍA

Por Jean-Claude Mbarga

Durante largo tiempo, se ha observado de parte de la crítica contemporánea un descuido de la categoría novelesca espacial. A este propósito, es muy llamativa la afirmación de Gérard Genette de que él puede contar una historia sin precisar el lugar en que se desarrolla, mientras que casi le es imposible no situarla en el tiempo con respecto al acto narrativo¹.

El presente trabajo sobre *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría², se sitúa en esta perspectiva de demostrar la importancia del espacio no sólo como coordenada estructurante de la narración, sino también como verdadero actante novelesco que se entiende en su dimensión representada de los lugares en que se verifica la acción ficticia que se narra en el relato³.

Coincidimos con Jacques Soubeyrou en que:

- a) el lenguaje novelesco sirve para construir una ilusión de realidad;
- b) esta ilusión de realidad la crea —por lo menos parcialmente— la representación de un espacio en el que se verifica la historia ficticia que se cuenta;
- c) el espacio ficcional lo construye el texto (el lenguaje novelesco) tomando del mundo real una cantidad más o menos importante de materiales, es decir, cierto grado de mimetismo;
- d) este espacio ficcional se diferencia del mundo real en la medida en que está estructurado no como un analogón de la realidad, sino en función de la acción que allí se verifica, constituyendo esta diferencia con respecto a lo real cierto grado de desviación;
- e) dado que el espacio novelesco está construido con los mismos elementos lingüísticos que la temporalidad o los personajes, se debe considerarlo como una categoría textual de pleno derecho, solidaria de los demás elementos constitutivos del tejido textual y que da acceso como los demás a las estructuras profundas de la obra⁴.

¹ Véase Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 228.

² Ciro ALEGRÍA, *El mundo es ancho y ajeno*, Madrid, Alianza Editorial, 1983. A lo largo del presente trabajo citaremos siempre por esta edición.

³ Abundamos en el sentido de Milagros Ezquerro quien define el espacio como el marco en que evolucionan los personajes y se desarrolla la acción. Véase de este crítico, *Théorie et fiction. Le nouveau roman hispano-américain*, Montpellier, C.E.R.S., 1983, p. 72.

⁴ Véase Jacques SOUBEYROUX, «Le discours du roman sur l'espace. Approche méthodologique», *Lieux dits*, Cahiers du G.R.I.A.S., Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993, n.º 1, pp. 13-14; y del mismo crítico, «Pour une étude de l'espace dans le roman», *Imprévue*, Montpellier, C.E.R.S., 1985, pp. 37-54.

Esto nos lleva a fundamentar el análisis en tres niveles: la topografía mimética, la toposemia funcional y el simbolismo ideológico ⁵.

I. LA TOPOGRAFÍA MIMÉTICA

Ya lo hemos dicho, todo relato elabora su espacio ficticio a partir de elementos tomados del mundo real. La construcción espacial de *El mundo es ancho y ajeno* también obedece a esta norma.

En esta obra la acción se verifica en lugares auténticos mayoritariamente, a veces descritos con precisión y localizables en la geografía del Perú. En el relato se cuenta la historia de Rumi, una comunidad indígena de la Sierra en el norte del Perú, espacio en que empieza la acción (caps. I a VIII). Se alude a algunos lugares auténticos como los cerros de los Andes (pp. 9 y 265) que Rosendo personifica y aun diviniza: el Urpillau, el Huarca, el Huilloc, el Puna (4100-4800 m), el Suni (3500-4100 m) y el Mamay.

Geográficamente hablando, se hallan los cerros en la región de la Sierra que abarca el sistema andino caracterizado por una serie de macizos elevados. Además, se puede mencionar los siguientes lugares auténticos cuyo papel diegético es importante: Huamachuco, Mollepata, Pueblo Libre, Callejón de Huayllas, Umay (cap. IX), Lima (caps. XI y XVI), Huarca (cap. IX), Muncha (cap. XIV), ciudades como Trujillo y Callao (cap. XIX), Arequipa e Iquitos (cap. XV), el río Putumayo que atraviesan los colonizadores para llegar a Chonta-Isla (p. 400) y que es un afluente del río Amazonas, Yanañahui en que se señalan unos cerros ⁶ de los Andes (pp. 265 y 521-522).

Si exceptuamos algunos lugares ficticios significativos como los cocales, las caucherías y minerías donde sufren los comuneros emigrados, podemos afirmar que es muy importante en la obra el grado de mimetismo ⁷. Esto produce cierto «efecto de lo real» ⁸, en la medida en que el hecho de enmarcar la acción en un universo cuya autenticidad percibe inmediatamente el lector es el elemento fundamental que da a la ficción la apariencia de la realidad ⁹.

Cabe añadir que incluso cuando el espacio novelesco toma mucho de la realidad, está siempre reconstruido y utilizado según unas «normas» propias a cada texto. A partir del espacio real del que toma un cierto número de elementos, la novela

⁵ Tomamos estas expresiones de Henri MITTERAND, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980; véase también Jacques Soubeyroux en ambos artículos ya citados.

⁶ Véase por ejemplo O. SCHMIEDER, *Geografía de América latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965; E. W. Shanahan, *América del Sur. Geografía económica y regional*, Barcelona, Omega, 1950; B. Brouillette y J. Vilá Valentí (directores), *Geografía de América latina. Métodos y temas monográficos*, Barcelona-París, Teide, Colección UNESCO, 1975.

⁷ Es también el caso de varias novelas urbanas españolas o hispanoamericanas contemporáneas como las de Vargas Llosa, Juan Marsé, o Juan Rulfo. Véase por ejemplo lo que dice Jacques SOUBEYROUX sobre la topografía mimética en *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa en su trabajo «Pour une étude de l'espace dans le roman», citado; véase también Milagros EZQUERRO, *Théorie et fiction...*, citado, y del mismo crítico, *Juan Rulfo*, Paris, L'Harmattan, 1986, pp. 71-135.

⁸ Tomamos esta expresión de Roland BARTHES, «L'effet de réel», *Communications*, 11, Paris, Seuil, 1978, pp. 84-89.

⁹ En este sentido afirma por ejemplo Henri Mitterand que el relato se fundamenta en el lugar, porque el acontecimiento necesita un «ubi», un «quid» y un «quando»; el lugar es lo que da a la ficción la apariencia de la verdad. Véase *Le discours du roman*, citado, p. 194.

produce su propio espacio y lo estructura en función de unas normas que definen su legibilidad y su significación.

II. LA TOPOSEMIA FUNCIONAL

Este segundo nivel de análisis se sitúa en la diegesis. Los espacios de la obra funcionan como verdaderos actantes que participan en la acción. Esto lo comprobaremos a través del estudio semiológico de los lugares, su caracterización social o simbólica, y las normas de funcionamiento del universo diegético.

En el incipit ya se va constituyendo un espacio significativo:

«una culebra ágil y oscura cruzó el camino [...] perdiéndose entre los arbustos de la vera» (p. 7).

Son pruebas de un lugar salvaje los arbustos del matorral, el gorrión, la culebra, etc. Además, las indicaciones de los grandes espacios y la complejidad de los Andes, de las escarpadas cumbres y las alturas de donde venía Rosendo (p. 9), nos remiten a un relieve rocoso y muy accidentado que unas veces actuará como ayudante, y otras como oponente a lo largo de la trama narrativa.

Los espacios funcionales de la obra vienen presentados de manera antitética. Tenemos espacios abiertos públicos y espacios cerrados, privados o públicos.

II.1. *Los espacios abiertos*

Nos hemos fijado en el campo comunitario, el campo de las haciendas, la plaza de Rumi y la puna.

II.1.1. El campo comunitario

Es el espacio alegre que, por lo mismo que a los comuneros les proporciona tierras para el cultivo, buena hierba para el ganado y buena cosecha en Rumi, hace de ellos seres felices. Es el medio de la tranquilidad que es favorable para el sueño de Rosendo Maqui (cap. I), la expansión sentimental de jóvenes y parejas (cap. V). En suma, es el espacio del éxito socio-sentimental y económico.

El mismo campo funciona también como oponente al completo desarrollo del indio. A veces se hace difícil el trabajo del campo debido a algunos lugares místicos como la laguna encantada de Yanañahui, la casa del Chacho, el «espíritu avieso»(p. 26). Las intemperies, la aridez e infertilidad de la tierra que obligan a los comuneros a emigrar hacen de este campo el medio de los sufrimientos, aunque éste reanuda con su función nutricia con el regreso de Benito Castro que desagua la pampa y ensancha la plantación (cap. XXIII).

II.1.2. El campo de las haciendas

Es un verdadero oponente al desarrollo y progreso del indio, un lugar opresivo que contribuye a la vejación y esclavización del indio.

En el cocal es doloroso y agobiador el trabajo. El cocal, con sus fiebres, sierpes y guerras, es el espacio en que Amadeo Illas y su mujer padecen del cultivo forzado de la coca (cap. X). Allí, los caporales violentan física y moralmente a los trabajadores, violan sexualmente a las hijas y mujeres de los empleados (p. 309).

La cauchería, con sus víboras, es un verdadero medio triste, opresivo, agresivo y violento (cap. XV), en que su propietario, don Ordóñez, viola y lacera a las mujeres (p. 411) a la vez que maltrata a los caucheros, como es el caso de Augusto Maqui quien se queda ciego de tanto ahumar el caucho (p. 413). La cauchería participa activamente en el proceso de esclavización de los trabajadores; es el teatro de luchas sangrientas entre los hacendados y los selváticos que defienden su libertad (pp. 415-417), el espacio favorable para el asesinato de los caucheros por los jefes (p. 412). En suma, es el espacio de la tragedia de los caucheros.

II.1.3. La Plaza de Rumi

Es un espacio público trágico en que se enfrentan de modo sangriento los soldados azules y los colorados (pp. 26-29). Pero es también el espacio de la tranquilidad y alegría ya que

«en las noches de luna los pequeños de la comunidad iban a la plaza y ahí se ponían a jugar» (p. 33).

Es el medio que acoge la comitiva de don Álvaro y los representantes de Rumi con motivo de la toma de posesión de la comunidad:

«alcaldes y regidores echaron a caminar, encontrándose con la comitiva en media plaza» (p. 153).

También sirve de base para los gendarmes que contribuyen al despojo de las tierras de los comuneros disparando contra éstos (p. 259).

De una manera general, se puede afirmar que a pesar de algunas notas alegres (p. 33), la plaza de Rumi es fundamentalmente un espacio diegético trágico.

II.1.4. La puna

A diferencia de los espacios arriba estudiados, se caracteriza la puna por el hecho de que no es un lugar único. Se trata de una denominación englobante que designa los diversos lugares públicos montañosos y pedregosos.

Es el medio peligroso de la incertidumbre y la inseguridad, con solitarios cerros que favorecen la agresión de los viajeros por los bandoleros (p. 106), el asalto en Huarca de dos jinetes de Umay, el robo de los caballos de Bismarck Ruiz y Melba y el ahogo del Mágico en el barrizal (p. 391) por los bandoleros de la banda de

Doroteo. Constituyen los cerros de los alrededores de Yanañahui el escenario de una larga batalla entre los gendarmes y los bandoleros (p. 353).

Pero algunas veces funciona la puna como un ayudante de los personajes, ya que por ejemplo posibilita el escondite de los personajes durante el despojo. Estos desde la puna proyectan piedras para matar a algunos caporales (p. 524). El cerro Rumi ayuda a Rosendo a profetizar mediante ofrendas el porvenir de toda la comunidad en Yanañahui (p. 266); el mismo cerro ayuda a Valencio a informar sobre el nacimiento del hijo del Fiero Vásquez (p. 379). Son los cerros de El Alto los que facilitan el rodeo del ganado por los repunteros comuneros (pp. 151-152). El cerro Rumi también favorece el escondite de Mardoqueo y le ayuda a propulsar una galga para matar al abogado de su enemigo (p. 259). Es la puna la que posibilita la huida de Augusto Maqui de la hacienda Umay en donde asesinó a uno de los mastines de don Álvaro (p. 226). Pero paradójicamente, la puna también protege a los bandoleros que se vengan contra sus ofensores.

En suma, cabe afirmar que los espacios abiertos funcionan de manera antitética, a la vez como medios opresivos y ayudantes del indio.

II.2. *Los espacios cerrados*

Entre otros lugares cerrados, destacan algunas casas, el tribunal y la cárcel.

II.2.1. Las casas

En la obra el interior de las casas intensifica el papel diegético de los espacios cerrados. Nos hemos fijado, entre otras casas, en las del alcalde, de Nasha Suro, Doroteo Quispe y Miguel Panta.

La casa del alcalde es el lugar triste que alberga a los veladores del cadáver de su mujer:

«el cadáver de Pascuala fue vestido con las mejores ropas y colocado [...] en un lecho de cobijas tendido en medio del corredor [...]. La noche era avanzada [...] y muchos veloriantes se tendieron al suelo» (pp. 50-56).

También funciona este espacio como medio de concertación, dado que allí es donde se reúnen el alcalde y los regidores para tratar de los problemas de la comunidad (pp. 139 y 215), y donde se verifican las asambleas ordinarias y extraordinarias (p. 227).

La casa de Nasha Suro es un lugar místico y médico en que la curandera alivia a los enfermos en la ausencia total de cualquier individuo en buena salud (p. 198). Es también un lugar profético y de venganza. Allí es donde la bruja pregunta por el destino de la comunidad a la coca (p. 88), y trata de asesinar a don Álvaro plantando espinas particulares en su retrato (p. 201). Es un espacio privado muy representativo de la idiosincrasia del indio:

«su casa era el cubil de los extraños ritos. Nadie entraba allí sino en el caso de que fuera un enfermo muy grave [...]. En su pequeño cuchitril de piedra se encerraba con el enfermo y lo anestesiaba con brebajes y raras palabras. Realizaba esas prácticas de noche» (pp. 195-198).

La casa de Doroteo Quispe es un lugar hospitalario que funciona como ayudante por lo mismo que le hospeda al amigo de Doroteo, el Fiero Vásquez, y a Casiana. Además, posibilita la expansión sentimental de Casiana y el Fiero quienes se consagran de noche a relaciones amorosas:

«Fiero Vásquez llegaba siempre a la casa de Doroteo y se quedaba [...]. Casiana iba a compartir ese lecho. El hombre proscrito y la mujer callada unían sus vidas buscándose hasta encontrarse en la alianza germinal de la carne» (p. 109).

Pero además de un espacio feliz, hospitalario y amistoso, esta casa a veces aparece como un lugar tormentoso, triste, doloroso y angustioso cuando, por ejemplo, Paula y Casiana ya solas en casa manifiestan su inquietud por la larga ausencia de sus maridos bandoleros (pp. 352-353).

La casa de Miguel Panta funciona fundamentalmente como un ayudante que contribuye a la explotación del comunero, ya que allí es donde vive Mágico cada vez que se encuentra en la comunidad para vender sus baratijas:

«como hacía habitualmente, se hospedó en casa del comunero Miguel Panta [...]. El hospitalario Panta desensilló el caballo de su amigo y lo condujo al pasto mientras el Mágico, que era buhonero, comenzó a vaciar la alforja en el corredor» (p. 88).

Además, esta casa ayuda al Mágico a espiar a unos comuneros que tienen escopetas (p. 96).

II.2.2. El tribunal y la cárcel

Se sitúa el tribunal en la capital de la provincia. Es un espacio cerrado y público que deja patente la injusticia trágica que sufre el indio.

El tribunal es donde comparecen Rosendo y los falsos testigos del hacendado (pp. 193-194), en un ambiente de injusticia casi legalizada, por lo que Rosendo

«tuvo la sospecha de que todos los legajos y expedientes que blanqueaban en los estantes y sobre la mesa del juez terminarían por ahogarlo, por ahogarlos, por perder a la comunidad» (p. 203).

Es un lugar opresivo y atormentador en que se toman las decisiones sobre la tragedia del indio (p. 214) mediante malversaciones judiciales en beneficio de los gamonales.

Como consecuencia lógica de los fallos injustos que sufre el indio, tenemos la cárcel. Es un espacio triste, opresivo, cerrado y público que se sitúa en la ciudad. Allí es donde se apilan sin distinción a los indios culpables e inocentes. A los inocentes les tachan de subversivos o ladrones de ganado (pp. 319, 330, 336 y 339).

Funciona la cárcel como un verdadero oponente a la vida del indio. El estado lastimoso de este espacio así como la tortura física que sufren los prisioneros no pueden sino llevar a la muerte:

«Prieto salió muy abatido [...]. Se marchó a su casa, una semana más tarde, como un hombre devorado por la cárcel» (pp. 421-422).

A los indios les impone la cárcel soledad, incomunicación y ración de sol (pp. 322, 331 y 333). La cárcel es también un ayudante para la explotación financiera de los indios, ya que éstos tienen que pagar dinero para recobrar la libertad (p. 420).

* * *

Finalmente, se puede afirmar que los espacios funcionales de *El mundo es ancho* y *ajeno* tienen características propias que hacen de ellos unos verdaderos actantes que participan de pleno derecho en la historia. Son «lugares cibernéticos»¹⁰ en el sentido que Philippe Hamon otorga a la expresión, es decir, lugares donde se almacena, se transmite, se intercambia, se pone en forma la información.

Además, si tomamos en cuenta la corriente sociocrítica que inscribe en el texto el significado social extratextual del espacio predeterminando, por así decirlo, su función, también podemos afirmar que los espacios de esta obra constituyen unos verdaderos Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) tales como los define Louis Althusser¹¹.

Así pues, la elección de unos espacios diegéticos remite a instituciones sociales cuya significación conoce el lector, previamente al texto, habida cuenta de un código ético-social que constituye uno de los elementos de la relación de comunicación entre autor y lector, y que es una de las condiciones de legibilidad de la obra de Ciro Alegría. Por ejemplo, el tribunal y la cárcel funcionan como espacios de comunicación y sobre todo de convivencia, como instituciones, lugares rituales de la reproducción de cierto darwinismo social¹² que aboga en pro de que los más fuertes aplasten a los débiles.

III. EL SIMBOLISMO IDEOLÓGICO

Este nivel de análisis se capta dentro de la red léxica que define los lugares de la acción en el texto, por la ocurrencia o la recurrencia de figuras arquetípicas del espacio con significaciones simbólicas que remiten a representaciones ideológicas más o menos conscientes. Se trata de signos textuales que también constituyen, desde el punto de vista de la expresión textual de lo ideológico, signos sociales, dado que esos arquetipos pertenecen a un fondo cultural común que depende de estructuras antropológicas cuya reactualización textual remite a condiciones sociales de producción del texto¹³.

A lo largo del análisis, nos viene a la mente la imagen del «recinto» a partir del funcionamiento de los espacios como elementos opresivos y destructores del indio. Desde el incipit ya tenemos las alturas desde donde se anuncia la destrucción próxi-

¹⁰ Véase Philippe HAMON, «Le savoir dans le texte», *Revue des Sciences Humaines*, 1975, n° 4, pp. 489-499.

¹¹ Véase Louis ALTHUSSER, «Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat», *Positions*, Paris, Editions Sociales, 1976, pp. 101 y ss.

¹² Véase Charles Robert DARWIN, *The Origin of Species*, New York, P. F. Collier Son Corporation, 1965, también en versión española, *El origen de las especies*, Madrid, Sarpe, 1985.

¹³ Véase Jacques SOUBEYROUX, «Pour une étude de l'espace dans le roman», citado, p. 39; Henri Mitterand, *Le discours du roman*, citado, p. 211; Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

ma de la comunidad, la muerte de Pascuala y Rosendo. Las condiciones de trabajo a las que luego se somete a los indios lo corroboran.

Esta imagen del recinto, de la figura cerrada, remite también a la estructura circular del relato que se caracteriza por el que los personajes regresan a su situación inicial después de cumplir con una trayectoria fracasada. Así, se puede decir que es la comunidad el único espacio soportable para el campesino andino. Esto lo observan los propios comuneros emigrados, por lo que desean regresar allí. Esta estructura circular es símbolo de una ideología conservadora, ya que deja patente la imposibilidad de progreso en beneficio del indio en virtud, diríamos, de cierto determinismo o darwinismo social potenciado por el gamonalismo en un sistema capitalista caracterizado por la explotación socio-económica del indio.

El recinto lo constituyen todos aquellos espacios socio-políticos y administrativos (por ejemplo, el tribunal y la cárcel) que simbolizan el rechazo rotundo del desarrollo y/o la privación de la libertad individual del indio.

Se trata, en consecuencia, a nivel ideológico, de la denuncia de la opresión que sufre el indio en la sociedad oligárquico-capitalista del Perú. A través de ello, se lee en filigrana cierta reivindicación de libertad individual y de justicia social en una sociedad que rechaza cualquier desarrollo del indio¹⁴. Esto se comprueba también a través de la configuración social urbana, en que la convivencia de los ricos y los pobres en barrios distintos deja patente cierto contraste elocuente —y por ende, catalizador de reivindicación— entre dos clases sociales diametralmente opuestas, como se puede leer en los siguientes pasajes:

«Al centro [de la plaza] había una pila donde llenaban de agua sus cántaros y baldes algunas mujeres, sin duda sirvientas de los ricachos y autoridades [...]. Las casas que rodeaban la plaza eran generalmente de dos pisos y algunas abrían tiendas» (p. 77).

«En el callejón vivían negros, indios, cholos y un italiano [...]. Al final del callejón había un patio y en el patio un caño de agua que caía a una taza de hierro. Ahí se lavaban Lorenzo y Benito, por las mañanas. Ahí lavan la ropa las mujeres, tendiéndola a secar en cordeles que cruzaban el patio» (p. 444).

A veces, esta reivindicación es explícita, como se puede observar por ejemplo en el discurso revolucionario de Pajuelo:

«cuando los albores de mi razón, lo primero que distinguí fue el señorío de la injusticia reinante sobre los moradores pobres e indefensos de mi bendito pueblo, muy a pesar de llamarse Pueblo Libre. ¿De donde venía aquella injusticia? Sencillamente de los malos gobiernos, como producto de la complicidad de los mandones y explotadores eternos distritales, que para desgracia de nuestro pueblo aún existen bajo los siniestros nombres de Gobernadores, Alcaldes, Jueces de Paz y Recaudadores» (p. 169).

En el mismo sentido, pero de manera metafórica, viene la siguiente comparación —sútilmente denunciadora y reivindicadora— que hace Demetrio Sumallacta entre el deshojado árbol que es el maguay, y el indio:

¹⁴ A este respecto, véase por ejemplo Raimundo LAZO, *La novela andina. Pasado y Futuro*, México, Porrúa, 1973, pp. 67-68; SORIA, Fernando y Valentín Tascón, *Literatura y Sociedad en América Latina*, Salamanca, San Esteban, 1981, p. 243.

«tienes el corazón sin miel y triste, con la misma tristeza de nosotros los hombres del Perú [...]; como el indio, no sientes el peso del sol ni de la lluvia y estás desnudo ante la vida» (p. 486).

* * *

Para terminar, podemos hacer algunas observaciones finales.

Hemos estudiado los diversos espacios de *El mundo es ancho y ajeno* como productos miméticos, como elementos funcionales e ideológicos.

Cabe afirmar, a través del análisis de la topografía mimética, que las indicaciones espaciales de esta obra no son detalles superfluos o notaciones insignificantes, sino elementos importantes del tejido narrativo.

Del análisis de la toposemia funcional y del simbolismo ideológico se destaca el que el espacio se manifiesta como una categoría textual imprescindible que da acceso a las significaciones profundas de la obra que pueden ser dialécticas, simbólicas o ideológicas. En otras palabras, el espacio constituye en esta obra un verdadero lugar del significado.

LA CORRESPONDENCIA DIPLOMÁTICA DE VALERA
DESDE FRANCFORT, LISBOA, WASHINGTON Y BRUSELAS.
VII: ESTADOS UNIDOS (1884-1886). (*Continuación*).

Por Ana Navarro

Legacion de España
en Washington

N.º 122 Política ¹

Exmo Señor.

Muy Señor mio: tengo la honra de pasar à manos de V.E. algunos recortes de la prensa que creo dignos de fijar su atencion. Corresponden à la semana del 26 de Abril hasta el dia de ayer.

Verá V.E. en ellos el origen de todas las noticias que sobre Agüero se han publicado y que segun he visto en los Diarios de España han sido comunicados à Europa por el corresponsal del Times.

Todos, ó casi todos los Despachos telegráficos proceden de Cayo-Hueso, que como V.E. sabe muy bien, es un nido de refugiados separatistas, acerrimos enemigos nuestros.

Esta prensa publica cuanto se le dice y puede interesar al público, sea en el sentido que sea, y deja à los que piensan de otro modo el cuidado de rectificar las noticias que no sean ciertas.

Extrañará V.E. al leer los articulos que acompañan, que periódicos que por su circulacion y tamaño debieran ser considerados serios, vayan à buscar noticias sobre la expedicion de Agüero al comité revolucionario de Cayo-Hueso, ò à la redaccion del «Separatista» de Nueva York.

Como V.E. sabe por mis despachos anteriores, valiendome de mis relaciones personales he hecho publicar en el «Herald» cuantas noticias me ha comunicado el Gobernador General de Cuba y estas noticias, que han producido excelente efecto, han aparecido como cartas del corresponsal en Washington, cuya influencia en el periodismo es muy grande, y como articulos de redaccion.

Es muy de extrañar que el representante de un periódico tan serio como el «Times» no haya querido escoger entre las noticias que aqui se publicaban, las que tenian origen oficial español y haya caido en telegrafiar los absurdos que han dicho cuatro miserables redactores del «Jane», el «Separatista» ó «La voz de Hatney», y es tanto mas de extrañar esto, cuanto que los telégramas aquí publicados siempre han sido fechados en Cayo-Hueso, y las reseñas de entrevistas en las que se dan

¹ MAE=leg.º H-1478=C=f.O.

noticias estupendas de ejércitos y de batallas, se ha dicho siempre con quien las habían tenido los *reporters*.

Si V.E. compara los recortes adjuntos con los telégramas publicados en los periodicos de España, mejor dicho de Europa, verá el origen de aquellos, tanto de los que nos son contrarios como de los favorables. Estos últimos que han producido buen efecto en las personas conocedoras de la Isla de Cuba, no han podido, desgraciadamente, producirlo en el público que ignorante de las condiciones especiales del terreno &^a, no comprende como si es verdad que Agüero solo tiene 16 hombres, no da cuenta de él muy pronto todo un ejército que allí sostiene España.

Como tuve la honra de manifestar à V.E. la agitacion se ha calmado ya en la prensa, y la opinion que si al principio no creia las noticias de origen español porque no comprendia porque Agüero no era cogido, no crée ahora las noticias de origen separatista porque no comprende como todo un ejercito de cinco mil hombres en pais hostil à España no ha hecho nada en mas de un mes.

La agitacion en los emigrados se calmará tambien el dia en que Agüero sufra el merecido castigo y el dia en que se pruebe que no es posible ir à garbear à Cuba y volver à los Estados-Unidos con el fruto de sus rapiñas saliendo por la Habana cuando les parece conveniente.

Dios guarde à V.E. muchos años
Washington 4 de Mayo de 1884.

Exmo Señor.
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Al Exmo Señor Ministro de Estado.

Legacion de España
en Washington

N.º 124. Política ²

Excmo. Señor

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. copia de las dos últimas comunicaciones que he recibido del Cónsul en Cayo Hueso ^{3 4}.

² MAE=leg.º H-1478=A=f.O.

³ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 124. Es copia:

«N.º 30.= Consulado de España en Cayo Hueso.= Cayo Hueso 28 de Abril de 1884.= Al Exmo. Señor Ministro de España en Washington.= Exmo. Señor.= Muy Señor mío: Por indicación de este Consulado, envió hace días el Almirante Cooper un buque de guerra á las Tortugas, á fin de vigilar cierto vapor sospechoso, de cuya aparicion en dichas Islas recibí noticia fidedigna.= Ayer regresó el «Alliance» sin haber encontrado traza de dicho vapor; pero no me cabe la menor duda de que estuvo en aquellas águas, y de que sus movimientos parecieron á todo el mundo muy sospechosos.= El «Jantie» que aun no regresó de su crucero, ha salido á instancias más hace una semana, para Key Largo, distante de este Cayo unas setenta millas, por sospecha de que los filibusteros trataban de sacar desde allí su espedicion.= Viene á confirmarme en esta idea, la noticia recibida hoy, de que el Jueves último

Por ellas vendrá V.E. en conocimiento del estado de los animos en aquel islote, de los trabajos de los separatistas y de lo que, para contrarestarlos, hacen el Consul y los Agentes de este Gobierno.

Dios guarde à V.E. muchos años.

Washington 6 de Mayo de 1884.

Excmo Señor

B. L. M. de V.E.

Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado.

desaparecio de Key Largo la goleta «Winfield» muy velera y como de 12 toneladas de porte.= Dice su dueño que le fue robada no sabe por quien, y en esta ciudad es unánime la creencia de que los filibusteros tienen oculto dicho buque en uno de los cayos inmediatos para embarcarse tan pronto como les sea posible burlar nuestra vigilancia, que nada exagero al asegurar á V.E. es por todo extremo severa y minuciosa.= Así el Almirante Cooper como Mr. Hubbs, colector interino de la Aduana, están desplegando un celo y eficacia que les honra para impedir la salida de los cabecillas rebeldes Aguilera, Castro y Antonio Rafael, cuya tarea es mucho mas difícil y fatigosa de lo que á primera vista parece, pues solo este Cayo abarca un perimetro de unas doce millas, que recorren día y noche las lanchas de los buques de guerra.= Los citados funcionarios merecen, como ya he tenido la honra de manifestar á V.E. en despachos anteriores, toda la gratitud del gobierno de S.M.= Por desgracia, me es imposible decir otro tanto del District Attorney, Mr. Patterson.= Este sujeto, mientras fué cuestion de perseguir al Colector Wicker, su su [*sic*] enemigo mortal, y á quien pretende sustituir en la Aduana (doy á V.E. este detalle por qué su nombramiento sería desastroso para la paz de Cuba) me dispensó todo el auxilio necesario.= Mas ahora, conseguido su proposito, se está conduciendo con la mas irritante doblez.= Hace tiempo sugerí á Mr. Hubbs la idea de encausar a Poyo y al Dr. Moreno, que como V.E. no ignora, han recibido armas para los filibusteros; Mr. Patterson se opone, empleando toda clase de argücias, lo cual me disgusta en extremo, pues estoy convencido de que seria la mejor manera de atemorizar á los rebeldes, mas eficaz que la presencia, en estas águas de la escuadra americana.= Otro grave inconveniente es la parcialidad notoria y escandalosa, en favor de los rebeldes, del Juez federal, y de su hermano Mr. E. Locke, clerk de la Corte.= Aun cuando logremos intimidar á Patterson, obligándole á que nos apoye eficazmente en el arresto de Poyo y Moreno, estos compareceran ante dicho Clerk en su calidad de *United States Commissioner*, y V.E. puede formar idea de los sentimientos de este funcionario cuando sepa que acaba de salir para San Agustín con objeto de asistir á la Convencion republicana como delegado, en compañía del negro «Shavers» propietario de la goleta del mismo nombre que condujo á Cuba á Carlos Agüero.= Debo manifestar á V.E. que los Winchesters y cartuchos llegados el 26, cuyo envio se sirvió anunciarme el digno Señor Consul General de S.M. en Nueva York, se hallan detenidos en la Aduana de orden de Mr. Hubbs, y estamos tratando de encausar á su consignatario Carlos Henriquez por infraccion de las leyes del Estado, que prohíben la venta de armas sin licencia.= Tengo entendido que Mr. Hubbs, en sus informes al Secretario del Tesoro, lamenta la duplicidad de Patterson, que hace inútiles todos nuestros esfuerzos para acabar de una vez con este foco de rebeldes y bandoleros.= Cuando me convenza de la imposibilidad de hacer entrar en razon á este empedernido simpatizador de los rebeldes, tendré la honra de manifestarlo así á V.E. para que aplique el remedio que juzgue mas eficaz.= Mr. Blair ha demostrado durante su estancia en este Cayo que dista mucho de poseer las cualidades necesarias para desempeñar con acierto su espinosa mision.= A instancias del District Attorney, dirigió un telegrama á esta capital manifestando que no era necesaria su permanencia aqui, porque Mr. Patterson posee toda mi confianza.= Esta aseveracion no puede ser mas errónea, y solo prueba la falta de formalidad de Mr. Blair.= Además de Castro y Aquilera, hay aquí un tal Antonio Rafael, de Regla, que abraja el proposito de sacar otra espedicion.= Dicen los rebeldes que pronto llegarán á este Cayo Máximo Gomez y Vicente Garcia, lo cual no deja de inquietarme, pues de resultar cierta su venida, significaría que elementos mucho mas peligrosos que los representados por Agüero y Castro, se disponen á luchar, eligiendo también a Cayo Hueso como su centro de accion.= Como subordinado sería en mí impertinente atreverme á felicitar á V.E.; como español, le ruego se digne aceptar mis respetuosos y entusiastas placemes por los trascendentales servicios que, en lucha contra tantas dificultades, casi insuperables acaba V.E. de prestar al Gobierno de S.M. y á la Nacion.= Dios &. &.= Lo firma Augusto Bermudez.»

Legacion de España
en Washington

N.º 126. Política ⁵

Exmo Señor:

Muy Señor mio: Hace días tuve la honra de participar á V.E. que, á consecuencia de denuncias de los Cónsules en Nueva York y Cayo Hueso, habia dirigido el 18 del mes pasado una Nota al Secretario de Estado de los Estados Unidos, quejandome de que se fabricasen artificios explosivos para los conspiradores cubanos.

El 22 del mismo mes me contestó el S.^r Frelinghuysen pidiendome datos precisos para descubrir a los autores y complices de los delitos que denunciaba y no sabiendo mas que lo que los Cónsules me habian dicho, les di traslado de la pregunta de este Gobierno.

El Cónsul General en Nueva York, me ha contestado lo que V.E. verá en el anejo n.º 1 ⁶, el Cónsul en Cayo Hueso no lo ha hecho todavia; pero por la traduccion de la Nota del Departamento que remito á V.E., anejo n.º 2 ⁷, se servirá ver que no

⁴ Anejo n.º 2 al Despacho n.º 124. Es copia:

«N.º 31.= Consulado de España en Cayo Hueso.= Cayo Hueso 29 de Abril de 1884.= Al Exmo. Sor. Ministro de España en Washington= Exmo. Señor.= Muy Señor mío: Tengo la honra de trasladar á V.E. para su debido conocimiento, los siguientes cablegramas que me he permitido dirigir al Exmo. Sor. Gobernador General de la Isla de Cuba.= «22 Abril= Oferta denunciarme casa deposito armas rebeldes. Este dato esencial para anular. ¿Me autoriza V.E. pagar de 100 á 150 pesos informe positivo?»= «24 Abril= Por fin Colector separado.»= «25 id= Ademas de Colector, hoy barridos Aduana tres Agüeristas»= «26 id= Creo muy importante vigilar con cautela pasaporte n.º 409 (Du Bouchet), asi como un tal Guillermo, marinero «Kurgsland» Señor Trujillo podría desempeñar esta comision.»= 27 id= «Soleta», 12 toneladas, robada Jueves Key Largo, creese por rebeldes. Algunos de estos faltan; pero Castro y Aguilar siguen aquí. Almirante Cooper y Mr. Hubbs demuestran esmerado celo. Suplico V.E. lo telegráfie así á Washington.»= 27 id= Atrevome suplicar V.E. orden sostenida vigilancia sugetos telegrama ayer. Du Bouchet entre otros encargos lleva el de repartir proclamas Bonachea.»= «28 id= No creo haya salido expedición de Key Largo. Aguilera tiene comprada goleta, pero le tendré á tiempo. Dicese Miercoles llega Maximo Gomez.»= 29 id= Goleta Winfield abandonada en Cayo Bemini, Bahamas, frente Cabo Florida. Ruego V.E. me diga telegrafo si hubo expedicion, aunque no lo creo.»= Dios &. &.= Lo firma= Augusto Bermudez.»

⁵ MAE=leg.º H-1478=A=f.O.

⁶ Anejo n.º 1 al Despacho n.º 126. Es copia:

«N.º 35.= Consulado General de España en Nueva York.= Nueva York 3 de Mayo 1884.= Al Exmo Señor Ministro de España en Washington.= Exmo. Sor. Muy Señor mio: Refiriéndome al despacho de V.E. de 24 del proximo pasado Abril, y al asunto de la fabricacion y venta de artificios esplosivos para los insurrectos cubanos en esta Ciudad, tengo la honra de informar á V.E. que he procurado indagar lo que hubiera sobre el particular por medio de los Agentes de este Consulado, y que hasta la fecha nada ha llegado á mi noticia que confirme la verdad de la denuncia.= Quedo en dar á V.E. sin embargo, inmediato aviso, de cualquier dato que llegara á mi conocimiento referente al mencionado asunto. Dios etc. etc.= Lo firma Miguel Suarez.»

⁷ Anejo n.º 2 al Despacho número 126. Copia traducida:

«Departamento de Estado. Washington 2 de Mayo de 1884.= Señor Ministro.= En adicion a lo ya escrito anteriormente sobre el mismo asunto y con referencia á las conspiraciones que tienen lugar en este pais contra la paz de Cuba, tengo la honra de participaros que he recibido una carta del Attorney General de fecha muy reciente, que pone de manifiesto, que su Departamento encuentra peculiares dificultades en la investigacion que está haciendo, para conocer los detalles de la empresa que se dice

ha podido tampoco dar noticia alguna que ayude á descubrir los planes de nuestros enemigos.

He apercibido ya al Cónsul para que en lo sucesivo no comunique noticias alarmantes que no puedan ser probadas y doy á V.E. cuenta de este incidente, no solo para que tenga conocimiento de cuanto se refiere á la vigilancia de los separatistas, sino tambien para que vea cuan dificil es mi situacion pues los cónsules me escriben continuamente haciendo denuncias que una vez comunicadas á este Gobierno, o resultan falsas o no pueden dar resultado alguno práctico por falta de pruebas.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 9 de Mayo de 1884
Exmo Señor
B. L. M. de V E
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

Legacion de España
en Washington

N.º 127 Política ^{8 9}

Exmo Señor

Muy Señor mio: Tengo la honra de pasar á manos de V.E. dos recortes del Heraldo de Nueva York.

El primero es un telegrama de la Habana, que dá noticias muy graves. Lo remito á V.E. tan sólo para que conozca la opinion de esta prensa, pues las autoridades competentes habrán ya informado al Gobierno de S.M. y este sabrá si son ó no ciertas.

Es el segundo un Despacho de Cayo Hueso que anuncia que á consecuencia de la constante vigilancia de este Gobierno, los Filibusteros han salido para Nassau, donde prometen llevar la agitacion que aquí no podia dar resultado.

Pancho Castro ya se ha marchado y con él, segun dicen, los que debian acompañarle en la frustrada expedición.

se prepara contra la paz de Cuba, dificultades que toman origen en la circunstancia de que las declaraciones de los Cónsules de España que aquí han sido transmitidas, no especifican hecho alguno tangible.= El Consul en Cayo Hueso, por ejemplo dice á nuestros empleados que se ha visto que algunos cubanos transportaban barriles y toneles con rumbo al este pero no ha querido decir confidencialmente la casa donde se observó el trasporte, por que camino, ni a que distancia del muelle se trasportaron, ni ha querido poner a sus confidentes en comunicacion con los del Gobierno de los Estados Unidos= Lamentando esas dificultades [*sic*] aprovecho &. = Firmado= J. F. Frelinghuysen. / Está conforme.»

⁸ MAE=leg.º H-1478=A=f.O.

⁹ N.c.: «Traslado al Minist.º de Ultramar».

Ya anuncié á V.E. que la agitacion se calmara aqui en cuanto viesen que este Gobierno está dispuesto á cumplir con su deber. Desapareciera por completo el día en que los aventureros que han ido a Cuba reciban el castigo que merecen.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 9 de Mayo de 1884.

Exmo Señor
B. L. M. de V E
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

N.º 128 Subsecretaria ¹⁰
Washington 11 Mayo 1884

Acusando recibo de las Reales Ordenes numeros 63 al 74 inclusives.

N.º 131 Política ¹¹
Washington 12 Mayo 1884

Remite los recortes de la prensa.

N.º 136 [Política] ¹²
Washington 20 Mayo 1884

Remitiendo recorte de la Prensa en la ultima semana.

N.º 140 ¹³ Subsecretaria ¹⁴
Washington 27 Mayo 1884

Acusa recibo de las Reales Ordenes n.ºs 75 al 89 inclusives.

¹⁰ MAE=leg.º H-1478=E=f.O.

¹¹ MAE=leg.º H-1478=A=f.O.

¹² MAE=leg.º H-1478=C=f.O.

¹³ El despacho 139, catalogado por error en 1884, se incorpora a la colección de 1885.

¹⁴ MAE=leg.º H-1478=C=f.O.

Legacion de España
en Washington

N.º 142 Comercio ¹⁵

Exmo Señor

Muy Señor mio: El Señor Gobernador General de Puerto-Rico me dice con fecha 12 del corriente: Exmo Señor = Por lo que pudiera convenir remito á V.E. copia de la carta confidencial que el General dominicano Don Damian Baez hermano del difunto General tambien Don Buenaventura, ha dirigido al Secretario de este Gobierno General Don Ricardo de Cubells referente á la Comision que se dice conferida al Señor Don Manuel de Jesus Galvan por el Gobierno de Santo-Domingo, cerca del Gabinete de Washington».

Lo que tengo la honra de trasladar á V.E. para su conocimiento con inclusion de la carta que en el Despacho se cita ¹⁶.

Como V.E. sabe, es muy dificil sino imposible, influir en el sentido que indica el Despacho del Señor Marqués de la Vega Inclan. Este Gobierno, como en diferentes ocasiones he dicho yo y han dicho mis antecesores, se propone formar en lo posible una Union Aduanera con los paises de América, abriendo sus puertos á los productos naturales de las otras naciones de este continente, y monopolizando sus mercados para los productos de esta industria.

El propósito manifiesto de separar á América de Europa en beneficio de los Estados Unidos, no puede contrarrestarse aqui y menos por el Representante de España puesto que Cuba es tal vez el primer pais que pretende hacer entrar en la liga aduanera.

¹⁵ MAE=leg.º H-1479=D=f.O.

¹⁶ Anejo al Despacho N.º 142. Copia:

«Gobierno General de la Isla de Puerto-Rico = Confidencial = Mayagüez Mayo 8 de 1884 = Señor Don Ricardo de Cubells Muy Sor Mio y amigo: En fecha 29 del próximo pasado escribi á V. por el correo, y supongo que mi carta estara en sus manos. De Santo Domingo me comunican que el Gobierno y un numero de hacendados quieren establecer con el Gobierno Norte Americano un tratado de libre cambio, y para obtenerlo esta comisionado y dispuesto ya á partir el Señor Manuel Jesus Galvan, empleado (Presidente de la Suprema Corte de Justicia) quien hará ó esta ya practicando su viaje por la via de la Habana = Este tratado si se efectua traerá mas de un inconveniente grave para Santo Domingo, primero en sus rentas, porque privara al pais de una entrada de medio millon de pesos por año, muy necesaria para su administracion.

Dejara franquicias y concesiones á empresas Yankees que encontraran influencia en el pais: y el Gobierno americano desde ahora ó poco despues buscara ahora un ancla en Sabanah como compensacion. Santo Domingo nada recibo, todo lo que envía a los Estados Unidos es un poco de azucar cuyo beneficio solo redundá á un pequeño de hombres hacendados de los cuales la mayor parte son cubanos el pueblo dominicano no tendrá ningun alivio por tal tratado con esto apunto, la fuente de inconvenientes que pueden surgir y á la consideracion de V. dejo las que se pueden agravar para España en un pais donde hay un partido que hace alarde de ser enemigo de ella y que tiene el Gobierno en sus manos.

Galvan para su mision ha exijido al Gobierno y a los hacendados una suma de dinero que no baje de #24.000 y la cual segun las circunstancias podria llegar a #40.000 y hasta #50.000, siempre bajo la condicion de que nunca se le exija cuenta de su inversion = Me parece indispensable que el Ministro de España en Washington trabaje para estorbar dicho tratado, y que lo hiciera sin perdida de un minuto. Espero que V. disimule que yo me atreva a deslizar esta indicacion y suplico á V. que ofreciendo mi saludo muy respetuoso a S. E. el Sr. Capitan General le informe del contenido de esta carta = Deseo se conserve V. bueno y que disponga de su amigo q. s. m b = D Baez = Es copia = Esta conforme.»

Ya ha llegado á esta República el Señor Galvan que viene á tratar en nombre de Santo Domingo. Tendré á V.E. al corriente de cuanto acerca del éxito de su mision pueda averiguar para que V.E. pueda, si lo juzga oportuno, aprovecharse de mis noticias para que los representantes de S. M. en los países Latino-Americano [*sic*] se anticipen á los Enviados de los Estados-Unidos y negocien Tratados beneficiosos á España y a sus antiguas colonias.

Dios guarde á V.E. muchos años.
Washington 27 de Mayo de 1884.

Exmo Señor
B.L.M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado.

N.º 143 Subsecretaria ¹⁷
Washington 28 de Mayo de 1884

Acusa recibo de la Real Orden N.º 75 en que se traslada otra del Ministerio de la Guerra sobre el Agregado Militar á esta Legacion Sr. Marques de Cervera.

N.º 144 Política ¹⁸
Washington 28 de Mayo 1884

Remite varios recortes de periódicos de la prensa de este país.

Legación de España
en Washington

N.º 145 Política ¹⁹

Exmo Señor

Muy Señor mio: como continuacion a las noticias que en Despachos anteriores he comunicado á V.E. relativas a los cubanos separatistas refugiados en los Estados Unidos, y de la vigilancia que para descubrir sus propositos ejercen los Agentes del Gobierno de S.M. adjuntas tengo la honra de remitir a V.E. copia de dos comunica-

¹⁷ MAE=leg.º H-1479=B=f.O.

¹⁸ MAE=leg.º H-1478=D=f.O.

¹⁹ MAE=leg.º H-1478=B=f.O.

ciones que sobre el asunto me han dirigido recientemente los Consules de España en Cayo Hueso²⁰ y Savanaah²¹.

Dios guarde a V.E. muchos años
Washington 28 de Mayo de 1884

Exmo Señor
B. L. M. de V.E.
su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

²⁰ Anejo al Despacho N.º 145. Copia:

«Cayo-Hueso 5 de Mayo de 1884= Exmo Señor= Muy Señor mio: Tengo promesa formal de que en el acto de embarcarse Pancho Castro me será entregado con su gente, armas, municiones y *dinamita*.= El precio convenido es de \$ 500, cuya cantidad tan solo abonaré después de preso Castro y demas compañeros.= Como este servicio importa sobre todo al Exmo Señor Gobernador General de la Isla de Cuba, abrigo el propósito de girar contra él, llegado el caso, en la convicción de que accederá muy gustoso a reintegrar los mencionados \$ 500.= Mr Hubbs hace tambien esfuerzos inauditos para aprehender á Castro; segun parece, uno de sus detectives se ha comprometido tambien á indicarle el instante preciso de su embarque= Mi idea es el ser el primero en dar aviso, á cuyo efecto poseo varias luces de bengala que me facilitó el dignísimo almirante Cooper, á fin de advertir á los buques de guerra.= Castro tiene concluidos sus preparativos de viajes, y para emprenderlo, solo espera una ocasion propicia, de seguro el cuarto menguante de esta luna.= Payo, Director del «Jara», recibió, como V.E. sabe muy bien, en 6 de Marzo último, armas y municiones con destino á los rebeldes; M.ª Hubbs y yo hemos reunido datos mas que suficientes para encausar á ese malvado, y si no lo hemos verificado ya, es porque el Districk Attorney opone toda clase de especiosos pretextos.= Por el vapor del Sabado me propongo dar á V.E. amplios detalles acerca de la conducta del District-Attorney, asi como del Juez Federal Locke, y segun M.ª Hubbs me ha manifestado en reserva, tambien él piensa dirigirse al Departamento del Tesoro para administrador de Aduanas de esta ciudad al yankee irlandés M.ª Denis Eagan, Internal Revenue Collector en Jacksonville. Con decir á V.E. que son Gefes de dicho *Ring* los hermanos Locke y M.ª Patterson, está hecha la apologia del candidato, de cuyos labios tuve ocasion de oír hace poco tiempo, tratándose de la conducta del Teniente Gobernador Bethell, cuando recorrió las calles de esta poblacion en carretela descubierta acompañando á Carlos Agüero, que él (Eagan) habría hecho otro tanto si se hubiera encontrado por aquel entonces en Cayo-Hueso.= Dios &.ª &.ª (firmado) Augusto Bermudez= Al Exmo Señor Ministro Plenipotenciario de España en Washington. / Está conforme.»

²¹ Anejo 3 al Despacho n.º 145. Copia:

«Savannah 10 de Mayo de 1884. Exmo Señor= Muy Señor mio: Tengo la honra de participar á V.E. que ya se halla de estacion en este puerto el Revenue Cutter «Boutwell», el que, hoy, ha salido de nuevo á la mar, con objeto de cruzar por dos ó tres dias; y que el 7 del actual, vino á esta oficina, el Deputy Marshall, de los Estados Unidos, y exhibió un oficio, muy enérgico, de su respectivo Gefé, en que se le ordena, no omita medio alguno, á su alcance, que pueda ser conducente á contrarrestar los manejos públicos o subrepticios de los separatistas cubanos.= Con esta ocasion tengo el honor de incluir á V.E. una carta del Viceconsul honorario de España en Brunswick^a, el que constantemente, excitado por este Consulado, sigue vigilando con actividad, aquellos puntos limítrofes, los cuales hace muy pocos dias, y sin originar el menor gasto al Tesoro Público, han sido visitados, de órden mia, por Don Luis Marinas, celoso Viceconsul, en esta residencia, que nada ha podido observar, que hoy por hoy deba infundir cuidado por mas que las intenciones de todos los cubanos residentes en estos Estados del Sur han sido y continuan a ser adversos a la dominacion Española. / = Dios guarde.= (firmado)= José Roig de Fuentes= Al Exmo Señor Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de España en Washington. //Está conforme.»

^a «Vice-Consulado de España en Brunswick. Go. 5 de mayo de 1884= Muy Señor mio y distinguido Gefé: De conformidad á las instrucciones que se sirve V. darne en su muy atenta 2 del actual y á las que verbalmente recibí del Señor Vice-Consul antes y despues de su viaje a Fernandina, he redo-

Legacion de España
en Washington

N.º 146 Comercio ²²

Exmo Señor

Muy Señor mio: He tenido la honra de recibir la Real órden N.º 78 de fecha 30 de Abril próximo pasado, por la que se ha servido remitirme copia del expediente instruido en el Gobierno General de Filipinas relativo á la fragata americana «Adam Simpson» y me apresuro á informarle que tendré presente las observaciones que sobre el particular manifiesta ese Señor Ministro de Ultramar para el caso en que este Señor Secretario de Estado me haga alguna indicacion respecto del asunto ²³.

Dios guarde á V.E. muchos años
Washington 28 de Mayo de 1884
Exmo Señor
B. L. M. de V.E.
Su atento y seguro servidor
Juan Valera

Exmo Señor Ministro de Estado

blado mi vigilancia sobre los pocos cubanos residentes en esta ciudad. Ayer tuve noticia de que ha llegado aquí un tabaquero alemán el cual ha residido en Cuba algunos años: no sé de él mas antecedentes pero procuro obtenerlos.= Empleo todos los recursos de que dispongo para adquirir noticias de Doboy, Fernandina, y Jacksonville, si bien que con motivo de estar en Brunswick bastante distante de aquellas poblaciones, me es muy difícil ejercer sobre las mismas una vigilancia activa.= En uso de la facultad que V. me concede doy mi parecer respecto á aquellos puertos, y me permito llamar particularmente la atencion de V. sobre Fernandina y Jacksonville: uno y otro tienen vias ferreas en comunicacion con el ferro-carril central de estos Estados y por consiguiente los filibusteros pueden encontrar en ellos facilidades para abastecerse de cuanto necesiten los filibusteros para efectuar una expedicion á Cuba. Fernandina no tiene representante de España y el mas próximo reside en St. Mary's distante unas ocho millas sin apenas tener comunicacion entre ambos puntos. En Jacksonville residen bastantes emigrados cubanos, y cuyo punto por estar bastante próximo á Cuba se presta mas que otros de esta costa para los fines de aquellos insurrectos. Doboy es una isla sin apenas comunicacion, por lo que creo que no se presta para los manejos de los insulares.= Cualquier novedad que ocurra se la participaré á V. por telégrafo si la importancia de la misma asi lo requiere. De V. etc. etc. (firmado) Rosendo Torras.= Sr. D. J. Roig de Fuentes. Savannah. / Está conforme.»

²² MAE=leg.º H-1478=D=f.O.

²³ «Ministerio de Ultramar / Exmo Señor: El Gobernador General de las Islas Filipinas, en carta oficial n.º 416 de 28 de Febrero último, dice al Señor Ministro de Ultramar, lo siguiente: «Exmo Señor. A fines de Diciembre último, salió del puerto de Iloilo, la Fragata Americana 'Adam Simpson' con destino á los Estados Unidos. = Varada en la mar de Mindoro, arribó á Bahía Honda donde encalló, dirigiéndose la tripulacion en los botes á Puerto Princesa, cuyo Gobernador la proporciono recursos y pasaje para ésta Capital, instruyendo el oportuno expediente sobre el suceso = En tal estado del asunto el buque con su carga y efectos se vendió en almoneda y los adquirió un súbdito de los Estados Unidos, cuyo Cónsul acudió a mi en 19 de Enero último, quejándose del Capitan de éste Puerto, y en petición de que los efectos salvados del buque náufrago y traídos á Manila, por el Vapor 'Sorsogón', se entregásen al comprador de aquél. Pasé la comunicacion á informe de la Comandancia General de Marina, y la contestacion que me dió éste Centro, con la advertencia por mi parte, de que el interesado en los efectos salvados del naufragio, acudiera á los Tribunales de Justicia en demanda de su derecho, la participé al Cónsul, quien, no conformándose con la resolucion insistió con fecha 7 del actual en la demanda, á la que me limité á contestar el 8, que no acordaría hasta la terminacion

del expediente a la sazón sub-judice. Pocos días después, la Comandancia General de Marina me avisó la resolución y la participé al referido Consul. = Al contestárme el 20, vuelve de nuevo a protestar diciendo, que no atendera ninguna clase de pretensiones que no se hagan sobre la propiedad del citado buque, sea cualquiera la persona que lo pretenda, haciendo de paso, apreciaciones no pertinentes que rechacé en comunicación del 23 al corroborarle mis anteriores cartas. = Como dada la actitud del Cónsul Americano, es posible comunicar a su Gobierno el hecho bajo la impresión que le produce su punto de vista, he creído oportuno remitir á V.E., como tengo el honor de hacérlo copia íntegra del expediente, á fin de que, V.E. tenga de él, exacto conocimiento, y por si en su elevado criterio estima que procede alguna indicación al Gobierno de los Estados Unidos, relativa a la conducta de su Consul en esta Capital.» De Real orden, comunicada por el referido Señor Ministro de Ultramar, lo traslado á V.E. con inclusión de copias de los documentos que se citan, á los efectos que convengan.

Dios guarde á V.E. muchos años. = Madrid 16 de Abril de 1884. El Subsecretario Miguel [ilegible] Vigil / Señor Subsecretario del Ministerio de Estado»

«Ministerio de Ultramar / Hay un sello que dice = Gobierno General de Filipinas = Consulado de los Estados Unidos de America Manila = Enero 19 de 1884 = Muy Sr. mio: cumple á mi deber llamar la atención de V.E. hacia un asunto de mucha importancia concerniente á los buques que navegan en estas aguas bajo la bandera de la nación a la que tengo la honra de representar en este puerto = El 20 de Diciembre ppdo la Fragata Americana «Adam A. Simpson» del porte de 1448 toneladas de Registro; bajo el mando del Capitan Albam Coll, salió de Ilylo para los Estados Unidos con un cargamento de 33.600 picos de azúcar = El 21 de Diciembre, mientras navegaba por el mar de Mindoro, el buque tocó sobre un arrecife y abrió tales vías de agua, que para salvarlo de que se fuera á pique, el capitan hizo rumbo á Deep Water Bay (Bahía Honda) situada sobre la costa oriental de la Paragua y allí lo encayó = El 23 de Diciembre el Capitan se presentó á las Autoridades de Port Royalist (Puerto Princesa) y fué muy bondadosamente recibido por el Gobernador, quien hizo cuanto pudo para auxiliarle. Mientras permaneció allí el Capitan legalizó su protesta en debida forma y adjunto, ruego á V.E. me permita le transmita copia de aquel documento, que a su vez fue igualmente transmitido en igual forma, al gobernador de la Paragua = V.E. tendrá la bondad de notar que, en el documento á que acabo de referirme, el capitán se reserva todos sus derechos, y advierte de que se disponia a pasar á Manila en busca de auxilios = El Capitan con su tripulación llegó á este Puerto en el vapor correo 'Gravina' el 1.º del presente y se presentó en este Consulado con el fin de darme parte del siniestro y para extender su protesta, lo cual se hizo en debida forma = Después de haber consultado con el Cap.º y de estar debidamente autorizado por este, como representante legal de todos los interesados en el buque y cargamento, considere de mi deber el ordenar que tanto el buque como su cargamento fuesen vendidos en pública subasta sin pérdida de tiempo y, al efecto dí, á los Srs Genato y Compañía, las instrucciones necesarias para que anunciasen la venta inmediatamente. Incluyo copia del anuncio en el que se verán las condiciones de la venta = La almoneda celebrada el 4 del corriente mes dió por resultado la venta del buque según entonces se encontraba, adjudicándose al Capitan James Water Couter ciudadano de los Estados Unidos, por la suma de mil y veinte pesos así como el cargamento de azúcar á la misma persona, por la de 60 pesos = El comprador fletó en seguida el vapor 'Butuan' á razón de \$ 200 diarios con el fin de constituirse en el sitio del siniestro y tomar posesión de su propiedad, arreglándose con una parte de la tripulación del buque naufragado para que le acompañasen = Al dirigir al Capitan del Puerto de Manila en solicitud de permiso para que el 'Butuan' se constituyese en su destino aquel funcionario informó al Couter que, ya habia autorizado á los Sres Birchall Robinson y Compañía y al Sr. Dn Antonio Hidalgo para despachar el vapor 'Sorsogon' con el objeto de que se ocupara en las operaciones de salvotage, y que no podia conceder permiso á una segunda persona con el mismo fin. = en vista de esta extraordinaria contestación del Capitan del Puerto, no sabia como obrar, y finalmente resolví esperar el curso de los acontecimientos. El 10 del presente dirigí á aquel caballero una carta de la cual incluyo copia; así como de la contestación que obtuve á aquella comunicación = Rogaría á V.E. me permita le indique que, al conceder permiso á una persona cualesquiera para constituirse en el sitio de naufragio de un buque Americano sin consultarme, el Capitan del Puerto ha cometido una grave infracción de sus deberes, según se establece en los artículos 199 y 200 y en el segundo párrafo del capítulo 4.º relativo á casos de salvotage y publicados en el 'Manual de procedimientos para las Comandancias de Marina', de todo lo cual, incluyo copias = En nombre, pues, del comprador del buque naufragado en cuestión pido en manos de V.E. que se le haga justicia y que á todas las personas que se hayan apoderado de cualquiera parte de su propiedad se les compela a la restitución de la misma á su legítimo dueño el Capitan J.W. Couter = Reservando á mi Gobierno el derecho de acción ulterior en el asunto = Tengo el honor de ser de V.E. muy obediente y humilde

servidor = Firmado Julius G. Wrigt, Agente Consular de los Estados Unidos = A V.E. El Gobernador General de las Islas Filipinas.»

«Consulado de los Estados Unidos en Manila = Protesta del Capitan Call. = Yo, Alban Call, Capitan de la Fragata Americana Adam M. Simpson que dió a la vela de Iloylo, Islas Filipinas en Diciembre 26, con un cargamento de azucar, hace la siguiente manifestacion = que en Diciembre 21 á la 11.30 a.m. el buque tocó en un arrecife cerca de ó sobre el bajo Pasig en el mar de Mindoro y abrió una via que produjo un pie y medio de agua por hora apesar de que todas las bombas funcionaban con el auxilio del vapor. Siendo pues imposible el mantenerlo á flote me ví obligado á encallar para salvar las vidas y el cargamento si esto fuera posible. A las 7 p.m. el buque baró sobre la costa de la Paragua en Deep Water Bay Bahia Honda á unas cinco millas de la costa, con 18 1/2 pies de agua en la bodega. No se distinguian ni desembarcadero ni habitaciones. La mar encrespada y el buque laboreando de mala manera. Durante la noche se alistaron los botes, pero permanecimos á bordo del buque hasta las 4 p.m. del día 22. La mar continuaba aumentando y el buque lleno de agua asi que, creimos prudente el acogernos á los botes. Gobernamos en demanda de Port Royalist (Puerto Pincesa) y llegamos allí en la mañana del día 23 despues de haber pasado en los botes una noche angustiosa y fuimos recibidos con extremada bondad por las autoridades. Pedi auxilio inmediatamente. El día 23 salieron dos cañoneros conmigo, pero no pudimos llegar al buque debido á la turbulencia de la mar y á lo poco adecuado de las embarcaciones. Tambien hice un esfuerzo al día siguiente con los botes de la fragata, pero sin resultados. Hicieronse dos tentativas mas con los cañoneros, pero fue imposible llegar al buque. Hice cuanto pude por conseguir aquel objeto con el fin de salvar el cargamento, y cuanto fuese posible de su casco, pero no conseguí obtener en Puerto Pincesa, embarcaciones adecuadas. Salí pues para Manila con el fin de conseguir allí los auxilios necesarios, y como Capitan reclamo aun todos mis derechos al mencionado buque = Firmado = Alban Coll = Capitan de la Fragata Americana A. M. Simpson = Primer Piloto (Firmado) A. Cameron = Segundo id = id = L. H. Gray = Marinero = id = id = F. Hamilton = Yo el que suscribe, Agente Consular de los Estados Unidos en Manila, por esta certificado que las que anteceden son las verdaderas y genuinas firmas del Capitan, Pilotos y Marinero de la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' y como tales son dignas de entera fé y crédito. = Dado bajo mi firma y el sello de este Consulado = en Manila = 10 de Enero 1884 = Firmado = Julius G. Voigt = Agente Consular de los Estados Unidos = Anuncio de venta = Anuncio publicado por Genato y Compañia = Firmado = J. G. Voigt = Agente Consular de los Estados Unidos =:= Consulado de los Estados Unidos de América en Manila = Copia de la carta de J. W. Couner = Manila 7 de enero de 1884 = S. R. Dn. Julius G. Voigt = Consul de los Estados Unidos de America = Presente = Muy Sor. mio = Tengo que informarle que al acceder el 5 del corriente mes, al Capitan del Puerto en peticion de permiso para constituirse en el sitio del naufragio de la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' vendida con su autorizacion en almoneda pública el día anterior, siendo como á V.E. consta el comprador del buque y su cargamento, se me dijo que no podia librarse el permiso que pedia supuesto que ya se habia concedido una autorizacion á los Srs Birchall Robinson y C.^a y al Sr. Hidalgo para que se constituyeran en el sitio del naufragio con el vapor 'Sorsogon' y que no se podia conceder otro permiso á persona alguna = por lo tanto tengo que rogarle se sirva tener la bondad de adoptar las medidas necesarias para que pueda conseguir el permiso que solicito con el fin de constituirme á donde se encuentra el buque naufragado tan pronto como sea posible, supuesto que toda demora conduciria á graves consecuencias y perdidas = Soy de V. obediente servidor = Firmado = James W. Couner.»

«Copia de la comunicacion para el Capitan de este Puerto = Consulado de los Estados Unidos de America en Manila = El día 4 del actual y debidamente autorizado por este Consulado segun anuncios en los periodicos de esta Capital de fecha 2, 3 y 4 del presente, fué vendida en almoneda pública en el Martillo de los Srs Genato y Compañia la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' en Deep Water Bay en la costa de la Isla Paragua rematandose buque y cargamento en el estado en que se encontraba á favor del subdito americano, James W. Couner, como asi se acredita por el certificado librado por dichos martilleros en el día de la venta y certificado por este Consulado el 5 de este mes = El referido comprador James W. Couner se me ha presentado hoy día de la fecha diciendome que parte los efectos por el rematados han sido traídos á este puerto por el vapor 'Sorsogon' de la consignacion de los Srs. Birchall Robison y C.^a de este Comercio y como quier que cuanto antes se le haga entrega de dichos efectos, menos perjuicios se le irrogaran = A V. S. suplica se sirva ordenar se le entreguen dichos efectos, protestando en caso contrario de daños y perjuicios = Dios guarde á V. S. muchos años. Manila 10 de Enero de 1884 = El Consul de los Estados-Unidos = J. W. Voigt = Sr. Capitan del Puerto de Manila y Cabite.»

«Capitanía del Puerto de Manila y Cabite = Se ha recibido en esta Capitanía de Puerto la atenta comunicacion de V. S. de 10 del actual en que el paso que se sirve comunicarme que la Fragata

Américana 'A. M. Simpson' naufragada en Deep Water Bay, previa la competente autorizacion de ese Consulado de su digno cargo fue vendida en pública almoneda con su cargamento en el estado en que se encuentra en el Martillo de los Srs Genato y rematada á favor del subdito Americano J. W. Couner, interese V.S. á reclamacion de dicho comprador se le entreguen los efectos salvados por el vapor 'Sorsogon' que los ha conducido á este puerto = en debida contestacion tengo el gusto de manifestarle que autorizado competentemente el Capitan de dicho buque por el Gobernador P. M. de la Paragua para el salvamento de la Fragata y siendo muy probable se este instruyendo en dicho punto el correspondiente expediente de salvamento, no me es posible tomar resolucion sobre lo que V.S. solicita en su citada comunicacion por considerar el asunto fuera de mis atribuciones = Dios guarde á V.S. muchos años. Manila 11 de enero de 1884. Antonio Terry = Sr. Consul de los Estados Unidos de America en esta plaza =»

«Manual de procedimientos para las Comandancias de Marina = Artículo 199 = Si la embarcacion naufraga fuere extranjera y trajese á su bordo todo o parte de su tripulacion, el Comandante de la provincia, Ayudante del Distrito ó Capitan del Puerto dando conocimiento del suceso al Consul o Agente Consular mas inmediato de la Nacion a que pertenezca proveerá sin dilacion á todo cuanto fuere necesario para el salvamento de las personas del buque y de su carga, procediendo en todo de acuerdo con el Capitan mientras no se presente el Consul ó la persona á quien este confiera poder bastante = Artº 200 = Presentado el Consul ó la persona que apodere se dejara á su cuidado (todo lo) que practique todo lo que tuviere por mas conveniente limitandose la Autoridad de Marina á facilitar los auxilios que le pidiere para el salvamento, para evitar desordenes, y para legalizar los actos de inventarios, depósitos de efectos salvados y otros cualesquiera incidentes que requieran la intervencion de su Autoridad =»

«-Salvamentos = IV = Expedientes administrativos de salvamentos = Siempre que ocurra naufragio, el Comandante de Marina, Ayudante del Distrito ó Capitan del Puerto, debe con entera separación de la causa o sumario que el naufragio motiva, instruir un expediente administrativo llamado de salvamento y para cuya formacion nombrará su correspondiente Secretario que como tal funcionará en las actuaciones que se originen = Hemos dicho que siempre que ocurra naufragio deberán instruir las autoridades locales de Marina el expediente de salvamento; pero debemos hacer una excepcion de esta regla general, cual es el caso de que el naufragio ocurra a buque extranjero =»

«Gobierno General de Filipinas = Exmo Sor = Para que se sirva V.E. informar á la brevedad posible, lo que se le ofrezca y parezca adjunta tengo el gusto de remitir á V.E la comunicacion del Consul de los Estados Unidos de America en esta Capital con las copias que le acompañan, quejandose de que el Capitan de este puerto no permitió la salida del vapor 'Butuan' para el salvamento de la Fragata de su nacion 'Adam A. Simpson' = Dios guarde á V.E muchos años. Manila 25 de Enero de 1884 = Jovellar = Exmo Sr. Comandante general de Marina de este Apostadero.»

«Gobierno P. M. de la Paragua = N.º 240 = Exmo Sor = Serian las 8 de la mañana del dia 23 cuando llegaron á este puerto, tres botes con tripulantes europeos, bien pronto supimos que eran naufragos de la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' de Filadelfia, su Capitan Allan Call, que saliendo cargada de Iloilo con azucar el 20 para Boston tocó (segun se supone) en el banco Pasig comenzando á hacer agua, y tanto por ser ineficaces las bombas, cuanto por el mal tiempo y gruesa mar se dirijio apresuradamente á tierra, embarrancandose en unas millas 18 del N.E. de este puerto en los bajos de Bahia Honda = Se les proporcionó los auxilios de que podiamos disponer, hospedando á la marineria en una espaciosa casa y trayendome al Capitan y su esposa á la mia = Ordené á los cañoneros que saliesen, con objeto de arrancar al furor de las olas lo que pudiesen de los efectos del buque, pero todos los esfuerzos de sus celosos Comandantes fueron inutilis ante el encrespado mar que levantaba el viento de N.E. teniendo que volver de arribada al breve tiempo de su salida = Inmediatamente procedí á formar expediente del suceso, inventariando los objetos que traian en los botes, y dando ordenes para suministrarles provisiones de comer, pan, asi como luz y todo lo necesario para la vida. Antes de dar por terminada esta comunicacion manifestare á V.E. que los cañoneros de esta Division Naval salieron el dia 27 á las 3 de la madrugada teniendo el sentimiento de ver cuan vanos eran sus esfuerzos pues á las 5 ya volvian de arribada = Daré fin á esta comunicacion poniendo en conocimiento de V.E. que con esta fecha pasaporto y salen para esa los naufragos de la expresada Fragata = Dios guarde á V.E. muchos años. = Puerto Princesa 29 de Diciembre de 1883 = Exmo Sr = Felipe Canga Argüelles = Exmo Sr Gobernador Gral de Filipinas.»

«Comandancia General de Marina = Exmo Sor = El Sr. Capitan de este puerto á cuyo informe pasé la respetable comunicacion de V.E. de 25 del corriente con el oficio y copias que le acompañan del Sr. Consul de los Estados Unidos de América en esta Capital quejandose de que el Capitan de este

puerto no permitió la salida del vapor 'Butuan' para el salvamento de la Fragata de su nacion 'Adam M. Simpson' me dice con fecha de ayer lo que sigue = Exmo Sr. = enterado de la comunicacion que se acompaña á la del Centro del Sr. Consul de los E. U. de América de esta Capital y copias que van unidas a aquella pasará á cumplimentar el Superior decreto de V.E. que procede = Se queja el expresado Sr. Consul de que el que suscribe habia negado al Capitan del Vapor 'Butuan' el permiso que habia solicitado de mi autoridad para el salvamento de la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' por haber concedido, segun aquel igual permiso á los Srs Brichal Robinson y Compañía consignatarios del vapor 'Sorsogon', y añade por ultimo que el conceder el repetido permiso ha incurrido en una infraccion de sus deberes segun lo establecido en sus artículos 199 y 200 y el Segundo parrafo del Capítulo 4º del Manual de procedimientos para las Comandancias de Marina = Desde luego se comprende que hubo una mala interpretacion de mi respuesta por parte del que pretendia el permiso para el salvamento de la referida Fragata por medio del Vapor 'Butuan' digo asi porque recuerdo muy bien que despachando dicho vapor para Iloylo y Cebú y se me presentó á última hora su Capitan pidiendome en efecto el permiso aludido y mi respuesta fue que toda vez que estaba despachando el buque para los puntos indicados muy bien se puede obtener de las autoridades de Marina de cualesquiera de ellos lo que pretende de mi; añadiendole de paso que era sabedor de que el Capitan del Vapor 'Sorsogon' tenia autorizacion del Gobernador de la Paragua que es a quien compete expedirla para proceder al expresado salvamento y que bajo cuyo concepto se dió permiso por esta Capitania al Capitan de este último para tocar en la Paragua = demostrado ya por lo expuesto que es completamente falso ó un verdadero subterfugio el fundamento en que se apoya la queja de referencia, creo queda desde luego desvanecida la infraccion en que dice ha incurrido el Jefe que suscribe = Y con devolucion de antecedentes tengo el honor de trasladarlo á V.E. en debida respuesta á su comunicacion = Dios guarde á V.E. m.ª a.ª. Manila 31 Enero de 1884 = Exmo Sr. José Montojo = Exmo Sr. Gobernador Gral de estas Islas.»

«Gobierno General de Filipinas = La Comandancia Gral de Marina á quien pasé á informe la queja de V.S. contra el Capitan de este puerto por no haber permitido la salida del 'Butuan' para el salvamento de la Fragata 'Adam A. Simpson' me dice con fecha 31 del mes ppdo lo siguiente = Insercion = Lo que tengo el gusto de comunicar á V.S. para su conocimiento y en contestacion á su oficio del 19 del mes ppdo, manifestandole al propio tiempo, que en lo referente á la restitution de los efectos tomados del citado buque que pretende V.S. en nombre del comprador, el interesado puede acudir a los Tribunales ordinarios, que son los encargados de dilucidar esta clase de asuntos = Dios gue á V.S. muchos años. Manila 5 de Febrero de 1884 = Jovellar = Sr Consul de Estados Unidos de America en Manila.»

»Consulado de los Estados Unidos de America en Manila = Manila Febrero 4 - 1884 = Muy Sr. mio = El 19 de Enero último tuve la honra de dirigirme á V.E. acerca de un asunto de gran importancia, no solo con respecto á la bandera de mi Nacion, sino tambien en lo que respecta á las reglas de equidad y justicia en general. Entonces lo elevé á conocimiento de V.E. y protesté contra un procedimiento injusto y arbitrario por parte del Capitan del puerto á consentir en el espolio de una Fragata Americana el 'Adam M. Simpson' varada en estas islas pero dejada á la proteccion del Gobernador de la Paragua = No habiendo hasta ahora recibido contestacion alguna á aquella manifestacion, y protesta, creo de mi deber oficial el traerlo ante la distinguida consideracion de V.E. tomandome ahora la libertad de rogar á V.E. con urgencia, tenga la bondad de informarme en seguida acerca de las medidas que V.E. hubiese ordenado se adopten con el fin de reparar el flagrante daño inferido á la bandera de los Estados Unidos en el espolio de la Fragata arriba mencionada = Tengo el honor de ser = Exmo Sr. = Su obediente servidor (Firmado) Julius G. Voigt = Agente Mercantil de los Estados Unidos = A.S.E. El Gobernador General de las Islas Filipinas =>

«Consulado de los Estados Unidos de América en Manila = Muy Sr. mio = Tengo el honor de acusar recibo de su comunicacion de 5 del corriente = Con el debido acatamiento á la final su gestion de V.E. me permitirá le manifieste lisa y llanamente que en un asunto nacional como el presente y especialmente de tal gravedad que exige pronta solucion no puedo reconocer ningun Tribunal ó regla cualquiera que sea salvo la unica suprema y distinguida autoridad de V.E. en estas islas. La Fragata Americana 'Adam M. Simpson' su cargamento y pertenencias, habiendose vendido aqui en debida forma y en virtud de órden consular, y habiendosele negado acuso y posesion al comprador, por su subordinado, el Capitan de este Puerto, por lo tanto dicho buque y sus pertenencias vuelven á mi poder en virtud del derecho de reversion como propiedad de los Estados Unidos, y como tal, por esta, pido oficialmente la inmediata y completa restitution de todo cuanto se hubiese estraido ó tomado subsecuentemente del mismo. Tambien reclamo plena indemnizacion por cualquiera perdida ó daño

dimanado del incalificable proceder de espoliacion que, su indicado subordinado, ha permitido se ocasiona en la propiedad que tenia derecho de esperar, y que ciertamente espero esté bajo la segura proteccion de cualquiera y de cada uno de los empleados españoles de estas dependencias = En vista de la mucha urgencia de este asunto, confio que V.E. se servirá ordenar el pronto y perfecto cumplimiento de lo que arriba pido, esperando lo cual tengo el honor de ser de V.E. muy humilde Servidor (Firmado) Julius G. Voigt = Agente Comercial de los Estados Unidos = Manila 7 de Febrero de 1884 = A.S.E. = El Gobernador de las Islas Filipinas &.^a &.^a»

«Gobierno General de Filipinas = Se han recibido en este Gobierno General las cartas de V.S. fechas 4 y 7 de este mes referentes á la varada y perdida de la Fragata Americana 'Adam M. Simpson' en las costas de la Paragua = En su vista me limito á manifestar á V.S. que las diligencias formadas á consecuencia del siniestro están subjudice pendientes de los Tribunales de Marina, a cuya jurisdiccion corresponden y se hallan en esta fecha á informe del Auditor del ramo = Debo asimismo manifestar á V.S. que careciendo aun de datos suficientes, no me es posible admitir ni resolver, por ahora, ninguna de las peticiones y protestas que hace = Tan pronto sea resuelto el asunto en cuestion, se dara á V.S. la intervencion que le corresponda y que la leyes prescriben = Dios guarde á V.S. muchos años. Manila 8 de Febrero de 1884 = Jovellar = Sr. Consul de los Estados Unidos de América en Manila.»

«Comandancia gral de Marina del Apostadero de Filipinas = Exmo Sr = El Sr. Auditor del Apostadero á cuya consulta pase acompañadas de antecedentes las diligencias instruidas en la Division Naval de la Paragua con motivo de la varada de la Fragata Norte Americana Adam M. Simpson 'en los bajos de la Bahia Honda' costa oriental de la misma, lo evacua con fecha de ayer como sigue = Exmo Sr. = Considerando que por las diligencias practicadas puede darse hoy dia por sentado que el buque de que se trata es la Fragata Norte Americana 'Adam M. Simpson' que el hecho no debe ser calificado de hallazgo de una embarcacion abandonada sino de naufragio de un buque extranjero y que fuera de los auxilios para el salvamento prestados con caracter oficial y en cuanto lo han prometido las circunstancias los restantes han de tenerse como voluntariamente prestados por particulares, siendo de la competencia de los Tribunales ordinarios el conocer de las reclamaciones que se deduzcan sobre los mismos; el que suscribe vistas las Reales órdenes de 26 de Octubre de 1860 y 13 de Abril de 1864 la Ley de extrajeria para las provincias de Ultramar de 19 de Mayo de 1870 sancionada en 4 de Julio siguiente y los articulos 199 y 200 de la Institucion de 4 de Junio de 1873 opina de conformidad con el fiscal, se dé por terminado este expediente cesando desde luego la intervencion de la jurisdiccion de Marina en el asunto, y quedando el Sr. Consul Norte Americano en plena libertad de disponer del sobredicho buque y de su carga sin perjuicio de los derechos de los interesados por lo que se contrae al salvamento = Caso de aceptar V.E. este dictamen puede servirse disponer se participe asi al mencionado Consul é interesado á lo que se facilitaran las copias certificadas que deseen de las actuaciones resolviendo de otra suerte lo que conceptue mas de justicia = Y habiendo decretado de conformidad con el anterior dictamen tengo el honor de comunicarlo á V.E. como continuacion á mi oficio de 31 del mes anterior contestando al respetable de V.E. de 25 de susodicho mes que trata del particular. Dios gue á V.E. m.^s a.^s Manila 16 Febrero de 1884 = Jose Montojo = Exmo Sr. Gobernador General de estas Islas.»

«Gobierno General de Filipinas = La Comandancia gral de Marina me dice con fecha 16 del mes corriente lo siguiente = (Inserto) = Lo que tengo el gusto de trascribir á V.S. para su conocimiento y efectos que le convengan y como resolucion á sus cartas fechas 4 y 7 de este mismo mes = Dios gue á V.S. m.^s a.^s Manila 18 de Febrero de 1884 = Jovellar = Sr. Consul de los Estados Unidos de America = Gobierno General de Filipinas = Exmo Sr = Por la atenta comunicacion de V.E. fecha 16 del corriente me he enterado del dictamen emitido por el Auditor de el Apodadero en las diligencias instruidas en la Division Naval de la Paragua con motivo de la varada de la Fragata America 'Adam M. Simpson' en aquellas aguas y á cuyo dictamen se halla V.E. conforme = Con fecha de ayer he dado traslado de la expresada comunicacion de V.E. al Sr Consul de los Estados Unidos de América en esta Capital para su conocimiento y efectos consiguientes = Dios guarde á V.E. m.^s a.^s Manila 19 de Febrero de 1884 = Joaquin Jovellar = Exmo Sr. Comandante general de Marina.»

«Consulado de los Estados Unidos de América en Manila = Manila 20 de Febrero de 1884 = Muy Sr. mio = Tuve el honor de recibir ayer la comunicacion de V.E. en la cual se sirve ordenar me sea entregada la Fragata encallada 'Adam M. Simpson' su cargamento &.^a = Al aceptar el buque y con él sus pertenencias, como propiedad de los Estados Unidos rehusó de una manera clara, terminante y oficial, atender á ninguna clase de pretensiones ya sea que venga de fuera ó de terceras personas, respecto al menor reclamo sobre la propiedad en cuestion el cual tuve que pedirlo á V.E. porque sus subordinados, segun parece, no han comprendido sus deberes = Espero ahora las instrucciones necesas-

rias de V.E., con el fin de tomar posesion &^a y mientras tanto tengo el honor de suscribirme = Exmo Sr = su obediente servidor (Firmado) Julius Voigt = Agente Comercial = A S.E. El Gobernador General de las Islas Filipinas &^o &^o»

«Gobierno General de Filipinas = Tengo á la vista la carta de V.S. fecha 20 del corriente como asi mismo las del 4 y 7 y la del 19 de Enero que la precedieron = El hecho que motiva esta correspondencia Oficial es sencillísimo. Naufraga en aguas de la Isla de Paragua la Fragata de los Estados Unidos 'Adam M. Simpson'. llega el siniestro á conocimiento de las autoridades españolas y estas prestan todo genero de auxilios morales y materiales, llevandolos a lo extraordinario, en lo posible. Esta conducta reconocida se encuentra por el mismo Capitan de la Fragata. Cumplidos todos los deberes morales y siendo infructuosos los esfuerzos hechos por los Cañoneros españoles en beneficio de la nave faltaban salvar los restos de intereses materiales que como despojos del mar quedasen de la catastrofe. Aquellos despojos que fuesen respetados por las aguas y que constituyen los restos de un naufragio, necesariamente habian de sujetarse á lo que á tales siniestros dictan las leyes especiales de la Armada y generales y comunes del Codigo de Comercio. Ante aquellas y ante este, viene ventilandose este negocio, y con estricta sugesion al uno y á las otras se ha venido obrando, habiendo tenido el cuidado de ir poniendo en conocimiento de V.S. cuantas resoluciones se han dictado en este asunto, por autoridades legitimamente constituidas. Aquellas soluciones no han satisfecho a V.S. segun el contesto de sus cartas, persistiendo en dar asentimiento á un simple dicho, sin duda origen de una mala interpretacion, y ante tal dicho, y desoyendo cuanto arrojan las informaciones insiste V.S. en una y otra carta en apreciaciones y conceptos altamente injustos y mas injustos, injuriosos á la Administracion Española, conceptos y apreciaciones que rechazo en nombre de la altivez y nobleza del pueblo que V.S. representa, pueblo que en su propia grandeza y en la reciprocidad de afecto y cordialidad que existe con el no menos noble que represento ha de rechazar asimismo aquellas apreciaciones tan luego le sean conocidas = En vista de lo expuesto, nada puedo añadir á V.S. contrayendome en cuanto se refiere á este asunto, á lo que ya le dejé dicho en mis anteriores cartas Oficiales = Dios gue á V.S. muchos años.»

UNA APROXIMACIÓN AL VERSO DE MIGUEL HERNÁNDEZ

Por José María Padilla Valencia

INTRODUCCIÓN

Conocer la poesía de Miguel Hernández conlleva analizar determinados aspectos que caracterizan al poeta oriolano. De entre todos ellos, creemos que el análisis de las distintas manifestaciones métricas que la obra de Miguel Hernández ofrece supone un avance para el conocimiento y la correcta interpretación de su obra.

En este breve trabajo estudiaremos las formas métricas en sus diversas etapas, pretendiendo así un acercamiento más adecuado y exacto a la obra de un poeta que es maestro en el manejo de los distintos metros, si bien —como veremos—, tenía sus preferencias.

Nuestro análisis pretende ser riguroso, de ahí que hayamos optado por establecer una serie de apartados que facilite el seguimiento del estudio que presentamos. Tal vez no pudieran ser los únicos, pero sí suficientes para conseguir el fin que nos proponemos.

Miguel Hernández es un poeta que le gusta utilizar la práctica totalidad de los metros, aunque prefiere algunos en concreto dentro de una determinada composición, como puede ser el soneto en alejandrinos o la décima en octosílabos.

A través de este estudio mostraremos no sólo sus preferencias, sino todo aquello que suponga un uso consolidado en el poeta. Por otra parte, veremos todos los aspectos que ofrece la obra hernandiana en el campo de la polimetría.

1. LA POLIMETRÍA HERNANDIANA

Una lectura atenta de la obra del oriolano nos hace descubrir cómo dicha obra se desarrolla a través de un doble cauce, complementario el uno del otro: las formas cultas y las populares. Si en *Perito en lunas* (1933) inaugura el poeta el uso de los moldes clásicos utilizando la octava real, muy pronto su poesía transcurrirá por los caminos de las estrofas y metros de nuestra literatura áurea, tales como las décimas que actualizó Jorge Guillén por aquella época, las silvas, el soneto y los serventesios alejandrinos, fundamentalmente, aunque no entraremos en este análisis porque nos saldríamos de nuestros propósitos. Por otra parte, Miguel Hernández sabe muy bien recrearse con extraordinaria intuición e inspiración en los ritmos tradicionales asimilándolos de forma magistral, cuyo exponente máximo lo tenemos en *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941). Veamos algunos de esos metros, tanto de arte menor como de arte mayor.

1.1. *Versos de arte menor*

El verso de arte menor aparece en la obra de Hernández diseminado por toda ella y adquiere un protagonismo especial en el inconcluso libro *Cancionero y romancero de ausencias* (1938-1941) en el que, de forma insistente, el poeta lo utiliza.

1.1.1. Diferentes tipos de medidas

Dentro del verso de arte menor, Miguel Hernández utiliza con gran frecuencia los versos hexasílabos, heptasílabos y sobre todo octosílabos; será menor el uso del trisílabo, tetrasílabo y pentasílabo; rarísimo el bisílabo. Conocidísima es la siguiente estrofa de versos octosílabos tomada del poema «*Aceituneros*», escrito en cuartetas:

*Andaluces de Jaén,
aceituneros altivos,
decidme en el alma: ¿quién,
quién levantó los olivos?*¹

En este otro ejemplo —una canción asonantada— nos encontramos con versos de diferentes medidas, de arte menor, que muy bien puede ser exponente del uso hernandiano de este tipo de medidas:

*¿De qué adoleció
la mujer aquella?

Del mal peor:
del mal de las ausencias.

Y el hombre aquél.

¿De qué murió
la mujer aquélla?
Del mal peor:
del mal de las ausencias.

Y el hombre aquél*².

No se prodiga el poeta en el uso del verso bisílabo. Por su excepcionalidad, transcribimos el poema titulado «*Las vestes de Eos*» escrito en versos bisílabos en su mayoría:

*Eos
tiene
cuatro
vestes:
una*

¹ Del libro *Viento del pueblo* (1937). Cfr. ed. de Agustín SÁNCHEZ VIDAL y José Carlos ROVIRA, (1992), *Obra completa*, T. I, Madrid, Espasa-Calpe, p. 585, poema número 13. Todas las citas las tomaremos de esta edición.

² Del libro *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941). Cfr. op. cit., p. 696, poema número 30.

blanca,
 que se
 ata
 cuando
 ríe
 Floreal;
 una
 rosa,
 que se
 toca
 cuando el
 rudo
 dios
 Vestumnio
 tumba
 el oro
 del trigal;
 una
 rubia,
 que se
 anuda
 cuando
 Baco
 pasa
 dando
 traspies
 de ebrio
 por los
 cálidos
 viñedos
 de uvas
 de oro
 y de rubí;
 y otra
 roja,
 que se
 emboza
 cuando
 Adonis
 en el
 bosque
 sangra
 y muere
 bajo el
 diente
 del dios
 Marte
 convertido en jabalí.

* * *

Cuatro
 vestes
 Eos
 tiene:
 ¡yo las vi!³

³ *Op. cit.* pp. 137-138, número 21, apartado *Poemas sueltos I*. Miguel Hernández no suele utilizar con demasiada frecuencia el verso menor de siete sílabas. Sin embargo, en el apartado *Poemas sueltos II*

Esporádicamente el poeta rompe el verso bisílabo para intercalar otros de medidas más extensas, aunque siempre en el verso de arte menor. Quizás consiga con ello evitar la monotonía bisilábica al introducir ritmos de mayor calado. Hernández tiene algunas composiciones en verso corto, pero no formadas por versos bisílabos como el anterior ⁴. Destaca el poema «*El limón*» que, si exceptuamos los dos primeros versos, nos encontramos con un poema de versos tetrasílabos:

*Oh limón amarillo,
patria de mi calentura.
Si te suelto
en el aire,
oh limón
amarillo,
me darás
un relámpago
en resumen* ⁵.

La presencia del verso trisilábico es esporádica y utilizado con otros versos cortos. Un ejemplo tomado del poema «*Huerta*»:

*Desperdicios
canarios
de vidrio
de azarbe
más estrecho
que un silbo
silbo al fin
retorcido
en limoneros* ⁶.

Ahora bien, los versos de arte menor más utilizados por el poeta oriolano son el heptasílabo y el octosílabo. A ellos dedicamos los dos apartados siguientes.

1.1.2. El verso heptasílabo

Uno de los versos de arte menor más utilizado en la poesía de Miguel Hernández es el verso heptasílabo, normalmente en poemas en los que el endecasílabo y el heptasílabo forman su estructura; esto se da en las silvas sobre todo:

*¡Ay, consultora mía!
angélica de aquel convaleciente,
de blanco acuchillado, sí, medoro
y espirado de oro,
que tú restañas, digo*

aparece un subapartado titulado «Poemas de verso corto» en el que nos encontramos varios poemas compuestos por versos de menos de siete sílabas —con escasísimas excepciones—, tales como «*El limón*», «*Adolescente*», «*Hermanita muerta*» y «*Toro*» entre otros. Cfr. pp. 287-298.

⁴ Cfr. *op. cit.*, pp. 287-298.

⁵ *Op. cit.*, p. 287, número 46, apartado *Poemas sueltos I*.

⁶ *Op. cit.*, p. 293, número 52, apartado *Poemas sueltos II*.

*del canónigo arroje, no del higo;
 tu rubio trato quiero,
 para entablar contigo
 polémicas que en néctar desenlazas
 —antes que instigue el fruto mis deslices
 metiendo terciopelos como bazas,
 ni se declare marzo mi heredero—;
 para poner a todo lo que dices,
 con pañuelos de olor, suaves mordazas⁷.*

Pero no dejamos de encontrar poemas compuestos por versos isosílabos como puede ser el romancillo titulado «*Campesino de España*». Así comienza el poema:

*Traspasada por junio,
 por España y la sangre,
 se levanta mi lengua
 con clamor a llamarte⁸.*

Heptasílabos también son los versos de este otro poema que podría considerarse como otro romancillo:

*Yo quisiera, quisiera
 yo quisiera ser pájaro:
 el asiento de ramas,
 y de plumas los brazos:
 el quehacer de aire y nada,
 y de pico los cánticos,
 el amigo en el cielo
 y el amor en el árbol.*

*Yo quisiera, quisiera
 yo quisiera ser campo,
 la cabeza de almendra,
 los cabellos de esparto
 el aliento de pinos
 y los picos de sembrados,
 el hablar de silencios
 y de surcos los labios⁹.*

Un poema isosilábico heptasílabo llama la atención por acabar sus versos pares en palabra aguda, algo que no es muy común en el poeta oriolano. Se trata de un romancillo formado por cinco estrofas de cuatro versos cada una —son cuaretas asonantadas— y cuyo título es «*Tus cartas son un vino*». Los versos pares riman entre sí y quedan sueltos los impares. El poema está dedicado cariñosamente a su esposa: «**A mi gran Josefina adorada**»:

*Tus cartas son un vino
 que me trastorna y son
 el único alimento
 para mi corazón.*

⁷ *Op. cit.*, p. 344, número 113, apartado *Poemas sueltos II*.

⁸ Del libro *Viento del pueblo*, cfr. *op. cit.*, pág. 604, poema número 22.

⁹ *Op. cit.*, p. 327, número 99, apartado *Poemas sueltos II*.

*Desde que estoy ausente
no sé sino soñar,
igual que el mar tu cuerpo,
amargo igual que el mar.*

*Tus cartas apaciento
metido en un rincón
y por redil y hierba
les doy mi corazón.*

*Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme, paloma,
que yo te escribiré.*

*Cuando me falte sangre
con zumo de clavel,
y encima de mis huesos
de amor cuando papel*¹⁰.

El verso heptasílabo lo encontraremos con relativa frecuencia, principalmente en romancillos, en las silvas y en estrofas polimétricas, como en el caso siguiente:

*El río, regidor de resplandores,
te llega a las rodillas;
las arañas, venenos salteadores,
solicitando que a su sombra laves
despliegan sus sombrillas*¹¹.

Donde aparece el verso heptasílabo utilizado con mayor frecuencia es en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941) libro al que nos referiremos más tarde.

1.1.3. Uso del octosílabo

El verso octosílabo es el verso típico de arte menor de nuestra lírica y nuestro poeta lo cultiva con verdadera maestría. He aquí una cuarteta octosilábica que forma el poema titulado «*Piedras milagrosas*», que no deja de tener resonancias campestres y juego pastoril del niño y adolescente Miguel Hernández:

*Tiro piedras a un cordero,
y cada piedra que tiro
deja en la brisa un suspiro
y en el azul un lucero*¹².

O este romance octosilábico que lleva por título «*Recuerdo...*» formado por estrofas de tres versos:

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 449-450, número 180, apartado *Poemas sueltos II*.

¹¹ *Op. cit.*, p. 332, número 104, apartado *Poemas sueltos II*.

¹² *Op. cit.*, p. 123, apartado *Poemas sueltos I*, número 9.

*La luna casi ordeñada
por la noche; por mi mano
ordeñada la manada*¹³.

Dentro de la versificación isosilábica con versos octosílabos, no podemos olvidar las décimas guillenianas —esto es, las que utilizó Jorge Guillén, ya que, por aquel entonces, se utilizaba muy poco— que forman parte de las composiciones de moldes clásicos. Un ejemplo de este tipo de composiciones, que pertenecen al ciclo de *Perito en lunas* (1933) y, por consiguiente, de corte gongorino, es el poema titulado «SAL-leve y grave»:

*Es más bello que tu aspecto
azul, tu volumen cano;
pescador, te recolecto,
al sembrar nudos, en vano.
Palpa el salinar mi mano,
mas mi audición no te escucha:
¡oh!, poca creación tu mucha
potestad dio de sus nadas.
Siendo, sin ser, te trasladas
de tu reposo a tu lucha*¹⁴.

Pero el poeta cultivará las décimas en otros momentos de su vida creadora, como lo evidencia el siguiente poema tomado del «*Primitivo silbo vulnerado*»:

**FLOR-sin nombre
(Porque lo ignoro yo)**

*Uno te daré yo, adán
segundo, y, siendo el primero,
el nombre que otros te dan
ya no será el verdadero.
De tu hermosura lo espero:
prelada por excelencia,
¡cuánto! calla en la elocuencia
de su olor y su cariz,
negándome su licencia
para el bautismo feliz*¹⁵.

El poeta se siente cómodo en el cultivo de los metros clásicos y de las composiciones también clásicas. El verso fluye espontáneamente de su pluma y en cadencias simétricas va Hernández inmortalizando su caudal inagotable de experiencias y sentimientos.

¹³ *Op. cit.*, p. 237, apartado *Poemas sueltos I*, número 90.

No dejamos de observar —al calificar el poema de romance— que los versos impares son los que riman en asonante y no los pares; a pesar de ello, nosotros nos inclinamos por calificar dicho poema de romance con todas las reservas posibles.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 302, apartado *Poemas sueltos II*, número 67.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 421, número 159, apartado *Poemas sueltos II*.

1.1.4. El romance

Mención especial merece la presencia del romance en la poesía de Hernández, al que queremos dedicar las líneas que siguen.

Según Marie Chevallier, «*el romance es una de las formas métricas que expresan la continuidad de la meditación y la elaboración de un pensamiento en búsqueda de una expresión sintáctica. En el Cancionero y romancero de ausencias, el romance aparece en los poemas más largos. La rica tradición de esta forma de origen épico-narrativo ha consagrado el uso de esa relativa expansión un poco a la manera de "laisses" épicas*»¹⁶.

Comenzaremos por un romance que tiene como destinatario a todos sus paisanos y como contenido el propósito de escribir ese primer libro que todo escritor-poeta desea, cuando aún está guardando cabras. Es el romance titulado «*A todos los oriolanos*» con una extensión de 146 versos. El poema lo sitúa escribiéndolo sentado y como mesa «*el lomo de una cabra*», mientras el ganado pace. Es una estampa campestre pero no de corte bucólico. Así comienza:

*Alma de mis oriolanos
¡digo!... oriolanos de mi alma.
A vosotros me dirijo
desde esta carta «arrimada»,
que escribo, teniendo por
mesa el lomo de una cabra,
en la milagrosa huerta
mientras cuido la manada,
tras saludaros lo mismo
que hacen todos en las cartas*¹⁷.

El poema está fechado «*En la huerta, 1 de febrero de 1931*». Por tanto, es un poema de su primera época. Adolece de falta de fervor lírico y es bastante primitivo; por contra, manifiesta la temprana inclinación del poeta hacia el romance y su evolución ascendente.

Un romance peculiar es el titulado «*Antes del odio*»¹⁸, que aparece en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941), al terminar los versos pares en palabra aguda, algo que no sucede con frecuencia. He aquí algunos versos:

*Beso soy, sombra con sombra.
Beso, dolor con dolor,
por haberme enamorado,
corazón sin corazón,
de las cosas, del aliento
sin sombra de la creación.
Sed con agua en la distancia,
pero sed alrededor*¹⁹.

¹⁶ CHEVALLIER, Marie (1977), *La estructura poética de Miguel Hernández*, Madrid, Siglo XXI, p. 516.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 212-213, número 72, apartado *Poemas sueltos I*.

¹⁸ En la edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira es el número 64, pp. 718-720.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 718-719.

En el libro señalado los romances son de distinta extensión, pudiéndose hacer una somera clasificación de los mismos. Así Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia presentan en la edición a *El hombre acecha* y *Cancionero y romancero de ausencias* (Madrid, Cátedra, 1995) la siguiente clasificación: romances breves, romances de mayor extensión, romancillos, romances pentasílabos, romances hexasílabos y romances de once sílabas²⁰. De los romances hexasílabos, solamente señala uno, el número 13 de su edición, cuyo texto es el siguiente:

*Besarse, mujer,
al sol, es besarnos
en toda la vida,
ascienden los labios
eléctricamente
vibrantes de rayos
con todo el furor
de un sol entre cuatro.*

*Besarse a la luna,
mujer, es besarnos
en toda la muerte.
Descienden los labios
con toda la luna
pidiendo su ocaso,
del labio de arriba,
del labio de abajo
gastada y helada
y en cuatro pedazos²¹.*

El poema número 1 aparece con distinta distribución de los versos en las ediciones que estamos utilizando, por lo que merece detenernos en él. En la edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia los versos están distribuidos en cuatro estrofas de dos versos y el poema está considerado por estos críticos como una canción²². Parece que los autores respetan el manuscrito original, porque afirman en la página 165 de su edición, en la nota a pie de página número 1, lo siguiente: «*En los primeros poemas (74) tomados literalmente del cuaderno del autor, nos atenemos a la división estrófica del manuscrito*». Sin embargo, Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira no distinguen estrofa alguna en su edición, con lo que se podría tomar como un romancillo hexasilábico, al aparecer la rima asonante en los versos pares:

*Ropas con su olor,
paños con su aroma.
Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.
Lecho sin calor,
sábana de sombra.
Se ausentó en su cuerpo.
se quedó en sus ropas²³.*

²⁰ Cfr. *op. cit.*, p. 76.

²¹ *Op. cit.*, p. 172. En la edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira el poema tiene el número 13.

²² Cfr. *op. cit.*, p. 75.

²³ *Op. cit.*, p. 685.

Si observamos, los versos impares presentan dos tipos de rimas: el primero y el quinto, rima aguda; el tercero y el séptimo rima grave repitiendo la misma voz. Los versos pares presentan la asonancia «o-a». Por su parte, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia presentan el poema en estrofas de dos versos:

*Ropas con su olor,
puños con su aroma.*

*Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.*

*Lecho sin calor,
sábana de sombra.*

*Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas*²⁴.

Creemos que, a pesar de todo, no sería desacertado considerar el poema como un romancillo.

A veces el romance se condensa hasta tal extremo que la idea expresada aparece de forma telegráfica, siendo de capital importancia la disposición de las palabras en el poema y los juegos que con ellas hace el poeta, consiguiendo así bellas figuras de repetición. Es lo que presenta el poema 7:

*Sangre remota.
Remoto cuerpo,
dentro de todo:
dentro, muy dentro
de mis pasiones,
de mis deseos*²⁵.

Es un romancillo hexasílabo de brevedad suma que, a su vez, está formado por seis versos, lo que se puede entender como equilibrio y armonía conseguidos por el poeta, a pesar de su situación carcelaria. Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia consideran el poema como una canción²⁶.

Si el anterior romance llama la atención por su brevedad, este otro resulta lo opuesto. Se trata de un romance formado por seis estrofas de cuatro versos, de arte mayor²⁷, de versos endecasílabos, con rima asonante en los versos pares. Estamos ante un romance heroico, raramente utilizado por el poeta, agotando así prácticamente todas las posibilidades de formas en que pueden presentarse los romances. Creemos que merece la pena conocerlo en su integridad:

*Fue una alegría de una sola vez,
de esas que no son nunca más iguales.
El corazón, lleno de historias tristes,
fue arrebatado por las claridades.*

²⁴ Cfr. *op. cit.*, p. 165.

²⁵ *Op. cit.*, p. 687.

²⁶ Cfr. *op. cit.*, p. 75.

²⁷ Al entender que el romance es una de las composiciones más características de la obra hernandiana, tratamos aquí los romances tanto de arte menor como los de arte mayor, aunque estemos viendo los versos de arte menor, para no hacer una división innecesaria; por otra parte, se da una visión de conjunto de esta importante composición.

*Fue una alegría como la mañana,
que puso azul el corazón, y grande,
más comunicativo su latido,
más esbelta su cumbre aleteante.*

*Fue una alegría que dolió de tanto
encenderse, reírse, dilatarse.
Una mujer y yo la recogimos
desde un niño rodado de su carne.*

*Fue una alegría en el amanecer
más virginal de todas las verdades.
Se inflamaban los gallos, y callaron
atravesados por su misma sangre.*

*Fue la primera vez de la alegría
la sola vez de su total imagen.
Las otras alegrías se quedaron
como granos de arena ante los mares.*

*Fue una alegría para siempre sola,
para siempre dorada, destellante.
Pero es una tristeza para siempre,
porque apenas nacida fue a enterrarse*²⁸.

Nos parece que el contenido del romance hace comprensible la extensión del mismo, porque el poeta se sumerge en el recuerdo de su hijo Manuel Ramón, muerto nada más nacer (diciembre de 1937-octubre de 1938), y tantas veces recordado en este *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941). Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia consideran la posibilidad de clasificar el poema como una composición de seis cuartetos asonantados²⁹. Desde nuestro punto de vista, es un romance heroico, como ya hemos señalado.

Ahora bien, el romance más extenso que podemos encontrar en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941) es el titulado «Guerra»³⁰, formado por sesenta y ocho versos octosílabos. Es un poema de guerra —o de la guerra— a través del cual el poeta expresa la tragedia que supone una guerra fratricida como la española y sus luctuosas consecuencias. Quizás al final el poema se suaviza, pero queda la amarga experiencia de la muerte:

Y un tambor enamorado,
como un vientre tenso, suena
detrás del innumerable
muerto que jamás se aleja.

Si el romance aparece profusamente utilizado en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941), ya sabemos que el poeta lo había utilizado en libros anteriores, siendo uno de ellos *Viento del pueblo* (1937) al que nos queremos acercar para comentar algunos de esos romances.

El primero de ellos es el que aparece con el número 2 —según la edición que estamos siguiendo fundamentalmente, es decir, la de Agustín Sánchez Vidal y José

²⁸ *Op. cit.*, p. 702.

²⁹ *Cfr. op. cit.*, p. 76.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 729-731, n.º 78.

Carlos Rovira—, titulado «*Sentado sobre los muertos*»³¹, después de la larga y sentida «*Elegía primera*», con la dedicatoria **A Federico García Lorca, poeta**. El romance fue escrito después de dos meses de luchas encarnizadas, de masacres y atrocidades, y en el aspecto formal presenta ocho divisiones en cada una de las cuales el poeta desarrolla aspectos varios de su sentir y pensar. Un recuerdo a su cuna y origen humildes, y un sentimiento y clamor por ese pueblo al que exhorta, canta y quiere, y del que se erige como «*ruiseñor de las desdichas*»:

*Si yo salí de la tierra,
si yo he nacido de un vientre
desdichado y con pobreza,
no fue sino para hacerme
ruiseñor de las desdichas,
eco de la mala suerte,
y cantar y repetir
a quien escucharme debe
cuanto a penas, cuanto a pobres,
cuanto a tierra se refiere*³².

Quizás uno de los romances más conocidos sea el titulado «*Vientos del pueblo me llevan*», un canto bravo y rotundo al pueblo llano, al pueblo libre, al pueblo de sus locuras; su identificación con este pueblo es total:

*Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta*³³.

La dedicación a la poesía militante, a la que pertenece el libro del que son los romances citados, hace que el poeta utilice los metros populares, fundamentalmente el octosílabo, algo que se palpa claramente en este libro. Sin embargo, también están presentes los versos de metros más largos y solemnes, como pueden ser el soneto en alejandrinos, las composiciones polimétricas en alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos y la silva consonante, una de las formas más típicas de nuestro poeta, una de las formas de utilizar esos endecasílabos y heptasílabos. De estos metros hablaremos en otro apartado.

Y para cerrar este recorrido por el romance hernandiano, recordar el romance que lleva por título «*El niño yuntero*» que quizás tenga algunas resonancias autobiográficas y, al tiempo, un poema solidario con todos los niños, tal vez huérfanos, que, para subsistir, tienen que labrar la tierra de sol a sol:

*Carne de yugo, ha nacido
más humillado que bello,
con el cuello perseguido
por el yugo para el cuello.*

[...]

³¹ *Op. cit.*, pp. 555-557.

³² *Op. cit.*, pp. 555-556, poema número 2.

³³ *Op. cit.*, p. 557, poema número 3.

*Me da su arado en el pecho,
y su vida en la garganta,
y sufro viendo el barbecho
tan grande bajo su planta.*

*¿Quién salvará este chiquillo
menor que un grano de avena?
¿De dónde saldrá el martillo
verdugo de esta cadena?»³⁴*

Es evidente que Miguel Hernández domina todas las formas de metrificaci3n, pero encontr3 en el romance una manera de decir directa, fuerte, punzante, decidida.

1.1.5. El verso de arte menor en el Cancionero

Pero la m3xima concisi3n expresiva la encontramos en el *Cancionero y romancero de ausencias* (1938 y 1941) como se puede observar en la siguiente sole3 formando un poema de tres versos:

*La oliva y el lim3n
las desentrañaron
desde tu coraz3n*³⁵.

Y en este *Cancionero...*, dentro de la diversidad de metros, nos encontramos con poemas anisosil3bicos que, en palabras de Javier P3rez Bazo, de la Universidad de Toulouse, entronca con la tradici3n. 3stas son sus palabras: «*uno de los rasgos sobresalientes por el que se constata el parentesco entre la tradicionalidad y la poes3a contempor3nea de corte popular se concreta en la versificaci3n irregular. Aunque la l3rica inauguradora de los a3os veinte, como se sabe, se muestra receptiva a po3ticas de vanguardia, halla en el anisosilabismo el modo de armonizar novedad y tradici3n. Esa irregularidad se compensa con la rima y con otros mecanismos r3tmicos de car3cter estructural*»³⁶; es lo que hace Miguel Hern3ndez en la siguiente canci3n alejada del molde m3trico uniforme:

*Tierra. La despedida
siempre es una agon3a.

Ayer nos despedimos.
Ayer agonizamos.
Tierra en medio.
Hoy morimos*³⁷.

Y ser3 en este *Cancionero y romancero de ausencias* cuando el poeta utilice los versos de arte menor de distinta forma. Adem3s de los ejemplos expuestos, el primer poemilla aparece formado por versos hexasil3bos:

³⁴ *Op. cit.*, pp. 560 y 563, poema n3mero 4.

³⁵ *Op. cit.*, p. 737, poema n3mero 92.

³⁶ P3REZ BAZO, Javier, «Los versos de arte menor en *Cancionero y romancero de ausencias*, de Miguel Hern3ndez: ¿m3mesis u originalidad?», en (1992), *Estudios sobre Miguel Hern3ndez*, Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia, p. 318.

³⁷ *Op. cit.*, p. 692, n3mero 20.

*Ropas con su olor,
paños con su aroma.
Se alejó en su cuerpo,
me dejó en sus ropas.
Lecho sin calor,
sábana de sombra.
Se ausentó en su cuerpo.
Se quedó en sus ropas*³⁸.

Y con versos pentasílabos está formado este otro poema:

*Sangre remota.
Remoto cuerpo,
dentro de todo:
dentro, muy dentro
de mis pasiones,
de mis deseos*³⁹.

Conocidísimo es este poema —musicado por un célebre cantautor— que está formado por versos heptasílabos y pentasílabos, y cuyo ritmo y musicalidad proporcionan al poema un gran rendimiento expresivo:

*Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.*

*Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.*

*Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor*⁴⁰.

No podía faltar el verso heptasílabo en un poema isosilábico. Y así:

*Tus ojos se me van
de mis ojos, y vuelven
después de recorrer
un páramo de ausentes.
Tus brazos se desploman
en mis brazos y ascienden
retrocediendo ante esa
desolación que sientes.
Desolación con hielo,
aún mi calor te vence*⁴¹.

³⁸ *Op. cit.*, p. 685, número 1.

³⁹ *Op. cit.*, p. 687, número 7.

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 694, número 25.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 695, número 28.

Ni mezclado con otros metros, como ocurre en la siguiente canción:

*La luciérnaga en celo
relumbra más.*

*La mujer sin el hombre
apagada va.*

*Apagado el hombre
sin luz de mujer.*

*La luciérnaga en celo
se deja ver*⁴².

Por último, condensación expresiva y polimetría se conjugan en este romancillo:

*Písame,
que ya no me quejo.
Ódiame,
que ya no lo siento.*

*No me olvides
que aún te recuerdo
debajo del plomo
que embarga mis huesos*⁴³.

Vemos, pues, cómo se suceden los poemas —bien isosilábicos o anisosilábicos— formados por versos de arte menor en un libro cuya nota característica en gran medida es la condensación de los sentimientos y la síntesis expresiva. Evidentemente, el poeta hace aquí un alarde de dominio versal impresionante que se puede hacer extensivo a toda su obra.

Por último —y no hay que entender esta expresión como que ya se han agotado todas las posibilidades que presenta la poesía hernandiana, y especialmente el *Cancionero*...—, veamos un ejemplo de cosante⁴⁴:

*Tristes guerras
si no es amor la empresa.*

Tristes, tristes.

*Tristes armas
si no son las palabras.*

Tristes, tristes.

*Tristes hombres
si no mueren de amores.*

*Tristes, tristes*⁴⁵.

⁴² *Op. cit.*, p. 697, número 34.

⁴³ *Op. cit.*, p. 750, número 126.

⁴⁴ Según José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, el cosante es un «poema compuesto de estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuante y que riman entre sí. Después de cada dos versos sigue un estribillo breve». Cfr. (1985), *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, pág. 39.

⁴⁵ Esta división del poema la hemos tomado del artículo anteriormente citado de Javier PÉREZ BAZO. Allí dice el mencionado autor: «...En el que comienza "Tristes guerras" cuyo manuscrito permite que

Por tanto, la polimetría utilizada por Miguel Hernández podemos calificarla de nota distintiva de su poética, aunque se advierte, como ya lo hemos puesto de manifiesto, la preferencia de Hernández por los versos heptasílabos y octosílabos.

1.2. *Versos de arte mayor*

De entre los versos de arte mayor, nos vamos a fijar, fundamentalmente, en el endecasílabo y en el alejandrino; el primero, utilizado en esas octavas reales de *Perito en lunas* (1933) y en muchos sonetos —también en otras composiciones anisilábicas—; ambos metros utilizados en los sonetos —el alejandrino lo utilizará en muchas composiciones con serventesios, por lo demás, los más recreados por el poeta en este grupo—. Nos referiremos también al dodecasílabo, si bien este metro es utilizado con bastante menor frecuencia que los anteriores.

1.2.1. El endecasílabo

En los poemas isosilábicos, Miguel Hernández comenzó a utilizar el endecasílabo en un soneto titulado «*Soneto lunario*» con una disposición de los versos que bien recuerda a los poetas vanguardistas. El soneto es endeble, vacilante, pero es uno de los primeros poemas que se conocen de Hernández, quizás escrito a los diecinueve años aproximadamente⁴⁶. He aquí el primer serventesio:

*Echa la luna, en pandos aguaceros,
vahos de luz, que los árboles azulan,
desde el éter goteado de luceros.
...En las eras, los grillos estridulan*⁴⁷.

Es significativo ver cómo Miguel Hernández ya utiliza en el soneto el serventesio —una de las estrofas preferidas por el poeta— y no el cuarteto. Por otra parte, la presencia de la luna, tal vez influenciado por Lorca, se convierte en lugar común en estos primeros poemas juveniles. También conviene señalar la rima de los tercetos con la siguiente estructura: CDE CDE, lo que será la tónica común en los sonetos hernandianos:

*se distribuya más coherentemente en tres pareados con su respectivo estribillo —mejor que en tres estrofas simétricas como prefiere Rovira—, la anáfora que inicia cada pareado se reproduce en un estribillo de ritmo insistente, en doble compás, de melodía pausada y en consonancia con el significado melancólico que encierra la palabra “tristes” duplicada. Se rompe así la regularidad versal para destacar el punto de mayor relieve del texto». Cfr. op. cit., p. 320. Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, en la edición ya citada reiteradamente —y que seguiremos utilizando—, distribuyen el poema mediante tres estrofas simétricas. Cfr. op. cit., p. 712, número 59. Sin embargo, Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia distribuyen el poema mediante tres pareados con estribillo. Cfr. (1995), *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Madrid, Cátedra, pp. 196-197, n.º 57, pero tomándola como una canción y no como un cosante. Personalmente nos inclinamos por la distribución del poema en pareados con estribillo diferenciando el cosante de la canción.*

⁴⁶ La edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira lo presenta con el número 7 del primer apartado —«*Poemas sueltos I*—, sin fecha. Posteriormente, vendrán poemas fechados en 1930, es decir, cuando el poeta tenía 20 años, por lo que se podría fechar el poema aludido con anterioridad a esta fecha.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 121, apartado *Poemas sueltos, I*, número 7.

*Oigo un rumor de pasos...
 —¿Quién se acerca?
 ¡Desnuda una mujer!
 Su serenata
 quiebra el grillo.
 El lagarto huye.
 Se enrolla⁴⁸.*

Mención aparte merecen los endecasílabos de *Perito en lunas* (1933) y *El rayo que no cesa* (1936). El uno, envuelto en el alambicado influjo gongorino; el otro, lleno de influencias quevedescas; ambos, de gran calidad y belleza, pero sin percibirse claramente las líneas maestras de la poesía hernandiana, desprovista de influencias, con voz propia y segura. Del primer libro transcribimos el poema V, no exento de cierto gracejo, en el que recuerda al árbol más típico de su tierra, la palmera, exaltando su altura y contemplando su esbeltez:

*Anda, columna; ten un desenlace
 de surtidor. Principia por espuela.
 Pon a la luna un tirabuzón. Hace
 el camello más alto de canela.
 Resuelta en claustro viento esbelto pace,
 oasis de beldad a toda vela
 con gargantillas de oro en la garganta;
 fundada en ti se iza la sierpe, y canta⁴⁹.*

De *El rayo que no cesa* (1936) seleccionamos el siguiente cuarteto del soneto 10 que, a pesar de que el libro sea un poemario amoroso, el poeta refleja el sino de su vida: dolor, sufrimiento, pena... muerte:

*Tengo estos huesos hechos a las penas
 y a las cavilaciones estas sienes:
 pena que vas, cavilación que vienes
 como el mar de la playa a las arenas⁵⁰.*

Además del soneto, encontraremos la utilización del endecasílabo en otras composiciones isosilábicas; una de ellas es el poema que lleva por título «Eterna sombra»⁵¹, formado por nueve serventesios con el esquema métrico ABAB, es decir, presentando la disposición de la rima de forma encadenada⁵²:

*Carne sin norte que va en oleada A
 hacia la noche siniestra, baldía. B
 ¿Quién es el rayo de sol que la invada? A
 Busco. No encuentro ni rastro del día. B*

Nos parece de interés detenernos, aunque sea someramente, en este poema.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 255.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 498.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 758-759, libro *Cancionero y romancero de ausencias*.

⁵² Cfr. QUILIS, Antonio (1978), *Métrica española* (4.ª edición), Madrid, Ediciones Alcalá, pp. 37-38.

Lo primero que llama la atención es el tipo de endecasílabo utilizado por Hernández; se trata del endecasílabo anapéstico o de gaita gallega con acentos en primera o cuarta, séptima y décima sílabas. Leopoldo de Luis afirma que «*con algunas incursiones en la lírica de Lope y en la de Calderón, el anapéstico no es frecuente en la poesía culta española hasta la renovación métrica del Modernismo*»⁵³. La séptima estrofa puede ser un buen ejemplo:

Sólo el fulgor de los puños cerrados,
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
el resplandor de los dientes que acechan.
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
Dientes y puños de todos los lados.
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
Más que las manos, los montes se estrechan.
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -

Evidentemente, Miguel Hernández está lejos del Modernismo, estéticamente hablando; sin embargo, toma este tipo de endecasílabo no para escribir un poema triunfal, sino para pintar la tragedia y el dolor de su existencia. Voces y expresiones evidencian la terrible angustia: «*precipitado en la sombra*», «*oscuridad del rencor absoluto*», «*pozos cegados*», «*negrura*», «*noche siniestra*», «*baldía*», «*puños cerrados*», «*dientes*», «*cárcel*», «*soledad*», «*lucha*». El ritmo es ternario, de pie dactílico. Es lo que aparece en la estrofa primera:

Yo que creí que la luz era mía
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
precipitado en la sombra me veo.
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
Ascu solar, sideral alegría
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -
ígne de espuma, de luz, de deseo.
 ´ - - / ´ - - / ´ - - / ´ -

Por tanto, lo que caracteriza al poema, en sentido rítmico, es, precisamente, esa homogeneidad rítmica, al ser todos los pies dactílicos; y de los 36 versos del poema, 27 llevan los acentos en primera, cuarta, séptima y décima sílabas, y 9 en cuarta, séptima y décima. La musicalidad que el poeta imprime al poema es, sin duda alguna, impresionante.

En las composiciones anisosilábicas, aparecerá el endecasílabo juntamente con heptasílabos y alejandrinos fundamentalmente, como en estos versos tomados del poema «*España en ausencia*»:

España, España: ¿quién te ha despoblado?
Nación de toros y de caballeros,
témpano de guitarra y tambores
ensimismado en música bajo el tacón sagrado
del sol, de los luceros,
*de los enamorados y de los bailadores*⁵⁴.

⁵³ Cfr. LUIS, Leopoldo de (1994), *Aproximaciones a la obra de Miguel Hernández*, Madrid, Prodhufi, S.A., p. 110.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 633, apartado *Poemas sueltos, IV*, número 9.

Dada la visión general del endecasílabo hernandiano, podríamos preguntarnos: ¿qué tipo o tipos de endecasílabos utiliza el poeta oriolano en su obra?⁵⁵

Ya hemos aludido al utilizado en el poema «*Eterna sombra*», pero no es la única forma que la poesía hernandiana presenta. Conviene adentrarnos en él y presentar una visión panorámica pero no exhaustiva.

Dejando al margen los endecasílabos utilizados en otros poemas, nos vamos a centrar en los sonetos en donde la riqueza rítmica nos parece peculiar. Y para ello comenzaremos con el primero de los sonetos aparecido en su obra que lleva el título, precisamente de «*Soneto*». He aquí el ritmo que presenta el primer cuarteto:

Estoy perdidamente enamorado
-] ' - / ' - / ' - / ' - / ' -

Como se puede observar, el ritmo que presenta el verso es un ritmo binario trocaico con anacrusis de la primera sílaba métrica. Es un endecasílabo heroico con acentos principales en segunda, sexta y décima sílabas.

de una mujer tan bella como ingrata;
- -] ' - / ' - / ' - / ' -

En este nuevo verso el ritmo señalado es el binario trocaico con anacrusis de las tres primeras sílabas. Tenemos un endecasílabo a la francesa con acentos fundamentales en cuarta sobre palabra aguda, sexta y décima sílabas.

mi corazón otra pasión no acata
- -] ' - / ' - / ' - / ' -

Volvemos de nuevo al ritmo binario trocaico con anacrusis de las tres primeras sílabas. La modalidad del endecasílabo es también a la francesa, pero esta vez con acentos fundamentales en cuarta sobre palabra aguda, octava y décima sílabas.

y mis ojos su imagen han plasmado.
- -] ' - - / ' - / ' - / ' -

El verso nos presenta un ritmo mixto dactílico-trocaico con anacrusis de las dos primeras sílabas. Es un endecasílabo melódico con acentos fundamentales en tercera, sexta y décima sílabas.

Vemos, pues, que el poeta ha utilizado distintos tipos de endecasílabos en este cuarteto; más: podríamos considerar que cada verso presenta un endecasílabo distinto, al diferenciarse los dos endecasílabos a la francesa por su segundo acento rítmico.

Cojamos ahora un soneto perteneciente al ciclo de «*El silbo vulnerado*» que, desde nuestro punto de vista, son poemas perfectamente pulimentados, y veamos qué nos depara su análisis. Tomaremos el segundo cuarteto del soneto titulado «*RASO-y cubierto*»:

A la serena duerme mi ganado,
- - -] ' - / ' - / ' - / ' -

⁵⁵ Para el análisis del endecasílabo seguiremos a José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS en su libro *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1985, págs. 56-60.

Vuelve a aparecer un ritmo binario trocaico con anacrusis de las tres primeras sílabas métricas. Es un endecasílabo a la francesa con acentos fundamentales en cuarta —este vez en palabra llana—, sexta y décima sílabas.

y al abrigo de un lado de romero
- -] ´ - - / ´ - / ´ - / ´ -

Como se puede observar, el ritmo es mixto dactílico-trocaico con anacrusis de las dos primeras sílabas métricas. Es un endecasílabo melódico con acentos fundamentales en tercera, sexta y décima sílabas.

¡qué cosa más florida de cordero,
´ - - / ´ - / ´ - / ´ - / ´ -

En este verso se da algo que aparece por vez primera, y es dos sílabas acentuadas seguidas: el determinante «*qué*» y la sílaba tónica de la palabra «*cosa*». Conservamos el acento rítmico del determinante por parecernos de mayor intensidad y soslayamos el segundo. De esta forma, el ritmo dado sería un ritmo mixto dactílico-trocaico como el anterior. El endecasílabo es enfático con acentos fundamentales en primera, sexta y décima sílabas.

que me lleva perdido enamorado!
- -] ´ - - / ´ - / ´ - / ´ -

Vemos, pues, que el ritmo resultante es un ritmo mixto dactílico-trocaico con anacrusis de las dos primeras sílabas métricas. Es un endecasílabo melódico con acentos fundamentales en tercera, sexta y décima sílabas.

En este segundo ejemplo también se puede concluir que el poeta utiliza una variedad de endecasílabo importante, a pesar de que se repita el endecasílabo melódico, pero aparece el enfático por vez primera.

Por último, acerquémonos a los sonetos de *El rayo que no cesa* (1935) y veamos qué es lo que nos brinda en cuanto al tipo de endecasílabo. Cogéremos esta vez los dos tercetos del poema 10:

Nadie me salvará de este naufragio
´ - - / ´ - / ´ - / ´ - / ´ -

Como podemos ver, el ritmo resultante es un ritmo mixto dactílico trocaico. El endecasílabo es enfático con acentos fundamentales en primera, sexta y décima sílabas.

si no es tu amor, la tabla que procuro,
- -] ´ - / ´ - / ´ - / ´ -

El ritmo que tenemos es un ritmo binario trocaico con anacrusis de las tres primeras sílabas métricas. Es un endecasílabo a la francesa con acentos fundamentales en cuarta sobre palabra aguda, sexta y décima sílabas.

si no es tu voz, el norte que pretendo.
- -] ´ - / ´ - / ´ - / ´ -

Por vez primera tenemos un ritmo idéntico al anterior —binario dactílico— y un endecasílabo también idéntico al anterior: a la francesa, con acentos fundamentales en cuarta sobre palabra aguda, sexta y décima sílabas.

Eludiendo por eso el mal presagio
- -] ' - - / ' - / ' - / ' -

Nos encontramos con un ritmo mixto dactílico-trocaico con anacrusis de las dos primeras sílabas métricas. El endecasílabo es el melódico con acentos fundamentales en tercera, sexta y décima sílabas.

de que ni en ti siquiera habré seguro,
- -] ' - / ' - / ' - / ' -

Vuelve de nuevo el ritmo binario trocaico con anacrusis de las tres primeras sílabas. Tenemos un endecasílabo a la francesa con acentos fundamentales en cuarta sobre palabra aguda, octava y décima sílabas.

voy entre pena y pena sonriendo.
' - - / ' - / ' - / ' - / ' -

El ritmo que presenta el verso es el datílico trocaico y el endecasílabo es el enfático con acentos fundamentales en primera, sexta y décima sílabas ⁵⁶.

El recorrido realizado por el endecasílabo hernandiano nos da como resultado una variedad importante; tanto es así que, si incluimos en el estudio el que presenta el poema «*Eterna sombra*», resulta que Miguel Hernández utiliza todos los tipos de endecasílabos, siendo el más frecuente el endecasílabo a la francesa con acento en cuarta sílaba sobre palabra aguda y el enfático; también aparece el endecasílabo melódico con relativa frecuencia; la presencia de los otros es menor.

1.2.2. El verso alejandrino

El otro verso de arte mayor cultivado por el poeta oriolano con gran maestría será el alejandrino que, por su extensión, ensanchará los horizontes del poeta; metro este que lo utilizará en poemas trascendentales para el poeta, como es «*Hijo de la luz y de la sombra*», composición tripartita en serventesios alejandrinos —las composiciones en serventesios alejandrinos serán una nota distintiva del poeta oriolano— dedicada al hijo fallecido. De la parte tercera es esta estrofa:

Con el amor a cuestras, dormidos y despiertos,
seguiremos besándonos en el hijo profundo.
Besándonos tú y yo se besan nuestros muertos,
se besan los primeros pobladores del mundo ⁵⁷.

⁵⁶ El estudio rítmico que hace Alberto ACEREDA en su libro *El lenguaje poético de Miguel Hernández* ('*El rayo que no cesa*') no coincide en su totalidad con el que nosotros hemos establecido, siendo el suyo el siguiente: verso primero: 1-6-10; verso segundo: 2-4-6-(8)-10; verso tercero: 2-4-6-(8)-10; verso cuarto: 3-6-8-10; verso quinto: (2)-4-6-8-10 y verso sexto: 1-4-6-10. Como se puede observar, a la hora de establecer el ritmo de un verso el punto de vista puede ser diferente. Dejamos a la interpretación del lector la elección.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 716, libro *Cancionero y romancero de ausencias* (1937 y 1941).

De nuevo —y no significa cronología— vuelve a utilizar la forma estrófica del serventesio en un poema de amor y reafirmación devocional hacia su esposa como es el poema titulado «*Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío*». Para el poeta la esposa es lo único importante; el poseerla significa la plenitud total:

*Yo no quiero más luz que tu sombra dorada
donde brotan anillos de una hierba sombría.
En mi sangre, fielmente por tu cuerpo abrasada,
para siempre es de noche: para siempre es de día*⁵⁸.

El alejandrino es el verso que utiliza el poeta en el soneto «*Luz en la noche*», dejando el serventesio y utilizando el cuarteto:

*De la noche en las sombras la prendió bandolera
una mano que envidias en su espíritu escarba;
y la lumbre, brillando con furores de parva,
bajo el sol agosteño, se propaga ligera*⁵⁹.

Poema retrospectivo, lleno de lirismo y de vuelos ensimismados es el titulado «*El niño de la noche*». El poeta se sumerge en su infancia triste y en los recuerdos de un pasado sombrío. Y es el alejandrino el cauce más adecuado para dar riendas sueltas a su meditación agrídulce de aquella infancia vivida de color ocre y cenicienta sombra. Por eso, Miguel Hernández escribe:

*Riéndose, burlándose con claridad del día,
se hundió en la noche el niño que quise ser dos veces.
No quise más luz. ¿Para qué? No saldría
más de aquellos silencios y aquellas lobregueces.*

*Quise ser... ¿Para qué? Quise llegar gozoso
al centro de la esfera de todo lo que existe.
Quise llevar la risa como lo más hermoso.
He muerto sonriendo serenamente triste*⁶⁰.

Es, pues, el serventesio estrofa preferencial y cauce estable para expresar la diversidad de sentimientos y sensaciones que el poeta experimenta, y la dimensión del alejandrino, el metro preciso. Poemas como «*19 de diciembre de 1937*», «*Muerte nupcial*», o «*Vuelo*» y «*Sepultura de la imaginación*»⁶¹ pueden ser también buenos ejemplos, además de los comentados.

Al igual que en los serventesios, el alejandrino despliega toda su majestuosidad en el soneto. Del soneto escribe Chevallier: «*Cuando la amplitud del alejandrino se une a la forma contenida del soneto, la gravedad, la grandeza del sentimiento y de la idea, la belleza plástica de la imagen redondeada, limitada, la concisión de la fórmula perfecta se conjugan con la amplitud para suscitar una intensa emoción en que las componentes éticas y estéticas se hacen inseparables una de otra*»⁶². La

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 752, libro *Cancionero y romancero de ausencias*.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 231, número 81, apartado *Poemas sueltos I*.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 754, libro *Cancionero y romancero de ausencias*.

⁶¹ Cfr. *op. cit.*, pp. 752-758 y 752-753, libro *Cancionero y romancero de ausencias*.

⁶² Cfr. *op. cit.*, p. 526.

maestría virtuosista del oriolano se apreciará más claramente en el cultivo de este tipo de sonetos. He aquí el primer cuarteto del soneto titulado «Ancianidad»:

*Son mis manos sarmientos; es mi cuerpo encorvado
débil rama que el viento más ligero conmueve;
vacilante es mi paso; es mi voz soplo leve
que despide mi pecho de vigor despojado*⁶³.

Y el serventesio alejandrino vuelve a aparecer en el soneto «Ascensión de la escoba», soneto inspirado en la experiencia carcelaria de barrer los pasillos como castigo impuesto al poeta. Ese humilde oficio destinado a la escoba de ir arrastrándose por los lugares más insospechados, es elevado por el poeta a canto singular Hermanándola con la palmera —esbelta y atrevida—, que se cimbre majestuosa con la brisa de las atardecidas. El poeta hace todo un canto a este objeto humilde, encumbrándolo de tal manera que lo compara a la espada y la azucena —bravura y perfume, guerrera y bella—, como dos exponentes de misiones nobles. Así se expresa el poeta en los dos tercetos de este soneto:

*Nunca: la escoba nunca será crucificada,
porque la juventud propaga su esqueleto
que es una sola flauta muda, pero sonora.

Es una sola lengua sublime y acordada.
Y ante su aliento raudo se ausenta el polvo quieto.
Y asciende una palmera, columna hacia la aurora*⁶⁴.

Aunque hablaremos específicamente del soneto, tan sólo enunciar algunos más escritos en alejandrinos. El primer soneto en alejandrinos es el titulado «Ancianidad»⁶⁵. Del *Cancionero y romancero de ausencias* son estos otros: «*Todo era azul*», «*Sonreír con la alegre tristeza del olivo*», «*El hombre no reposa...*», «*Sigo en la sombra. Lleno de luz: ¿existe el día?*»⁶⁶.

Es, pues, evidente que el verso alejandrino, juntamente con el endecasílabo, son los metros más significativos de la poesía hernandiana en este apartado de versos de arte mayor.

1.2.3. El verso dodecasílabo

En cuanto al dodecasílabo, llama la atención el poema titulado «*Amorosa*», de su primera época, porque presenta unas estrofas en serventesios —creemos que la más característica de la poesía hernandiana— cuyos versos pares terminan en palabra aguda, algo no muy usual en la poesía española. Esta es la primera estrofa del poema:

*Muchachita de luengos cabellos de oro
y figura que sólo sueña el pintor,*

⁶³ *Op. cit.*, p. 212, apartado *Poemas sueltos*, I, número 71.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 524, libro *Cancionero y romancero de ausencias*.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 212, apartado *Poemas sueltos* I.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 750, 751, 755 y 756.

*que deshojas las flores del gran tesoro
de los pocos abriles sin un amor*⁶⁷.

El poema está formado por versos dodecasílabos exclusivamente, despuntando así las composiciones isosilábicas ya en su primera época y se consolidará en la medida en que el poeta va perfeccionando su estilo.

Pero también el dodecasílabo lo vemos empleado juntamente con el heptasílabo, es decir, en composiciones anisosilábicas, como es el caso del poema «*Horizontes de Mayo*»:

*¡Oh, noche de Mayo...! ¡Noche azul y blanca,
diáfana y serena!
¡Cómo al diablo roba coptas, cómo arranca
del ahogado pecho la traidora pena!
¡Oh, noche de Mayo! Noche maga y bruna,
cálida y risueña:
en el cielo se abre cual lirio la luna,
pura y marfileña...*⁶⁸

Una mayor polimetría presenta el poema «*Amor que se van...*» al estar utilizado el dodecasílabo con versos tetrasílabos y octosílabos:

*¡Ya ha llegado al cementerio la ancianita,
tras la caja,
tras la caja que contiene su tesoro...!
¡Ya abre un hombre con un pico estrecha zanja!
Y la anciana se horroriza;
se horroriza y así exclama:
«¿Es posible que en resquicio tan estrecho,
tan estrecho... quepa mi alma?»*⁶⁹

1.2.4. El verso decasílabo

La presencia del verso decasílabo en la poesía hernandiana es bastante rara, sin embargo, no deja de aparecer en poemas como «*Tarde de domingo*»; poema isosilábico de nueve estrofas. Éste es su comienzo:

*Luz exultante de un sol de gloria.
Cielo dichoso color del turco.
Fuga de linfas; mutis de noria;
huelga de brazos; sueños de surco*⁷⁰.

Una vez más, la estrofa elegida es el serventesio.

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 171, número 47, apartado *Poemas sueltos I*.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 173, número 49, apartado *Poemas sueltos I*.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 177, número 51, apartado *Poemas sueltos I*.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 207, número 67, apartado *Poemas sueltos I*.

1.2.5. Otros metros

Existen en la obra poética hernandiana otros versos de arte mayor, pero son utilizados muy raramente. Así, en el poema «*El alma de la huerta*» nos encontramos versos de quince sílabas como éste:

te alzaste, lo mismo que un nido de blancas palomas;

Y también versos de dieciocho sílabas:

*que bajo la parra que prende a tus pajas dosel encantado*⁷¹,

O este otro:

*mariposa que en los pechos describiendo va áureos girones*⁷²,

De manera excepcional hemos localizado dos versos de extraordinaria longitud; uno de veintidós sílabas y el otro de veinticinco, ambos del poema «*Sonreídme*»; son los más largos de toda la obra hernandiana:

habrá que ver la media vuelta fiera de la hoz ajustándose a las nuca
habrá que hacerlo todo sufriendo un poco menos de lo que ahora sufrimos bajo
*[el hambre]*⁷³.

Así pues, isosilabismo y anisosilabismo, versos cortos y versos de mayor caudal expresivo configuran el entramado métrico de la poesía de Miguel Hernández. Esta conjugación de poemas isosilábicos y anisosilábicos será la característica general de gran parte de su poesía.

1.2.6. El verso de arte mayor en el *Cancionero*

Como sucediera con los versos de arte menor, tal vez sea en este libro en donde nos encontremos la síntesis auténtica de la utilización por el poeta de este tipo de versos. Pero, prácticamente, los tipos de versos se reducen a dos: el endecasílabo y el alejandrino. En este libro la polimetría es tal, que muy bien Miguel Hernández supo conjugar la paráfrasis con la síntesis. He aquí algunos ejemplos.

El primer poema de arte mayor que nos encontramos es el 44, sin título, formado por versos endecasílabos. El poema que se presenta jubiloso por el recuerdo del hijo nacido, se convertirá en luctuoso al final cuando Hernández recuerda que esa alegría se truncó con la muerte temprana:

Fue una alegría para siempre sola,
para siempre dorada, destellante.

⁷¹ *Op. cit.*, p. 183, número 55, apartado *Poemas sueltos I*.

⁷² *Op. cit.*, p. 197, número 62, apartado *Poemas sueltos I*.

⁷³ *Op. cit.*, p. 521, número 4, apartado *Poemas sueltos III*.

*pero es una tristeza para siempre,
porque apenas nacida fue a enterrarse*⁷⁴.

Endecasílabo es el poema 68 formado por versos endecasílabos agudos, algo rarísimo en la obra hernandiana:

*Cerca del agua te quiero llevar,
porque tu arrullo trascienda del mar.*

*Cerca del agua te quiero tener,
porque te aliente su vivido ser.*

*Cerca del agua te quiero sentir,
porque la espuma te enseñe a reír.*

*Cerca del agua te quiero, mujer,
ver, abarcar, fecundar, conocer.*

*Cerca del agua perdida del mar,
que no se puede perder ni encontrar*⁷⁵.

Y endecasílabo es el titulado «Eterna sombra»:

*Yo que creí que la luz era mía
precipitado en la sombra me veo.*

*Ascu solar, sideral alegría
ígneas de espuma, de luz, de deseo*⁷⁶.

También para su hijo muerto es el poema titulado «A mi hijo» escrito en versos alejandrinos y compuesto por 11 estrofas de cuatro versos cada una; las estrofas son serventesios, estrofa preferida por el poeta. Así comienza el poema:

*Te has negado a cerrar los ojos, muerto mío,
abiertos ante el cielo como dos golondrinas:
su color coronado de junios, ya es rocío
alejándose a ciertas regiones matutinas*⁷⁷.

También en alejandrinos están escritos los poemas siguientes: «Orillas de tu vientre», el gran poema tripartito en serventesios alejandrinos «Hijos de la luz y de la sombra», «La lluvia», «Ascensión de la escoba», «Todo era azul», «Sonreíd con la alegre tristeza del olivo», «Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío», «19 de diciembre de 1937», «Muerte nupcial», «El niño de la noche», «El hombre no reposa...», «Sigo en la sombra, lleno de luz: ¿existe el día?», «Vuelo» y «Sepultura de la imaginación».

En el poema 107 casi todos sus versos son decasílabos:

*¿Para qué me has parido, mujer?:
¿para qué me has parido?*

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 702.

⁷⁵ *Op. cit.*, p. 723, número 68.

⁷⁶ *Op. cit.*, p. 758, número 137.

⁷⁷ *Op. cit.*, p. 707, número 52.

*Para dar a los cuerpos de allá
este cuerpo que siento hacia aquí,
hacia ti traído.*

*Para qué me has parido, mujer,
si tan lejos de ti me has parido*⁷⁸.

El *Cancionero*... es la consagración del alejandrino hernandiano y del serventesio; por otra parte, se erige en el exponente de los dos metros de arte mayor más utilizado por el poeta en toda su obra: el endecasílabo y el alejandrino.

1.3. LA POLIMETRÍA

Más arriba hemos apuntado cómo la polimetría se puede considerar como una nota distintiva de la métrica hernandiana, siendo básicamente el soporte de nuestro trabajo. El dedicar un apartado a esta cuestión es porque Miguel Hernández compone una buena parte de su obra valiéndose de la polimetría, y nos parece de interés anizarla en este apartado, aunque parezca redundante.

No cultiva Hernández la polimetría en una etapa determinada de su vida creadora; será a lo largo de toda ella cuando aparezca diseminada esta característica de su obra. Un ejemplo claro lo tenemos en el poema titulado «*Lección de armonía*» que pertenece a la primera época y del que transcribimos los siguientes versos:

[...]
*¡Oh, Pan!, dios que el aire melódico entrañas: 12
 bien hizo, ¡por Venus!, la ninfa Siringa no dándote amores 18
 y magníficamente trocándose en caños 13
 el órgano armónico que hiciste con ellas, llenó a los pastores 19
 de pobres cabañas, 6
 en fértiles prados, en rudas montañas 12
 y en valles de flores 6
 de dichas extrañas. 6
 Y apenas el alba tendía 9
 su manto 3
 de tintas bermejas 6
 por dar paso al día, 6
 ya estaban con místico encanto, 9
 en tanto 3
 pacían las dulces ovejas, 9
 oyendo tu clara armonía. 9*⁷⁹.

Pero quizás sea en *Viento del pueblo* (1937) en donde tengamos los mejores ejemplos. Hagamos una incursión por este libro y veamos qué nos presenta.

Ya en el primer poema, «*Elegía primera*». A **Federico García Lorca, poeta**, la variedad polimétrica conforma la estructura del poema; los endecasílabos y alejandrinos entretrejen la primera estrofa:

⁷⁸ *Op. cit.*, p. 740.

⁷⁹ *Op. cit.*, p. 122, número 8, apartado *Poemas sueltos I*.

*Atraviesa la muerte con herrumbrosas lanzas,
y en traje de cañón, las parameras
donde cultiva el hombre raíces y esperanzas,
y llueve sal, y esparce calaveras*⁸⁰.

Pero la polimetría del poema se hace más densa cuando Miguel Hernández con-
juga el alejandrino y el endecasílabo con el heptasílabo, formando una estrofa
heterométrica de gran valor expresivo que da como resultado la estrofa cuarta:

*Siempre me veo dentro
de esta sombra de acíbar renovada,
amasada con ojos y bordones,
que un candil de agonía tiene puesto a la entrada
y un rabioso collar de corazones*⁸¹.

La intensidad sentimental nos viene dada por una utilización de los signos de
admiración y por un verso menos largo, desapareciendo el alejandrino; el poeta busca
la condensación expresiva:

*Federico García
hasta ayer se llamó: polvo se llama.
Ayer tuvo un espacio bajo el día
que hoy el hoyo le da bajo la grama.

¡Tanto fue! ¡Tanto fuiste y ya no eres!
Tu agitada alegría,
que agitaba columnas y alfileres,
de tus dientes arrancas y sacudes,

y ya te pones triste, y sólo quieres
ya el paraíso de los ataúdes*⁸².

Una nueva elegía —«*Elegía segunda*». A **Pablo de la Torriente, comisario
político**— presenta caracteres métricos similares a la anterior, pero con una varian-
te: el poema se cierra con un serventesio alejandrino con vocación profética:

*Ante Pablo los días se abstienen ya y no andan.
No temáis que se extinga su sangre sin objeto,
porque éste es de los muertos que crecen y se agrandan
aunque el tiempo devaste su gigante esqueleto*⁸³.

Similar construcción tienen los poemas titulados «*Nuestra juventud no muere*»,
«*Recoged esta voz*» y «*Ceniciento Mussolini*»⁸⁴.

Una construcción especial presenta el poema «*Jornaleros*» compuesto de trece
estrofas que están formadas por tres endecasílabos y un tetrasílabo cerrando la es-
trofa, con rima encadenada ABAb:

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 551, número 1.

⁸¹ *Ibidem*, p. 552.

⁸² *Ibidem*, pp. 552-553.

⁸³ *Op. cit.*, p. 569, número 6.

⁸⁴ *Op. cit.*, pp. 569-570, 574-579 y 588-590; números 7, 9 y 15.

*Jornaleros que habéis cobrado en plomo
sufrimientos, trabajos y dineros.
Cuerpo de sometido y alto lomo:
jornaleros*⁸⁵.

De igual manera están contruidos los poemas «*Las manos*», «*El sudor*» y «*Canción del esposo soldado*»⁸⁶.

En «*Visión de Sevilla*» aparece una estrofa que tiene un raro verso de quince sílabas, cuando el poema está compuesto por versos alejandrinos, endecasílabos y heptasílabos, al igual que otros anteriores. ¿Error del poeta? He aquí la estrofa en donde aparece ese verso:

*Se nubló la azucena,
La airosa maravilla:
patibulos y cárceles degüellan los gemidos,
la juventud, el aire de Sevilla*⁸⁷.

Finalmente, el poema «*Pasionaria*», que presenta una medida muy similar a otros poemas anteriores, tiene una estrofa que, métricamente, muestra cierto interés. He aquí:

*Dan ganas de besar los pies y la sonrisa
a esta herida española,
y aquel gesto que lleva de nación enlutada,
y aquella tierra que de pronto pisa
como si contuviera la tierra en la pisada*⁸⁸.

La peculiaridad está en el primer verso. ¿Se trata de un verso de trece sílabas o, por el contrario, estamos ante un alejandrino más? Si el verso es de trece sílabas, tenemos una estrofa en la que la polimetría es total: versos de trece, siete, catorce y once sílabas, repitiéndose tan sólo el alejandrino. Pero existe otra posibilidad, y es que el primer verso sea también alejandrino, si le añadimos una sílaba más al primer hemistiquio por terminar en palabra aguda. Nosotros nos inclinamos por esta segunda solución, lo que daría la misma medida para los versos impares —alejandrinos— y el cambio estaría en los versos pares: siete y once sílabas respectivamente.

Éstas y otras muchas peculiaridades presenta la polimetría hernandiana en *Viento del pueblo* (1937). Pero lo peculiar de dicha polimetría está en el uso de la silva como característica específica de la poesía del oriolano. Veamos algunos ejemplos.

El primero de ellos es el poema titulado «*ELEGÍA-al guardameta*» del que transcribimos los siguientes versos:

*Tu grillo, por tus labios promotores, 11A
de plata compostura, 7b
árbitro, domador de jugadores, 11A
director de bravura, 7b
¿no silbará la muerte por ventura? 11B*⁸⁹.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 580, número 11.

⁸⁶ *Op. cit.*, pp. 592-595 y 601-604; números 16, 17 y 21.

⁸⁷ *Op. cit.*, p. 587, número 14.

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 607, número 23.

⁸⁹ *Op. cit.*, p. 316, número 93, apartado *Poemas sueltos II*.

El poema está compuesto mediante estrofas de cinco versos —en total 17 estrofas—, de rima consonante, con la misma disposición de la rima y de los versos, es decir, los impares son endecasílabos y los pares heptasílabos. Es una silva simétrica. El poema tiene escaso valor artístico.

De corte similar son los poemas «*ÉGLOGA-menor*», «*SIESTA-mayor*», «*ODA-al minero burlona*» y «*HUERTO-mío*»⁹⁰, entre otros.

Un poema perteneciente al «*Primitivo silbo vulnerado*», según la edición que estamos siguiendo, es el titulado «*ELEGÍA-al gallo*» de donde transcribimos los siguientes versos:

Pirotécnicas pompas y esplendores, 11A
aunque no fugitivos; 7b
ufanía con peine de colores 11A
—de arrebales altivos. 7b
Gabriel en una sola pata puesto, 11C
cojo por la mañana, 7d
la barba capuchina, doble y grana 11D
*y a lo pirata, a lo prelado el gesto 11C*⁹¹.

El poema está más elaborado y evidencia la evolución ascendente del poeta. Presenta unos espacios en blanco que pueden tomarse como separación de estrofas irregulares; después de cada espacio en blanco cambia de rima y de disposición de la misma.

Por último, este otro poema con el título «*CÁNTICO-corporal. (Yo, en busca de mi alma)*», que es un contrapunto del *Cántico espiritual* del místico universal San Juan de la Cruz. En este poema se puede leer:

Soy llama con ardor de ceniza.
Sola abundantemente,
esta porción de ti, la tiraniza
—¡oh qué guerra frecuente!—
*mi pupila, tormento de mi frente*⁹².

El poema está compuesto por 12 estrofas de cinco versos, tres endecasílabos —primero, tercero y quinto— y dos heptasílabos —segundo y cuarto—; los versos riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto y el quinto. Esta disposición de la rima se conserva en toda la composición. Si observamos, la rima es la misma que la de la lira.

Y como síntesis de este tipo de composición, creemos que el exponente más claro lo tenemos en la serie de los silbos en donde el poeta se vale de la silva aconsonantada. Del poema «*El silbo de mal de ausencia*» son estos versos:

Pedro te llamas, Pedro, pena mía.
Pedro me llamo, y ¡ojalá lo fuera!:
¡ay, piedra del barranco y la ladera
de esta joven y vieja serranía
siempre pasada y siempre venidera!

⁹⁰ *Op. cit.*, pp. 331-332. 333-335 y 336-337, números 104, 105 y 107, apartado *Poemas sueltos II*.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 418, poema número 157, apartado *Poemas sueltos II*.

⁹² *Op. cit.*, p. 433, número 171, apartado *Poemas sueltos II*.

*No sería esta llaga
sin curación, amor, sin ti, posible,
que reconcome el corazón y estraga,
cuanto más contemplada más terrible.*

*Todo lo puede un fuego propagado.
Dolido voy de zaga
del aire y el ganado,
con el alicamiento de la aulaga
y con la delgadez de mi cayado.*

*Más triste que un cordero degollado,
de la dolencia voy a la dolencia,
por la dolencia y por la sierra arriba.
¡Ay, cuánta soledad sin la presencia
de tu compañía, nieve decisiva!
¡Ay, cuánta lana y cuánto pastoreo!*⁹³

Es, pues, la polimetría una base muy sólida del conjunto de la poesía de Miguel Hernández que, juntamente con las composiciones de corte tradicional, da a su obra ese doble aspecto de clasicismo y modernidad a un tiempo.

1.4. Algo específico sobre el soneto

Se ha afirmado que la prueba de fuego de un poeta está en el soneto. Pues bien, Miguel Hernández, muy tempranamente, se distingue por la sabia composición del soneto, llegando a ser uno de nuestros grandes sonetistas. Pensemos en los perfectos sonetos de amor de *El rayo que no cesa* (1936), o los anteriores utilizados en la temática religiosa como, por ejemplo, los tres sonetos «A *María Santísima*» entre los que se encuentra el siguiente:

*¡Oh Elegida! por Dios antes que nada;
Reina del Ala; Propia del zafiro,
Nieta de Adán, creada en el retiro
de la Virginidad siempre increada.*

5 *Tienes el ojo tierno de preñada;
y ante el sabroso origen del suspiro
donde la leche mana miera, miro
tu cintura, de no parir, delgada.*

10 *Trillo es tu pie de la serpiente lista,
tu parva el mundo, el ángel tu siguiente,
Gloria del Greco y del Cristal Orgullo.*

*Privilegió Judea con tu vista
Dios, y eligió la brisa y el ambiente
en que debía abrirse tu capullo*⁹⁴.

⁹³ *Op. cit.*, pp. 378-379, número 134, apartado *Poemas sueltos II*.

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 369.

O los sonetos pertenecientes al ciclo de «*El silbo vulnerado*» y los llamados por Sánchez Vidal y Rovira «*El silbo vulnerado*». Intentaremos presentar la evolución del oriolano en esta faceta de su poesía y los logros conseguidos.

Luis Felipe Vivanco en un trabajo suyo⁹⁵ —«*Miguel Hernández bañando su palabra en corazón*» (título inspirado en un verso de Miguel Hernández: «*la lengua en corazón tengo bañada*») — distingue dentro de la intrahistoria del soneto español entre sonetos espirituales o artísticos y sonetos corporales o sanguíneos, siendo Miguel Hernández el máximo exponente de los segundos, es decir, «*aquellos en que prevalecen las realidades corpóreas a través de la realidad del propio cuerpo y de la sangre*»⁹⁶. Conviene señalar que el poeta se acoge casi siempre al esquema métrico ABBA ABBA CDE CDE, haciendo alarde de una riquísima variedad de rimas a través de toda su obra.

Comienza su singladura en el cultivo del soneto con el titulado «*Soneto lunario*», el único que presenta una distribución de los versos que, como dijimos más arriba, recuerda a los poetas vanguardistas en cierta medida. Helo aquí:

*Echa la luna, en pandos aguaceros,
vahos de luz, que los árboles azulan,
desde el éter goteado de luceros.
...En las eras, los grillos estridulan.*

5 *Con perfumes y armónicas, pululan
las brisas por el campo.*

*En los senderos
verdean los lagartos y se ondulan
y silvan los reptiles traicioneros.*

Oigo un rumor de pasos...

—¿Quién se acerca?

10 *¡Desnuda una mujer!*

*Su serenata
quiebra el grillo.*

El lagarto huye.

*Se enrolla
el silbante reptil.*

Y en una alberca

*—arcón donde la luna es tul de plata—
cae la Leda lunar como una joya⁹⁷.*

El poema nos da una visión campestre muy familiar al poeta. La presencia de la luna —de influencia lorquiana— pone el contrapunto nocturno acercándonos a lo que podría ser una noche veraniega en pleno campo. El soneto es exponente de sus comienzos por este difícil arte de versificar y ya los tercetos presentan una disposición de la rima que va a ser característica específica del poeta oriolano, esto es, CDE CDE.

⁹⁵ VIVANCO, Luis Felipe, «Miguel Hernández bañando su palabra en corazón», en (1974), *Introducción a la poesía española contemporánea* (3.ª edición), T. II, Madrid, Guadarrama. El título de «Miguel Hernández bañando su palabra en corazón» está inspirado en el verso 10 del soneto 23 del libro *El rayo que no cesa* (1935). Cfr. ed. de Agustín SÁNCHEZ VIDAL y José Carlos ROVIRA, p. 506: «*la lengua en corazón tengo bañada*».

⁹⁶ Cfr. *op. cit.*, pp. 171-172.

⁹⁷ *Op. cit.*, p. 121, número 7, apartado *Poemas sueltos I*.

El segundo que aparece en la obra completa que estamos utilizando es el titulado sencillamente «Soneto» que lleva la fecha de enero de 1930. Por tanto, el poeta tempranamente comenzó a familiarizarse con el endecasílabo, a la edad de veinte años como fecha más tardía.

Este nuevo poema es una endeble composición amorosa de juventud que lo consideramos como uno de los primeros ensayos hechos por el poeta en este tipo de medida. Éste es el texto:

*Estoy prendidamente enamorado
de una mujer tan bella como ingrata;
mi corazón otra pasión no acata
y mis ojos su imagen han plasmado.*

5 *Si escudriño en mi pecho, triste creo
que otra hermosa me diera sólo enojos
y sereno miro, ante mis ojos
su figura gentil tan sólo veo.*

10 *Con voz trémula le dije mi cariño;
y sarcástica y cruel exclamó: «¡Niño,
conoces el amor sólo de nombre!»*

*Y desde entonces sufro lo increíble...
¿Por qué, amada mujer, crees imposible
en un cuerpo de niño un alma de hombre?»⁹⁸*

El poema presenta en los tercetos una disposición de la rima distinta del anterior —CCD EED— que viene a ser una de las excepciones, porque, como ya hemos dicho, Miguel Hernández utiliza una disposición de la rima determinada y característica en los tercetos.

Posteriormente a los mostrados, aparecen otros sonetos diseminados y anteriores a *Perito en lunas* (1933), como son «*El palmero*» y «*Luz en la noche*», del mismo estilo que los anteriores. También son de esta época «*El Nazareno*» y «*Ancianidad*» que, por tener distinta medida, los comentaremos más adelante.

De temática religiosa son los tres sonetos que el poeta compone en honor a la Virgen, y perteneciente al apartado de *Poemas sueltos II*, según la edición que seguimos. Cada uno de estos tres sonetos está dedicados a contemplar un aspecto de la realidad de María: «*En el misterio de la Encarnación*», el primero; «*En el de la Asunción*», el segundo; «*En toda su hermosura*», el tercero. Quizás pueda resultar extraño que en la obra de Miguel Hernández aparezcan poemas de temática religiosa, ya que el poeta ha sido utilizado unilateralmente por aquéllos que reivindicaban una postura política de izquierda y revolucionaria. El poeta ha sido utilizado como arma arrojada contra la dictadura franquista y, posteriormente, contra todo régimen totalitario. Es cierto que existe una parte de su obra de este cariz político y reivindicativo, pero no es menos cierto que Miguel Hernández hinca sus raíces en la doctrina católica —él era católico y parece ser que nunca dejó de ser creyente, aunque no practicante— y una parte de su poesía responde a esta otra realidad de su vida. La dimensión religiosa de la poesía hernandiana está por investigar⁹⁹.

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 161, número 40, apartado *Sonetos sueltos I*.

⁹⁹ En las *Actas* del Congreso Internacional Miguel Hernández celebrado en Alicante, Elche y Orihuela en 1992 aparecen dos comunicaciones que abordan la temática religiosa. La primera se titula «Un

Un único soneto aparece posteriormente titulado «*EL TRINO-por la vanidad*» hasta llegar al grupo de sonetos con el título genérico de «*Sonetos pertenecientes al ciclo de El silbo vulnerado*». El grupo lo componen un total de 56 sonetos. Un segundo grupo de sonetos con el título genérico de «*El silbo vulnerado*» está formado por 15 sonetos, y un tercer grupo con el título genérico de «*Imagen de tu huella*» está formado por 4 sonetos. Por tanto, el conjunto está formado por 75 sonetos, el corpus de sonetos más numeroso de la obra hernandiana. Este corpus aparece en la edición que utilizamos inmediatamente anterior a *El rayo que no cesa* (1936).

Métricamente, lo único destacable que presentan estos sonetos es la disposición de la rima de los tercetos que responde a la característica más arriba señalada, es decir, la disposición de la rima de los tercetos es ésta: CDE CDE. Como ejemplo proponemos el titulado «*A ti, llamada impropriamente Rosa*» que presenta un juego de palabras dando a la voz «*rosa*» diferentes significados, esto es, utiliza el calambur, advirtiéndose quizás cierta influencia quevedesca:

*A ti, llamada impropriamente Rosa,
impropriamente, Rosa, impropriamente,
rosa desde los pies hasta la frente
que te deshojarás al ser esposa.*

*Propia de rosas es tu piel de rosa
de cáliz y de pétalo caliente
pero es tu piel de rosa indiferente
otra rosada y diferente cosa.*

*Te llamas rosa; si lo eres, dime:
¿dónde están las espinas, los dolORES
con que todas las rosas se defiENDEN?*

*Por ser esposo de una rosa gIME
mi cuerpo de claveles labradORES
y ansias de ser rosal de ti lo enciENDEN¹⁰⁰.*

Por último, aludir tan sólo a los sonetos de *El rayo que no cesa* (1936) que, como ya hemos dicho anteriormente, se percibe perfectamente la influencia de Quevedo, algo que ponen de manifiesto todos los críticos. Son sonetos perfectamente estructurados, al modo clásico, pero con la peculiaridad de la disposición de la rima de los tercetos y con una diversidad de rimas que verdaderamente asombra. Los sonetos carecen de nombre identificador o título y sólo se diferencian por la numeración. Como ejemplo, baste el soneto número 6 en el que el poeta alude a sus penares:

*Umbrío por la pena, casi bruno,
porque la pena tizna cuando estalla,
donde yo me hallo no se halla
hombre más apenado que ninguno.*

barroquismo de Dios: La poesía religiosa de Miguel Hernández» (Cfr. el tomo I de las *Actas*, pp. 381-386; autor: Francis AGGOR, University of California, Los Ángeles) y la segunda lleva por título «La experiencia religiosa en la obra poética de Miguel Hernández» (Cfr. el tomo I de las *Actas*, págs. 387-402; autor: Guzmán ÁLVAREZ).

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 479, número 235, apartado *Poemas sueltos II*.

- 5 *Sobre la **pena** duermo solo y uno,
pena es mi paz y **pena** mi batalla,
 perro que ni me deja ni se calla,
 siempre a su dueño fiel, pero importuno.*
- Cardos y **penas** llevo por corona,*
 10 *cardos y **penas** siembran sus leopardos
 y no me dejan bueno hueso alguno.*
- No podrá con la **pena** mi persona
 rodeada de **penas** y de cardos:
 ¡cuánto **penar** para morirse uno!¹⁰¹*

Dentro del cultivo del soneto, es típico del poeta oriolano el soneto en alejandrinos; su dominio alcanza cotas insospechadas y lo cultiva muy tempranamente. De 1930 ó 1931 es el soneto titulado «Ancianidad»:

- Son mis manos sarmientos; es mi cuerpo encorvado
 débil rama que el viento más ligero conmueve;
 vacilante es mi paso; es mi voz soplo leve
 que despide mi pecho de vigor despojado.*
- 5 *Un sol es mi mirada para siempre apagado,
 es un pozo mi boca que sólo hiel bebe,
 y es mi frente que orlan blancos copos de nieve
 un barbecho que en surcos mil el tiempo ha labrado.*
- Por eso huyo del mundo: me fatiga y me ahoga...*
 10 *—¿Dónde vas, ¡necio!, dónde? —una voz me interroga
 que en el fondo de mi alma como un trueno retumba.*
- Yo prosigo alejándome; y otra voz parecida:
 —¿De quién huyes?... —me dice con rencor —¿De la vida!
 —¿Qué pretendes...? —¿La muerte! —¿Quién te llama?
 —¿La tumba!¹⁰²*

Pero lo más característico de Miguel Hernández en los sonetos en alejandrinos es otra estructura diferente, como lo evidencia el siguiente soneto:

AL SOLDADO INTERNACIONAL CAÍDO EN ESPAÑA

- Si hay hombres que contienen un alma sin fronteras,
 una esparcida frente de mundiales cabellos,
 cubierta de horizontes, barcos y cordilleras,
 con arena y con nieve, tú eres uno de aquellos.*
- 5 *Las patrias te llamaron con todas sus banderas,
 que tu aliento llenara de movimientos bellos.
 Quisiste apaciguar la sed de las pateras,
 y flameaste henchido contra sus atropellos.*

¹⁰¹ *Op. cit.*, p. 496.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 212, número 71, apartado *Poemas sueltos I*.

*Con un sabor a todos los soles y los mares,
10 España te recoge porque en ella realices
tu majestad de árbol que abarca un continente.*

*A través de tus huesos irán los olivares
desplegando en la tierra sus más férreas raíces,
abrazando a los hombres universal, fielmente*¹⁰³.

Observamos que el primer soneto está formado por dos cuartetos y dos tercetos con la rima habitual: ABBA ABBA CCD EED; sin embargo, el segundo soneto transcrito está formado por dos serventesios y dos tercetos con rima ABAB ABAB CDE CDE, no variando el esquema de la rima en los tercetos.

Si lo normal es que Miguel Hernández escriba sus sonetos con versos endecasílabos y alejandrinos, hemos localizado dos sonetos que transgreden la norma, ambos de su primera época. Dichos sonetos están escritos con versos decasílabos el uno y de dieciséis sílabas el otro. En estos sonetos, la disposición de la rima de los tercetos es idéntica: CCD EED. Conozcamos ambos sonetos:

ES TU BOCA...

*Una herida sangrante y pequeña
del purpúreo coral doble rama;
un clavel que en el alba se inflama;
una fresa lozana y sedeña.*

5 *Rubí, en dos dividido, que enseña
si se entreabre, blanquísima escama;
amapola, flor, cálida llama;
nido donde el amor canta y sueña.*

*Incendiado retazo de nube;
10 corazón arrancado a un querube;
fresco y rojo botón de rosal...*

*Es tu boca, mujer, todo eso...
Mas si cae dulcemente en un beso
a la mía, se torna en puñal*¹⁰⁴.

Al establecer el recuento silábico, se observa que el poeta ha hecho uso de la sinéresis en tres ocasiones —versos 2, 6 y 13— y una sola vez de la dialefa —verso 12—; por lo demás, el soneto se atiene escrupulosamente a la normativa tradicional.

El soneto es un poema erótico-amoroso muy del gusto del poeta. Será un tema que trate en su poesía con bastante frecuencia, porque, para algunos críticos, Miguel Hernández tenía bastante agudizado el instinto sexual, hasta el punto de que se ha escrito que los sentimientos religiosos del poeta no es más que una manifestación de Eros. Es la opinión de Francis Aggor, de la Universidad de California, Los Ángeles, quien, en un trabajo suyo, intenta demostrar que las tendencias religiosas de Hernández no son más que una manifestación erótica, que Eros represen-

¹⁰³ Cfr. *Viento del pueblo* en la edición de Agustín SÁNCHEZ VIDAL y José Carlos ROVIRA, *op. cit.*, p. 583.

¹⁰⁴ *Op. cit.*, p. 192, número 59, apartado *Poemas sueltos I*.

ta para él la libertad y Dios la represión ¹⁰⁵. Nuestro punto de vista en esta materia es bien distinto. Para nosotros, Miguel Hernández, en su primera época, está totalmente influenciado por la doctrina católica y, por tal motivo, la sexualidad mal utilizada tiene una vertiente pecaminosa; posteriormente, experimentará una evolución a raíz de su viaje a Madrid y sus nuevas amistades (Neruda y Aleixandre), pero dicha evolución consistió en abandonar las prácticas religiosas; por tanto, también su concepción de la sexualidad. ¿Es Miguel Hernández un católico convencido en sus primeros años hasta esa ida a Madrid? Evidentemente, dar respuesta a esta pregunta excede ahora toda consideración; sería interesante investigar este aspecto de su vida y también de su obra.

Veamos el otro poema aludido:

*Se horrorizan los ancianos, se conmueven las doncellas
enseñando las pupilas tras los mantos y los velos
anegadas por el llanto. Y las masas por los suelos
caen mostrando, de temores y dolor en la faz, huellas.*

5 *Enmudecen los clarines: no se escuchan las querellas
de tristesimas saetas, ni la voz de los abuelos
que pidiendo van por Cristo. Y en el rostro de los cielos
como lágrimas enormes se estremecen las estrellas.*

10 *Reina un hórrido silencio que es tan sólo interrumpido
por redobles de tambores y algún lúgubre gemido
que se sube hasta los labios desde un pecho de fe lleno...*

*Y entre mil encapuchados con mil llamas de mil cirios,
con las carnes desgarradas aún más pálidas que lirios
y la cruz sobre los hombros, cruza, humilde, el Nazareno ¹⁰⁶.*

El poema está formado por versos divididos en dos hemistiquios de 8 + 8 sílabas; por tanto, la cesura hace que el verso pueda dividirse en dos octosílabos que se unen para formar el verso de dieciséis sílabas, lo que hace pensar en la tendencia del poeta hacia el romance.

1.5. *Los escarceos por el verso libre*

En la trayectoria poética de Miguel Hernández hay que resaltar la importancia que tiene su amistad con Pablo Neruda y Vicente Aleixandre. Será a través de estos grandes creadores como Miguel Hernández experimenta en su poesía el verso libre de manera más directa; experimento que no durará mucho, pues nuestro poeta está especialmente dotado para el cultivo del verso rimado. No será difícil encontrar en esos poemas de verso libre la reproducción de metros tan tradicionales como el endecasílabo o el heptasílabo que espontáneamente fluyen tal vez sin pretenderlo. Sobre la experiencia de Hernández con el verso libre ha escrito Juan Cano Ballesta: «*El verso libre hernandiano desarrolla su oleada rítmica con verdaderos*

¹⁰⁵ Cfr. AA. VV., (1993), *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional Miguel Hernández*, Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del homenaje a Miguel Hernández, T. I, pp. 381-386.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, pp. 168-169, número 45, apartado *Poemas sueltos I*.

*aciertos de sonoridad, mediante el sabio ordenamiento dentro de determinadas estructuras regulares»*¹⁰⁷. Esta opinión no es compartida por Juan Guerrero Zamora¹⁰⁸ quien opina que el poeta oriolano no tiene el sentido musical de los poetas andaluces. Afirma el mencionado crítico que Miguel Hernández no sobresale en este aspecto, aunque no incurre en demasiados errores. Por nuestra parte, creemos que no cabe discutir las aptitudes rítmicas de Miguel Hernández, si bien es cierto que sus versos son en general más tensos, menos flexibles que los de Lorca o Alberti, por ejemplo. Detengámonos en esta experiencia del poeta oriolano.

El primer poema en que aparece el verso libre, no exento de reservas, es en el titulado «*Camino...*», pero se aprecia en él leves asonancias. Por ejemplo, en el fragmento siguiente:

*Los rastros
que las ruedas carreteras
dejan en el seco lodo
del camino,
bajo la vaga luz del ultraocaso
tienen dorados brillos
ando...*

*La noche viene
—carbonera— siguiéndome y tiznándome
las espaldas... el hato:
por detrás voy ya negro
y por delante aún pálido*¹⁰⁹.

El poema es de escasa o nula calidad, y más que el verso libre, lo que se destaca en él es el anisosilabismo versal. Al existir una asonancia diseminada y no con una determinada estructura, nos parece que podríamos considerar el poema como el primer tímido ensayo del versolibrismo hernandiano. Es un arranque imperfecto y titubeante, e insistimos, no exento de dificultades.

De forma más clara Miguel Hernández va a utilizar el verso libre en un poema titulado «*Motivos del primer lucero*». El poema está formado por estrofas de tres versos y algunas de dos; tan sólo una estrofa es de cuatro versos. Los versos son endecasílabos y heptasílabos, con la excepción de uno que está formado por quince sílabas. En las estrofas de tres versos, los dos primeros son endecasílabos y el tercero, heptasílabo; por tanto, el poema presenta una cierta estructura y simetría. Las estrofas de dos versos son totalmente asimétricas al estar formadas por versos de diferentes medidas. La estrofa de cuatro versos presenta una asonancia en los versos pares. Veamos un fragmento:

*Como lenguas de perros jadeantes,
rojas las sombras del árbol se alargan
por la grama del valle.*

¹⁰⁷ CANO BALLESTA, Juan (1978), *La poesía de Miguel Hernández* (2.ª edición, 1.ª reimpresión), Madrid, Gredos.

¹⁰⁸ GUERRERO ZAMORA, Juan (1955), *Miguel Hernández, poeta (1910-1942)*, Madrid, El grifón de plata.

¹⁰⁹ *Op. cit.*, p. 145, poema número 29, apartado *Poemas sueltos I*.

*Sólo un sorbo de luz queda en la copa
ensangrentada del triste crepúsculo;
la noche ya hila sombras*¹¹⁰.

Consideramos también como ejemplo de verso libre el poema titulado «*Vistas del Mediterráneo*» porque no aparece para nada la rima. El poema está formado por cuatro estrofas de tres versos en las que la polimetría se presenta como característica destacada. Todas las estrofas comienzan con el mismo verso —«*Ahora veo el Mediterráneo*»— aglutinando en torno al mismo la estrofa y el poema. Al ser un poema breve lo transcribimos en su totalidad:

*Ahora veo el Mediterráneo,
ya una ladera baladora y convulsa
con inestables pitas y lácteas...*

*Ahora veo el Mediterráneo,
ya imitador imprudente de un huerto verde
con magnolias entre holandas...*

*Ahora veo el Mediterráneo,
ya una persiana azul
próspera de navajas de broca...*

*Ahora veo el Mediterráneo,
ya un candil desalumbrado
con lucecitas góticas*¹¹¹.

Muy similar al poema anterior es este otro, sin título alguno, formado por cuatro estrofas de tres versos cada una, siendo el primer verso de cada estrofa el mismo: «—¿*Cómo ves el Mediterráneo?*». Por tanto, es de estructura similar al anterior y el paralelismo parece evidente. Si el anterior poema estaba formado por versos de arte mayor, en éste los versos son de arte menor, a excepción del primero de cada estrofa:

*—¿Cómo ves el Mediterráneo?
¡Huy! como un cielo
con pitas de lana.*

*—¿Cómo ves el Mediterráneo?
Ah, como un huerto
con lilios en enaguas.*

*—¿Cómo ves el mediterráneo?
Oh, como una persiana
en África de navajas.*

*—¿Cómo ves el Mediterráneo?
Ah, como un candil
cornudo de llamas*¹¹².

¹¹⁰ *Op. cit.*, p. 238, número 91, apartado *Poemas sueltos I*.

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 247, número 98, apartado *Poemas sueltos I*.

¹¹² *Op. cit.*, p. 298, número 58, apartado *Poemas sueltos I*.

El verso libre volverá a aparecer en esta primera época en los poemas de verso corto tales como «*El limón*», «*Adollescente*», «*Hermanita muerta*» o «*Niña al final*» entre otros. Un ejemplo lo tenemos en estos versos tomados del poema «*Toro*»:

*Ínsula de
bravura,
dorada
por exceso
de curiosidad.*

*En la plaza,
disparándose
siempre
por el arco
del cuerno.
Golpeando
el platillo
de la arena.
Enlazando
caballos
con vínculos
de hueso.
Elevando
toreros
a la gloria.
Realizando
con ellos
el mito
de Júpiter
y Europa*¹¹³.

Hasta aquí un atisbo de verso libre o versículo en lo que podríamos llamar poemas de juventud anteriores a *Perito en lunas* (1933). Evidentemente, no se puede afirmar que Miguel Hernández use el verso libre de manera habitual, porque el verso rimado es el predominante; incluso algunos ejemplos tomados vemos que tienen una clara estructura que podría ser lo predominante y lo que el poeta pretendiera —siendo el verso libre algo completamente secundario—, pero se observa la ausencia de rima. Tampoco se podría decir que el poeta tuviera una intencionalidad clara a la hora de componer los poemas señalados; sí se podría considerar esta primera parte como un escarceo fugaz por el verso libre; algo intrascendente en el conjunto.

Ahora bien, cuando el poeta utiliza el verso libre en toda su extensión y en el sentido del «*verslibrisme*» francés es en sus poemas sueltos de 1935-1936, es decir, cuando Neruda y Aleixandre ejercen un poderoso influjo sobre el poeta. Es cierto que esta etapa es breve, pero significativa, aunque, como ya hemos dicho, Miguel Hernández es un poeta especialmente dotado para el verso rimado con el que consigue sus mejores logros.

Una buena muestra del cultivo del verso libre de esta etapa es el poema titulado «*Sonreídme*» en el que aparecen versos de diversas medidas, algunos de ellos de

¹¹³ *Op. cit.*, pp. 291-292, número 50, apartado *Poemas sueltos I*.

corte tradicional, como el endecasílabo, alejandrino, decasílabo y heptasílabo, es decir, se manifiesta la tendencia del poeta al verso tradicional. Éste es el texto:

*Vengo muy satisfecho de librarme
de la serpiente de las múltiples cúpulas,
la serpiente escamada de casullas y cálices:
su cola puso acíbar en mi boca, sus anillos verdugos
5 reprimieron y malaventuraron la nudosa sangre de mi corazón.
Vengo muy dolorido de aquel infierno de incensarios locos,
de aquella boba gloria: sonreídme.*

*Sonreídme, que voy
a donde estáis vosotros los de siempre,
10 los que cubrís de espigas y racimos la boca del que nos escupe,
los que conmigo en surcos, andamios, fraguas, hornos,
os arrancáis la corona del sudor a diario.*

*Me libré de los templos: sonreídme,
donde me consumía con tristeza de lámpara
15 encerrado en el poco aire de los sagrarios.
Salté al monte de donde procedo,
a las viñas donde halla tanta hermosura mi sangre,
a vuestra compañía de relativo barro.*

*Agrupo mi hambre, mis penas y estas cicatrices
20 que llevo de tratar piedras y hachas
a vuestras hambres, vuestras penas y vuestra herrada carne,
porque para calmar nuestra desesperación de toros castigados
habremos de agruparnos oceánicamente.*

*Nubes tempestuosas de herramientas
25 para un cielo de manos vengativas
no es preciso. Ya relampaguean
las hachas y las hoces con su metal crispado,
ya truenan los martillos y los mazos
sobre los pensamientos de los que nos han hecho
30 burros de carga y bueyes de labor.
Salta el capitalista de su cochino lujo,
huyen los arzobispos de sus mitras obscenas,
los notarios y los registradores de la propiedad
caen aplastados bajo furiosos protocolos,
35 los curas se deciden a ser hombres
y abierta ya la jaula donde actúa de león
queda el oro en la más espantosa miseria.*

*En vuestros puños quiero ver rayos contrayéndose,
quiero ver a la cólera tirándoos de las cejas,
40 la cólera me nubla todas las cosas dentro del corazón
sintiendo el martillazo del hambre en el hombligo,
viendo a mi hermana helarse mientras lava la ropa,
viendo a mi madre siempre en ayuno forzoso,
viéndoos en este estado capaz de impacientar
45 a los mismos corderos que jamás se impacientan.*

*Habrá que ver la tierra estercolada
con las injustas sangres,*

*habrá que ver la media vuelta fiera de la hoz ajustándose a las nuca,
habrá que verlo todo noblemente impasibles,
50 habrá que hacerlo todo sufriendo un poco menos de lo que ahora
[sufrimos bajo el hambre,
que nos hace alargar las inocentes manos animales
hacia el robo y el crimen salvadores*¹¹⁴.

El poema presenta el verso más largo de toda la poesía hernandiana; nos referimos al verso 50 que tiene veinticinco sílabas métricas. En otro orden de cosas, el poema manifiesta la ruptura de Hernández con su pasado vinculado a la Iglesia católica, un pasado que abandona fundamentalmente debido a la evolución que experimenta a raíz de su amistad con Pablo Neruda y Aleixandre. El poeta llegó a tener muchos prejuicios contra la Iglesia católica, aquélla que le dio, en gran medida, una buena parte de sus conocimientos¹¹⁵ y la que le acogió dentro de sus instituciones. La estancia en Madrid repercutió negativamente en el poeta y sus creencias, si bien nunca abdicó de ellas, sí las abandonó. Por otra parte, el poema evidencia su anticlericalismo, aludiendo también a su ferviente militancia comunista.

II. A MODO DE CONCLUSIÓN

El recorrido realizado a lo largo de toda la obra poética hernandiana nos muestra una poesía abierta a las diferentes posibilidades que le brinda la métrica española, sobre todo aquellos metros más clásicos o tradicionales. El escaqueo por el verso libre fue eso, un escaqueo, porque Miguel Hernández estaba dotado para la poesía rimada, siendo un verdadero conocedor de la misma y a la vez innovador. La polimetría hernandiana, desde nuestro punto de vista, supone una nota singularísima de la obra del poeta de Orihuela.

No podemos perder de vista su maestría en el cultivo del soneto —con una variadísima utilización del endecasílabo— y en esos serventesios alejandrinos que tanto «jugo» sacó de ellos. Miguel Hernández es un claro exponente de las amplitudes que ofrece el verso castellano y de la sonoridad del mismo. Al ser un creador nato, la riquísima variedad de rimas hace de su poesía un grandioso mosaico rítmico y colorista; la variedad de metros singulariza al oriolano; la estructura estrófica aporta una incuestionable personalidad.

¹¹⁴ *Op. cit.*, pp. 519-521, número 4, apartado *Poemas sueltos III*.

¹¹⁵ Hay que recordar que Miguel Hernández estuvo como «*alumno de bolsillo pobre*», es decir, gratuitamente, en las Escuelas del Ave María, anejas al Colegio de Santo Domingo, de la Compañía de Jesús; por otra parte, frecuentaba la biblioteca del canónigo Luis Almarcha —y recibió de él una ayuda incondicional—, el cual le proporcionó la lectura de clásicos y místicos; los círculos que frecuentaba era eminentemente católicos, por ejemplo, el presidido por Ramón Sijé. Por tanto, el contacto con personas e instituciones eclesíásticas fue muy importante para su preparación intelectual. Lamentablemente, cuando Miguel Hernández cambió de forma de pensar, ya no veía a la Iglesia y sus instituciones con buenos ojos; identificaba a la Iglesia con las fuerzas opresoras del capitalismo. Su anticlericalismo fue notorio y en su poesía encontraremos versos irreverentes e incluso sacrílegos. Nos preguntamos: ¿qué le hizo cambiar? Para algunos críticos la respuesta está en la amistad sostenida con Pablo Neruda y Rafael Alberti; María de Gracia Ifach sostiene en su libro *Miguel Hernández, rayo que no cesa* que el cambio experimentado por Hernández no debe achacarse a la influencia de Neruda y Alberti, sino a «*su propia convicción, su auténtica naturaleza desnuda, liberada, al fin, del clima oriolano y del paulatino, pero eficaz, dominio de Ramón Sijé*» (*op. cit.*, p. 120). Pensamos que la guerra civil española tuvo mucho que ver en el cambio de mentalidad del poeta oriolano.

Somos del parecer de que, para conocer en su profundidad e intensidad la poesía de Miguel hernández, hay que analizar a fondo su polimetría, pues desde la condensación más absoluta hasta la recreación versal, la poesía hernandiana presenta toda una impresionante gama que —lo decimos de nuevo— hace de este poeta un virtuoso del verso español.

El poeta de Orihuela, el cantor de las desdichas, el hombre con el grito en la garganta ha dejado páginas inmortales en un arabismo polimétrico para la literatura española.

LA AUTOBIOGRAFÍA EN EL MARGEN: *RECUERDO DE LA MUERTE DE MIGUEL BONASSO*

Por Romina García

1. LA CATEGORÍA DE AUTOR

En su trabajo sobre el género de no-ficción, Ana María Amar Sánchez señala, como rasgo específico del género, lo que denomina «*subjetivización* de las figuras provenientes de lo real»

«La no-ficción *narrativiza* (o 'ficcionaliza') a los protagonistas de los hechos. (...) 'Enfoca de cerca' e individualiza a aquellos sujetos que en un informe periodístico quedarían en el anonimato. Las categorías narrativas de personaje y narrador están aquí profundamente contaminadas: son ejes que permiten el pasaje de lo real a lo textual y participan de ambos al mismo tiempo, son elementos que se 'literaturizan' en la construcción narrativa»¹.

Aceptando esta premisa, el presente artículo propone un abordaje de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso² centrado en el análisis de una categoría particularmente problemática a la hora de estudiar la novela de no-ficción: la figura de autor.

Si la no-ficción construye un referente a partir de datos, hechos y personajes de lo real, interesa saber de qué manera ingresa el autor en el espacio ficcional (escriturario) del texto que nos ocupa. Cabe aclarar que se habla de *autor* —no de *narrador*— entendido éste como construcción verbal, figura bisagra que articula, en este caso, al sujeto empírico Miguel Bonasso con un sujeto textual homónimo.

Amar Sánchez agrega que esa «subjetivización» produce «una politización de la perspectiva», una «toma de partido» (Amar Sánchez, 50) que constituye una de las principales diferencias entre la no-ficción y el discurso histórico o periodístico. Es en base a esto que insistimos en hablar de autor. La toma de partido y la politización del punto de vista están relacionadas con una serie de objetivos políticos planteados desde la instancia de emisión y explicitados no sólo en el cuerpo del texto sino también en los llamados marcos textuales o paratextos. Tanto la trilogía de no-ficción de Rodolfo Walsh como *Recuerdo de la muerte*, son textos programáticos, están diseñados como parte de una táctica de lucha política. Por lo tanto, una lectura crítica no puede dejar de lado la pregunta por quién habla, cómo y desde dónde lo hace.

¹ Ana María AMAR SÁNCHEZ: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Bs. As.: Beatriz Viterbo, 1992, 48.

² Edición trabajada: Miguel BONASSO: *Recuerdo de la muerte*, Bs. As.: Planeta. Espejo de la Argentina, 1994.

La figura de autor como construcción textual estratégica se propone, en estos casos, de manera diferente respecto de la postulada para la literatura que llamamos, por oposición, de «ficción». Si en esta última, según las propuestas postestructuralistas, «no importa quién habla», en el caso de *Recuerdo de la muerte* el hablante empírico cobra relevancia fundamental, puesto que, por un lado, al igual que el historiador o el periodista, va a ser juzgado por la adecuación de su reproducción verbal al modelo externo; y por otro, dada la construcción de un sujeto equiparable al autor empírico que es posible considerar autobiográfico (de hecho es así como se lo considera en este trabajo), su modo y grado de participación en los hechos narrados puede ser —y efectivamente ha sido³— sometido a juicio.

El punto de partida, entonces, es la observación, en *Recuerdo de la muerte*, de un sujeto autobiográfico que asoma fragmentariamente en los intersticios de un vasto contrapunto de voces y protagonistas. Es a partir de las historias de vida (o de muerte) de los otros, como se arma la propia historia, contada predominantemente en tercera persona, a través de un nombre que coincide con el del autor empírico. En este sentido, se propone la lectura de *Recuerdo de la muerte* como una autobiografía desplazada, por dos motivos: en primer lugar, se construye a la sombra de biografías ajenas; en segundo, se trabaja sobre un desalojo pronominal, del «yo» al «él». Este procedimiento, por el cual se «ficcionaliza» o «narrativiza» al autor, es puesto en relación por un lado, con la situación de exilio, y por otro, con lo que puede considerarse una deliberada marginalización del texto con respecto a los géneros tradicionales y discursos oficiales.

2. EL JUEGO DE LAS VOCES

Como ya señalamos, es posible reconocer en *Recuerdo de la muerte* una vasta diversidad de voces que asumen el relato. Aparece, en primer término, un narrador en tercera persona omnisciente. Miguel Bonasso —se lo presenta con ese nombre— es mencionado por esta voz como alguien completamente ajeno: se ofrecen algunos de sus datos biográficos (es secretario de prensa del MPM) y se le atribuye una serie de acciones que es comprobable que haya realizado, al igual que se hace con cualquier otra persona implicada indirectamente en la saga.

Por momentos se adopta una voz en primera persona que focaliza en diferentes sujetos (Jaime Dri, Olimpia o Tucho Valenzuela) apelando al monólogo interior. En dos pasajes se juega también con la introducción de la segunda persona, una técnica que tiene mucho que ver con la desarrollada por cierta narrativa del sesenta.

Pero, en medio de este fuego cruzado, hay dos pasajes en los que irrumpe un yo que sorpresivamente se identifica con el autor empírico, a la manera de un sujeto autobiográfico. Uno de esos pasajes se da en el capítulo VI, «El Tigre y Pelusa»:

«A priori usted o yo, que tuvimos la suerte de no trasponer los portones de la Escuela, podríamos jurar que la influencia 'dominante' era la de los carceleros» (Bonasso, 345).

³ *Recuerdo de la muerte* ha sido utilizado en los juicios a la represión militar y a Montoneros como material probatorio, entre otras cosas, de la participación de Miguel Bonasso en el M.P.M., por lo cual fue incriminado.

Aquí el yo se equipara por un lado al autor, y por otro al lector deseado (es decir, alguien que, como él, nunca haya entrado en la ESMA), en la medida en que se presenta como un espectador asombrado, que conoce por dichos de otros, desde afuera, el particular universo de los campos de concentración.

El segundo pasaje se da en el capítulo XI, que pertenece a la serie «Lejanías». Este capítulo se subtitula «Confesión» y comienza así:

«Perdón por meterme. No puedo evitarlo. Es, tal vez, una falta de pudor. Pero siento que resulta imprescindible. Este capítulo es uno de los que me han dado más trabajo. Y quiero contarle al lector cómo está naciendo. En un anochecer de julio de 1983, en la ciudad de México. Enfrente de mi ventana las dos manos de la avenida Mariano Escobedo, mojadas por la lluvia, copiando el gris azulado de un cielo ajeno. Unos metros más allá, el club, con la piscina también ajena que a veces me descansa los ojos percutidos de soledad y encierro. No está mi aire, ni mi luz, ni mi paisaje» (Bonasso, 396).

Ese que se «mete» en el texto no es otro que el «autor». Lo sabemos por los datos de lugar y tiempo que aporta (julio de 1983 en la ciudad de México, datos que coinciden con la fecha de escritura de la novela, asentada al final) y por la cuestión que plantea: cómo escribir «este» capítulo. La «voz del autor» hablará del problema de la escritura, de la imposibilidad de dar cuenta de «las pasiones de hace seis, diez años atrás», que «se han convertido en fotografías» (Bonasso, 396) que muestran y ocultan al mismo tiempo, que son meras parcializaciones, fragmentos, pero a la vez, el único instrumento para reconstruir la memoria y recomponer el pasado en la escritura. Una escritura también parcial, fragmentaria, que no puede abarcar la «época» y que sólo da como resultado «Escombros que remueve la memoria» (Bonasso, 397).

El segundo rasgo es el exilio. Se escribe desde un afuera, desde «un cielo ajeno». Ese exilio físico repercute en el exilio de su propio yo. De manera que para escribirse necesita escribir a los otros. Tal procedimiento se evidencia, en este capítulo, a través de la oscilación permanente entre la historia propia y la de los demás. La oscilación se resuelve en todos los casos a favor del tercero. El yo siempre es testigo, quien observa, recuerda y relata el accionar ajeno.

«Miro la piscina del Deportivo Chapultepec (...) Recuerdo confusamente un poema de Borges que habla de la imágenes que les «robamos» a los muertos. Pienso en Dardo, en esos días y noches de Gaspar Campos, en sus manos huesudas desolladas de tanto tocar el bombo (...). Dardo de regreso de aquel viaje a Madrid, emborrachado por su encuentro con Perón. Dardo privado de la luz que le usurpamos los sobrevivientes» (Bonasso, 401-402).

«Ahí te vi, Paco, entre cánticos y gritos. Con tu bolsa al hombro y tu saco azul gastado, palmoteado por mil manos, subido en andas» (Bonasso, 403).

La biografía propia, si asoma, debe dejar inmediatamente paso a la del otro:

«En vez de festejar con todos en la Avenida La Plata (...) tuve que llevar a un herido al hospital.

Esa noche, esa misma noche, a mil kilómetros de Buenos Aires, el pelado Dri ingresaba (...) a rescatar a los únicos cinco presos que quedaban en la cárcel de Resistencia» (Bonasso, 403).

El exiliado se ha mantenido en la periferia de la «historia», y es así como aparece en la novela. Por un lado, cuenta la saga de sus compañeros, los que han estado en el centro de la escena, con quienes se relaciona por pertenecer al mismo partido, por ser amigos o colegas. En los intersticios de estas historias se filtra la suya propia, que se cruza con ellas en un punto, pero contada como si se tratara de la de un otro. Es decir, no sólo se desplaza hacia «otros» —Jaime Dri, Tulio Valenzuela, Horacio Domingo Maggio, el «Sordo» De Gregorio, e incluso Manuel Buendía, de quien se habla en la dedicatoria— sino que se desaloja de sí mismo, del «yo», al desdoblarse en un «él» cuyo nombre es Miguel Bonasso.

Por otro lado, cuando se asume la primera persona autobiográfica, el yo ingresa como intruso en el espacio de la escritura y sólo lo hace en su carácter de escritor, productor del espacio simbólico. Este sujeto, en tanto autor, se constituye a partir del acto de escribir. De ahí que el metarrelato sea al mismo tiempo relato autobiográfico. Ese yo es en tanto escribe a otro, se explica a partir del otro, y ambos se fundan en la escritura.

3. A MODO DE CIERRE

Todo acto autobiográfico⁴ es un acto de autoconstrucción. La autobiografía tradicional, enmarcada en la psicología totalizante propia del racionalismo, se concibe como medio de construir la unidad del yo. Georges Gusdorf señala que la autobiografía responde a «una preocupación particular del hombre occidental» por sentar su individualidad, por construir la unidad de una vida.

«El autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto»⁵.

En este tipo de textos, el yo se propone como absoluto protagonista. Su construcción se hace en base a una serie de ocultamientos: el ingreso en el orden simbólico tiene dos efectos que a primera vista pueden parecer contradictorios, pero son correlativos: funda al yo, pero lo funda escindido. Esta postulación lacaniana es la que permite a teóricos como Philippe Lejeune⁶ o Nicolás Rosa reflexionar sobre un género como la autobiografía de corte decimonónico y desenmascarar el «simulacro referencial»⁷ por el cual se da crédito a la representabilidad del sujeto en la escritura, y se lo concibe como entidad compacta no problemática. La auto-

⁴ El término *acto autobiográfico* se utiliza en el sentido que le da Elizabeth BRUSS en la Introducción y capítulo I: «From Act to Text» de *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1976, 1-31. (Versión en castellano: Trad. Eduardo Ribau Font y Antonia Ferrà Mir «Actos literarios» *Suplemento Anthropos* 29, diciembre de 1991, 62-78).

⁵ Georges GUSDORF (Trad. Ángel Loureiro): «Condiciones y límites de la autobiografía» *Suplemento Anthropos* 29, diciembre de 1991, 9-18. (Publicado originalmente en *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlín: Dunker y Humoldt, 1948, 105-123.)

⁶ LEJEUNE, Philippe: *Le pacte autobiographique*. París: Du Seuil, 1975

⁷ Término utilizado por SCARANO, Laura: «El discurso autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura» *Ce. Le. His.*, Nro. 6, 1996.

biografía tradicional funde, en una misma marca pronominal de primera persona, autor empírico, narrador y personaje.

Sin embargo, además hay que tener en cuenta que el exiliado es un sujeto negado, una presencia silenciada, relegada al no lugar del exilio. Necesita, entonces, de los otros, contar a otros para contarse. Si la autobiografía tradicional, según Sidonie Smith⁸ «exige ser la historia pública de la vida pública» (Smith, 100) y

«Promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria» (Smith, 93)

el relato de la vida en el margen se construye a partir de una polifonía de voces que rompe la unidad del logocentrismo y tiene conciencia de su autoirrepresentabilidad. La palabra del silenciado socava los modos tradicionales de escritura. El sujeto ya no es unidad, individuo, totalidad, sino sujeto social, constituido por otros, constituyente de otros. Esta nueva visión del «yo» es concomitante con una nueva propuesta de «escrituras del yo»⁹. De este modo, las fronteras entre autobiografía y biografía (que a su vez deja de ser la escritura de una vida para constituirse en la escritura de muchas vidas, de la vida) se quiebran, se borran, se disuelven.

La ruptura de la noción de sujeto como totalidad trae aparejada la fragmentación de la memoria y, en consecuencia, de la historia, de los relatos de la historia. Por último, si el relato de la vida pública se erige en base a ocultamientos pronominales, la voz del exiliado pone en evidencia las formas del yo y deconstruye ese juego de ocultamientos desde una propuesta de escritura.

⁸ SIDONIE, Smith: *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press 1978, 39-59. (Versión en castellano: Trad. Reyes Lázaro, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres» en *Suplementos Anthropos* 29, dic. 1991).

⁹ Concepto extraído de ROSA, Nicolás: *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Bs. As: Puntosur, 1990.

EL FANTASMA DEL ESTILO: LA VOZ DEL AUTOR EN *BELTENEBROS*, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Por Norberto Pérez García

En las últimas páginas de su primera novela escribía Antonio Muñoz Molina: «No importa que una historia sea verdad o mentira, sino que uno sepa contarla»¹.

Contar bien una historia por encima de su verosimilitud o, más bien, por encima de su tema es algo que ha convertido a Muñoz Molina en uno de los más destacados narradores españoles de finales del siglo XX.

Desde sus inicios como escritor, las diferentes reseñas y artículos críticos que se han dedicado a su obra han valorado especialmente su habilidad como arquitecto de relatos y la seguridad de un estilo personal, de un tono propio que enseguida reconoce el lector como suyo propio².

Este rigor constructivo y esta brillantez estilística van acompañados de una considerable densidad de pensamiento y de un aire indudable de trascendencia y seriedad. O mejor sería decir que son aquellos dos rasgos los que posibilitan estas perceptibles características de sus obras. Como todo gran escritor, Muñoz Molina configura su mundo fundamentalmente desde las palabras, y el interés de sus historias reside no en sus contenidos sino, sobre todo, en la manera de seducir al lector con una forma de contar, con una reiteración obsesiva de unos pocos artificios estilísticos que recrean de manera adecuada sus historias de intriga o retratan inmejorablemente a unos seres borrosos y «predispuestos al desamparo, la desgracia o la soledad».

Cualquiera de sus obras puede servir de ejemplo para mostrar todas estas afirmaciones, aunque quizás sea *Beltenebros* la más idónea, porque también se perciben en ella los riesgos —identificados por el mismo autor— que entraña la maestría estilística.

Beltenebros ha sido estudiada como novela en la que se entrecruzan dos modalidades narrativas cuya mezcla «obliga a reformular nociones sobre géneros narrativos, y a revisar asunciones sobre identidades sexuales y sus representaciones en el cine y la literatura»³. Pero, sobre todo, se ha destacado, al lado de su brillan-

¹ Cfr. MUÑOZ MOLINA, A.: *Beatus ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 277.

² Así lo señalaba ya en 1987 Rafael Conte en un artículo titulado precisamente «Antonio Muñoz Molina o la conquista del estilo», *Ínsula*, 490 (1987), p. 14. Cfr. también SORIA OLMEDO, A.: «Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 458 (1988), pp. 107-111; SABAS, M.: «Antonio Muñoz Molina: identidad, memoria y deseo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 504 (1992), pp. 155-158; MORALES CUESTA, M. M.: *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro, 1996.

³ Cfr. BERMÚDEZ, S.: «Negro que te quiero rosa: la feminización de la novela de espías en *Beltenebros*», *España contemporánea*, VII, n.º 2 (1994), pp. 7-25. La cita en p. 10.

tez estilística⁴, el intento por parte del narrador-protagonista de asumir una identidad, de redimir una memoria desposeída y de liberarse de los fantasmas del pasado y de las tragedias individuales y colectivas⁵.

Para atraer y seducir al lector con una historia de estas características, que da cuenta de la conciencia de culpa y el arrepentimiento y la búsqueda de la identidad individual, Muñoz Molina se sirve de incesantes juegos temporales, de duplicaciones y estructuras laberínticas y, fundamentalmente, utiliza un estilo que pone de manifiesto la seriedad y la tragedia, por un lado, y, por otro, la ambigüedad de la realidad individual y colectiva y la necesidad de superar esa ambigüedad como medio de liberación y redención personal.

Para que el lector advierta que el narrador habla en serio, en la novela se introducen de cuando en cuando frases lapidarias que, al modo de Borges⁶, dirigen la narración desde la reflexión generalizadora o surgen al meditar sobre los sucesos relatados, pero siempre suponen situar el universo narrativo en un clima de rigor y de destino trágico.

En las primeras páginas de la novela, por ejemplo, y tras señalar sus experiencias personales en los aeropuertos y en los viajes, sentencia el capitán Darman: «cada ciudad, pensé, cada viaje, nos transfigura a su medida, como un amor reciente»⁷, y más adelante insiste en que «la soledad en los aeropuertos y en los hoteles tiene efectos narcóticos» (p. 37) o que «en toda llegada hay un instante de incertidumbre o de tristeza: marcharse es un duradero arrebató de felicidad» (p. 73).

En muchas otras ocasiones el hilo de la narración lleva a realizar reflexiones de diferentes tipos al protagonista principal o a otros personajes. Bernal, por ejemplo, plasma su sospecha sobre la identidad del comisario Ugarte y de Andrade con esta frase: «El traidor huye convertido en héroe. Ese es el modo de que la traición no termine» (p. 49).

En la primera ocasión en que Darman habla, en el camerino, con Rebeca Osorio, y contempla su desenfado al desnudarse en su presencia, la asociación de ideas le trae un recuerdo de otra Rebeca Osorio que conoció, y esta asociación le hace extraer, ante su actitud personal, la siguiente conclusión: «tal vez el pudor y el respeto no fueron siempre convicciones sagradas, sino ardidés discretamente innobles para eludir la cobardía» (p. 105).

De la misma manera, tras registrar los bolsillos de los trajes de Andrade que encuentra en la casa en la que vivió éste, Darman considera que «la traición y la lealtad eran enigmas menores» (p. 110). Sus dudas sobre marcharse a Inglaterra o arrostrar un enfrentamiento con el pasado hacen pensar a Darman que el olvido es

⁴ Cfr. GALLEGO, V.: «Beltenebros, de Antonio Muñoz Molina», *Ínsula*, 514 (1989), p. 19.

⁵ Cfr. MIRALLES, E.: «Beltenebros: las borrosas aristas de una memoria narrativa», *Scriptura*, 6-7 (1991), pp. 223-227. Vid. también SANTOS UNAMUNO, E.: *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina: análisis semiótico de una redención personal», *Culture*, 6 (1992), pp. 53-66.

⁶ Muñoz Molina ha confesado a menudo que su educación literaria primera se encuentra en el escritor argentino (Cfr. SCARLETT, E. A.: «Conversación con Antonio Muñoz Molina», *España contemporánea*, VII, n.º 1 (1994), pp. 69-82) así como que *Beltenebros*, en concreto, parte de un conocido relato del autor hispanoamericano: «Yo quería hacer una fábula tipo «Tema del traidor y del héroe», de Borges, o cosas así», en ESCUDERO, J.: «Antonio Muñoz Molina: de *Beatus ille* a *Los misterios de Madrid*», *Letras peninsulares*, VII, n.º 1 (1994), pp. 277-291. La cita en p. 279. Otros críticos han visto en esta obra, y en otras suyas, la influencia de Rulfo, Proust y, por supuesto, de la novela norteamericana de Chandler, Hammet o Faulkner.

⁷ Cfr. MUÑOZ MOLINA, A.: *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 24. A partir de ahora, todas las citas de esta novela se señalarán dentro del texto entre paréntesis.

necesario y que «es la amnesia y no el perdón lo que solicita esa gente que se doblga en las iglesias con los ojos cerrados» (p. 150). Y su sentimiento de culpa queda recogido lapidariamente en esta sentencia: «los efectos del amor y de la ternura son fugaces, pero los del error, los de un solo error, no se acaban nunca» (p. 129).

El vigilante de la *Boite Tabú* y antiguo taquillero del Universal Cinema sentencia, por su parte, al dirigirse a Darman tras comprobar su excitación: «La impaciencia sexual provoca alucinaciones» (p. 202).

A veces, estas frases aforísticas se encuentran al inicio de los sucesos relatados dirigiendo hábilmente la orientación y el significado de estos hechos. La concatenación de sucesos que han conducido a la inexplicable fuga de Andrade se abren, por ejemplo, con esta reflexión: «El azar y la premeditación se parecían como un hombre y su doble» (p. 70). La sospecha de Darman de que todo el enredo de la trama no sea sino una traza de Ugarte tiene como preludeo este apotegma: «La disciplina del razonamiento conducía directamente a la locura» (p. 189). Y el súbito y emocionado reconocimiento del Universal Cinema, situado justo al lado de la *Boite Tabú*, se anticipa con una frase que es desmentida por la fuerza de los hechos: «Uno cree que los lugares y los rostros dejan de existir cuando no los recuerda» (p. 191).

En ocasiones, estas frases se alargan y llegan a constituir una auténtica digresión reflexiva, como ocurre en la p. 175 cuando Darman asocia su persecución de Walter con la de Andrade:

Pero los muertos vuelven, vuelven con más tenacidad que los vivos, obstinados y leales como aquellas ánimas del purgatorio a las que les rezaban oraciones al atardecer, los muertos vuelven y enmascaran sus sombras con las facciones de los vivos y caminan despacio por los lugares del pasado, como recién llegados a la ciudad después de una larga ausencia, fingiendo que miran los escaparates y que se asombran porque ahora circulan más automóviles que entonces, deteniéndose con cautela antes de cruzar al otro lado de la calle.

Y otras veces estas frases funcionan a manera de comparaciones que dotan de intensidad y dramatismo a los hechos narrados o a las descripciones. Por ejemplo, tras encender una cerilla en el edificio abandonado de Atocha donde se esconde Andrade y contemplar su rostro como el de un degollado, Darman reflexiona: «cuando han caído en el cesto, las cabezas de los guillotizados todavía guardan la conciencia, mueven los labios y los párpados y tienen una mirada última de inteligencia y desesperación» (pp. 167-168).

Esta sentencia lleva implícita una comparación y serán precisamente las comparaciones el procedimiento estilístico más utilizado en *Beltenebros* y no sólo como medio de intensificar y dramatizar la acción narrativa sino, sobre todo, como instrumento aclaratorio de una realidad contradictoria. Hay un permanente deseo, en efecto, por parte del protagonista de hacer transparentes los hechos, de concretar las reflexiones, de analizar los sentimientos y hacer plásticas las descripciones con abundantísimas comparaciones que se reiteran en casi todas las páginas de esta novela.

A lo largo de la obra se repiten una y otra vez las estructuras oracionales comparativas. Veamos algunos ejemplos:

— Comparativas de igualdad: «El colchón donde había estado durmiendo guardaba todavía un agrio olor a lana húmeda tan intenso como el olor a orines corrompidos que procedía del retrete» (p. 9); «tan extrañas a toda presencia o voluntad humana como un paisaje de la Antártida» (p. 41); «porque el énfasis le era tan extraño como el desaliento» (p. 115); «Me empujaba una ira tan pura y tan poderosa como la fría voluntad de cazar» (p. 201), etc.

— Comparativas de superioridad: «Las agujas eran más delgadas que filos de navajas» (p. 8); «un orgullo más duradero y más intenso que la contrariedad de la traición» (p. 51); «una mancha ligeramente más oscura que la penumbra» (p. 179), etc.

Pero más abundantes que estas estructuras comparativas son las comparaciones retóricas propiamente dichas, en estructuras modales. En ocasiones aparecen los nexos *semejante a* («una molestia intensa, pero de segundo orden, semejante a la de un picor en la piel», p. 34) o *igual que* («cercano y humedo, igual que una lengua o una mano caliente que tantea y araña» (p. 77); «Andrade y yo nos buscábamos en la espesura, igual que animales que adivinan su mutua presencia en la oscuridad de la noche» (p. 178); «El ruido del proyector sonaba igual que los motores de un trasatlántico desierto que vagara a la deriva» (p. 214). Pero estos nexos son minoritarios si se enfrentan con el *como*, reiterado en casi todas las páginas de la obra.

En ocasiones esta partícula va seguida por una palabra o un sintagma («Alguien en París había concebido mi llegada y el reconocimiento como un juego de simetrías y signos» (p. 16); «La sonrisa se agrandó en su boca como la desgarradura de una herida» (p. 90); «sentado en el sofá, con la gabardina sobre las rodillas como una bandera fracasada» (p. 147); y en otras ocasiones por toda una oración («La decisión de irme devolvió a mi conciencia un coraje ilusorio, como el que nota quien resuelve abandonar un vicio» (p. 72); «atrapado por una densa sugestión de parálisis como quien sabe que se ahoga o que se está congelando» (p. 228).

Especialmente abundante es el empleo de la locución *como si*, que se utiliza en nuestra lengua para indicar el modo de realizar una acción comparándola con otra imaginaria. Decenas de ejemplos pueden espigarse por todo el libro: «La oí como si en pleno invierno hubiera recibido una postal desde el trópico» (p. 22); «El terror descomponía sus rasgos como si fueran un engaño de maquillaje nocturno desbaratado por la luz del día» (p. 141); «hundió la cara en mi pecho como si buscara un refugio» (p. 208).

Un uso similar a esta construcción se da cuando la partícula *como* va seguida de gerundio, infinitivo o participio, estructura abundante también en este libro: «me miraban como reprobando la irregularidad de mi presencia (p. 17); «Era como estar sumergido en las aguas densas y profundas de un pozo» (p. 76); «Cerraba lo ojos, pero seguía viéndola, como emergida lentamente del agua» (p. 154).

El repertorio de estructuras comparativas se completa en *Beltenebros* con la utilización de una serie de construcciones que, sin ser propiamente comparativas, conllevan en su significado la comparación de acciones o realidades. Es frecuente en este sentido la utilización de verbo *parecer* («el mar ya parecía una alta sima de naufragios», p. 12; «esos rostros italianos de líneas expresivas que parecen concebidos para el perfil de una moneda», p. 53) y, sobre todo, la construcción formada por la preposición *con* seguida de un sintagma o una oración: «salió sin mirarme, con la cabeza baja, con el aire de humillación y desamparo de un vendedor a do-

micilio» (p. 32); «me miró con ese definitivo abatimiento de la vida que yo había visto en otros hombres durante las retiradas de la guerra» (p. 180), etc.

En *Beltenebros* todo es objeto de comparación. Se comparan unos objetos con otros; personas con personas, animales y objetos; se comparan acciones y cualidades. El narrador, que no sólo está contando una historia sino que está indagando en su pasado y en la borrosa realidad del presente, siente una necesidad de clarificación absoluta, y de ahí el abundante empleo de unas construcciones que intentan despejar en el narrador, y de paso en el lector, la ambigüedad de un mundo y de un proceder oscuros. De ahí la plasticidad de tantas comparaciones de la novela:

Los agentes comunistas, anclados en el pasado, se presentan, por ejemplo, «como difuntos que vuelven a la vida ignorando todas las cosas usuales» (p. 11) aunque mantienen perfectamente su clandestinidad «como actores sin trabajo que ejercen desinteresadamente la mentira» (p. 22). La relación de Darman con un Luque abatido que le acompaña en un taxi para entrevistarse con Bernal es como la de «dos desconocidos que acaban de asistir a un funeral» (p. 40). La desconfianza de los agentes comunistas ante los compatriotas que se deleitan con los pequeños placeres de la sociedad de consumo es la que siente un «predicador en los lupanares» (p. 64)⁸. Rebeca Osorio tiene la mirada helada de las mujeres malvadas del cine «como una lámpara encendida en una casa desierta» (p. 102). Las cenas que compartieron en otros tiempo Rebeca Osorio, Walter, Valdivia y Darman son tan silenciosas como las de «recién llegados a una casa de huéspedes» (p. 124). La bofetada que propina Darman a Rebeca Osorio la deja tan inmóvil «como si un golpe de mar la hubiera abatido contra los guijarros» (p. 170). Darman piensa que la historia de Andrade es una repetición de la de Walter, igual que «cuando en mitad de un sueño advertimos que se repiten los detalles de otro» (p. 175), y considera también que a su llegada a Florencia «todavía estaba tan lejos del pasado como de un país remoto que sólo conociera por los mapas minuciosos de las enciclopedias» (p. 204). La Rebeca Osorio enloquecida de la escena final repite el nombre del comisario Ugarte «separando mucho las sílabas, con los labios abiertos, como se intenta decir una palabra extranjera» (p. 217).

Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente. El narrador intenta con estas comparaciones acercar su experiencia, emocionar con su relato y conseguir una gran intensidad y un sostenido tono dramático. Las comparaciones con animales, con barcos a la deriva, con personas en actitudes desesperadas son tan frecuentes en *Beltenebros* porque el narrador persigue reflejar la tragedia de tantas vidas abocadas al desamparo. Numerosas comparaciones no tienen otra finalidad: Rebeca Osorio solloza «igual que si se debatiera en la oscuridad contra los tentáculos de una pesadilla» (p. 171). Los rasgos de su cara son «como los componentes fatales de un veneno» (p. 100). Los errores del pasado son sentidos por Darman «como una carnívora enfermedad sin remedio» (p. 129); y en su peregrinaje a oscuras por el laberinto del cine abandonado siente que el edificio tiene unas paredes y un techo «como el cubículo de un nicho, como la tapa de un ataúd» (p. 210), etc.

Ese clima trágico y esa necesidad de explorar y clarificar un pasado contradictorio no sólo se llevan a cabo en *Beltenebros* con frases lapidarias y con comparaciones. Otros estilemas ayudan a configurar este mundo difuso.

⁸ Sobre la visión del autor sobre la Guerra Civil y sus consecuencias, cfr. BERTRAND DE MUÑOZ, M.: «Antonio Muñoz Molina and the Myth of the Spanish Civil War», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVIII, 3 (1994), ppp. 427-35; MORALES VILLÉN, G.: *Beatus ille*, de Antonio Muñoz Molina: la Guerra Civil como mitología», *Ínsula*, 474 (1986), p. 14.

Las múltiples perspectivas con que se pueden interpretar los hechos o los modos diversos de actuación que conllevan la incertidumbre y las dudas del narrador-protagonista encuentran un correlato formal en la abundancia de la construcción *no... sino*: «Pero mi lealtad no era ya para los vivos, sino para los muertos» (p. 22), exclama Darman al comienzo de la novela. Y al contemplar por primera vez el rostro de Andrade en una fotografía quiere conocer qué oculta esa mirada «no las razones de la traición [...] sino las del desconsuelo» (p. 52). Más adelante, al descubrir en el edificio vacío de Atocha el nombre de Rebeca Osorio, Darman siente la necesidad de huir y de ponerse a salvo «no del crimen ni de la amenaza de la policía, sino de mí mismo» (p. 72).

Pero esta realidad y este pasado que se intenta desentrañar es esencialmente borroso y contradictorio. De ahí el tono poético y sugeridor de todo el libro, plagado de comparaciones y de frases lapidarias, con densas descripciones de lugares y personas, y lleno de metáforas que contribuyen particularmente a dotar de ambigüedad este relato. Veamos algunos ejemplos.

Volver a España y utilizar la palabra *interior* para nombrarla, por ejemplo, es, para Luque, «el talismán de una geografía cifrada» (p. 27). Darman siente protegida su vida por «una película de asepsia que roturaba en torno mío el espacio sagrado de la soledad y la mentira» (p. 33), aunque a veces su memoria es «un trémulo sistema de espejos comunicantes» (p. 40) que se recubre con una «piel de indiferencia y olvido» (p. 60). Ugarte teje la «telaraña de predestinación» de Rebeca Osorio (p. 206), y Darman trata de liberarla del «vendaval de desastre que había levantado mi presencia en Madrid» (p. 212), si bien tiene que afrontar el reto de contemplar el rostro de su madre «con la gangrena de la decrepitud» (p. 216).

Todos estos artificios de estilo que parecen tan adecuados para conseguir ciertos efectos en los lectores y comunicar el estado de inquietud, extrañeza e incertidumbre que siente Darman al explorar, con conciencia de culpa, su pasado y su presente, son los más utilizados, curiosamente, por Antonio Muñoz Molina en todas sus obras.

Basta abrir cualquiera de sus novelas, ya desde *Beatus ille*, por cualquiera de sus páginas para comprobar la abundancia de comparaciones e imágenes, la frase larga y perfectamente hilvanada, la habilidad de las descripciones, las frases sentenciosas, la construcción *no... sino*, etc.

Lo sorprendente es que este estilo tan personal y con marcas estilísticas tan constantes se encuentra en Muñoz Molina incluso en sus ensayos periodísticos primerizos, recogidos en los libros *El Robinson urbano* (1984) y *Diario del Nautilus* (1986). Si leemos algún artículo de estos libros, como el titulado «Primavera de noviembre», podemos apreciar el tono sentencioso, las comparaciones y metáforas, la frase larga:

Hay estaciones íntimas que no vienen señaladas en el calendario y son como citas secretas que uno cumple cada año con la materia del tiempo, quiero decir, con la memoria. Está la cita leve de septiembre, que suele suceder en una tarde de tormenta con olor a tierra mojada en la que uno recupera o descubre como una herida antigua el perfume húmedo de los rastrojos amarillos, pero la lluvia de septiembre, breve y gozosa transfiguración del mundo que suele sorprendernos al salir del cine, pertenece todavía al vasto espejismo del verano [...]⁹

⁹ Cfr. MUÑOZ MOLINA, A.: *El Robinson urbano*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 69.

Esta coincidencia entre el estilo general del autor Antonio Muñoz Molina y las voces personales de los narradores homodiegéticos que, normalmente, cuentan sus historias, ha llevado al propio escritor a señalar algunas reservas que le merecen libros como *Beltenebros*. En *La realidad de la ficción*, tras aludir a esa primera persona en la que suelen estar escritas sus novelas y precisar sus dificultades para escribir en tercera persona, señala:

En *Beltenebros* me ocurrió igual, pero tengo la sensación que esa voz que encontré no era la adecuada, y me duele pensar que por su culpa, o por mi falta de sabiduría, o de paciencia, borró a otras voces que importaban más y que ni el lector ni yo podremos ya oír. Puede que esa voz sea parcialmente falsa porque está contaminada de estilo, porque no es la voz de un hombre sino la de una máscara¹⁰.

Es necesario preguntarse si, como señala su autor, el estilo de esta novela puede malograr su calidad literaria.

En primer lugar, el estilo común de todas sus páginas puede deberse a la cosmovisión unitaria de sus obras. En el fondo, Muñoz Molina siempre nos cuenta historias parecidas donde el drama, la tragedia avisan desde el principio y donde es sustancial el buceo en la memoria y en el tiempo y la observación de sus desajustes así como las preguntas sobre la identidad de personajes indolentes o angustiados¹¹.

Para llevar a buen término estas historias, Muñoz Molina utiliza unos rasgos de estilo, que son propios también de *Beltenebros*, y de esta manera las posibles interferencias entre la voz narrativa y la voz del autor se explican desde la búsqueda adecuación formal de los contenidos¹². Una forma y unos estilemas utilizados por el escritor para provocar en los lectores los mismos efectos que se desprenden de la índole de sus historias y personajes¹³: las comparativas persiguen la clarificación de una realidad contradictoria o imprecisa, al mismo tiempo que componen un tono trágico indudable, que es también alcanzado por medio de los apotegmas que salpican la narración. Y las metáforas y otros recursos de estilo, como la misma configuración sintáctica de los párrafos, acaban por dibujar unas historias de raigambre poética y sugeridora.

A los lectores no les pasa desapercibida esta acumulación de rasgos de estilo, y el autor consigue posiblemente esa complicidad con los receptores que es privilegio de los grandes escritores, y que quizás sólo se alcanza apelando a ese *yo lector* que habita dentro del *yo autor*. Así lo señala, implícitamente, Muñoz Molina inme-

¹⁰ Cfr. MUÑOZ MOLINA, A.: *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1993, pp. 63-64.

¹¹ Cfr. ORTEGA, J.: «La dimensión temporal en dos novelas de Antonio Muñoz Molina», *Letras peninsulares*, IV, n.º 3 (1991), pp. 393-399; POPE, R. D.: «Postmodernismo en España: el caso de Antonio Muñoz Molina», *España contemporánea*, V n.º 2 (1992), pp. 111-117; RODRÍGUEZ, J.: «Memoria y metaficción en *Beatus ille* de Antonio Muñoz Molina», *Hispanística XX*, 10 (1993), pp. 133-150; RODRÍGUEZ-FISCHER, A.: «Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina», *Ínsula*, 568 (1994), pp. 22-24; SHERZER, W.: «Tiempo e historia en la narrativa de Antonio Muñoz Molina», *España contemporánea*, IV, n.º 2 (1991), pp. 51-57.

¹² En relatos más ligeros, sin embargo, como en el pastiche *Los misterios de Madrid*, llega a desvincular su propia voz de la de los personajes. Cfr. GONZÁLEZ HERRÁN, J. M.: «El estilo es el personaje. Antonio Muñoz Molina, *Los misterios de Madrid*, 1992», *Hispanística XX*, 11 (1993), pp. 143-155.

¹³ Sobre los efectos de los rasgos estilísticos en los lectores, Cfr. WARNING, R.: ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989; PAZ GAGO, J. M.: *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.

diatamente después de las palabras citadas en la que sugiere su posible equivocación en la modalización narrativa de *Beltenebros*:

Pero si me equivoqué, y algunas personas que me importan mucho juzgan que lo hice, no fui del todo yo como escritor quien se internó en un camino falso y acabó tanteando en la oscuridad un callejón sin salida: fui yo, desde luego, pero no sólo el yo que escribe ni el que les habla ahora mismo, sino un tercer, y como tercero el más oculto y el más enigmático, ese lector que mira desde fuera aunque lo haga a través de los ojos de uno mismo, el lector que exige el libro que desea leer y que nos impulsa a escribirlo¹⁴.

¹⁴ MUÑOZ MOLINA, A.: *La realidad de la ficción...*, op. cit., p. 64.

ESTUDIO PALEOGRÁFICO DE ALGUNOS AUTÓGRAFOS TEATRALES DE LOPE DE VEGA Y EDICIÓN DEL ENTREMÉS DE *MELISENDRA* (Res. 88)

Por Paloma Cuenca Muñoz

I. DOCE COMEDIAS AUTÓGRAFAS DE LOPE DE VEGA. ESTUDIO PALEOGRÁFICO

Después de más de tres siglos de existencia, son muchos los documentos y los códices que han llegado hasta nosotros firmados por Lope de Vega Carpio. A ellos, hay que unir, aquellos otros que, conservándose igualmente, permanecen ocultos y sin signatura alguna, bien en bibliotecas públicas o privadas, bien en archivos¹. Pero, de entre toda su producción literaria y epistolar, hay que destacar dos grandes grupos de escritos que suponen el mayor aporte de datos paleográficos: la correspondencia personal que mantuvo durante un largo periodo de su vida con el Duque de Sessa, con quien ocupa el cargo de secretario²; y las numerosas comedias firmadas por el propio Lope que se conservan distribuidas en diferentes bibliotecas de todo el mundo³. El presente trabajo se ocupa tan sólo de intentar analizar este segundo

¹ En este sentido apunta, por ejemplo, la reciente edición del texto titulado *El otomano famoso*, que ha llevado a cabo Lola Beccaria, Barcelona, Ediciones Áltera, 1996; aunque en este caso lo que se ha encontrado en la biblioteca Real de Palacio es una copia del siglo XVII y no el manuscrito autógrafo de Lope. De ahí, que la autoría se justifique con argumentos que quedan fuera del ámbito codicológico y paleográfico.

² Lope de Vega mantiene una vinculación con la nobleza que transcurre paralela a su actividad creadora. Ocupa el cargo de secretario al servicio de diferentes nobles españoles, aunque los principales críticos que han abordado este asunto no se pongan de acuerdo en determinar su cronología. Así, según el estudio elaborado por Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969 (1919¹), entre 1590 y 1595 permanece al servicio del Duque de Alba, en 1596 pasa a servir al Marqués de Malpica, como secretario, y de 1598 a 1600 ocupa el mismo cargo pero esta vez con el Marqués de Sarria. Por último, a partir del año 1605 y hasta su muerte es el secretario y protegido del sexto Duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón. Ahora bien, cuando Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA publica en 1935 el primer volumen del *Epistolario de Lope de Vega* en Madrid, se apoya en documentos de diferentes archivos para ofrecer la siguiente cronología: en 1587 Lope es secretario de Pedro Dávila, Marqués de las Navas; durante los años 1590-1591 ocupa el mismo cargo, pero con Francisco de Rivera Barroso, que más tarde sería el segundo Marqués de Malpica; al final de ese mismo año y hasta 1595 trabaja para la Casa de Alba. Después, y a pesar de conocer personalmente al hijo del Duque de Lerma desde el año 1605, hasta 1607 no obtiene el cargo de secretario del ya entonces sexto Duque de Sessa.

No obstante, en ambos testimonios queda reflejada la vinculación profesional que Lope de Vega tiene no sólo con el campo de la escritura como oficio, sino también con el de la diplomática en la elaboración de los diferentes tipos documentales.

³ A pesar de que la mayor parte de los fondos autógrafos de Lope se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid y en el British Museum, se da la circunstancia de que algunos manuscritos autógrafos han quedado en manos de propietarios particulares. Así, la comedia autógrafa titulada *Barlaán y Josafat* que formaba parte de los fondos del British Museum, se ha vendido en subasta pública a un

grupo, es decir, el de las comedias autógrafas, ya que, desde el punto de vista paleográfico, es diferente el estudio que se realiza sobre los códices del que se debe llevar a cabo de la producción epistolar, que se encuadraría más bien dentro del ámbito de los estudios documentales y diplomáticos⁴.

De entre las comedias autógrafas conservadas, hemos elegido una muestra representativa de las mismas: doce obras que ejemplifican la evolución de la escritura lopesca. Las doce comedias seleccionadas cuya composición se extiende desde el año 1600 al 1631, en realidad, se redactan durante la última parte de la vida del autor, ya que Lope, nacido en 1562, muere en 1635, a los 73 años de edad. De las comedias autógrafas escritas por Lope durante el siglo XVI, tan sólo tenemos datos imprecisos y, en ocasiones erróneos que nos han obligado a prescindir de ellas como material para el presente trabajo⁵. Las comedias que han servido de base para nuestro estudio paleográfico, enumeradas a continuación en orden cronológico, son las siguientes:

1. *El primero Benavides*, en Madrid a 15 de junio de 1600.
2. *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, en Ocaña a 26 de agosto de 1603.
3. *La prueba de los amigos*, en Toledo a 12 de septiembre de 1604.
4. *La batalla del honor*, en Madrid a 18 de abril de 1608.
5. *La hermosa Ester*, en Madrid a 5 de abril de 1610.
6. *La discordia en los casados*, en Madrid a 2 de agosto de 1611.
7. *El desdén vengado*, en Madrid a 4 de agosto de 1617.
8. *Amor, pleito y desafío*, en Madrid a 23 de noviembre de 1621.
9. *El poder en el discreto*, en Madrid a 8 de mayo de 1623.
10. *Amor con vista*, en Madrid a 10 de diciembre de 1626.
11. *Del monte sale*, en Madrid a 20 de octubre de 1627.
12. *El castigo sin venganza*, en Madrid a 1 de agosto de 1631.

De acuerdo con las características paleográficas que muestran los autógrafos citados, y utilizando las alusiones a los rasgos gráficos de la escritura de Lope que ya apuntaran otros estudiosos, vamos a intentar establecer una descripción rigurosa de la escritura humanística del dramaturgo, enmarcada dentro del cuadro de escrituras prefijadas que se utilizaban en el siglo XVII en España⁶. La intención última

particular. Estos cambios de propietario no hacen sino dificultar aún más la ya ardua tarea de intentar dar a conocer las comedias de Lope. Siguiendo con este mismo ejemplo, tan sólo se conocía una reproducción de dicho autógrafo custodiada por la B.N.M., que también ha desaparecido, por lo que se ven anuladas, en gran parte, las posibilidades de realizar cualquier tipo de estudio sobre el original de esta comedia.

⁴ En la actualidad, en los estudios paleográficos es muy frecuente separar el ámbito documental del codicológico, puesto que las circunstancias internas y externas que confluyen en la producción de un códice son sensiblemente diferentes a las de un documento, y viceversa.

⁵ En el estudio realizado por Américo CASTRO y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1969, se mencionan entre otros autógrafos desaparecidos fechados antes de 1600: *El leal criado*, *Laura perseguida*, *Dómine Lucas*, *Lucinda perseguida*, *El maestro de danzar...* (p. 90). Con posterioridad se han ido perdiendo otros autógrafos que en ese momento, al parecer, se conservaban en la Biblioteca Nacional de Madrid, como es el caso del manuscrito autógrafo de la comedia titulada *El favor agradecido*.

⁶ Para la descripción paleográfica de las comedias de Lope se ha tenido en cuenta las ediciones, tanto críticas como paleográficas. Ahora bien, son las ediciones basadas en un códice autógrafo acompañadas de un estudio del mismo, las que más datos pueden aportar, ya que, en teoría, se acercan más al objetivo del presente estudio. En este grupo se encuentran las ediciones que hiciera Montesinos de

de este trabajo apunta a poder establecer un paradigma paleográfico, en virtud del cual, se pueda arrojar un poco de luz sobre algunos códices teatrales, que adolecen de los rasgos principales de un código autógrafo, pero que podrían estar firmados de mano del propio Lope, a pesar de carecer de otras características gráficas como la data tópica y cronológica⁷.

Es cierto que para realizar un estudio paleográfico completo, deberíamos acompañarlo del consiguiente estudio codicológico; pero no ha sido posible acceder a los volúmenes que contienen las obras autógrafas de las comedias de Lope que en su mayor parte están depositados en la Biblioteca Nacional y en el British Museum. Por todo lo cual, el presente estudio se ha realizado a través de microfilmaciones y copias fotoestáticas, soportes gráficos que anulan la posibilidad de extraer datos codicológicos fehacientes.

CARACTERÍSTICAS PALEOGRÁFICAS

Hay que tener en cuenta que en un código, además de las grafías, aparecen otros elementos de carácter intrínseco cuyo análisis nos puede ayudar a establecer cuáles eran las costumbres escriturarias de Lope al redactar el texto de cualquiera de sus comedias. Dichos elementos, situados en márgenes y encabezamientos, o bien dispuestos a modo de rúbricas, serán analizados en segundo lugar, tras la descripción de las características gráficas esenciales. Entre dichas características hay que estudiar el uso de la letras minúsculas y mayúsculas como letras aisladas, así como las modificaciones gráficas que surgen como resultado de su unión a otros signos en la cadena escrita. Este último aspecto, es decir, el análisis de los nexos y ligados que se producen como consecuencia de dicha unión, se debe completar con el estudio del sistema abreviativo que utiliza Lope, denominado también sistema braquiográfico.

algunas comedias de Lope de Vega publicadas por el Centro de Estudios Históricos, como *El cuerdo loco*, Madrid, 1922; *La corona merecida*, Madrid, 1923; *El cordobés valeroso*, Pedro Carbonero, Madrid, 1929; *Barlaán y Josafat*, Madrid, 1935; asimismo los textos publicados por Henryk ZIOMEK: *A critical edition of Lope de Vega's autograph play 'El poder en el discreto'*, [Madrid, s. i., s. a.]; *A Paleographic Edition of Lope de Vega's Autograph Play 'La nueva victoria de D. Gonzalo de Cordoua'*, Hispanic Institute in the United States, New York, 1962; *La prueba de los amigos*, University of Georgia Press, Athens, [1973]; y los estudios de editores como Arnold G. Reichemberger y Augusta Espantoso Foley, que también realizan anotaciones de tipo paleográfico en sus trabajos, es el caso de *El primero Benavides*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1973.

A pesar de que el término *paleografía* aparece de manera explícita en algunos de estos estudios, hay que advertir que en ningún momento se hace uso de las posibilidades que ofrece la ciencia paleográfica según su concepto más moderno. Por el contrario, y en el mejor de los casos, no se llega sino a formular vagas afirmaciones sobre el carácter autógrafo, o sobre la supuesta manera de escribir, como cuando afirma Montesinos de la letra de Lope: «los primores pendolísticos casi harían suponer que el poeta escribía sin prisa, con tiempo holgado» (*Barlaán y Josafat*, p. 163); pero ninguna de estas afirmaciones se apoya en un estudio ni paleográfico, ni codicológico. Tampoco abordan el tema desde una perspectiva paleográfica los trabajos de Castro y Rennert y Agustín G. de Amezúa, a pesar de que en ambos estudios se dedican sendos epígrafes a la caligrafía de Lope.

⁷ Con esta misma finalidad, aunque no con la misma metodología, realizó Fred M. CLARK su trabajo, *Objective methods for testing authenticity and the study of ten doubtful comedias attributed to Lope de Vega*, Chapel Hill, The University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 106, 1971; en el que a través de la aplicación de determinados criterios lingüísticos, como la métrica, la fonética o la rima, analiza diez comedias que se encuadran dentro de la obra dudosa de Lope. Sobre el mismo tema véase también, Walter POESSE, *The Internal Line-Structure of thirty Autograph Plays of Lope de Vega*, Bloomington, Indiana University Publications, Humanities, 18, 1949.

Letras minúsculas:

a: Redonda, y por lo general realizada de un único trazo posee una leve inclinación hacia la derecha, que le hace perder la perpendicularidad con respecto a la caja de renglón. En algunas ocasiones el ojo pierde su redondez, en favor de una forma ovalada que hace desaparecer el blanco central de la letra.

b: Realiza dos tipos diferentes, b_1 comienza encima de la caja de renglón, y con un sólo trazo acaba de forma redondeada cerrándose sobre sí misma. Nunca hace ligazón con las letras anterior o posterior. Con forma de *6* su inicio suele ser levemente incurvado hacia la derecha; b_2 , al igual que la anterior, posee un único trazo, pero su característica principal reside en el ojo superior, que en numerosos casos se ha realizado de forma conjunta con la letra anterior, y cuyo segundo ojo tiende a unirse a la letra siguiente.

c: De gran módulo, sobresale por encima y por debajo de la caja, con un grado de inclinación bastante pronunciado hacia el lado derecho. Suele hacer nexos con la letra siguiente, lo que en algunos casos dificulta su identificación, así cuando va seguida de la letra *o* adquiere un gran parecido gráfico a la forma abreviada de la palabra *que*, y cuando el nexo lo constituye con la letra *r* su forma es similar a la *y* realizada con un trazo envolvente. Este tipo de *c* suele aparecer a principio de palabra; junto a ella también utiliza otra forma de módulo más pequeño, que se atiene a la caja del renglón, y que puede aparecer tanto al inicio como en el interior de una palabra.

La *ç* se mantiene con las vocales anteriores *e/i*. También se usa para hacer interdental y fricativo el sonido del grupo *ça*.

d: Es casi siempre de tipo uncial y finaliza con una incurvación hacia el lado izquierdo que busca la caja de renglón. En muchas ocasiones su final se alarga y completa una *d* uncial con ojo, que tiende a unirse a la letra siguiente. Con mucha menor frecuencia se encuentra la *d* recta.

e: Con ojo, está realizada en un sólo trazo, y suele unirse a las letras anterior y/o posterior.

f: Se usan dos tipos diferentes. En algunas ocasiones aparece una letra de doble ojo, que, con frecuencia, se diferencia de la *s* alta en que su rasgo inferior queda inacabado, así, une con la letra siguiente mediante el corte central. Cuando esto no ocurre y la *f* cierra su dos ojos la diferencia se encuentra en los puntos de corte de la línea vertical, mucho más próximos en la *f*, y separados en la *s*. En otras ocasiones la *f* se realiza de forma sencilla, con una línea vertical que nace incurvada hacia la derecha y cae por debajo de la caja de escritura, cortada por una pequeña línea horizontal que tiende a unir con la letra siguiente.

g: También en este caso se debe analizar una doble tipología. Junto a una *g* que se realiza en un trazo único, con un ojo dentro de la caja, y un segundo ojo debajo de la misma que se forma como consecuencia del trazo que une siempre con la letra siguiente, se encuentra otro tipo de *g* que, respondiendo a la descripción anterior en lo básico, posee un *ductus* totalmente diferente que hace variar su morfología. Quizás lo más característico de este segundo tipo consiste en su caído, que en lugar de iniciarse en la parte derecha de la letra lo hace en la izquierda, con lo que da la impresión de estar realizada a la inversa. Señalaremos este mismo fenómeno en otra letra de ejecución similar a la de la *g* y que también posee un caído por debajo de la caja, la letra *q*.

h: Con dos morfologías diferentes, una en que después de realizar un ojo encima de la caja deja caer la mano incurvándose ligeramente hacia la izquierda, cuya prolongación vuelve a subir hacia la caja para unirse a la letra siguiente; y junto a ella, otra en que la letra carece de ojo con la forma de un 3 invertido, y en la que es el segundo cuerpo el que se atiene a la caja de renglón.

i: De realización corta y siempre punteada, por lo que quizás no suele unirse a la letra siguiente. Al contrario de la *j*, que, con una incurvación hacia la izquierda en su inicio, carece por completo del punto, por lo que su caído cierra el ojo para unirse a la letra siguiente.

l: Con un astil por encima de la caja, la variedad estriba en sus posibles grados de prolongación. Así, frente a una *l* sencilla y sin ojo, perpendicular a la línea de escritura, existe otra cuyo ojo desmesurado llega a descansar paralelo a la caja del renglón.

m, n, ñ: Con un trazo de unión bien definido por la parte superior de la caja, no poseen características específicas. Cabe señalar tan sólo que son letras en las que se ve muy claro el ángulo de inclinación hacia la derecha que caracteriza toda la letra de Lope, a pesar de carecer de astiles y caídos.

p: Realiza un tipo de *p* muy poco cursivizada, que remata su caído con una especie de *diente de lobo* hacia la derecha. Junto a ella, y de una forma más rápida, también traza una *p* de doble ojo con un único trazo.

q: Esta letra prolonga su caído natural hacia la derecha, ya que tiende a unirse a la letra siguiente. Cuando el caído se inicia en la parte izquierda de la letra, éste se incurva mucho más, y toma el aspecto de una *q* envolvente e invertida. La forma envolvente cuyo caído comienza en la parte derecha de la letra se utiliza con el valor de la abreviatura *que*.

r: Se da la alternancia entre la *r* recta sin caído, y la forma redonda de esta misma letra.

s: Alta, e inclinada hacia la derecha se convierte en una letra de doble ojo cuando se une con las letras anterior y posterior. Aunque con menor frecuencia, también aparece la morfología de doble curva.

t: En ocasiones deja de ser una letra con astil, ya que todo su módulo se atiene a la caja del renglón. La pequeña línea de corte suele unirse a la letra siguiente.

u, v: Son letras ambivalentes. Desde el punto de vista paleográfico la *v* conserva parte de la incurvación hacia el lado izquierdo, que en algunos casos sirve de unión con la letra anterior. Sus dos astiles casi se igualan en tamaño, lo que produce un módulo desmesurado para una letra minúscula.

y: Esta letra pasa por diferentes grados de cursivización. En su morfología más caligráfica se identifican dos trazos, estos se simplifican en una sola línea según aumenta su grado de cursivización, hasta llegar a su nivel más alto cuando la forma superior de horquilla prácticamente desaparece, y su caído se alarga para formar ligazón con la siguiente letra.

z: Sobresale por ambos lados de la caja de escritura y su morfología es la de un 3 redondeado y caligráfico, que se va alargando cuanto mayor es su cursivización.

Letras mayúsculas:

El análisis de las letras versales no se puede realizar de una forma tan pormenorizada como se plantea en el caso de la grafías minúsculas, debido a su

uso minoritario dentro de los códices. Por lo general, Lope utiliza las letras mayúsculas con unos criterios ortográficos similares a los establecidos en la actualidad, así los ejemplos que aquí se aducen pertenecen a las iniciales de los nombres de los personajes y a las versales que aparecen después de un punto, en su mayor parte.

En general habría que señalar, para casi todas ellas, una notable inclinación hacia la derecha, al igual que ocurría con las letras de módulo inferior. No obstante, destacan por su marcado ángulo de inclinación las letras *M*, la *N*, la *A* y la *E*, en cualquiera de sus dos posibles morfologías.

La morfología que adquieren estos signos gráficos se encuadra entre las formas habituales dentro de la letra humanística corriente en la que escribe Lope. Ahora bien, quizás resulte útil destacar las dos realizaciones posibles que posee la letra *E* en la escritura de Lope, sobre todo con respecto al análisis que se realiza en la segunda parte del estudio, dirigido a las obras de dudosa autoría.

Se pueden encontrar, al menos, dos tipologías diferentes de la letra *E* en la escritura de Lope: 1) de líneas rectas y con ángulos muy marcados lleva adornada su parte central con un doble trazo, y las líneas horizontales con un remate en forma de *diente de lobo*; 2) de forma mucho más redondeada se realiza de un solo trazo, formando, en ocasiones, un pequeño ojo en su parte superior. Pero, y esto quizás sea lo más significativo, a pesar de las evidentes diferencias morfológicas en ambos casos se mantiene siempre el ángulo de inclinación hacia la derecha, tan característico de la escritura de Lope.

El sistema braquigráfico y los nexos:

Por lo que se refiere al sistema braquigráfico utilizado por Lope, lo más reseñable quizás sea la falta tanto de elementos abreviativos como de palabras abreviadas. Como signo general tan sólo aparece la línea paralela encima de la caja, más o menos prolongada e incurvada, cuya transcripción se corresponde con el aumento de la nasalidad, o bien con la restitución de parte del componente semántico en palabras de uso frecuente (es el caso de la forma *que*). Si tenemos en cuenta la historia de los diferentes tipos de escrituras cursivas que habían surgido en la península hasta el siglo XVII, puede decirse que la ausencia de palabras abreviadas es casi total. Sin embargo, debido al carácter teatral de las obras analizadas, sí es frecuente abreviar los nombres propios de los personajes cuando estos realizan una intervención en el diálogo.

Como ejemplo de la escasa sistematicidad que demuestra Lope en el uso de los posibles sistemas abreviativos nos encontramos el nombre de Pedro, en la comedia titulada *El cordobés valeroso, Pedro Carbonero*, abreviado de tres formas diferentes: *Pº*, *Ped.*, *Pedr.*, Lope emplea las dos posibilidades diferentes que ofrece el sistema (la suspensión en *Ped.* y *Pedr.*, y la contracción en *Pº*) de manera indiferente. En el resto de los casos suele utilizar el sistema de la suspensión en el que mantiene la tres primeras letras de cada nombre propio.

Por su parte, las palabras que aparecen abreviadas en el texto no poseen unas características específicas, puesto que pertenecen al grupo de términos que tradicionalmente se abrevian, debido al elevado número de ocasiones en que suelen aparecer, tanto en códices como en documentos. Así, valga como ejemplo: *vra*, vuestra, *Amor*, *pleito* y *desafío*, fol. 4r, acto IIIº; *justª*, justicia, *La batalla del ho-*

nor, fol. 3r, acto I°; *tpos*, tiempos, *El desdén vengado*, fol. 17r, acto I°; *aql*, aquel, *Amor con vista*, fol. 1r, acto III°.

No se detectan otros casos importantes de palabras abreviadas, ya que su falta de frecuencia no permite establecer una casuística. Así, en alguna ocasión nos aparece la palabra *christo* con la usual forma abreviada *xpo*, pero ésta no se traslada al resto de palabras que contienen esa misma raíz léxica, y es frecuente encontrar palabras como *cristiano* sin ningún tipo de abreviación.

Esta falta de elementos abreviativos se justifica por dos causas diferentes. Por una parte la escritura humanística, que desde su nacimiento tiende a la claridad escrituraria, no suele utilizar en su uso codicológico un elevado número de abreviaturas. Por otra, aunque Lope escribe un número muy elevado de comedias, casi como si de documentos se tratara, su escritura busca en todo momento la claridad. Lope no escribe con fórmulas hechas sino que está creando diálogos nuevos. A todo ello se une el hecho de que el dramaturgo vendía sus comedias, por lo que cabe pensar que influyera en la claridad de su escritura su finalidad última de ser leída por cualquier posible comprador⁸.

Además de los anteriores rasgos analizados, uno de los elementos que más personaliza y define una escritura es la ejecución de determinados nexos y ligazones. En la letra de las comedias analizadas de Lope de Vega, dichos ligados son constantes a lo largo de la cronología de las diferentes obras, y se destacan por lo característico de su trazado los siguientes: *dr* (*Pedro, El cordobés valeroso...*, fol. 1r, acto I°), *da, do, di* (*ayrada, dado, medio, Del monte sale*, fol. 8r, acto II°), *br* (*sobre, El cordobés valeroso...*, fol. 1r, acto I°), *bl* (*diablo, Del monte sale*, fol. 8r, acto II°) *tr* (*entra, trate, trueca, El cordobés valeroso...*, fol. 1r, acto I°), *ch* (*aprobeche, La prueba de los amigos*, fol. 1r, acto I°), *st* (*yndustria, El cordobés valeroso*, fol. 2v, acto I°).

En la escritura de Lope es más riguroso hablar de ligados que de nexos propiamente dichos, porque en realidad las letras apenas pierden los rasgos característicos que conforman su morfología como letras aisladas. Es necesario advertir también, desde el punto de vista paleográfico, la tendencia marcada y sistemática a unir determinados grupos de letras al realizarlos con un único trazo.

Las ligazones que se han destacado en los ejemplos no poseen características especiales, dentro del marco de la letra humanística corriente; pero sí merece un comentario aparte uno de los casos, que además de acercarse al nexo más que ningún otro, puede servir para caracterizar la escritura de Lope frente a la de otros escribas coetáneos. Es el caso del nexo *tr*.

La tipología de este nexo es herencia de las letras góticas cursivas castellanas, y en concreto de la escritura cortesana, dentro de la cual es muy frecuente la unión entre la *t*, que recuerda la forma de la letra *tau* griega, y la letra *r*, tanto en su forma denominada redonda, como en la de su homónima recta. De esta forma generalizada de uso Lope realiza una adecuación particular, ya que su forma habitual de ligar

⁸ Cuando Lope escribe una comedia vende su manuscrito autógrafo, generalmente para su representación. Por lo tanto, y a pesar de la imprenta, la cuantía que cobra Lope por sus comedias está relacionada con su extensión manuscrita, que era más o menos la misma en todas ellas. Son menores, por tanto, los ingresos que Lope percibía por la venta de un entremés o una loa, obras menores. Esta relación extensión-precio parece que también se produce en el campo de la escritura documental, véase: Vicenta CORTÉS ALONSO, *La escritura y lo escrito. Paleografía y diplomática de España y América en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986, p. 14.

dichas graffías es la de unir por el corte del astil de la letra *t* una letra *r* que casi siempre está realizada en su morfología redonda, y en escasas ocasiones en su forma de letra recta, como se puede observar en los ejemplos citados.

En resumen, hay en Lope una tendencia a realizar el trazado de las letras de manera aislada unas de otras. Por ello, son pocos los casos en que nos encontramos tanto con la aplicación de los posibles sistemas abreviativos, como con la unión cursivizada de complicados nexos. Cuando las letras quedan ligadas entre sí o se introduce el signo de abreviación general, en el mayor número de casos no supone ninguna alteración de las características esenciales de las formas gráficas.

ANÁLISIS DE OTROS ELEMENTOS GRÁFICOS

En el análisis de las doce comedias autógrafas seleccionadas, existe un conjunto de elementos gráficos que, sin ser graffías revela por lo sistemático de su uso, determinadas características que nos ayudan a establecer el paradigma que nos permita identificar los textos teatrales escritos por Lope, frente a los manuscritos de dudosa autoría. Este tipo de elementos aparecen sobre todo en la primera y en la última página del manuscrito. Tan sólo dos de ellos se extienden a lo largo de todo el código: la numeración y la rúbrica, que aparecen ambas en la parte central superior de todos los folios.

Las comedias analizadas llevan su numeración original en arábigos, que comienza en cada uno de los tres actos, con la salvedad de que el fol 1r del acto primero cambia la numeración arábiga por la forma abreviada de la palabra «primera», donde alternan diferentes formas braquigráficas, siendo las más habituales la P y P^a, que además coinciden parcialmente con la forma de abreviar el número del acto que aparece en esa misma página⁹. Pero, Lope utiliza otras formas, aunque con menos frecuencia, de abreviar el fol 1r, y así en *Amor con vista* nos encontramos con las abreviaturas «Prim^a» para la página, y «Prim^o» referido al número del acto.

El otro elemento al que nos habíamos referido, la rúbrica que aparece en el centro superior de cada folio, ofrece más datos en la labor de identificación gráfica a que nos venimos refiriendo. En todos los autógrafos analizados se ha realizado una rúbrica como encabezamiento de cada uno de los folios. Estas rúbricas se conforman con el dibujo de varias letras versales, que en ocasiones finalizan con el remate de una línea envolvente. De entre estas características generales se puede extraer un elemento diferenciador, ya que las iniciales que dibuja Lope varían de unas comedias a otras. En el grupo de comedias estudiadas existen dos tipos de rúbricas diferentes: la primera está formada por las letras mayúsculas «ML» acompañada de una serie de trazos que la cruzan en diversas direcciones (así esta rúbrica se encuentra en las primeras cuatro comedias de nuestra lista¹⁰: *El primero Benavides*, 1600; *El*

⁹ En ocasiones, esa forma abreviada aparece también utilizada en el fol. 1r de los actos II^o y III^o, es el caso de la comedia titulada *La discordia en los casados*, Madrid, 2-8-1611.

¹⁰ De manera tradicional y desde que José F. Montesinos realizara ediciones de algunas de las comedias autógrafas de Lope de Vega, se viene escribiendo que la invocación que aparece en la parte central superior de algunas obras como *El primero Benavides* (1600), *El Cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero* (1603), *La prueba de los amigos* (1604), o *La batalla del honor* (1608), es de carácter religioso. Así, el propio Montesinos cuando edita el autógrafo de *El cuerdo loco*, en 1922 escribe: «Cada página va encabezada por la iniciales J.M.J., sobre las que cruza una rúbrica» (p. 136), y añade en la nota n.º 2 de esa misma página: «En los manuscritos autógrafos de esta época, *Doncella Teodor* (in-

cordobés valeroso, *Pedro Carbonero*, 1603; *La prueba de los amigos*, 1604; *La batalla del honor*, 1608); en la segunda Lope utiliza cinco iniciales de las que suele elegir cuatro, «J.M.J.A.C.», y en este caso las líneas que adornan estas letras realizan una forma de cruz en cuyo brazo horizontal se ensartan dichas iniciales.

El desarrollo de estas formas abreviadas no ha pasado desapercibido para la crítica, y así nadie discute que la primera rúbrica corresponde a la iniciales del nombre de Micaela Luján¹¹, y la segunda es una especie de invocación de carácter religioso en la que Lope juega con las iniciales de «Jesús, María, José y Ángel Custodio». Esta rúbrica inicial tiene una relación directa con otra de las rúbricas que aparecen en la última página de todos los autógrafos, en ella Lope realiza una invocación final que en unos casos parece tener un referente de carácter laico (*con vos*¹²) y en otros religioso (*Loado sea el Sanctissimo Sacramento*, *Loado sea el Sanctissimo Sacramento y la pura y limpia concepción de la Virgen María nuestra señora en Christo*, *Laus Deo et Matri Virgo...*). No parece, pues casualidad que la invocación inicial a Micaela Luján coincida con la invocación final *Con vos*, mientras que las comedias en que aparecen invocaciones iniciales de carácter religioso contengan invocaciones finales con los mismos elementos.

Si atendemos a estos grafismos marginales, podemos afirmar que en las comedias de Lope de Vega existen dos etapas bien definidas que hasta ahora no se habían diferenciado en los estudios sobre los autógrafos. Las cuatro primeras obras pertenecen a lo que denominaríamos etapa de Micaela Luján. Durante esta época las iniciales ML no sólo encabezan todos los folios de cada una de las obras, sino

completa, s.a.), *Príncipe despeñado* (1602), *Corona merecida* (1603), *Pedro Carbonero* (1603), *Prueba de los amigos* (1604), *Batalla del honor* (1608), se observa el mismo encabezamiento, como también en *Barlaam* y *Josaphat* (1611)».

Con posterioridad, cuando en 1973 publican Arnold G. REICHEMBERGER y Augusta ESPANTOSO FOLEY la edición de *El primero Benavides* (Philadelphia, University of Pennsylvania Press), en la que incluyen la reproducción fotográfica del manuscrito autógrafo, y Henryk Ziomek, la transcripción del autógrafo de *La prueba de los amigos* (Athens, University of Georgia Press), continúan afirmando que dicha invocación contiene las iniciales J.M.C. (Jesús, María, [Ángel] Custodio) en el primer caso y J.M.J. (Jesús, María, Josef) en el segundo.

Si se analizan desde la perspectiva paleográfica las rúbricas que aparecen en las cuatro primeras comedias de nuestra lista, se observa que aparecen en diferentes ocasiones a lo largo de los folios que componen los textos, y siempre que la legibilidad lo permite, la letras iniciales ML; pero nunca aparece en dichas comedias, frente a lo indicado por Montesinos, el grupo de letras utilizadas en las invocaciones de tipo religioso (J.M.C o J.M.J. etc). Según los testimonios consultados, las rúbricas religiosas no aparecen en las comedias de Lope hasta una fecha próxima a 1610, año de publicación de la comedia titulada *La bella Ester*.

¹¹ Según explica Francisco Rodríguez Marín en la conferencia «Lope de Vega y Camila Lucinda», leída en el Ateneo el día 21 de diciembre de 1913 (*Boletín de la Real Academia Española*, 1 (1914), pp. 249-90), «Lope de Vega estuvo tan perdidamente enamorado de su *Lucinda* que durante su estancia en Sevilla firmaba anteponiendo a su nombre una *M*, la inicial de *Micaela*, como si ésta fuera su legítima mujer» (p. 272), y más tarde afirma que a mediados de 1604 Lope había regresado a Castilla, donde se encontraba su familia legítima. No obstante, su relación continua puesto que en 1607 nace un niño al que también llaman Lope. A partir de esta fecha no está muy claro que ocurre con los amoríos de Micaela y Lope que parece comienzan a diluirse. Pues bien, si nos atenemos a la información que ofrecen los encabezamientos autografiados de los folios de sus comedias, habría que situar el término *ad quem* de dicha relación el año 1610, año en que Lope comienza a sustituir las iniciales de Micaela Luján por iniciales de carácter religioso.

¹² Estas dos palabras aparecen al final de las primeras cuatro comedias, desde 1600 hasta 1608. En el caso de *El primero Benavides*, el editor Arnold G. Reichenberger en la transcripción que realiza del autógrafo de esta comedia escribe en su lugar *dmvos* (ed. cit., p. 242); pero en realidad se trata de la misma invocación que aparece, al menos, en tres comedias posteriores, como atestigua la fotocopia que él mismo adjunta del manuscrito autógrafo.

que además se asimilan en la rúbrica final a la firma del propio Lope de Vega¹³. A ello, hay que unir la invocación final *Con vos*, cuya destinataria sería la misma persona. Así pues, esta primera etapa se extiende hasta el año 1608, o quizás 1609.

Siguiendo la cronología, del año 1610 se conserva el autógrafo de una comedia, *La bella Ester*, que, atendiendo a los criterios ya mencionados, puede denominarse de transición, ya que este manuscrito comparte características gráficas con las obras de la primera época, pero anuncia algunas peculiaridades que pertenecerían a una etapa posterior. Si bien es cierto que la rúbrica con las iniciales de Micaela Luján preside los folios que componen este manuscrito, excepto el folio 1r del acto Iº que se encabeza con las iniciales de los nombres religiosos «Ihesus María Ángel Custodio», por otra parte la invocación final que aparece en esta comedia es de marcado carácter religioso, *Loado sea el sanctissimo Sacramento*, a la que añade, después de la data tópica y cronológica, la siguiente frase en latín: *Si quid dictum contra fidem et bonos moros [sic] tanquam non dictum et omnia sub correctione Sancta Mater Ecclesia*. Se unen, por lo tanto, en este manuscrito una serie de elementos profanos y religiosos, que, en principio, tan sólo pueden ser reflejo de la confusión sentimental vivida por el propio Lope¹⁴.

A los elementos gráficos señalados hay que unir el dibujo que aparece en el folio 1r de algunas comedias que consiste en dos ángeles sujetando un cáliz del que sobresale la hostia consagrada¹⁵; así como el dibujo de una cruz que suele preceder a las acotaciones escénicas¹⁶.

La segunda etapa mencionada se constituye a partir del año 1611 y se mantiene hasta 1631 según los testimonios aducidos en el presente estudio. Esta época, de marcado tono espiritual, se corresponde con al menos dos marcas gráficas que subrayan dicho carácter: el encabezamiento religioso en todos los folios y una despedida al final del manuscrito en la que deja patente sus intenciones de buen cristiano.

Del último folio de los manuscritos de Lope se puede extraer el uso de determinados elementos y su ordenación. Al finalizar la comedia, por lo general con unos versos alusivos al título de la obra, aparece el colofón, que como ya hemos anali-

¹³ A continuación se estudiarán los elementos gráficos de la firma de Lope, pero cabe adelantar que el hecho que documenta Francisco Rodríguez Marín en el artículo citado (p. 288) acerca de la firma de Lope durante su relación con Micaela Luján se manifiesta de igual modo en sus comedias. Así se encuentra la firma *MLope de Vega* en sus primeras comedias, donde Lope juega con las iniciales de Micaela Luján a la vez que con la suya propia. Sobre la inclusión de este elemento gráfico en la firma de Lope véase el Apéndice D «Alusiones a Micaela Luján en las obras de Lope de Vega», *Vida de Lope de Vega*, ed. cit., pp. 401-430.

¹⁴ En el apéndice mencionado de la obra *Vida de Lope de Vega*, pp. 401-430, se advierte de la imposibilidad de ofrecer más datos positivos de la *M* en la firma de Lope a partir del año 1609, ya que no se puede cotejar con autógrafos de dicho año, y de los tres conocidos que conservan del año 1610, *La hermosa Ester*, *La buena guarda* y *El caballero del Sacramento*, no tienen ninguno a su disposición. A pesar de lo cual se inclinan a pensar que los manuscritos fechados en 1610 carecen de la letra *M* en la firma de Lope. Pero, como ya hemos explicado, la presencia de Micaela Luján en la obra de Lope se constata a través de diferentes elementos gráficos, y así, en el autógrafo de *La hermosa Ester*, aparece como encabezamiento gráfico de la casi totalidad de los folios las iniciales *ML*, aunque como suponen Rennert y Castro la letra *M* ya ha desaparecido de la firma del autor.

¹⁵ De las comedias analizadas en el presente estudio se puede concluir que al menos durante el periodo que va de 1610 a 1617 Lope utiliza este elemento gráfico de carácter religioso, como otro más dentro de sus comedias, ya que se puede encontrar en tres comedias: *La hermosa Ester*, 1610; *La discordia en los casados*, 1611; *El desdén vengado*, 1617.

¹⁶ Agustín González de Amezúa señala la pasión que Lope tuvo en sus años mozos por el dibujo, en relación con la «cruz airosa y elegante» que Lope realiza a modo de encabezamiento en las minutas que redacta (op. cit., vol. I, p. 287).

zado, puede ser de carácter laico o religioso. Después del colofón, y siempre en este orden, Lope nos informa de la data tópica y cronológica en que ha finalizado la obra¹⁷. A continuación, puede aparecer alguna frase de conciliación cristiana, y por último la firma del autor acompañada de una rúbrica final.

Tanto la firma como la rúbrica resultan especialmente significativas desde el punto de vista paleográfico. El trazo de la letra inicial *L* es muy grande y su ojo se extiende de manera paralela a la caja del renglón. También se pueden anotar como características gráficas constantes de su refrendo la ligazón de la *e* en *de* y de la *v* en *Vega*, una *c* de módulo desmesurado que discurre paralela en parte a la letra siguiente, la *a*, y una *r* recta en la palabra *Carpio* que en ninguno de los casos analizados se sustituye por una *r* redonda. Las letras que más varían en su ejecución son las dos *p* y la *g*. Por su parte, la rúbrica que aparece a continuación se realiza con un *ductus* muy similar y acompaña al nombre completo del autor.

La distinción que se ha establecido entre una época con marcas gráficas referidas a Micaela Luján y una segunda etapa donde dichas marcas se sustituyen por otras de carácter religioso vuelve a manifestarse en la firma de Lope. En las primeras cuatro comedias fechadas entre 1600 y 1608 la rúbrica de Lope aparece precedida de la inicial *M*, lo que da lugar a un juego gráfico puesto que la *L* de Luján coincide con la inicial del autor, y así encontramos su firma característica de un época *MLope de Vega [rúbrica]*. A partir de 1610 este elemento laico desaparece, ya que, a diferencia de otros aspectos gráficos señalados, no se sustituye por ningún otro de carácter religioso.

LA PRUEBA DE LOS AMIGOS, UN AUTÓGRAFO INCOMPLETO

De entre los doce manuscritos autógrafos de las diferentes comedias de Lope de Vega que aquí nos ocupan, es necesario destacar el códice que contiene la obra titulada *La prueba de los amigos*, ya que desde el punto de vista paleográfico posee una característica que lo aísla y diferencia del resto de manuscritos, y que consiste en la intervención de una segunda mano desconocida en uno de los folios del códice. Se trata del folio 5r del tercer acto. Después de los seis primeros versos comienza el diálogo de un personaje llamado *Galindo*, a partir de aquí y hasta el final de dicho folio, se observa en la microfilmación la sombra de una línea vertical que parte todos y cada uno de los versos, pues bien, a la izquierda de dicha línea (el comienzo de los versos) se reconoce la letra de Lope, pero a la derecha, la escritura que aparece tan sólo coincide con la del autor en que ambas son coetáneas probablemente.

Por lo que se refiere a los rasgos generales paleográficos que presenta esta segunda mano en el códice que contiene *La prueba de los amigos*, cabe destacar que se trata de una letra mucho más redonda, comparada con la de Lope, y cuya cursivización se produce al expandir sus rasgos en sentido horizontal, recordando de alguna manera las formas gráficas a que llega la letra procesal dentro de las escrituras góticas cursivas castellanas. Por el contrario, la letra de Lope es constan-

¹⁷ La data cronológica puede aparecer explicitada tanto en numeración arábica como mediante el uso de letras, aunque de los casos analizados tan solo dos textos tienen escrito el día del mes con letras: «En Madrid, a diez de diciembre de 1626», (*Amor con vista*) y «en Madrid, primero de agosto de 1631» (*El castigo sin venganza*).

te y, en todo momento, se destacan sus rasgos altos y bajos, ya que cuando se deforma por la rapidez del curso de la escritura, suele aumentar el módulo de sus letras pero apenas deforma sus rasgos. Hay que destacar también, que mientras que la escritura de Lope se caracteriza por una incurvación hacia la derecha constante, la letra que realiza esta segunda mano tan sólo posee una leve incurvación en la letras que incluyen astiles superiores.

Existen, además, una serie de rasgos concretos que abundan en esta misma idea. Así, la letra *n* que Lope realiza de forma angulosa y con trazos paralelos, aparece a la derecha de esa línea divisoria con una forma mucho más redondeada alargándose dentro de la caja del renglón en sentido horizontal. La misma variación se detecta en la letra *m*; ambas al perder la inclinación se realizan como letras perpendiculares con respecto a la caja del renglón.

Por último, hay que señalar los datos que aporta el análisis de la letra *q* cuando se trata de la forma abreviada de la palabra *que* y, por lo tanto, lleva añadido un signo general de abreviación. En Lope, la palabra *que* se abrevia casi siempre alargando el caído de la letra *q* por su parte izquierda, hasta hacerlo envolvente por la parte superior de dicha letra. Pero la segunda mano que interviene en este folio, y que no tiene intención de imitar la letra de Lope, finaliza el astil de la *q* con una ligera incurvación hacia la derecha, sin llegar en ningún momento a subir por encima de la caja, y coloca encima de la letra el signo de abreviación general.

Junto a ello y en tan sólo 26 versos, de los que reescribe la mitad de cada uno, se detectan tres errores de lectura: en la línea 21 tacha la letras *liber* porque en realidad pertenecen al principio del verso siguiente, en la 27 escribe *tennía* y en la 32 *sasaste*¹⁸.

Todos estos datos apuntan hacia un copista, algo descuidado y rápido al escribir, que quizás ante el temor de que ese pasaje se perdiera para siempre decide restaurar el manuscrito mediante la sustitución de parte del original por una copia, en la que tan sólo se preocupa de conservar fielmente el contenido.

II. EL MANUSCRITO Res. 88 DEL ENTREMÉS DE *MELISENDRA*. ESTUDIO Y EDICIÓN

Además del ingente grupo de obras teatrales que se conservan de Lope de Vega, existe un número variable de textos que, por diferentes razones según el caso, se han relacionado con este autor, aunque siempre de forma dudosa. La atribución de estas piezas teatrales, entre las que se encuentran desde comedias hasta autos sacramentales y entremeses, está basada con frecuencia en datos que aparecen en textos escritos con posterioridad, o bien se basa en datos que hacen referencia a los aspectos literarios y lingüísticos de dicha obra.

Es mucha, por tanto, la incertidumbre que para la crítica actual supone el análisis de este tipo de obras, ya que resulta muy difícil aportar pruebas suficientes para adoptar o desechar de manera definitiva la autoría de Lope. En las anotaciones que

¹⁸ De las dos formas posibles en que se puede conservar un códice: original y copia, una de las cuestiones que afecta a la distinción entre una y otra es, como explica Alberto Blecha en su *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1987, la localización de una serie de errores que pertenecen al ámbito de la copia, pero que desaparecen del proceso que se lleva a cabo en la elaboración de un original (pp. 17-18).

se han realizado en catálogos y repertorios en los que aparecen citadas dichas obras, es frecuente plantear las suposiciones de autorías basándose en los datos extraídos del estudio de los aspectos internos y externos del códice. En el caso de que dicho texto se conserve de forma manuscrita, se incluye dentro del análisis de los aspectos internos una leve mención acerca de los signos gráficos que lo componen.

Así, el auto sacramental titulado *La huida a Egipto y destierro de Jesús* aparece descrito en el *Catálogo de piezas de Teatro de la Biblioteca Nacional de Madrid* como sigue: «Los siete versos de papel que precede a la última hoja, parecen de mano del autor [Lope de Vega]»¹⁹; algo similar se lee en la entrada correspondiente al texto titulado *El pastoral albergue* en cuyo manuscrito se reseñan varias manos intervinientes sin identificar de manera clara cuál de ellas podría ser la de Lope²⁰.

Pero, de entre todos estos casos, la crítica ha destacado un entremés titulado *Melisendra*, en principio atendiendo a su carácter de entremés escrito en verso²¹. De esta obra, que se encuentra publicada dentro de la *Primera Parte de las Comedias de Lope de Vega* en sendas ediciones de Valencia y Valladolid, se nos ha conservado una versión manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, que, según reza la descripción realizada en el tomo I de su catálogo: «firmada por Lope, lo que siempre ha planteado dudas es precisamente su letra».

DESCRIPCIÓN CODICOLÓGICA

El entremés titulado *Melisendra* se conserva en el manuscrito Res. 88 de la Biblioteca Nacional de Madrid, entre otros testimonios tanto manuscritos como impresos²². Se trata de un volumen encuadernado de manera occidental en cuero

¹⁹ *Catálogo de Piezas de Teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1934, vol. I, p. 258, n.º 1723, ms. 16.712. El subrayado es mío.

²⁰ *Catálogo de piezas de teatro...*, vol. I, p. 422, n.º 2769, ms. 14.982. Además de los dos casos aducidos, también se han atribuido a Lope otros títulos, como por ejemplo: *Audiencias del rey D. Pedro*, ms. 16.762; *La devoción del rosario*, ms. 15.326; *El engaño en la verdad*, ms. 15.637; *El esclavo fingido*, ms. 16.024; *La necedad en el discreto*, ms. 17.039.

²¹ Eugenio ASENSIO, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1971², p. 67.

²² Durante la última revisión del texto, he tenido acceso al reciente estudio sobre el entremés de *Melisendra* incluido en las *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, dirs. A. Blecua y G. Serés, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, vol. I***, pp. 1822-1831 (a cargo de G. Pontón y A. Sánchez Aguilar). Resulta útil su consulta como catálogo completo de ediciones y manuscritos del entremés, pero hay varias indecisiones a la hora de analizar nuestro manuscrito Res. 88, precisamente por la ausencia de un mínimo rigor necesario en el análisis paleográfico. Por ejemplo, no ofrece datos concluyentes la comparación de una supuesta firma de Lope anterior a 1612 con tan sólo dos firmas de 1617 y 1623: «si la firma que sigue al entremés no es la de Lope, se trata cuando menos de una imitación cuidadosa, realizada por alguien que disponía de un modelo. La rúbrica es prácticamente idéntica, y también lo es la disposición de la mayoría de los trazos de las letras, aunque parecen escritas con mayor pausa de lo que es habitual en los autógrafos, donde el trazo se apresura y hay más ligaduras entre letras e incluso entre palabras. Por otra parte, contra la costumbre de Lope, el texto no va fechado. Sea como fuere, es preciso concluir que el manuscrito Res. 88 contiene una copia del entremés tomada de la edición de Valladolid y presentada para la concesión de las licencias oportunas bajo la atribución a Lope de Vega, atribución en la que él mismo podría haber estado implicado» (p. 1824). Como se observa en la cita anterior, la autoría de Lope se basa en la «disposición de la mayoría de los trazos de las letras», lo que va en contra de los principios elementales de la paleografía establecidos por J. Mallon en su *Paleographie romaine* (Madrid, C.S.I.C., 1952). El *ductus*, o dirección de los trazos que constituyen una letra, no es pertinente para caracterizar los rasgos distintivos de la escritura de un autor frente a los de un posible copista, ya que dos morfologías similares pueden tener un *ductus* diferente y viceversa.

marrón con dibujos ornamentales grabados en color dorado; en el lomo se detectan seis nervios de cuero repujado entre los cuales se insertan nuevamente dibujos romboidales grabados en dorado. Contiene un total de 22 folios, de los cuales 10 están en blanco, V+1+1[título]+10+V y sin numeración alguna. Se mezclan dos tipos de papel diferente puesto que se pueden observar dos filigranas papeleras: 1) dos círculos unidos en el centro con dibujos interiores (aparece en el fol. 9 y en el folio que repite el título por segunda vez); 2) una cruz latina con orla rematada con tres puntas en cada uno de los extremos superiores, encima de la cual se repite el dibujo de los tres brazos superiores de la cruz (aparece en el resto de los folios). En ninguno de los dos casos se ha podido encontrar una marca de agua similar en los repertorios al uso²³. El tamaño del códice es en 4º, con un caja que mide 215 por 160 mm.

Por lo que se refiere a los códices impresos, el entremés citado aparece recogido en dos de las ediciones de la *Primera parte de la Comedias de Lope de Vega*. La primera está impresa en Valencia, en el año 1605, por Gaspar Leget a costa de Francisco Miguel (R. 14.094); la segunda, es la impresión de Valladolid, realizada en el año 1609, por Juan de Bostillo y A. Coello (R. 25.120)²⁴.

CARACTERÍSTICAS PALEOGRÁFICAS

En la actualidad, la crítica duda sobre la autoría del entremés, aunque se inclina, por lo general, a negar su atribución a Lope: «con ogni probabilità»²⁵. Vamos a replantearnos el problema, atendiendo al estudio paleográfico del manuscrito de *Melisendra*, Res. 88 de la B.N.M., con la intención de precisar si está escrito y firmado por Lope de Vega o, en su defecto, si se trata de algún tipo de copia. Para

Por otra parte, cabría plantear también algunas dudas sobre la *constitutio textus*, en la que se ha minusvalorado la importancia textual tanto del manuscrito Res. 88 como de la tradición impresa, en favor de otras dos copias manuscritas del entremés conservadas en la Biblioteca Nacional (sobre todo, la denominada *Ma*). Sin entrar en detalles por el momento, se deduce de la propia edición analizada que hubiera sido preferible separar la versión que representa *Ma* de la representada en la tradición impresa (y en el manuscrito Res. 88), por tratarse más que de variantes textuales propiamente dichas, de dos versiones de la obra; lo que se indica ya en la existencia de dos títulos diferenciados: *Entremés primero de Melisendra* (en la tradición impresa), pero *Entremés del rescate de Melisendra*, en el manuscrito *Ma*, entre otros cambios de mayor importancia y significación.

²³ Véase Charles MOÏSES BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Picard, 1907; Oriol VALLS I SUBIRÀ, *La historia del papel en España. Siglos XVII-XIX*, Madrid, 1982; Gonzalo GAYOSO CARREIRA, *Historia del papel en España*, Lugo, 1994, 3 vols.

²⁴ Sobre las diferentes ediciones de la *Primera parte de la comedias de Lope de Vega*, véase el artículo de Maria Grazia PROFETI, «La 'parte primera' di Lope», *Anuario Lope de Vega*, I (1995), pp. 137-188. De la lectura de este mismo artículo se puede concluir que la edición que citara E. ASENSIO en su *Itinerario del entremés*, p. 67, n. 4, realizada en Valencia, 1608, como una de las ediciones que conserva impreso el entremés de *Melisendra*, es una errata, puesto que al realizar el vaciado de todas las ediciones conservadas de dicha *Parte* en el exhaustivo artículo de M. G. Profeti, ésta ni siquiera se menciona.

Existen en la Biblioteca Nacional tres facsímiles del manuscrito Res. 88: *Entremés de Melisendra*, (s.l., s.i., s.a.), 4 hojas, 23 cms. B.N.M.: V.c. 1832-22. *Entremés de Melisendra*, [Madrid, 1623], 10 hojas, 23 cms. Pergamino. [Vega Carpio, Lope Félix de]. B.N.M.: Cerv. 1080. *Entremés de Melisendra*, Madrid, (s.i., s.a.), 10 hojas, 23 cms. Tela. B.N.M.: V.c. 1854-14.

²⁵ Afirma Maria Grazia PROFETI, «La 'parte primera' di Lope»..., p. 139: «Valladolid 1609 raccoglie gli entremeses di Valencia 1605 e ne aggiunge altri sette. Non frutti di Lope, con ogni probabilità».

ello, comparamos los datos paleográficos extraídos del análisis de los autógrafos, con los datos que ofrece el citado manuscrito Res. 88.

En la primera parte de este estudio, se han definido las características gráficas esenciales que constituyen la letra manuscrita de Lope, así como el resto de caracteres gráficos internos que conforman, de manera recurrente, los autógrafos teatrales. Es un análisis de tipo comparativo el que puede establecer si el manuscrito dudoso comparte sus principales características con el resto de los autógrafos, o si por el contrario, son tantas las diferencias, que no hacen más que confirmar las sospechas de que no se trata ni de un original ni de una copia autógrafa, a pesar de que en apariencia está firmado por Lope de Vega.

Si nos ocupamos en primer lugar de la morfología con que aparecen realizadas las letras minúsculas producidas de manera aislada, son muchos los casos de letras en las que no se aprecia una diferencia básica del trazo con respecto a los originales autógrafos coetáneos (es el caso de la letra *a*, de las dos realizaciones de la letra *b*, la *e*, la *i*, la *l*, la *m*, la *n* —aunque estas dos últimas se realizan con líneas más redondeadas en el caso del manuscrito que contiene el entremés—, la *r*, la *x*, la *y*, la *z*).

En un segundo nivel, nos encontramos con un grupo de letras que, si bien producidas de manera aislada no alteran en lo esencial su morfología con respecto a los autógrafos, comienzan a plantear problemas y diferencias al ligarse o anexarse a otras letras dentro de la cadena escrita. Estos casos quedarán descritos dentro del apartado dedicado al estudio de los nexos y las abreviaturas.

Por último, se da también el caso de algunas letras, que sin necesidad de haber sufrido un proceso de cursivización dentro de la cadena escrita, presentan *per se* características muy diferentes, desde el punto de vista paleográfico, con respecto a las morfologías paralelas utilizadas por Lope en las comedias autógrafas, éste es el caso de las letras *c*, *f*, *g*, *p*, *v*.

Lope realiza un tipo de *c* bastante característico, como aparece señalado en la descripción paleográfica de la letras aisladas en los autógrafos, esta letra realizada con un módulo muy grande, alterna con la forma habitual introducida dentro de la caja de renglón. En el manuscrito que contiene el entremés nos encontramos con ambas tipologías de la letra *c*, pero con una diferencia numérica, ya que la *c* de módulo grande aparece tan sólo en alguna ocasión y se realiza con un trazo muy inseguro (*Melisendra*, fol. 4v: *caualleros*, *corte*).

En el caso de la letra *f* Lope realiza variantes a partir de una forma esencial que se constituye por una línea vertical con una leve incurvación de derecha a izquierda, que queda cortada con un pequeño trazo horizontal. Se trata, por lo tanto, de una letra realizada en dos trazos (*La prueba de los amigos*, fol. 1r, acto I^o: *fuieron*). Esta morfología puede quedar levemente alterada cuando en el proceso de cursivización de la escritura su parte superior quede unida a la letra anterior, con lo que se forma un ojo, siempre en la parte superior de la letra (*La prueba de los amigos*, fol. 1r, acto II^o: *que Feliciano*). Cuando comparamos esta misma letra con la del ejemplar manuscrito del entremés, se observa, por lo general, un tipo de *f* que está realizado de un solo trazo, lo que implica necesariamente cerrar en forma de ojo la parte inferior de la letra, puesto que su *ductus* habitual implica la dirección de arriba hacia abajo (*Melisendra*, fol. 4v: *Gayferos*; fol. 5r: *aflija*).

Como apuntamos al realizar el estudio paleográfico de los autógrafos, Lope realiza dos tipologías diferentes que utiliza de forma aleatoria en el caso de la letra *g*,

pero ninguna de ellas coincide con la forma habitual que adquiere esta letra en el manuscrito que contiene la *Melisendra*. Esta diferencia en los rasgos básicos de la letra nos lleva a otra diferencia más importante si cabe: mientras que la letra *g* en Lope hace prácticamente siempre ligado con la grafía siguiente mediante la prolongación de su caído, en el caso del entremés la *g* nunca hace ligazón, puesto que su caído queda cortado en una ligera incurvación hacia la izquierda (*La prueba de los amigos*, fol. 8r, acto I^o: *aguardo*; *Melisendra*, fol. 2v: *Gayferos*).

La letra *p* a lo largo de la historia de la escritura ha tendido a adoptar diferentes formas, ya que se presta a diferentes grados de cursivización. En Lope, por el contrario, aparece una *p* muy poco cursivizada que, realizada en dos trazos, se caracteriza por un caído rematado en forma de *diente de lobo*. En la *Melisendra*, nos encontramos una *p* que en ningún caso posee esta característica, entre otros motivos porque la letra se materializa en un único trazo de ida y vuelta que obliga a cambiar el ojo que aparece dentro de la caja de renglón por un ojo debajo de dicha caja (*La prueba de los amigos*, fol. 1r, acto III^o: *padre*; *Melisendra*, fol. 3r: *pienso*).

Por último, la letra *v* que en Lope se caracteriza por su gran tamaño y forma angulosa, así como por su ornamentación en la parte izquierda; en el manuscrito que contiene el entremés nos encontramos con una *v* de módulo pequeño, incluida siempre dentro de la caja del renglón, y cuyo remate ornamental se realiza en la parte derecha de la letra (*La prueba de los amigos*, fol. 1r, acto I^o: *vas*; *Melisendra*, fol. 3v: *vestido*.)

Si bien es cierto que la morfología de los signos gráficos producidos de forma aislada define las características esenciales de cualquier tipo de letra, no es menos cierto que, dentro de tipologías similares, lo que permite aislar unas representaciones gráficas de otras es la morfología concreta que adoptan los ligados, los nexos y las formas abreviadas. En primer lugar, si atendemos a la formación de nexos y ligados, aparece una característica general que marca todo el texto: en la escritura de Lope se produce de manera constante una tipología de signos gráficos ligados o anexados, que han desaparecido por completo en el manuscrito que contiene el entremés de *Melisendra*. Son varios los casos que nos llevan a extraer dicha conclusión, aunque cabe comparar tan sólo las formas más representativas: *do* (fol. 2v: *don*), *di* (fol. 3v: *Dios*), *ss* (fol. 3r: *dessa*), *st* (fol. 3r: *tristeza*), *ha* (fol. 2v: *hazia*), *he* (fol. 3r: *he*), *qu* (fol. 5r: *quiero*, *quien*; utiliza el caído envolvente como ligado, pero sin aprovechar las posibilidades que ofrece el sistema abreviativo, en cuyo caso Lope traza la línea de unión con la letra siguiente siempre por la parte derecha), *tr* (fol. 1r: *triste*; donde se utiliza la morfología recta de la letra *r*, frente a la redonda que predomina en la escritura lopesca).

En cuanto a los ligados de tres letras, tan solo cabe destacar un caso en el que se invierten los términos, ya que mientras que la mano que realiza la letra en el entremés tiende a escribir la sílaba *con* de un solo trazo, en Lope esa misma sílaba no suele incluir ningún lazo de unión, y se pueden detectar dos o tres trazos diferentes. Valga como ejemplo la posible comparación entre las palabras *con* y *conocjendo* que aparecen en el fol. 1v de *La prueba de los amigos*; y la misma palabra *con* que aparece en el fol. 4r de *Melisendra*.

Resulta prácticamente imposible realizar un análisis comparativo en el caso de la letras mayúsculas, puesto que son muy pocas las versales que se pueden rastrear en el breve manuscrito que contiene el entremés. No obstante, sí se puede estable-

cer una pequeña comparación en el caso de la letra *E*, puesto que aparece en al menos tres ocasiones en el manuscrito que contiene *Melisendra*.

En el caso de los autógrafos de Lope nos encontramos una *E* angulosa y muy parecida a la que se realiza hoy de forma impresa, rematadas en ocasiones sus tres líneas horizontales con *dientes de lobo*. Es curioso analizar el caso del entremés, porque se da una clara gradación de mayor a menor parecido con respecto al modelo que supondría la letra de Lope. Así, en el título del entremés encontramos una *E* que mantiene la morfología esencial, a pesar de tener unos *dientes de lobo* que se han convertido en auténticos triángulos; en la repetición del título y la enumeración de los personajes, aparece una *E* que aun manteniendo la angulosidad, ha perdido ya algunas de sus características; pero en el tercer caso, en el fol. 1v, lo que encontramos es una *E* redonda que no tiene nada que ver con las otras dos analizadas, quizás porque en este caso pertenece a una de las múltiples acotaciones que aparecen en el texto, y por lo tanto ha perdido el lugar de privilegio que supone el título o incluso el primer folio.

Si bien es cierto que Lope utiliza una morfología angulosa para la letra *E* de manera mayoritaria en sus comedias, en alguna ocasión también se localiza esta misma letra con una morfología mucho más redondeada que podría tener similitudes con la expuesta en el tercer caso del entremés. Pero entre ambas grafías existe una diferencia muy importante desde el punto de vista paleográfico, ya que mientras que Lope realiza esta posibilidad gráfica con un marcado ángulo de inclinación hacia el lado derecho (como en toda su escritura), el copista que realiza *Melisendra* incurva claramente la letra hacia el lado izquierdo, como se puede observar en la morfología de la letra inicial de la palabra *entra* del fol. 1v.

Por lo que se refiere al uso del sistema abreviativo, hay que señalar que es escaso en todos los testimonios, lo cual viene justificado por el hecho de tratarse de letras humanísticas muy poco cursivas, que mantienen un grado de caligrafismo considerable, quizás por su funcionalidad, ya que tanto los originales de Lope como las copias que se realizaran de las piezas teatrales, tendrían como finalidad principal su venta a las compañías teatrales que llevaban dichos textos a la escena. No obstante, y con este aviso previo, sí habría que señalar un caso concreto de palabra abreviada que apunta en la misma dirección que el análisis paleográfico hasta aquí realizado.

El uso abreviado de la sílaba *que* es uno de los más antiguos y frecuentes en la historia de la escritura, que ya se detecta en la península desde la escritura visigótica. El signo general de abreviación, que consiste en una pequeña línea horizontal colocado encima de la letra *q*, se utiliza ya en las escrituras carolinas y góticas como forma de abreviar dicha sílaba. Por la idiosincrasia propia de un tipo de escritura dentro de la gótica cursiva castellana, la denominada letra cortesana, que incluye como una de sus principales características todo un sistema de rasgos gráficos envolventes, se produce un cambio de morfología en la forma de abreviar la palabra *que*. Este cambio en realidad se atiene perfectamente a los principios planteados por los sistemas abreviativos, ya que se alarga el caído de la letra *q* por su parte izquierda para envolver dicha letra por encima de la caja del renglón, con lo que el signo de abreviación queda subsumido dentro de los nuevos rasgos. Claro que, el trazo que sube por encima de la caja del renglón, sólo se produce cuando lo que se quiere es abreviar la forma *que*, porque esa unión entre el caído de la letra *q* y el signo general de abreviación debida al hecho de no levantar la mano del material escriptorio, es lo que produce el rasgo envolvente.

Esta palabra escrita de forma abreviada, que llega hasta la escritura humanística e incluso hasta la escritura impresa, en Lope la encontramos usada con toda corrección. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la mano (o la mente) que realiza el manuscrito del entremés, en el cual se puede observar el uso de la *q* envolvente, que sube por su parte izquierda y finaliza paralela a la caja del renglón (es decir, la forma que tradicionalmente se utiliza para abreviar la sílaba *que*), como una de las morfologías de la letra *q*, lo que rompe las normas que rijen los sistemas abreviativos, bien sea por desconocimiento del amanuense, o bien por una voluntad de no atenerse al sistema, que en ningún caso se detecta en la escritura manuscrita de Lope.

Existe un último aspecto importante, desde el punto de vista paleográfico, que apunta en la misma dirección que los elementos analizados hasta aquí. Se trata de los problemas que plantea la firma que aparece con el nombre de Lope de Vega. En el manuscrito que contiene el entremés figuran, inmediatamente después de finalizar el texto, las palabras *Lope de Vega* con una pequeña rúbrica detrás. Es el único elemento gráfico que se encuentra a modo de colofón en esta obra. Por el contrario, son tres los datos que nos ofrece Lope en la parte final de los códices que contienen sus comedias autógrafas: 1) una oración o frase final que se encuentra a medio camino entre la invocación y la dedicatoria, bien de carácter religioso o bien laico, que Lope añade inmediatamente detrás del último verso de la comedia; 2) la fecha tanto tópica como cronológica; 3) el nombre de Lope de Vega con una pequeña rúbrica final. De estas tres características que aparecen de forma recurrente e invariable en Lope, *Melisendra* sólo conserva la tercera, aunque queda ahora por analizar si esa firma y la rúbrica que la acompaña se ha realizado de forma autógrafa, o por el contrario, se trata tan sólo de una copia imitativa.

Además de la evidente carencia de elementos identificadores intrínsecos que apoyen la posibilidad de una firma autógrafa de Lope, cabe añadir algunas dudas más para determinar la autenticidad de la firma y de la rúbrica que aparecen cerrando el entremés. A continuación, y puesto que se nos han conservado numerosas firmas autógrafas de Lope, tanto en códices como en documentos, se hace necesario establecer un análisis comparativo entre la firma que aparece en *Melisendra* y algunas de las que aparecen de forma autógrafa en las comedias. De nuestra lista de comedias estudiadas se han elegido las que pueden estar más cercanas, por proximidad cronológica, del entremés. Así, *La prueba de los amigos*, ejemplifica el momento en el que supuestamente se creó el entremés original, entre 1600-1604²⁶. *La discordia en los casados*, escrita en 1611 es la más cercana al momento en que están fechadas las aprobaciones de la copia manuscrita que conservamos, 1612 y 1613. Por último, *El poder en el discreto*, fechada en 1623, coincidiría con uno de

²⁶ Como dice Eugenio ASENSIO en el *Itinerario del entremés*, p. 71: «La pieza [*Melisendra*] consta de unos 500 versos repartidos en dos jornadas. En ella campea la polimetría puesta en boga por Lope: quintillas, redondillas, octavas reales y —lo que especialmente nos provoca— romances que llenan 104 versos, la quinta parte del total. El porcentaje de versos de romance se parece al usado por Lope en *La contienda de García de Paredes*, datada en 1600, la cual encierra un 21'2 por ciento. Esta saturación podría explicarse como resultado de una invención original de nuestro entremesista o de un remedo paródico de la comedia al uso; la segunda hipótesis, dado el tono o tema, es infinitamente más plausible. Ahora bien, Lope no usó el diálogo puro en romance hasta 1597-99 en *La vida de Bamba* y *El alcaide de Madrid*, según Morley-Bruerton, y hasta 1596 en *La francesilla*, según hallazgos más recientes de Amezúa. Arraigó la novedad, pero hasta 1600 el porcentaje romanceril no alcanzó la elevada cuantía de nuestra pieza. Lo que nos inclinaría a datar a *Melisendra* entre 1600 y 1604, fecha en que se imprime en Valencia».

los años en que según María Cruz Pérez y Pérez se fechan las aprobaciones del entremés²⁷.

Del análisis comparativo de estas cuatro formas posibles de realizar la firma de Lope (tres autógrafas y una dudosa), se puede observar que mientras las firmas auténticas que aparecen estampadas comparten características gráficas comunes, en el caso de la que aparece en el entremés, a pesar de demostrar una clara intención imitativa, no llega a ser demasiado perfecta, ya que deja escapar tres elementos disímiles de suma importancia paleográfica:

1. La *d* uncial que realiza Lope en su firma siempre cierra el ojo sobre sí misma y realiza así un ligado con la letra siguiente que es la letra *e*.

2. La *v* tiene en Lope una característica gráfica fija, que se mantiene a lo largo de toda su producción teatral, consistente en alargar y adornar dicha letra siempre en su inicio de izquierda a derecha, y finalizarla sin ningún tipo de remate. Es esto lo que hace que en Lope la *v* tienda a unirse con la letra anterior mediante esa prolongación. En el manuscrito que contiene el entremés es manifiesto que esta característica no sólo no se ha tenido en cuenta, sino que además la mano que lleva a cabo la firma ejecuta el mismo tipo de *v* que utilizara en la copia del texto del entremés, caracterizada por un adorno en su parte final, que ya vimos como se alejaba del modelo de letra lopista.

3. La realización de la letra *g* que aparece en la firma de la *Melisendra* es otro aspecto gráfico que difiere con respecto a como se produce ese mismo elemento en la rúbrica de los autógrafos. Si bien es cierto que Lope utiliza dos morfologías diferentes de *g* en su firma, y que uno de ellos se corresponde con la *g* que aparece en la firma del entremés, no es menos cierto que cuando Lope utiliza este tipo de *g* hace que el final de su caído se ligue por completo a la letra siguiente, en este caso la *a*, igual que lo suele hacer al escribir los versos que conforman sus comedias. No existe un solo caso, de entre las doce firmas de las comedias analizadas en el presente estudio, en que este tipo de *g* no acabe convirtiendo su caído en un ojo cerrado que finaliza en la letra siguiente.

Es importante reseñar un aspecto más en relación con la firma del entremés, dato que vuelve a incidir en la idea de que se trata de la obra de un copista, que intenta imitar la firma de Lope. Nos referimos a la rúbrica que aparece detrás de su nombre y que acompaña en todos los casos la firma autógrafa. Al margen de que puedan existir leves diferencias entre el *ductus* de esta rúbrica tal y como aparece en las comedias, frente al que realiza el copista en el entremés, hay que resaltar una voluntariedad por parte de éste en rubricar de una forma muy parecida a la de Lope, lo que apuntaría hacia una imitación consciente, aunque quizás no demasiado fiel al modelo.

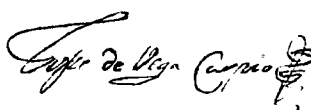
Las diferencias, por tanto, que se pueden establecer entre las firmas autógrafas (*La prueba de los amigos*, *La discordia en los casados* y *El poder en el discreto*) y la que aparece en el manuscrito Res. 88 (*Melisendra*), hacen pensar que en el entremés se pretendía imitar la firma y la rúbrica de Lope en sus rasgos más esenciales y representativos, aunque no se pusiera un cuidado especial en esa imitación. Lo que se deduce del análisis paleográfico, con toda seguridad, es que la firma de *Melisendra* no es de Lope sino de un copista que, por otra parte, podría estar especializado en la imitación de autógrafos lopescos.

²⁷ Por un error de lectura esta autora fecha las aprobaciones de este manuscrito del entremés en los años 1622 y 1623, «Bibliografía del teatro de Lope de Vega», *Cuadernos bibliográficos*, 29, (1973), p. 18.

Esta última hipótesis se puede establecer de manera razonable al comparar la firma del entremés con otras firmas que también son autógrafas de Lope tan sólo en apariencia. Es el caso de la firma al final del primer acto de la comedia de *El príncipe perfecto*, según la copia manuscrita que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, que ha sido estudiada por María del Carmen Pescador del Hoyo²⁸. La firma con rúbrica de *El príncipe perfecto*, identificada como falsa sin duda alguna por Pescador del Hoyo, es idéntica a la que aparece en nuestro manuscrito Res. 88 con firma y rúbrica, como si de Lope se tratara. Las concomitancias gráficas que se pueden encontrar entre ambas firmas son del todo coincidentes, incluida la rúbrica final.



Firma y rúbrica de *Melisendra*
Ms. Res 88 B.N.M.



Firma y rúbrica de *El príncipe perfecto*
A.H.N. Caja 1, n.º 126 (sólo 2 fols.)

En estas dos reproducciones se puede observar cómo los rasgos que se han destacado como disímiles con respecto a la firma de Lope en el estudio paleográfico, se realizan de forma idéntica en ambas firmas. Cabría además señalar, desde el punto de vista gráfico, que no se detectan trazos inseguros y cortados, rasgos que suelen aparecer al copiar de forma imitativa signos gráficos ajenos por primera vez, sino que más bien da la impresión de que el copista conoce perfectamente la firma de Lope y tiene cierta soltura al realizarla, es decir, parece que crea su propia adaptación de la rúbrica del dramaturgo, cuyas variantes con respecto al modelo estriban en ambos casos en los rasgos paleográficos analizados para el caso del entremés.

A juzgar por las firmas analizadas, parece como si existiera un copista especializado en imitar la letra y la firma de obras autógrafas de Lope y que, al hacerlo con cierta frecuencia, hubiera creado su propio modelo gráfico imitativo. La conjetura está avalada no sólo por las coincidencias entre las copias manuscritas citadas de *Melisendra* y de *El príncipe perfecto*, sino también por otra copia de *El príncipe perfecto* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta nueva copia, sobre la que volveremos de inmediato, ha sido realizada por el mismo copista que hace las dos anteriores.

ANÁLISIS DE LAS VARIANTES

A pesar de que ya hemos concluido sin duda alguna, en virtud del análisis paleográfico, que el manuscrito Res. 88 no está realizado por Lope sino por un

²⁸ «Escritos autógrafos, atribuidos y falsos de Lope de Vega en el Archivo Histórico Nacional», *Revista de Archivos, Biblioteca y Museos*, Madrid, LXX (1962) 1-2, pp. 409-412.

copista que imita su letra, el estudio precedente se puede completar con algunos datos que se deducen del análisis textual del entremés. Primero vamos a comparar o cotejar las variantes significativas que hay entre el texto de *Melisendra* del manuscrito Res. 88 y el de los impresos V¹ y V², antes de realizar la edición paleográfica de la copia manuscrita²⁹. Del cotejo textual, se deduce que los textos impresos V¹ y V² pertenecen a una misma rama stemmática, de la que también podría derivar Res. 88, aunque conviene analizar cuidadosamente las variantes entre la copia manuscrita y la tradición impresa. Por ejemplo, la *Loa* con que se inicia la representación del entremés en los impresos falta en el manuscrito.

Por otra parte, hay lecturas equipolentes en el manuscrito frente a los impresos V¹ y V², como se ve en los siguientes ejemplos que remiten al aparato de variantes:

fol. 3v → Ms.: «Lo propio será *arrogallo* el demonio del infierno»
V¹ y V²: «Lo propio será *rogallo*...»

fol. 5v → Ms.: «hasta un millón de *dineros*»
V¹ y V²: «hasta un millón de *ducados*»

En el último caso, a pesar de tener ambas lecturas un sentido intercambiable, si nos atenemos a la rima podría ser errónea la lectura «dineros» del manuscrito, ya que la forma métrica del romance exigiría la rima asonante *á-o*.

fol. 6v → Ms.: «con las damas, *vil*, *troteras*»
V¹ y V²: «con las damas *infames cotorreras*»

Igual que en el caso anterior, la equipolencia de ambas lecturas es sólo parcial, ya que este verso se encuentra dentro de una octava real formada por endecasílabos, condición que no cumple el verso del manuscrito.

fol. 7v → Ms.: «Mirad, *mi* bien, que no hay cuerda,»
V¹ y V²: «Mirad *muy* bien, que no hay cuerda»

fol. 8v → Ms.: «y sabiendo que *era ella*»
V¹ y V²: «y sabiendo que *ella era*»

Por lo que se refiere a las lecturas erróneas, también los dos impresos suelen coincidir frente al manuscrito Res. 88 en el que abundan diferentes tipos de errores, sobre todo de intelección, que parecen propios de un copista:

fol. 1v → Ms.: «con tus *flecas* y tus yeruas»
V¹ y V²: «con tus *flechas* y tus yeruas»

fol. 3v → Ms.: «Sí, que todo es menester. *Si no* alegraos conuiene.»
V¹ y V²: «... *Solo* alegraos conuiene»

fol. 4v → Ms.: «Pues, mi señor, *refugalla*»
V¹ y V²: «Pues, mi señor, *refregalla*»

²⁹ A partir de este momento denominaremos V¹ a la edición del entremés incluida en la *Parte primera* editada en Valencia, por Gaspar Leget-Francisco Miguel, 1605; y V² a la editada en Valladolid por Juan de Bostillo-A. Coello, 1609.

fol. 6v → Ms.: «y *desarma* las manos con esposas»

V¹ y V²: «y *de sarna* las manos con esposas»

fol. 7r → Ms.: «os queme *todos* con agudos tábanos»

V¹ y V²: «os queme *todas* como agudos tábanos»

El verso se refiere al sustantivo femenino *paredes*.

fol. 7r → Ms.: «Quiero *hablé* y no oso»

V¹ y V²: «Quiero *hablalle* y no oso»

fol. 9r → Ms.: «y él también a ella»

V¹ y V²: «y él también *besaba* a ella»

El error en este ejemplo se produce en la medida del verso, ya que la composición de la estrofa exige un octosílabo.

Debido a la cantidad y a la tipología de los errores que nos encontramos en la versión manuscrita, se hace muy difícil pensar que el copista de Res. 88 es el mismo que crea la obra, lo que vendría avalado por las conclusiones establecidas en el análisis paleográfico previo. La mayor parte de los errores detectados en Res. 88 son propios del estadio textual que supone la copia, porque el amanuense no ha comprendido bien el original que está imitando. Son datos textuales que confirman la conclusión ya establecida de que el autor del manuscrito Res. 88 de *Melisendra* es un copista, es decir, que no está redactando al tiempo que escribe sino que copia de otro testimonio.

Nos hallaríamos, por tanto, ante una copia imitativa del entremés de *Melisendra*, que se realiza tomando como referencia el paradigma de escritura propio de Lope, pero que no está realizado por la mano de éste. Curiosamente, hay constancia de al menos otros dos casos similares: la comedia de *El príncipe perfecto* ya citada y *La mojiganga de Roxillas*. Ambas piezas teatrales parecen conservarse en textos escritos y firmados por Lope, pero un mínimo análisis paleográfico plantea dudas razonables.

LA FIRMA DE DOS MANUSCRITOS: *LA MOJIGANGA DE ROXILLAS* Y *EL PRÍNCIPE PERFECTO*

Se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid dos textos que se encuentran en una situación similar, en apariencia, a la copia Res. 88 de *Melisendra*. Se trata de los manuscritos catalogados con las siglas Mss. 15.692 (*El príncipe perfecto*) y Res. 130 (*la Mojiganga de Roxillas*). En ambos textos existen problemas para identificar si la mano que los llevó a cabo fue la de Lope de Vega o la de otro copista, pero a partir de esta similitud básica e inicial, todo lo demás son diferencias. Por ello, se hace necesario describir por separado lo que se puede encontrar en cada uno de los volúmenes.

El manuscrito 15.692 contiene la comedia ya citada de *El príncipe perfecto*, al final de la cual aparece la firma y rúbrica de Lope de Vega. Ya hemos visto que tanto la firma de *Melisendra* atribuida a Lope como la que aparece en la copia manuscrita de *El príncipe perfecto* que se conserva en el Archivo Histórico Nacio-

nal no están, en realidad, realizadas por la mano del dramaturgo. Si se llevara a cabo la comparación de ambas firmas con la que aparece en la copia de *El príncipe perfecto* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, se podría llegar a la conclusión de que las tres son obra del mismo copista.

Además de la firma, en el manuscrito 15.692 existen otros problemas que atañen al campo paleográfico. Carece esta copia de *El príncipe perfecto* de cualquiera de las características comunes a todas las comedias autógrafas de Lope: sin numeración original por actos, se ha numerado la copia posteriormente con lápiz en 102 páginas, que no folios como sería de esperar; en ningún acto se puede encontrar la correspondiente lista de personajes; carece asimismo de cualquier rúbrica o marca gráfica propia del encabezamiento de los folios o del final de la comedia en los autógrafos lopescos.

Por lo que se refiere al estudio de las letras aisladas y los ligados, tan sólo cabe reseñar que a pesar de que los rasgos generales pueden coincidir con los que realiza Lope, se detectan diferencias básicas, como la inclinación de la letras *t* y *l* hacia la izquierda para unir con la letra anterior, o la forma de abreviar la palabra *que* mediante un signo general de abreviación siempre separado del caído de la letra *q*, rematado hacia la derecha, que delatan una mano diferente a la de Lope de Vega.

Ahora bien, hasta aquí hemos mencionado la existencia de un solo copista que escribe el texto del manuscrito 15.962 y lo firma. Conviene advertir que interviene en el mismo una segunda mano coetánea que, con posterioridad a la primera, cambia algunas palabras de la escena protagonizada por Madalena y Brito, dos labradores que en la primera versión de la copia formaban un matrimonio y que, después de los cambios debidos a la segunda mano, pasan a tener una relación fraternal.

Hay todavía más datos curiosos en el manuscrito 15.962. Aunque la copia de *El príncipe perfecto* que se conserva en la Biblioteca Nacional no presenta las características habituales en los autógrafos lopescos, sin embargo, la rúbrica que aparece en el margen derecho de los folios 1r de cada uno de los tres actos es la misma con la que siempre acompaña Lope su propia firma, algo que resulta extraño si tenemos en cuenta que no es el dramaturgo quien firma la comedia. Parece como si el mismo Lope hubiera certificado o autorizado la copia de *El príncipe perfecto* realizada, según hemos visto, por el copista que redacta también el manuscrito Res. 88 de *Melisendra* y el de *El príncipe perfecto* que se custodia en el Archivo Histórico Nacional. Estas coincidencias podrían llevarnos a suponer, en el terreno de la hipótesis, la existencia de un copista especializado en obras que el mismo Lope supervisa o autoriza.

Lo cierto es que del análisis paleográfico se deduce que el copista de *Melisendra* es el mismo que el de la comedia de *El príncipe perfecto* cuya autoría nadie ha puesto en duda. La crítica no ha dudado en atribuir a Lope la comedia de *El príncipe perfecto*, aunque no se conserva ningún autógrafo de la misma, ya que se publica en las *Partes* autorizadas de su obra dramática: la primera parte de la comedia se edita en la *Parte XI* y la segunda, en la *Parte XVII*³⁰. En cambio, sí se discute la autoría de *Melisendra* y del resto de los entremeses incluidos en la *Parte I*, que no está autorizada. Sin embargo, las coincidencias apuntadas entre los copistas de *El príncipe perfecto* y de *Melisendra* podría sugerir la autoría lopesca de esta última obra.

³⁰ Véase el catálogo de S. MORLEY y C. BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, (Madrid, Gredos, 1968), pp. 383-384.

Por lo que se refiere al manuscrito Res. 130 que contiene *La moxiganga de Roxillas*, se plantea una casuística relacionada con los otros pseudo-autógrafos de Lope. Se trata de un manuscrito compuesto de tan sólo cuatro folios con numeración original. Desde el punto de vista paleográfico, es un manuscrito muy complejo ya que presenta tres tipos de intervenciones debidas a tres manos diferentes: La primera mano copia los cuatro folios que contienen la moxiganga, incluida la palabra «fin». De nuevo se trata de un copista, ya que tanto la producción de las letras aisladas, como la forma de realizar nexos y ligados, no se parece en absoluto a la letra humanística de Lope, es más, ni siquiera existe una voluntad de semejanza gráfica. La segunda mano realiza algunas anotaciones sueltas, quizás con vistas a una posible representación. Están realizadas con tinta negra, lo que contrasta con el color sepia de la tinta empleada por el primer copista. Por último, la tercera mano se limita a escribir el colofón de la pieza:

Loado sea el Santísimo Sacramento.
Amén.
En Madrid a 28 de abril de 1613
Lope de Vega Carpio [rúbrica]

Lo sorprendente es que la letra de esta última mano corresponde sin duda alguna a la del propio Lope de Vega. Contiene, además, las características habituales en el colofón de otros autógrafos ya estudiados. De acuerdo con la época en la que se fecha la copia de la moxiganga, hay una clara cristianización en las alusiones finales que se detecta ya en los autógrafos de Lope desde 1610. Añade también la data tónica y cronológica, como era práctica habitual. Por último, la firma presenta todas las características propias de los autógrafos de Lope.

En el caso de la *Moxiganga de Roxillas* que se conserva en el manuscrito Res. 130, nos hallamos ante una copia del texto que no se debe a la mano del autor, pero que está firmada, rubricada y fechada por el propio Lope. Aunque se trata de un caso diferente al de los manuscritos examinados de *El príncipe perfecto* y de *Melisendra*, el pseudo-autógrafo de la moxiganga es otro testimonio de que hay copias de obras teatrales que, aunque no están realizadas por el dramaturgo, pueden estar supervisadas por el propio Lope quien añade su firma o su rúbrica.

CONCLUSIONES

En la parte primera del estudio precedente, se han sentado las bases de un análisis paleográfico de la escritura humanística de Lope, análisis que sólo se había realizado en la tradición crítica de manera impresionista o aproximada. Si tenemos en cuenta los postulados de la ciencia paleográfica moderna, señalar de un tipo de escritura tan sólo los rasgos genéricos de elegancia o rapidez de trazado es mermar la posibilidades que ofrece un verdadero análisis del acto de escritura.

La letra que realiza Lope de Vega está influida por su calidad de secretario durante la mayor parte de su vida laboral o profesional³¹. Por ello, se pueden obser-

³¹ Una descripción pormenorizada del oficio de secretario en esta época, así como de los principales tratados al uso, aparece en el estudio de Agustín GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Epistolario...*, ed. cit., pp. 209-238.

var multitud de registros gráficos según nos encontremos ante una carta o ante el borrador de una comedia. No obstante, de entre todos ellos se pueden extraer unas características que varían en su grado de cursividad pero que se producen siempre de manera similar. Precisamente, a través del análisis de dichos rasgos mediante los instrumentos paleográficos, se pueden deducir las características que individualizan la letra de Lope con respecto a la de cualquiera de sus contemporáneos.

Hemos examinado las peculiaridades gráficas recurrentes en la letra de Lope para establecer un paradigma reutilizable en otros textos que, a pesar de tener algún tipo de relación supuesta con el dramaturgo, parece que no se conservan en su forma autógrafa. Las características establecidas no sólo hacen referencia a la producción de las grafías, sino que también se encuentran en el ámbito de los rasgos intrínsecos del código. A partir de las comedias autógrafas analizadas, se comprueba que es muy importante el análisis de los encabezamientos, de las rúbricas, de la foliación, y por supuesto, de la firma y fecha de las obras.

Una vez establecido sobre criterios paleográficos objetivos el modelo de escritura lopesca, se pueden aplicar los resultados obtenidos a otros manuscritos de los que no se había podido afirmar con certeza si estaban o no realizados por la mano de Lope. Es el caso del manuscrito Res. 88 de *Melisendra*.

Por lo que se refiere a la autoría material del manuscrito, hemos podido concluir que la copia Res. 88 no se debe a la mano de Lope de Vega. Son éstos los datos que aporta la ciencia paleográfica apoyada por la crítica textual. El análisis paleográfico apunta algunas diferencias básicas en la realización de los signos gráficos entre el manuscrito Res. 88 y las comedias autógrafas, aunque de manera paralela, aparecen junto a las mencionadas diferencias una serie de rasgos gráficos coincidentes con la escritura de Lope. El manuscrito del entremés carece de los signos de validación externos, puesto que omite los aditamentos gráficos propios de este tipo de códigos en Lope (dedicatoria, fecha, anotaciones marginales). La crítica textual, por su parte, corrobora los resultados obtenidos en el análisis paleográfico, ya que los errores de lectura son propios de un copista.

Ahora bien, no se trata de una copia habitual, puesto que cuando se realiza un código de este tipo (o un documento incluso), es necesario copiar de manera íntegra los caracteres internos, es decir, el texto. Sin embargo, es menos frecuente encontrar copias que como la del manuscrito Res. 88 reproduzcan no sólo los caracteres internos sino también los caracteres externos; es decir, no sólo se copia el fondo sino que también se imita la forma.

Desde el punto de vista paleográfico, estamos ante lo que se denomina una *copia imitativa*, que, por supuesto, es el tipo de copia más cercano a la falsificación. Si es una copia imitativa, podríamos suponer que el copista tiene a la vista un autógrafo de Lope, sea o no el de *Melisendra*, o que el copista se ha especializado en imitar la letra del dramaturgo. Esta segunda hipótesis está avalada por otros manuscritos que contienen obras dramáticas que con toda seguridad son de Lope, como la comedia de *El príncipe perfecto*, pero que no están redactadas por su mano. Sin embargo, en algunos casos, el propio Lope supervisa la redacción de las copias, como sucede en la copia de *El príncipe perfecto* custodiada en la Biblioteca Nacional de Madrid, rubricada por Lope, y también en *La mojiganga de Roxillas*, que Lope firma y rubrica.

Además, el estudio de las firmas nos ha permitido también concluir que el copista de *Melisendra*, con toda seguridad, es el mismo que copia la segunda parte de

El príncipe perfecto, tanto los folios manuscritos del Archivo Histórico Nacional, como el ejemplar de la Biblioteca Nacional. Esta última coincidencia resulta significativa, pues parece apuntar la posibilidad de que existiera un copista profesional de las obras de Lope de Vega. De confirmarse la hipótesis, cabría analizar desde un nuevo prisma todos los manuscritos citados que en la actualidad plantean dudas de autenticidad con respecto a la firma del autor y a su letra. De hecho, el propio dramaturgo, cuando recuerda en su epistolario la afición que siente el duque de Sessa por recopilar los autógrafos lopescos, antiguos y más recientes, señala que ha encargado la copia de alguna de sus comedias a Roque Hernández³².

Roque Hernández era el marido de Marta de Nevares, la última amante de Lope de Vega, a la que dedica éste en 1620 su comedia de *La viuda valenciana*, en la que incluye una serie de comentarios irónicos a raíz de la muerte del odiado consorte³³. Recuérdese que la aprobación de *Melisendra* está fechada en 1612 y 1613. Curiosamente podría ser Roque el copista, o uno de los copistas, encargado de la reproducción supervisada por el propio Lope de obras teatrales como la segunda parte de *El príncipe perfecto* y *Melisendra*, de aceptarse en este último caso la autoría lopesca. Las copias imitativas se habrían realizado, a petición quizás del duque de Sessa, para suplir la carencia de autógrafos. Como era práctica habitual en la época, Lope vende los autógrafos, sin conservar copias de los mismos, al *autor* de la compañía teatral³⁴.

Desde el punto de vista paleográfico, en todo caso, hemos concluido que el manuscrito de *Melisendra* es una copia imitativa que presenta coincidencias con otros manuscritos relacionados con Lope. Así pues, aunque no sea autógrafo, el manuscrito Res 88 sugiere la posibilidad de que el texto contenido en el mismo sí fuera obra del dramaturgo, si bien la autoría de los entremeses incluidos en las *Partes* sigue siendo motivo de controversia.

MELISENDRA. EDICIÓN PALEOGRÁFICA

Los criterios que rigen esta transcripción son de tipo paleográfico, por lo cual se mantiene la alternancia u/v, i/j/y, a pesar de que su valor fonético es en ocasiones equivalente. Asimismo, se respeta la forma gráfica ss. Se señala con un apóstrofo la supresión de una vocal. La acentuación y la puntuación se realiza según los cri-

³² Escribe Lope: «Ya Roque Hernández traslada la comedia con muy buen gusto, sabiendo que lo es de Vex^a el tenerla», *Epistolario de Lope de Vega*, Madrid, R.A.E., 1943, vol. IV, p. 8, carta n.º 369 fechada en Madrid, [marzo 1618]. Comenta el editor del epistolario, A. G. de Amezcua (vol. I, p. 478, nota 15): «El Duque logra reunir una colección estupenda de comedias manuscritas de Lope y de otros ingenios, ora originales suyas, ora copiadas por pluma de amanuenses bajo la dirección de éste».

³³ *La viuda valenciana* se incluye en la Parte XIV (Madrid, Juan de la Cuesta, 1620) en cuya dedicatoria a Marta de Nevares (Marcia Leonarda), alude Lope a la muerte de Roque Hernández: «que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies», cito por la edición de J. GÓMEZ y P. CUENCA, *Comedias, VIII*, Madrid, Biblioteca Castro, 1994, p. 522. La aprobación de *Melisendra* está fechada en 1612 y 1613. Había aparecido el entremés en la *Parte I* (1605). Resulta lógico pensar que se habría representado antes de editarse, como ocurre también con las comedias. De ser así, se habría vuelto a representar en las fechas que indica la aprobación, aunque no se ha podido atestiguar la representación de *Melisendra* en ningún caso.

³⁴ Como dice J. M. Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Bosch, 1978, p. 99: «El poeta vendía la comedia al *autor* con lo que áquel perdía todo el derecho sobre ella y, después de representarla, el director de la compañía cedía todos sus derechos al impresor por cantidades irrisorias».

terios modernos. Se resuelve sin ningún tipo de señalización los signos abreviativos y palabras abreviadas, con la salvedad de las intervenciones continuadas de los personajes, por ser un criterio habitual en las ediciones de obras teatrales.

La edición paleográfica del manuscrito va acompañada de una serie de notas que poseen una triple funcionalidad: la de reseñar los problemas de lectura que aparecen en el manuscrito; la de aclarar el significado de algunos términos en aras de la comprensión del texto; y, por último, la de establecer las variantes textuales que se recogen en los textos impresos de la *Primera parte de las Comedias de Lope de Vega* en sus dos ediciones, la primera en Valencia, Gaspar Leget-Francisco Miguel, 1605 y la segunda en Valladolid, Juan de Bostillo-A. Coello, 1609, ya que ambas impresiones recogen, en partes diferentes, el entremés titulado *Melisendra*³⁵.

³⁵ La edición de 1605 incorpora cinco entremeses al comienzo del volumen, de los cuales el titulado *Melisendra* ocupa el primer lugar. Por el contrario, la edición de 1609 recoge doce entremeses colocados al final del volumen.

[TÍTULO]³⁶
ENTREMÉS DE MELISENDRA

[Fol. 1r] Entremés de Melisendra, y los personajes que hablan en él son los siguientes:

ROLDÁN.	MELISENDRA.
DURANDARTE.	DOS MOROS.
EMPERADOR.	VN PORTERO.
GALALÓN.	VN CORREO.
BALDOUINOS.	VN MÚSICO ³⁷ .

³⁸ JORNADA PRIMERA

Y³⁹ sale don Roldán solo

D. ROL. ¡Qué fatigas⁴⁰ y embelecos⁴¹
causas⁴² amor, en mi pecho,
que retumben ya tus ecos
de noche, en mi triste lecho,
y de día, en estos huecos!
Dime: ¿doñ⁷ Alda, qué haze,
que su cara y⁴³ pescuezo
de suerte me satisfaze,
que no hay tuétano de hueso
que tanto mi gusto aplaze?

³⁶ El título completo en las ediciones impresas es: Primera parte de / entremeses, de las come/días de Lope de Vega / Entremés primero de Melisendra [sic], los que salen a él son los siguientes, V¹. La impresión vallisoletana corrige la errata y añade a continuación la conjunción y.

³⁷ Como se puede observar, en esta lista de los personajes que componen el entremés faltan los nombres de Gayferos y de Oliveros; este último, no obstante, sí aparece en la enumeración que realizan los impresos V¹ y V².

³⁸ *Add.* Lo a muy graciosa./ Senado muy eminente:/ aquí saldrá vn entremés/ que si lo mira la gente/ de la cabeça a los pies/ parece qu'es [que es V²] de repente./ Muy por extenso verán/ la historia de Melisendra,/ y aquí saldrá don Roldán,/ que con vna sola almendra/ se comerá un grande pan./ Y no sólo he de traerlos/ estos sucesos estraños,/ que aquí saldrá don Gayferos/ que casi en más de cien años/ no cultiú sus gargueros [guargueros V²]./ También pienso recitar/ otras ilustres hazañas,/ para auerlos de mirar/ el [del V²] que tuuiera [tuuiere V²] lagañas/ por fuerça se a de limpiar./ Y seruirá de sensayar/ dos nouios en vn molino,/ porque se quieren casar,/ mas, pues se pasó el pepino,/ no ay sino dissimular./ Todos juntos nos oyrán,/ y su atención nos darán,/ y aquesto por loa valga./ Quiero entrar-me por que salga/ a començar don Roldán. V¹, V².

³⁹ *Om.* y V¹, V².

⁴⁰ fotigas V².

⁴¹ enbelecós V¹, V².

⁴² *En el manuscrito* jausas.

⁴³ *Add.* su V¹, V².

Entra Durandarte.

- DUR. ¡Amor, que con tus engaños
 y con tus dulces conseruas⁴⁴
 a ualientes no reseruas⁴⁵,
 antes los buelues tacaños
 con tus flechas⁴⁶ y tus yeruas!
 ¡O, mi Belerma hermosa,
 que tu boca y tu nariz
 si no fuera asquerosa,
 no la ay en toda París
 ni en las Nauas de Tolosa!
- ROL. ¡O, valiente Durandarte!,
 ¿qué se haze?
- DUR. Contemplaua
 en el amor.
- ROL. D'esse arte
 yo también⁴⁷ me passeaua
 con ese mismo estandarte.
 ¿Muéstraseos Belerma ingrata?
- DUR. No ay Dazne⁴⁸ ni garrapata
 como mi amada Belerma.
 Nuestra⁴⁹ doñ'Alda, ¿está tierna?
- ROL. Más dura está que patata⁵⁰,
 que le ha dicho Galalón
 que ha mudado pensamiento.
- DUR. Galalón es qual jumento,
 no vivirá sin trayción.

[Fol. 1v]

Entra el portero.

- POR. A la puerta está Oliueros,
 quiere hablar a⁵¹ don Roldán.
- ROL. Dile que entre. Caualleros
 oy aquí no faltarán.

⁴⁴ conseruas V¹.⁴⁵ rezeruas V¹.⁴⁶ *En el manuscrito flecas.*⁴⁷ tambien V¹, V².⁴⁸ Probablemente es una vulgarización de Dafne, la ninfa que perseguida por Apolo, acaba transformándose en laurel.⁴⁹ vuestra V¹, V².⁵⁰ datata V¹.⁵¹ con V¹, V².

Entra Oliueros.

[Fol. 2r]

- OLI. ¡O, valerosos guerreros!
 ROL. ¡O, señor de Montaluán!
 OLI. Hemos trazado torneos
 que de Francia al Algarafe⁵²,
 ni del sur hasta Jetafe
 no han visto los Pirineos.
 ROL. Ya me haze tiftafe
 el corazón.
 OLI. Don Gayferos
 no quiere con su presencia
 honrar tantos caualleros,
 por llorar con llantos fieros
 de Melisendra el ausencia.

Entra otra vez⁵³ el portero.

- POR. Galalón está a la puerta.
 DUR. ¿Qué puede aqueste querernos?
 POR. Quiere que se la dé abierta.
 ROL. Ello será cosa cierta
 que éste venga a reboluernos.

Entra Galalón.

- GAL. ⁵⁴ Ya estaua muy enfadado
 de aguardar vuestra licencia,
 y por ver vuestra presencia
 no he aguardado al criado⁵⁵.
 Vengo harto de reír
 porque dize don Gayferos
 que los nobles caualleros
 a cañas no han de salir.
 Amárgole⁵⁶ como hiel,
 y quiéreme como el diablo
 porque he dado en fisgar⁵⁷ d'él.
 ¡Señores, mirad que os hablo!
 ROL. No mire nadie hazia él.

[fol. 2v]

⁵² Algarafe V¹, V².

⁵³ *Om.* otra vez V¹, V².

⁵⁴ El primer verso de esta intervención está tachado y sustituido por el que aparece en el texto.

⁵⁵ A continuación dos versos tachados.

⁵⁶ amaagole V².

⁵⁷ fizgar V¹.

⁵⁸ *El portero.*

- POR. Don Gayferos, mi señor,
quiere entrar en esta sala.
- ROL. ¡O paje, gesto de hazor!
¿Cómo vienes d'esse humor?
Parte luego como bala
y dile que venga él.
Parte luego, moscatel.

Entra don Gayferos.

- D. GAY. ¡O, Durandarte! ¡O, Oliueros!
¡O, don Roldán!
- ROL. ¡O, Gayferos el galán!
¿Qué tenéys?
- D. GAY. Del amor de Melisendra⁵⁹.
- D. ROL. Dezíselo a don Roldán.
- D. GAY. Plázeme⁶⁰, dezirlo quiero.
- D. ROL. Pues, ¿qué fue?
- D. GAY. No ha entrado pan
desde ayer en mi garguero⁶¹,
y las tripas se me van.
- D. ROL. ¿Y eso⁶² es de hambre o de amor?
- D. GAY. El amor de Melisendra,
repica en mí un atambor,
que no pasaré un⁶³ almendra
hasta ver su saluo honor.
- OLI. En los torneos podrá⁶⁴
ýrseos la melancolía.
- D. GAY. Melancolía que está
dentro de la tripa mía
con ayre rebentará.
¡Ay, Melisendra amada!
¡Ay, Melisendra!

[fol. 3r]

⁵⁸ *Add.* Entra V¹, V².⁵⁹ Como indica Cotarelo en la edición que realiza de *Melisendra*, en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*, Madrid, [N.B.A.E.], Bailly Baillièrè, vol. I, 1911, n.º 25, pp. 105-111, este pasaje parece defectuoso en cuanto a su sentido y a la rima.⁶⁰ Pláseme V¹.⁶¹ garguero V¹, V². *Garguero*: La parte interior de la garganta, por otro nombre Gorja, por donde descende de la boca el alimento a el estómago. Otros dicen Guarguero. (*Aut.*)⁶² essos V².⁶³ vna V¹, V².⁶⁴ La siguiente palabra está tachada.

- D. ROL. Acabá⁶⁵, tened paciencia,
y procuraos alegrar.
- DUR. Acabad ya.
- D. GAY. ¡Ay, Melisendra amada!
¡Ay, Melisendra!
- D. ROL. Juguemos, si vos queréys,
y lo podréys olvidar.
- D. GAY. Señores, no he de jugar.
- OLI. ¡Que tanto mostrar queréys
lo que sentís el pesar!
- DUR. ¡O, melancolía espesa!
¿Cómo estays de aquessa suerte?
- D. ROL. D'essa tristeza me pesa.
- OLI. Mirad que buscáys la muerte.
- D. GAY. No me quebréys la cabeza.
- GAL. Yo que soy su amigo eterno
pienso con él recaballo.
¡Jugad, príncipe⁶⁶ estafermo⁶⁷!
- D. GAY. Lo propio será arrogallo⁶⁸ [fol. 3v]
el⁶⁹ demonio del infierno;
o traygan naypes o dados.
Ve tú por ello, acaba.
- DUR. Dejad aquessos cuidados
y juguemos a los dados.
- D. ROL. ¿Quál⁷⁰ quereys?
- D. GAY. A la taba⁷¹.
- D. ROL. Huelgo que toméys plazer.
- DUR. Sí, que todo es menester.
Si no alegraos⁷² conuiene.
- D. ROL. Ya el juego de tablas viene.
- DUR. Pues empiézese⁷³ a poner.
- D. ROL. Muy bien os podéys sentar
y aliuiar el corazón.

⁶⁵ Acabad V¹, V².

⁶⁶ prindipe V².

⁶⁷ *Estafermo*: Por metáphora se dice el que sin servir de cosa alguna, presume hacer papel. (*Aut.*)

⁶⁸ *Así en el manuscrito*; rogallo V¹, V².

⁶⁹ Según explica Rafael LAPESA, «Los casos latinos: restos sintácticos y sustitutos en español», *Boletín de la Real Academia Española*, (1964), p. 77: «El uso de *a* ante objeto directo personal se ha extendido y consolidado con el transcurso del tiempo: el español medieval y clásico lo ofrecían con regularidad mucho menor que el moderno».

⁷⁰ ¿A qué V¹, V².

⁷¹ *Taba*: Con posterioridad aparece en el texto: «juego de tablas». Podría tratarse de una confusión con el juego de las *Tablas Reales* (vid. José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977, p. 720) o bien podría tratarse de una metonimia por la *tabla* sobre la que se arroja la *taba*, como atestigua Rodrigo CARO, *Días geniales y ludicros*, ed. J. P. Etienvre, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, pp. 179-181, párr. III: «Modo de jugar a la *taba*».

⁷² solo alegraros V¹, V².

⁷³ empiece V¹.

- D. GAY. Señores, esso es cansar.
Yo no tengo de jugar
si no se va Galalón.
- DUR. Ydos, señor de Maganza.
- GAL. Si doy enfado me iré,
mas yo me la pelaré.
- DUR. Andad con Dios.
- GAL. Una lanza,
si puedo, le tiraré.
- D. ROL. Sentaos ya, don Gayferos,
pues que Galalón es ido.
- D. GAY. Yo estoy falto de dinero,
juguemos este vestido.
- OLI. No, que no es de caualleros.
- D. ROL. A todos nos ha ofendido.
- GAL. Y agora aquí cara a cara,
que el que me hubiere⁷⁴ afrentado
que en el campo...
- OLI. Para, para.
- D. ROL⁷⁵. Andad con Dios, hombre honrado.
- GAY. ¡Ah, quién te desvensijara⁷⁶!
- D. ROL. ¿Jugaremos?
- OLI. Bien podéys.
- GAL. Pues juguemos mil ducados
y serán para los dados.

[fol. 4r]

Entra el músico con guitarra.

- MÚS. Pues caualleros, ¿qué hazéys?
- GAY. Para aliuiar mis cuidados
cantá de melancolía⁷⁷,
quizá se podrá aliuiar
con esso la pena mía⁷⁸.
- MÚS. Cantaré si dan barato⁷⁹.
- GAY. Sí darán, cantá folía.

Canta el músico: Jugando está a las tablas don Gayferos, y estando cantando entra Carlomagno, y Baldouinos.

- EMP. ...¿Que en effeto, Baldouinos,
que responde aquesse moro

⁷⁴ vuiere V².

⁷⁵ Dur. V¹, V².

⁷⁶ *Desvensijarse*: quebrarse de un lado, ù de entrambos, cayendose las tripas, sin passar de las ingles. (*Aut.*)

⁷⁷ melencolia V¹.

⁷⁸ mai V¹.

⁷⁹ bar to V¹.

que por ningunos caminos
la dará?

BAL.

Como un toro
responde mil desatinos.
Dize que no la ha de dar,
mas con un moro cassalla.

EMP.

No sé yo con qué toalla
mi honra⁸⁰ se ha de limpiar.

[fol. 4v]

BAL.

Pues, mi señor, refugalla⁸¹
con sangre de aquestos perros.
Haz señor tocar cencerros
y muéuele al mundo guerra,
que se estremezca⁸² la tierra⁸³
y tiemblen de ti los cerros.

EMP.⁸⁴

¡Mal ayan mis baruas canas
y manta que me cobija,
tejida con tantas lanas!,
que yo fuera por mi hija
a no tener almorranas.

BAL.

Bien te oye don Gayferos,
que tablas jugando está.

EMP.

¡Apartá, caualleros,
apartá⁸⁵!

Esso sí, don Gayferos
usá del almidón y de las galas,
que es propio⁸⁶ de valientes caualleros
andar siempre jugando por las salas.
¡Mal haya yo, mal hayan mis dineros!,
que si yo no vistiera martingalas⁸⁷,
yo fuera cauallero en mi quartago⁸⁸
y en toda la morisma hiziera estrago,
¡cómo⁸⁹ está al galán tan bien la seda,
el cuello, el almidón, la cama blanda,
almizcle, ámbar, algalia⁹⁰!

⁸⁰ honra V¹.

⁸¹ refregalla V¹, V². *La lectura del manuscrito parece un error del copista, puesto que el verbo «refugar» no aparece recogido en ninguno de los diccionarios de la época.*

⁸² estremesca V¹.

⁸³ sierra V¹, V².

⁸⁴ Los dos primeros versos de esta intervención están tachados.

⁸⁵ Add. aparta? V¹.

⁸⁶ propio V².

⁸⁷ *Martingalas*: Parte del arnés que cubría las entrepiernas. (Aut.)

⁸⁸ *Quartago*: Caballo pequeño o mal proporcionado en los cuartos. (Aut.)

⁸⁹ Add. le V¹.

⁹⁰ *Almizcle*: Droga odorífera muy conocida por su nombre y por fragancia (Aut.). *Ámbar*: Una pasta de suavísimo olor, tan estimada como a todos es notorio, pues se vende por onzas, y la onza en buenos ducados (Cov.). *Algalia*: Cierta licor que el gato índico cría en unas bolsillas, que curado es de suavísimo olor u por esto muy apreciado (Cov.)

Nótese que los términos se utilizan como paradigmas de la fineza y el buen gusto del atuendo personal.

los que ¹⁰⁵ del quajar ¹⁰⁶ arranco,
 que el regüeldo *más de estima*
 dicen que es de un gordo rábano ¹⁰⁷.
Melisendra está en Sansueña,
vos en París descuidado,
vos ausente, ella mujer;
harto os he dicho, miraldo.

[fol. 5v]

- DUR. Yo, como pariente vuestro,
 os daré un gran consejazo,
 que el consejo si es de muchos
 es mejor que un gran gazpacho ¹⁰⁸.
 Melisendra es garrapata,
 y vos soys escarabajo,
 vos soys macho, ella es hembra ¹⁰⁹;
harto os he dicho, miradlo ¹¹⁰.
- OLI. Pues yo, no como pariente
 sino como paniaguado ¹¹¹
 —que los paniaguados son
 deuotos del Uiertes Santo ¹¹²—,
 os quiero dar un consejo:
 que subáys encima un asno
 y busquéys a Melisendra;
harto os he dicho, miradlo ¹¹³.
- BAL. Pues yo aunque a la postre uengo,
 que la postre en estos casos

«Oýd, señor don Gayferos
 lo que como amigo os hablo,
 que los dones más de estima
 suelen ser consejos sanos.
 Dexad vn poco las tablas,
 y escuchadme lo que entrambos
 yo a aconsejar vos a hazer
 deuemos a fuer de hidalgos.
 Melisendra está en Sansueña
 vos em [sic] París descuydado,
 vos ausente, ella muger,
 harto os he dicho miraldo...»

Este romance aparece recogido dentro de *Las fuentes del romancero general*, (Madrid, 1600).
V Ramillete de flores. Cuarta parte del Flor de Romances recopilados por Pedro de Flores (Lisboa,
1593), ed., de A. Rodríguez Moñino, Madrid, R.A.E., 1957.

¹⁰⁴ Oýd V¹, V².

¹⁰⁵ Om. que V².

¹⁰⁶ *Quajar, cuajar*: La parte donde los animales reciben el alimento para hacer la primera coccion, que corresponde al estómago en el hombre, ò el buche en el ave (*Aut.*)

¹⁰⁷ Rauaño V¹.

¹⁰⁸ gaspacho V¹, V².

¹⁰⁹ emba V¹.

¹¹⁰ miraldo V¹, V².

¹¹¹ *Paniaguado*: El allegado à una casa que está beneficiado del dueño de ella u le da de comer.
 [...] Por extensión vale amigo (*Aut.*)

¹¹² sancto V².

¹¹³ miraldo V¹, V².

- es de la¹¹⁴ mayor estima,
os daré un consejo sano.
Melisendra está en Sansueña,
vos en París descuidado,
es mujer, querrá parir;
harto os he dicho, miraldo.
- GAY. Yo os agradezo¹¹⁵, señores
tío, amigo, primo, hermano;
y ansina, os quiero dezir
que porque estoy empeñado
me prestéys para el camino
hasta un millón de dineros¹¹⁶.
- ROL. ¡Mucho es por Dios! Veys aquí
este gato¹¹⁷ de dineros.
- DUR. Tomá esta bolsa.
- G. Caualleros, [fol. 6r]
¿ay alguno entre vosotros
que sobre mis quinze potros
me preste algunos dineros?
- BAL. Veys aquí aquesta¹¹⁸ mi bolsa¹¹⁹,
que a fe que tiene recado.
- OLI. Empeñad aqueste antojo
cuando os halléys empeñado.
- GAY. Primo mío, don Roldan,
prestadme vuestro cauallo
que si yo bueluo, creed
que también vendrá el quartago.
- ROL. ¡A buen tiempo auéys pedido!,
que para oy le he comprado
un freno de raso¹²⁰ negro
y una silla de brocado.
- GAY. ¡Abrazadme, caualleros!,
¡abrazadme todos quatro!
- DUR. Ayúdete san Dionís
junto con el del lagarto¹²¹.
- GAY. Adiós, nobles caualleros.

¹¹⁴ es la de V¹, V².

¹¹⁵ agradezco V¹.

¹¹⁶ ducados V¹, V². A continuación aparecen dos versos tachados.

¹¹⁷ *Gato*: Se llama tambien la piel de este animal aderezada y compuesta en forma de talego ò zurrón, para echar y guardar en ella el dinero (*Aut.*)

¹¹⁸ esta es V¹.

¹¹⁹ bolça V¹, V².

¹²⁰ razo V¹.

¹²¹ Este «lagarto» es probablemente una ridiculización del dragón con el que luchó san Jorge.

JORNADA SEGUNDA ¹²²*Sale Melisendra y dos moros*

MEL. ¹²³ Quejarme quiero un poco si estuiera
 a estas murallas como ya me vistes
 y estando haziendo cuenta y me oyeran
 y qual siempre cantara endechas ¹²⁴ tristes.
 Porque los que me esperan desesperan,
 y callando, dirán algunos chistes;

¹²² II V¹.

¹²³ El lamento inicial de Melisendra, así como su liberación por parte de Gayferos, tiene como fuente otro romance coetáneo, aunque en este caso no se detectan prestamos léxicos tan claros como los señalados al final de la primera jornada:

«El cuerpo preso en Sansueña
 en París cativa el alma
 puesta sienpre sobre el muro,
 porque está sobre él su casa.
 Buelta en ojos Melisendra,
 y sus ojos bueltos agua,
 mira de Francia el camino
 y de Sansueña la playa;
 y en ella vio vn caballero
 que junto a la cerca passa.
 Házele señas, y viene,
 que viene por quién le llama.
 Si soys christiano —le dice—,
 o aveys de passar a Francia,
 preguntad por don Gayferos,
 dezilde que a cuándo aguarda;
 que muy mejor estuviera
 ganando acá por mí lanças,
 que no allá con passageros,
 jugando dados y cañas;
 que si quiere que sea mora,
 que otra cosa no me falta,
 y amándole no es posible
 bivar vn alma christiana.
 Tanto llora Melisendra
 que las razones no acaba.
 Don Gayferos le responde
 alçándose la celada.
 No es tiempo de disculparme,
 señora, de mi tardança,
 pues el no tenella agora
 no es de mucha inportancia.
 Dízele que aguarde vn poco,
 y en menos de vn poco abaxa.
 A ella en las ancas sube,
 y él en la silla cavalga,
 y a pesar de la morisma
 la puso dentro de Francia.»

Este romance está recogido dentro *Las fuentes del Romancero General* (Madrid, 1600). *XIII Flor de varios y nuevos romances primera, segunda y tercera parte. Textos de Pedro Moncayo y Pedro de Flores* (Lisboa, 1592), ed. Mario Damonte, Madrid, R.A.E., 1971.

¹²⁴ *Endechas*: Cancion triste y lamentable, que se dice sobre los difuntos y en los funerales, en alabanza de los muertos (*Aut.*)

si él esto haze, no es de caualleros.
Paredes tristes ¿qué¹²⁵ de mi Gayferos?

Estaráse él agora paseando,
 y en sus caualllos dando mil carreras,
 y también se estará refocilando¹²⁶
 con las damas, vil, troteras¹²⁷.

[fol. 6v]

Y yo estoy afligida aquí llorando,
 no sé quando son burlas, quando veras;
 si él esto haze, no es de caualleros.

Tristes paredes¹²⁸, ¿qué es de mi¹²⁹ Gayferos?

MOR. Señora, no hazer estremos
 porque si¹³⁰ señor ver,
 a todos hazer morir¹³¹.

Mera que te lo dezemos.

MOR. 2¹³² Callar señora, callar,
 que te lo boluo a dezir,
 porque si llorar, morir,
 e si morir, enterrar.

MEL. Dormíos, verdugos fieros.
Paredes tristes, ¿qué es de mi Gayferos?

Quedan los moros dormidos.

¹³³ Perseguida de cosas engañosas,
 de pensamientos, gustos y¹³⁴ antojos,
 y de pulgas que son muy malizosas,
 los cabellos sin peyne y con abrojos;
 y desarma¹³⁵ las manos con esposas,
 de chinches¹³⁶ y garrapatas y piojos;
 y todo hasta que pueda yr a veros,
 no se me olvidará mi don Gayferos.

Entra don Gayferos.

[D. GAY.]¹³⁷ Descanse el caballo en tanto
 que les digo a estas murallas

¹²⁵ Add. es V¹.

¹²⁶ *Refocilarse*: Estarse complaciendo en el gusto que se recibe (*Aut.*)

¹²⁷ damas infames cotorreras V¹, V². *Trotar*: las mujeres es andar de priesa divagando por todas partes del lugar (*Cov.*)

¹²⁸ paredes tristes V¹, V².

¹²⁹ Tachado: *don*.

¹³⁰ Add. mi V¹, V².

¹³¹ morer V¹, V².

¹³² I. V¹, V².

¹³³ *Después de la acotación se repite* Meli. V¹, V².

¹³⁴ Add. de V¹, V².

¹³⁵ *Así en el manuscrito*; de sarna V¹, V².

¹³⁶ chinchas V¹.

¹³⁷ D. Gayfe. V¹, V².

- mi dolor, mi pena y llanto,
que solo de contemplallas¹³⁸ [fol. 7r]
me consuelo un tanto quanto.
- M. Oý, paredes altas y odoríferas,
y para mi bien siempre pigérrimas¹³⁹,
mostraos a mi mal algo mortíferas,
seréys ya en mi vida celebérrimas,
que si en esto os mostráys amplíficas¹⁴⁰,
vuestras alabanzas cantaré en dízimas,
y si no lo hazéys, fuego de rábanos
os queme todos¹⁴¹ con agudos tábanos.
¹⁴²Vn caballero parece
que se acerca por aquí.
- GAY. No sé qué quiriquí
siento en mí que me estremeze
y me haze salir de mí.
- MEL. Quiero hablé¹⁴³ y no oso.
- GAY. Quiero hablalle y no puedo.
- MEL. Muy grande ha sido mi miedo.
- GAY. Por extremo estoy medroso.
- MEL. Quiero hablalle. ¡Ha, cauallero!
Pero ya buelue azia acá.
- GAY. Mandad señora,
bien podéys mandar.
- MEL. O es Goliás o es Alcides¹⁴⁴,
«Caballero, si a Francia ydes
por Gayferos preguntad,
*dezidle*¹⁴⁵ *que la su esposa*
*se le imbia a*¹⁴⁶ *visitar»*.
- GAY. Melisendra es, ¡uiue Dios!,
mas quiero disimular,
que vengo muerto de hambre
y podría reventar. [fol. 7v]
- MEL. Pues no me quieres¹⁴⁷ hablar,
déuoos de ser enfadosa,
y si le habéys de buscar,
*dezidle*¹⁴⁸ *que la su esposa*
*se le imbia*¹⁴⁹ *a encomendar*.

¹³⁸ Así en el manuscrito; contemplallas V¹, V².

¹³⁹ El autor ha formado sobre la raíz de la voz latina *piger*, 'holgazán, perezoso', la forma superlativa. No obstante, como tal adjetivo no se recoge en los diccionarios de la época.

¹⁴⁰ *Amplificar*: ensalzar, ponderar y engrandecer lo grande de alguna hazaña (*Aut.*)

¹⁴¹ todas V¹, V².

¹⁴² *Se repite, de forma innecesaria, el nombre abreviado del personaje que está realizando esta intervención*: Mel. V¹, V².

¹⁴³ Así en el manuscrito; hablalle V¹, V².

¹⁴⁴ Tanto el personaje bíblico, Goliat, como el personaje de la mitología greco-latina, Alcides o Hércules, se utilizan como paradigma de la fortaleza física.

¹⁴⁵ *dezilde* V¹, V².

¹⁴⁶ Tachado: *preguntar*.

¹⁴⁷ *queréys* V¹.

¹⁴⁸ *dezilde* V¹, V².

¹⁴⁹ *embía* V¹, V².

- GAY. No tengo más sufrimiento.
Don Gayferos soy señora.
- MEL. ¿Es possible que tal siento ¹⁵⁰?
¡Mi regalo!
- GAY. ¡Mi contento!
- MEL. ¡Mi jarro!
- GAY. ¡Mi cantimplora ¹⁵¹!
- MEL. ¡Mi ballesta!
- GAY. ¡Mi bodoque ¹⁵²!
- MEL. ¡O, cabe ¹⁵³ mío!
- GAY. ¡O, mi toque ¹⁵⁴!
- MEL. ¡Mi ochauo ¹⁵⁵!
- GAY. ¡Mi dingandux ¹⁵⁶!
- MEL. ¡O, mi primera ¹⁵⁷!
- GAY. ¡O, mi flux!
- MEL. ¡Mi ziruelo!
- GAY. ¡Mi albarquorque ¹⁵⁸!
Bajad, señora, bajad.
- MEL. Parecérseme ¹⁵⁹ han las piernas.
- GAY. Yo os taparé las cabernas.
- MEL. Por esse portillo entrad.
- GAY. Ya entro. ¡A, palabras tiernas!
- MEL. Mirad, mi ¹⁶⁰ bien, que no hay cuerda,
¿cómo me recogeréys?
- MOR 2. ¡A, de la guarda, recuerda!,
porque se lleua un francés
usurpada a Melisendra.

[fol. 8r]

Vanse Melisendra y don Gayferos, y sale el Emperador y don Roldán, Durandarte, Oliueros y Galalón.

- EMP. ¿Qué habrá la fortuna hecho
de mi hija ¹⁶¹ y de mi hierno ¹⁶²?

¹⁵⁰ sienta V¹, V².

¹⁵¹ cantimplora V².

¹⁵² *Bodoque*: Una pelota ò bola de barro [...] la qual sirve para munición de las ballestas que llaman de bodoque (*Aut.*)

¹⁵³ *Cabe*: El golpe de lleno, que en el juego de la argolla dá una bola à otra, impelida de la pala con que se juega, de forma que llegue al remate del juego, con que se gana raya. Llámase asi, porque, para ganar la raya es condición que entre bola y bola haya de haber la pala (*Aut.*)

¹⁵⁴ *Toque*: En sentido festivo se toma por golpe, que se dá à alguno (*Aut.*)

¹⁵⁵ *Ochavo*: Moneda de Castilla hecha de cobre [...] Vale dos maravedís (*Aut.*).

¹⁵⁶ *dingundux* V¹. *Dingandux*: Coño (*Léxico...*)

¹⁵⁷ *Primera*: Juego de naipes, que se juega dando quatro cartas a cada uno [...], la mejor suerte, y con que se gana todo es el *flux* que son quatro cartas de un palo (*Aut.*).

¹⁵⁸ *albercoque* V¹; *albarcoque* V².

¹⁵⁹ *Parecerse*: Dejarse ver ò ofrecerse a la vista (*Aut.*).

muy V¹, V².

¹⁶⁰ hijo V¹.

¹⁶² yerno V¹.

- Que no hay fuego del infierno
que ansí me consuma el pecho
y me tenga en llanto eterno.
- GAL. Según a buena razón
él no deuió de yr allá,
y si fue no boluerá.
- EMP. ¿No callarás, Galalón?
- DUR. Si calla, reuentará.
- ROL. Un correo con gran furia¹⁶³
quiere entrar en tu presencia
y viene lleno de oruga¹⁶⁴.
- EMP. ¡Si fuere¹⁶⁵ alguna¹⁶⁶ lechuga
que refresque mi paciencia!
- COR. Pues que traygo buena nueua
con que se alegre su gente,
di qué albrizias al presente
me darás.
- EMP. Esta cadena.
- ROL. Ea pues, sé diligente.
- COR. No es nueua sanducha¹⁶⁷,
sino gorda y muy real.
- EMP. Dila, pues, acaba.
- COR. Escucha.
Salió de aquí don Gayferos
y apenas llegó a Sansueña...
no a Sansueña, a sus murallas,
cuando uido a Melisendra. [fol. 8v]
En mirándola, caló
el príncipe la visera¹⁶⁸,
desconoció luego, luego
Gayferos a Melisendra.
Ella en alto¹⁶⁹, él en bajo,
ella con pena, él con ella,
ella triste, él fatigado,
él afligido, ella essemta¹⁷⁰,
ella a pie, él a cauallo,
ella cercada, él sin cerca...
más la cerca poco importa

¹⁶³ fuaia V¹.

¹⁶⁴ Probablemente el autor juega con dos de los significados que ofrece esta palabra. *Oruga*: Un gusanillo muy nocivo [...] Salsa gustosa que se hace de la hierba deste nombre, con azúcar ò miel, vinagre y pan tostado (*Aut.*)

¹⁶⁵ fuese V¹, V².

¹⁶⁶ algula V¹.

¹⁶⁷ Posiblemente sea un adjetivo derivado del sustantivo 'sandez', de poca importancia. Esta forma como tal no se recoge en ninguno de los diccionarios o léxicos de la época.

¹⁶⁸ *Visera*: Parte de la armadura del morrion que cubre el rostro (*Aut.*)

¹⁶⁹ *Add.* y V¹, V².

¹⁷⁰ *essenta* V¹, V². *Exenta*: Libre de alguna carga, servidumbre ò obligación (*Aut.*)

donde el amor se atrauiessa.
 Y habiéndola ¹⁷¹ conocido,
 y sabiendo que era ella ¹⁷²
 se dijeron mil requiebros
 más tiernos que berengena ¹⁷³.
 Arrójase ella del muro,
 no se quiebre ¹⁷⁴ la cabeza,
 que la recibió ¹⁷⁵ en sus brazos
 don Gayferos. ¡Guerra, guerra!,
 gritaban luego los moros,
 mas él no haziendo cuenta
 y dando priessa al trotón,
 se partieron de carrera.
 Tirábanle ¹⁷⁶ los tiranos
 grande multitud de flechas,
 mas no ay flechas que le passen ¹⁷⁷
 al que ama y quiere de veras.
 Boluía de rato en rato
 el príncipe la cabeza,
 y boluiendola ¹⁷⁸ topó
 la cara de Melisendra.
 Ella le besaua a él,
 y él también ¹⁷⁹ a ella.
 Con estas cosas, señor,
 al vistoso ¹⁸⁰ París se acercan.
 Mirad ¹⁸¹ si es buena embajada
 la que sale d'estas cueuas.
 EMP. Auisá las chirimías,
 aya regozijo y fiesta ¹⁸².
 Galalón, tú ¿qué dezías?
 ¿No ves qué nueuas aquestas?
 Recibe las prendas mías.
 ROL. ¡Ea, vamos, caualleros!
 EMP. Galalón, ¿no vienes tú?
 GAL. Rezúalos Verzebú
 con quatro tiros pedreros.
 EMP. ¡Jesú, Galalón, Jesú!

[fol. 9r]

¹⁷¹ viéndola V².¹⁷² ella era V¹, V².¹⁷³ berengenas V¹, V².¹⁷⁴ quiebra V¹.¹⁷⁵ rescibió V².¹⁷⁶ tiráuanles V¹.¹⁷⁷ passe V¹, V².¹⁷⁸ La siguiente palabra está tachada.¹⁷⁹ Add. besaba V¹, V².¹⁸⁰ visto V¹.¹⁸¹ mirá V¹.¹⁸² fiestas V¹, V².

- ROL. Sabiendo aquella¹⁸³ ¿qué hacemos?
Andad acá Durandarte.
DUR. Aquí que nos detenemos,
vamos por aquesta parte
y a Melisendra veremos.

Vanse todos. Sale Melisendra y don Gayferos, y el Emperador y todos los demás debajo una manta vieja, a modo de palio.

- EMP. ¿Possible es que puedo hablar¹⁸⁴
hija mía muy amada?¹⁸⁵
Ven, que para confortate
te¹⁸⁶ hará luego una almendrada
el valiente Durandarte;
y a mi hierno¹⁸⁷ don Gayferos,
porque vendrá despeado¹⁸⁸,
dadle luego caualleros [fol. 9v]
un poco del pato asado
que me presentó Oliueros.
DUR. Todos juntos¹⁸⁹ olgamos de que vengáys.
EMP. No nos detengamos más,
que allá en palacio hallaréys
y jugaréys con ellas¹⁹⁰.
Y a mis hijos limpiaréys
por delante y por detrás.
ROL. Y con esto damos fin
¹⁹¹esta valerosa hazaña,
que no¹⁹² haziera¹⁹³ Merlín
con su cauallo de caña,
ni aun el propio Matachín¹⁹⁴.

LOPE DE VEGA CARPIO [Rúbrica]

¹⁸³ aquello V¹, V².

¹⁸⁴ hablarte V¹.

¹⁸⁵ Se puede entender la construcción *hija mía muy amada* no como un vocativo, sino como un objeto directo de persona sin la preposición *a*, frecuente en español clásico. Véase la nota 69, de la presente edición.

¹⁸⁶ *Om.* te V¹.

¹⁸⁷ yerno V¹.

¹⁸⁸ *Despeado*: Maltratado e incomodado en los pies (*Aut.*)

¹⁸⁹ *Om.* juntos V¹.

¹⁹⁰ y con ellas jugaréys V¹.

¹⁹¹ *Add.* a V¹, V².

¹⁹² *Add.* la V¹, V².

¹⁹³ hiziera V¹.

¹⁹⁴ *Matachín*: Hombre disfrazado ridiculamente con caratula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre quatro. seis ù ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dán golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire (*Aut.*)

[APROBACIONES]

Véala Pedro de Vargas Machuca.
[Rúbrica] He visto este entremés y lo escrito está con todo ingenio i decoro, i el caso gracioso i bien desempeñado. Puédese representar.
Madrid 3 de agosto 1612.

Pedro de VARGAS MACHUCA

Este entremés intitulado *Melisendra* [rúbrica] [fol. 10r] compuesto por Lope de Vega Carpio se podrá representar reseruando a la vista lo que fuera de la lectura se ofreciere.

Madrid 14 de diziembre de 1613.

Thomás Gracián DANTISCO [rúbrica]

LA PRESENCIA DE UNAMUNO EN LEOPOLDO PANERO

Por Armando López Castro

Al comienzo mismo *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), Unamuno enuncia toda una autoconfesión: «*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: *nullum hominem a me alienum puto*; soy hombre, a ningún otro hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *Humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere —sobre todo muere—, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano». De tal actitud personal, que se proyecta en todos sus escritos, brotan los elementos centrales del pensamiento unamunescos: su antirracionalismo, lo inmutable del ser real, *intrahistórico*, frente al ser aparente y su busca de la inmortalidad. Al ser el destino personal del hombre el problema genuino para Unamuno y derivarse los temas esenciales del fondo indivisible de la personalidad, su arte se convertirá en medio para la profundización del ser humano y en su lenguaje triunfarán casi siempre los elementos afectivos sobre los lógicos. Porque en un pensamiento intuitivo y disperso como el de Unamuno, ya bastante formado en 1914 y cuyas creencias fundamentales no se alteran nunca, lo importante no es la realidad de un orden aparente, sino el sueño de cuanto queremos ser. En esta posibilidad, en la palabra creadora como acto de trascendencia, tal vez radique su más persistente legado.

Entre Unamuno y Panero se interpone el pensamiento de Ortega, cuyo vitalismo y claridad de estilo tanto influyeron entre los que por entonces frecuentaban la orteguiana *Revista de Occidente*. Aunque Ortega y el orteguismo habían reaccionado contra el irracionalismo de Unamuno, lo cierto es que no dejaron de adoptar el lenguaje religioso del viejo pensador cristiano, sobre todo en lo referente a los derechos del hombre de carne y hueso, por lo que el Unamuno que revive Panero es un Unamuno orteguiano a la luz de la razón vital. ¿Qué queda, en definitiva, de esta actitud religiosa? Queda la lucha con el mundo en torno: aquella inmediatez que mira a lo eterno, una permanente inquietud de llegar a ser, la realidad como posibilidad de apertura a lo trascendente¹.

¹ Para las relaciones entre Unamuno y Ortega, que han sido investigadas desde un punto de vista exclusivamente biográfico, pueden consultarse, entre otros, los estudios de J. MARIAS, *Ortega, circunstancia y vocación, I*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, pp. 149-162; M. GARCÍA BLANCO, «Unamuno y Ortega (Aportación a un tema)», en su estudio *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965, pp. 351-361; P. GARAGORRI, *Unamuno y Ortega*, Navarra, Salvat, 1972, pp. 115-130; y P. CERESO GALÁN, *La voluntad de aventura. Aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*, Barcelona, Ariel, 1984, pp. 88-130.

En el poema «No busques luz, mi corazón, sino agua», de su libro *Poesías* (1907), nos dice Unamuno: «No busques luz, mi corazón, sino agua / de los abismos, / y allí hallarás la fragua / de las visiones del amor eterno», vv. 80-83). De modo similar, en el poema juvenil significativamente titulado «Agua viva», Panero prefiere el agua profunda a la de superficie y establece una relación entre la palabra del agua y la palabra humana, concluyendo así el soneto: «Ser o no ser encierras. Las estrellas / responden: ¡Ser! ¡Vivir! El alma en rehenes / siempre joven, temblando entre las olas». Si lo que distingue a la palabra poética es su poder de encarnar la totalidad de la experiencia («Ser o no ser encierras»), lo que revela esa voz abismática, sostenida por el agua, es el eje arquetípico de vida-muerte, viaje verdaderamente iniciático que, en su ir hacia la intimidad, hacia el fondo de lo informe, rescata la identidad primera y perdida. Gracias a la analogía entre el agua y la palabra poética, pues ambas sólo se reconocen en su fluir, esa «agua viva» del arroyo familiar se presenta como símbolo cosmogónico y reviste un sentido de eternidad².

Hasta llegar a dar con su voz definitiva en *Escrito a cada instante* (1949), Panero nos ofrece dos ejercicios poéticos separados por la experiencia límite de la guerra civil: *Versos al Guadarrama*, cuyos poemas fueron escritos entre 1930 y 1932, permanecieron inéditos durante bastante tiempo y fueron dados a conocer fragmentariamente en el número 21 de la revista *Fantasia* en 1945, y *La estancia vacía*, largo poema autobiográfico comenzado a escribir en 1939, redactado en su mayor parte entre 1943-1944, publicado en la revista *Escorial* en 1944 y, en edición separada, por la misma revista en 1945. De ese momento problemático, caracterizado por una crisis de identidad, surge el poema «Adolescente en sombra», escrito por Panero a raíz de la muerte de su hermano Juan en 1937, que revela un cambio de tono y de escritura. A partir de entonces, la armonía cede a la inquietud y la voz poética empieza a instalarse cada vez más en lo temporal como medio de acceder a lo eterno. Mas antes del arraigo en lo religioso, de la insegura posición entre la incredulidad y la fe, la palabra poética ejerce una fuerza evocativa en los poemas de *Versos al Guadarrama*, surgidos de un diálogo con la naturaleza y en los que el lenguaje recorre toda la distancia existente entre la experiencia del amor vivido, un amor juvenil segado por la muerte, y su lejanía en el recuerdo, integrando amor y naturaleza en la unidad del poema y creando así una amplitud cósmica. Amar es transformar y ser transformado. En esta perspectiva transformadora, el yo del hablante y el tú de la amada son la misma alma en la unidad del poema, donde la naturaleza se humaniza y lo humano se naturaliza. Al ser la naturaleza el mejor reducto del amor, no es difícil reconocer en estos poemas paisajes anímicos, donde el regreso a la simplicidad de la forma tradicional se halla estrechamente relacionada con el sentido trascendente que atraviesa el conjunto, puesto que, desde el punto de vista religioso, la trascendencia resulta inseparable o lleva aparejada la transpa-

En cuanto a la confluencia de Leopoldo Panero, José Antonio Maravall, José Ramón Santeiro y Manuel Díaz Berrio en la *Revista Nueva de Literatura*, orteguiana en el fondo y vanguardista en la forma, véase el estudio de V. GARCÍA DE LA CONCHA, *La poesía española de 1935 a 1975*, I. Madrid, Cátedra, 1987, p. 54.

² Hablando de las lecturas en el Casino de Astorga, recuerda R. GULLÓN: «Por conducto de amigos llegaban a mi padre las *Hojas Libres*, publicadas por Unamuno y Ortega y Gasset en Francia... Los artículos de Unamuno los leíamos con admiración, y la admiración por el hombre condujo pronto a la obra», en *La juventud de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial, 1985, p. 42. De esta analogía entre el agua y la palabra, que Panero asimiló leyendo a Unamuno, me he ocupado más extensamente al analizar el poema en mi estudio *Las aguas de la memoria. Una aproximación a la poesía de Leopoldo Panero*, León, Diputación Provincial, 1994, pp. 21-22.

rencia. De este amor inocente y lejano, alrededor del cual gira todo el libro, participa el poema «Juntos», donde ese momento de intimidad amorosa, al confundirse con el ritmo de la naturaleza, se libera del transcurrir temporal y llega a eternizarse permaneciendo para siempre

JUNTOS

Contra el verde trasluz de la mañana
nos sentimos latir: latimos juntos
viendo la soledad, hundido el vuelo
del alma en el profundo
5 valle con sol por donde corre el agua,
por donde cruza el humo
blanco, los lentos trenes
que navegan el mundo...
Las jaras enternecen el recuesto,
10 el verdor inseguro
donde brota la intacta lontananza
con inmediato júbilo
de aroma, y contemplamos
la dádiva de Dios, el viento lúcido,
15 la quietud en fragancia
del sol, su azogue rubio.
Todo yace dormido,
todo tiembla desnudo
e inocente, en tus ojos,
20 en mis ojos. Dios sabe nuestro último
pensamiento. Dios sabe nuestro nombre
dulcemente en lo oculto
de la distancia núbil
que se apaga en murmullos
25 de pájaros. Caminas
aladamente, y en el mar confuso
de luz y de hermosura derramada
respiras algo tuyo,
algo que da a tu sangre
30 origen fresco, mudo
sabor de mudas leguas,
divina posesión, gozo absoluto
de la distancia virgen,
del pinar soleado. Dios nos puso
35 dentro del corazón la tierra entera,
el agua, el sol más puro,
la clara orilla del amor primero,
la sal de su presencia, de algo Suyo.
Contra su dulce pecho nos sentimos
40 inmensos, juntos, juntos...

La voz poética de Leopoldo Panero, al igual que la de Antonio Machado, a quien tanto sigue en los poemas de este libro, canta con sencillez de agua la verdad honda del corazón en la que nos reconciliamos todos. Y tal vez el corazón, en su íntima unidad, pueda anular la distancia entre el yo y *lo otro*, para que la realidad comience a existir plenamente. Esa plenitud amorosa de lo divino, que el corazón alberga («Dios nos puso / dentro del *corazón* la tierra entera, / el agua, el sol más puro, / la clara orilla del amor primero, / la sal de su presencia, de algo Suyo», vv. 34-38), es lo que genera un lenguaje particularmente afectivo, visible tanto en el empleo de la forma verbal inclusiva («nos sentimos latir», «latimos juntos», «contemplamos», «nos puso», «nos sentimos»), de la que dependen idénticas estructuras sintácticas, que contribuyen a intensificar un mismo sentimiento, como en el valor metafórico de los adjetivos («*inmediato* júbilo», «el viento *lúcido*», «la distancia *núbil*», «*mudo* sabor», «*divina* posesión», «la distancia *virgen*», «*dulce* pecho»), cuya carga subjetiva revela una participación del hablante en lo que dice. Frente al pensamiento científico, que prescinde de lo inmediato, el poético capta la realidad íntima de cada cosa. De ahí que este poema aparezca como expresión del amor hacia la realidad divina de la que el poeta no puede desprenderse y que le mueve a reintegrar en su palabra la rica inmensidad cósmica³.

Por la época en que Panero compone los poemas de *Versos al Guadarrama*, escribe su ensayo «Miguel de Unamuno. Poesía y vida», publicado en *El Sol* durante el mes de noviembre de 1931. De la lectura de este ensayo, todo él transido de ferviente admiración por el pensador y poeta, se desprende una actitud vital que Panero ha de mantener en adelante. Así, cuando el poeta de Astorga afirma: «En Miguel de Unamuno, el mismo eco de sus pasos ardientes levanta batallas en la paz. Sí; lo poético lleva en su alma, en su belleza, la propia y pura *razón de vida*», sus palabras nos recuerdan las repetidas manifestaciones que Unamuno hizo en favor de la vida sobre el arte («Preferimos el arte a la vida, cuando la vida más oscura y humilde vale infinitamente más que la más grande obra de arte», nos dice en su obra *En torno al casticismo*), puesto que Unamuno pensaba, siguiendo en esto a los maestros de la Institución, que se es hombre antes que poeta. A esta actitud vital viene a sumarse años más tarde, en el grupo que frecuenta la revista *Escorial*, una actitud religiosa de impulso hacia lo trascendente. El propio Panero, en su ensayo «Sobre Leopoldo Lugones», publicado en dicha revista durante el año 1941, llega a manifestarnos: «La mejor poesía, según nuestro sentir, se va desnudando, acendrando, ahondando, haciéndose cada vez más espiritual, profunda; le bastan pocos detalles, pero sustanciales, para transmitirnos la vivencia del poeta y establecer en nuestra soledad un vínculo entre la realidad y el misterio». Esto es lo que busca el poeta en *La estancia vacía*: entrar en contacto con lo trascendente desde la propia soledad («Estoy *solo* en la estancia que se cela / de *misteriosa* claridad *vacía*», vv. 20-21). Así ha quedado el hombre: inseguro, vacío de Dios, y necesita

³ No cabe duda de que el ser absoluto, esa realidad espiritual que es Dios, no se puede aprehender con la razón, sino por vía intuitiva, poética. Cuando tiene que tomar partido entre la razón y el corazón, Leopoldo Panero, lo mismo que Machado, concuerda con el pensar intuitivo de Unamuno, que experimenta la presencia divina en el fondo del alma. En una de sus cartas a Unamuno, dice Machado: «El corazón y la cabeza no se avienen, pero nosotros hemos de tomar partido. Yo me quedo con el piso de abajo». Carta citada por Armand F. Baker en su artículo «Antonio Machado y el *Sueño de Dios*», en *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar*, Vol. IV, Madrid, Gredos, 1987, pp. 45-56. Sobre esa realidad espiritual, que sólo habla a los oídos del corazón y que se siente como la fusión con el alma universal, está latiendo el irracionalismo unamuniano.

llenar ese vacío con el recuerdo de los seres queridos o de la propia infancia. De ahí que, en esa búsqueda de lo divino, su palabra interior evoque los años de niñez, adolescencia y juventud, y la prolongada inmersión en el recuerdo sea una forma de conjurar la desolación presente. En el fondo de la soledad el hombre se siente sombra del Otro, del semejante que nos constituye y que aparece con mayor hondura religiosa en el drama *El Otro* (1926) de Unamuno, desea ser otro para serlo todo, para no sentirse separado de todo lo que es. Ha de vivir el hombre su soledad, pues sólo a través de ella podrá transitar de lo temporal a lo eterno, nacer a la integridad de algo ya imperecedero. En la soledad de la noche todo se comunica: el hombre se hace camino de Dios y éste completa al mundo por amor al hombre

En la profunda
noche soy Tu camino: soy el hombre.
La fiebre de la vida brilla dulce,
secretamente, entre mis párpados. Te miro
en el bullir azul de mi remanso,
de mi soñar más hondo; Te revelo,
Te escucho, Te enamoro con mi sangre,
hasta darme y sentirme en la pureza
hijo de Tu mirada. En Ti me junto
frescamente a mi ser como la savia
en lo íntimo del fruto. Tú completas,
haces verdad el mundo, todo exacto,
transparente en mi amor (vv. 515-527).

Cuando lo divino vive en el interior del hombre, en lo más íntimo de su vida, es sentido como otro y pide una conversión, una metamorfosis, para hacer de esto otra cosa. Y eso es la función de la poesía: salvar la distancia entre lo uno y lo otro, hacer que Dios y el hombre sean la misma alma. Tal continuidad de lo humano a lo divino es lo que mantiene un tono religioso a lo largo de *La estancia vacía*, que tanto la relaciona con *El Cristo de Velázquez* (1920), y hace que la palabra poética circule aquí del desamparo o ausencia divina hacia la infancia, hacia el origen de la vida, tiempo en el que todavía era posible sentir la presencia de Dios («Vuelvo a ti, *mi niñez*, como volvía / a tierra, a recobrar fuerzas, Anteo», nos dice Unamuno al inicio del soneto «Niñez», de su libro *Poesías*). En cuanto experiencia, la realidad pertenece a la palabra poética, que funda el mundo de la relación. Tan sólo instalándose en «la estancia vacía» de su propio corazón, puede el poeta dirigir la palabra a lo eterno que lo habita. Pues quien entra en la sagrada palabra básica y se instala en ella, entra también en contacto con la totalidad del ser. Con la palabra poética, con la palabra básica de la relación, todo empieza de nuevo y todo participa de la fluyente reciprocidad universal⁴.

⁴*La estancia vacía* es un poema autobiográfico que brota de la radical soledad del hombre. Sin embargo, la verdadera soledad no es aislamiento, sino comunicación, acto supremo de solidaridad. Sólo desde mi soledad puedo llegar a los demás. A este respecto, ha escrito Xavier Zubiri: «Al sentirme solo, me aparece la totalidad de cuanto hay, en tanto que me falta. En la verdadera soledad están los otros más presentes que nunca». De esta soledad compartida son buena muestra tanto el poema que inicia la Segunda Parte de *El Cristo de Velázquez*, titulado precisamente «Soledad», en el que Cristo aparece como «Rey del desierto / y de la soledad», como el conocido poema de Antonio Machado

Con *Escrito a cada instante* (1949) Leopoldo Panero abandona su anterior preocupación metafísica y se abre a una nueva aventura poética, destinada a eternizar el instante, que pone a prueba la realidad entera y salva del olvido aquellos elementos vivos de nuestra tradición. Lo que el poeta quiere expresar ahora son los hechos concretos de la vida cotidiana, los seres anónimos de la intrahistoria, Dolores la costurera, Macaria la castañera, el ciego Evencio, presentes en todo el libro y que, frente a los héroes del momento histórico, nos llegan del fondo vivo de la tradición. Ya en «La tradición eterna», primero de los cinco ensayos del libro *En torno al casticismo* (1902), Unamuno contrapone lo histórico a lo intrahistórico y ve a los labradores, en medio del desastre de 1898, como verdaderos representantes de esa intrahistoria: «No fue la restauración de 1875 la que reanudó la historia de España, fueron los millones de hombres que siguieron haciendo lo mismo que antes, aquellos millones para los cuales fue el mismo sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868, las mismas sus labores, los mismos los cantares que siguieron el surco de la arada». El concepto unamuniano de lo intrahistórico, que hunde sus raíces en la filosofía vital del krausismo, con Giner y Galdós como principales representantes, continúa vivo en Machado y Juan Ramón, en los folkloristas de la Residencia de Estudiantes, especialmente Falla y Lorca, y más tarde, entre los poetas del grupo de Rosales, cuya poesía nos pone en contacto inmediato con la realidad viviente, integrando el hombre y el paisaje en la unidad de la mirada contemplativa. Así, la contemplación de la unidad en la belleza del paisaje, a la que Panero alude en su artículo «El paisaje salmantino en la poesía de Unamuno», publicado en *El Español* durante el mes de diciembre de 1942 («¿Cuál es la intuición esencial que del paisaje tiene Unamuno? De acuerdo con nuestro sentir, Unamuno incorpora espiritualmente el paisaje a su poesía; lo transfigura y llena de la respiración de su alma; al verlo lo que apetece es trascenderlo. Su paisaje es muchas veces puro paisaje metafísico, y eso, y aquí radica su grandeza, sin dejar de ser verdadero paisaje, sostenida visión de la hermosura natural del mundo»), se plasma en los poemas de *Escrito a cada instante*, los cuales, a pesar de su diversidad y condición en cierto modo antológica, tienen la unidad interna de la realidad vivida, por lo que es posible hablar en ellos de una poética de lo concreto, como también ocurre en la poesía de Rilke, de «lo de aquí» y del «estar aquí». Sin duda que ese ahondamiento espiritual de la realidad y de la vida, desde un lenguaje preciso, donde mejor se muestra es en el poema «El peso del mundo», al que podemos considerar como paradigma de esa íntima apropiación del paisaje por el alma y del carácter absoluto del instante

Vivir, vivir como siempre.
 Vivir en siempre, y amar,
 traspasado por el tiempo,
 las cosas en su verdad.

(«Tengo a mis amigos / en mi soledad. / Cuando estoy con ellos / ¡qué lejos están!»). Para esta auténtica relación entre el Yo y el Tú que se produce en la soledad, que en *La estancia vacía* remite a otra más original entre el hombre y Dios («No estoy solo, Señor», repite el hablante del poema), véase el estudio de Johannes B. LOTZ, *De la soledad del hombre*, Barcelona, Ariel, 1962.

En cuanto a la relación de *La estancia vacía* con *El Cristo de Velázquez*, tanto en lo que se refiere a la semejanza interna del tono religioso como a la externa del verso blanco endecasílabo, véase el amplio ensayo de L. Felipe VIVANCO, «Leopoldo Panero, en su rezo personal cotidiano», en *Introducción a la poesía española contemporánea*, Vol. II, Madrid, Guadarrama, 1974, 3.ª ed., pp. 255-310.

Vivir desde siempre a siempre.
 Vivir hoy siempre y estar
 arraigado aquí y ahora
 entre Castrillo y Nistal (vv. 113-120).

aunque, a decir verdad, la mayor parte de los poemas son contruidos con experiencias o realidades vividas, con la experiencia del instante, de lo cotidiano intrahistórico. Pero si en algún poema se muestra de forma ejemplar la continuidad de lo intrahistórico es en «España hasta los huesos», publicado en el núm. 18 de la revista *España* en 1945 y donde el destino de Lorca va unido al de España

ESPAÑA HASTA LOS HUESOS

- Tu dulce maestría sin origen
 enseñas, Federico García Lorca;
 la luz, la fresca luz de tus palabras,
 tan heridas de sombra.
- 5 Tu empezado granar, tu voz intacta,
 tu sed desparamada hacia las cosas,
 tu oración hacia España, transparente
 de verdad, como loca.
- 10 Tu intimidad de sangre como un toro,
 tu desvelada esencia misteriosa
 como un dios; tu abundancia de rocío;
 la ebriedad de tu copa.
- 15 Por la anchura de España, piedra y sueño,
 secano de olivar, rumor de fronda,
 cruzó la muerte y te arrimó a su entraña
 de fuente generosa.
- 20 ...De valle en valle su cansancio tienden
 viejos puentes que el tiempo desmorona,
 sosiego denso del azul manando,
 resol de loma en loma.
- Las bravas sierras; los sedientos cauces;
 el alear de España a la redonda:
 granito gris entre encinares pardos,
 bajo la luna absorta.
- 25 Ligeros jaramagos amarillos,
 movidos por el aire, la coronan
 de paz, mientras sacude sus entrañas
 seco aullido de loba.
- 30 ...Noticias han venido de las torres
 del Genil y del Darro, y una ignota

dulzura se apodera de mi pecho
como en viviente forma.

35 Así desde la Alhambra caen las aguas,
el sonido de un árbol que se corta,
el rumor de los pájaros ocultos,
al empezar la aurora.

40 Hacia dentro la música deslumbra,
como un abrazo, mi tristeza, en ondas
de amor, que por el alma se dilatan,
y mis palabras rozan.

Temblor de ti mi pensamiento tiene
mientras fluye en mi verso gota a gota,
la sorpresa, el dolor de recordarte
trágicamente ahora.

45 Noticias han venido de los árboles
cortados por el hacha sigilosa,
y han venido rumores de la hierba,
y del bordón, la nota.

50 Cantaste lo dormido de tu raza;
la nieve insomne de tu infancia toda;
la historia que es amor, y hasta los huesos
España, España sola.

55 El dolor español de haber nacido;
la pena convencida y española
de abrir los ojos a la seca brisa
que cruje en la memoria.

60 Cantaste la ribera apasionada,
la santa piel de fiera que se agosta,
el yermo de ansiedad, la tribu ibera
que hace del pan limosna.

Tú eras como una mano con rocío,
llena de amor, de plenitud, de sobra;
de simiente de España; de hermosura
que en el surco se arroja.

65 Tú eras la lengua alada del espíritu,
y el gozo vegetal: la fe que ahonda
su primera raíz en la mañana
adánica, en la obra

70 tierna de Dios, reciente todavía,
acabada en pecado, en carne fosca
de pecado, en tristeza que se oculta,
desamparada, en otra.

- 75 En tu rincón de sed y de preguntas
hacia Dios te levantas en persona
desde la noble mansedumbre lenta
que la tierra atesora.
- 80 Te levantas; te pones en Sus manos;
te acuerdas en Sus ojos; te perdonas
en Su mirada para siempre; tiembles
en su amor; muerto, lloras.
- 85 Del beso abandonado, de la risa,
sólo conservas la tristeza atónita,
el impulso de amor que te llevaba
como el viento a las hojas.
- 90 Cantaste la locura genesíaca,
el brío del dolor, la gente honda
donde suena la muerte, y bebe el hombre
quietud, de la amapola.
- 95 Tu verso es chorro puro de agua virgen,
sagrada juventud que no se agota;
frescor de un dios perenne en la ceniza,
tu afán mortal reposa.
- Buscaste en las palabras lo imposible:
su hueso de fantasma, su sonora
95 cuerda interior de agua, su silencio:
la verdad que no nombran.
- 100 De nombres en insomnio para siempre,
con humedad antigua en la corola,
de ramos que se olvidan, de sonrisas,
la realidad se colma.
- Huele tu verso a madreSelva fresca,
a ruiseñor en vuelo, a luz remota,
a musgo de guitarra, a sufrimiento
de azogue que se borra.
- 105 Canta tu verso en el sonar del trigo,
como al reír el corzazón se agolpa;
y su aroma desprenden las violetas
si tú las interrogas.
- 110 Hablas tras un temblor, como los niños,
como la piel del agua, como doblan
su cansancio los juncos por la tarde,
de la corriente en contra.
- Hablas, hablas, relumbras en tu dicha,
como el astro desnudo que se moja

- 115 de pura inmensidad, en las regiones
de azul ternura cósmica.
- Hablas de la vejez que hay en el agua;
en las flores y el hombre; en lo que importa
más de verdad al pensamiento vivo
- 120 beber, puesta la boca
- en el profundo manantial del alma,
en la bullente claridad incógnita
de lo que está en nosotros olvidado
de su origen y gloria.
- 125 Allí, temblando hacia el amor caído,
hacia la gran raigambre silenciosa
del instinto, hacia el árbol de la ciencia,
remejido en zozobra
- de humana sed, el hálito bebiste
- 130 de Dios, el orden puro, la armoniosa
delicia, la unidad sin la materia,
dulce también otrora.
- Voluntad dionisiaca, amor continuo,
montaña de dolor, edad de roca;
- 135 de olivo prieto el corazón juntando
su reciedumbre añosa.
- Como el humo cruel del sacrificio
arde en Dios tu recuerdo, y cuanto toca
ensombrece de angustia sobre España,
- 140 y en tu rescoldo sopla.
- ...Tú eras nieve en el viento, nieve negra,
nieve dormidamente poderosa,
nieve que cae en remolino triste,
como sobre una fosa.
- 145 Cantaste la tristeza inexorable,
la muerte que cornea a todas horas,
la vasta estepa donde el hombre ibero
desdén y fuerza toma.
- Un poco de rocío entre las manos
- 150 queda sólo de ti, como en la órbita
de la estrella el deleite, mientras suena
muerta la tierra sorda.
- Del tiempo al despertar, no recordabas
más que un vago perfume, sin escoria;
- 155 un tremendo latido de esqueleto
que se seca en la horca.

Viviste hundido en la hermandad del mundo,
 en el fluir del agua que no torna,
 en la terrible primavera viva,
 160 como una amarga esponja.

Tu abundancia vital esconde dentro
 zumo apretado de granada roja,
 y sabor en los labios de una fiebre
 secreta y melancólica.

165 Viviste en la alegría de ti mismo
 y la espina sentiste de tu propia
 soledad: la más íntima ternura,
 la ausencia más recóndita.

170 Golpeado de penumbra, golpeado
 levemente por alas de paloma,
 cantaste la nostalgia de Granada
 cuando el sol la abandona.

175 Cantaste de ignorancia estremecido,
 trémulo el corazón de mariposas,
 salobre el pensamiento, y la palabra
 como un inmenso aroma.

180 En la humedad celeste de tus huesos
 la pasión de la tierra cruje rota,
 y la vejez de tu hermosura, viva,
 desde Dios se incorpora.

Secreto en la ebriedad de tu deseo,
 hundido en el azul como la alondra,
 cantaste en el amor que perpetúa
 lo que la edad deshoja.

185 Tu canción se levanta de la muerte;
 tu voz está en el agua y en la rosa;
 tu sustancia en el son de la madera,
 y en el viento tu historia.

190 Eternamente de la España ida,
 que el alma sabe cuanto más la ignora,
 de la España mejor nos trae tu canto
 sal de Dios en la ola.

195 Tu dulce maestría sin origen
 enseñas, Federico García Lorca;
 la luz, la fresca luz de tus palabras,
 tan heridas de sombra...

No es posible aventurarse en un poema de tan amplias proporciones, dedicado a hacer persistente el recuerdo de García Lorca y en el que Panero, asimilando la voz genesíaca y elemental del poeta granadino, intenta expresar lo inconsciente de la

intrahistoria. En efecto, si la poesía de Lorca tiene hoy plena vigencia, es por su «voluntad dionisiaca» o vitalidad autóctona, como aquí se dice, por ofrecernos una sustancia en la que se mezcla la muerte y la vida, de ahí que al evocar esta víctima sacrificada, Panero empiece a hacerlo desde las sombras en las que se perciben las cosas en estado naciente («Tu dulce maestría sin origen / enseñas, Federico García Lorca; / la luz, la fresca luz de tus palabras, / tan heridas *de sombra*»). Estas iluminadoras palabras, que abren y cierran el poema, dejándolo en cierto modo inconcluso, pues lo que aparece como final es, en el orden del sentido, una apertura, revelan un viaje a la noche del propio ser, un viaje de infancia y muerte, que sólo en sueños poéticamente se realiza.

Porque en este viaje hacia un confín remoto, hacia el fondo de la tradición eterna, es la sangre fecundante de su poesía la que viene a nuestro encuentro, ofreciéndonos su propia inmensidad. Por encima de núcleos temáticos (la infancia y la muerte, el sacrificio, la soledad, el sueño) y simbólicos (el toro, la luna, la sangre, las palomas, la rosa, el agua), fácilmente reconocibles en contacto con la poesía de Lorca y sustancialmente incorporados en el lenguaje del poema, lo que resulta más visible para el lector es la germinación silenciosa de la palabra lorquiana, su carácter seminal

Tú eras como una mano de rocío
 llena de amor, de plenitud, de sobra,
de simiente de España, de hermosura
 que en el surco se arroja.

Si en esta evocación a que se reduce el poema, marcada además, a nivel morfológico, por la función apelativa del *Tú* al comienzo de cada estrofa («*Tú* eras»), que revela un mundo compartido entre el poeta y la figura evocada; sintácticamente, por el predominio de las formas verbales en indefinido («cantaste», «buscaste», «viviste»), que subrayan lo súbito de la revelación poética; y desde el punto de vista semántico, por el valor metafórico de los adjetivos («Tu *dulce* maestría sin origen», «la nieve *insomne* de tu infancia toda», «la locura *genesíaca*», «de *azul* ternura *cósmica*», «voluntad *dionisiaca*», «nieve *negra*», «fiebre *secreta* y *melancólica*»), que reflejan una cualidad puesta de relieve por el hablante, el poeta acude a la palabra vivificante de Lorca, comparándola una y otra vez con el rocío («tu abundancia de rocío», «Tú eras como una mano de rocío», «Un poco de rocío entre las manos / queda de ti»), es porque en el rocío, que aparece como menuda lluvia de la aurora, se advierte el carácter transformador de la palabra poética.

Desde los himnos homéricos hasta la obra de Octavio Paz, pasando por el *logos spermatikós* de los estoicos y la parábola evangélica del trigo que muere, lo seminal no ha dejado de guardar una analogía con lo poético, ya que la palabra se siembra en el surco del poema. La semilla es la metáfora del universo y esa palabra primera, diseminada y oculta en el poema, nos remite al origen mismo del lenguaje. No resulta, pues, extraño que Panero, al reconocer en Lorca la capacidad simbólica de su lenguaje, se haya visto determinado por el sentir originario de su sueño creador, anterior al tiempo sucesivo, para ofrecernos la dimensión cósmica de lo humano, lo que la Historia había condenado al olvido. Porque frente a la España histórica, superficial y cristalizada, lo que fluye en la palabra de Lorca es la vida intrahistórica de la España silenciosa y continua

Eternamente de la España ida,
que el alma sabe cuanto más la ignora,
de la España mejor nos trae tu canto
sal de Dios en la ola.

La palabra poética, en virtud de su acto específicamente sacrificial, se propone reunir lo disperso, hacer que lo eterno sea perdurable en el poema. En virtud de este proceso de conversión hacia lo intrahistórico, hacia el fondo del alma colectiva, la voz de Lorca no ha dejado de adoptar un tono fundamentalmente nostálgico, derivado en gran parte de su recorrido por el sueño creador, hasta tocar las raíces y, con ellas, el puro aliento de la verdad, su primer sentido, antes de que ninguna otra presencia la desfigure. Y si por un instante la historia quedase en suspenso, nacería inocente el despertar de la vida silenciosa, pues que lo intrahistórico ha de ser ante todo una continuidad sin descanso⁵.

Los poemas de *Escrito a cada instante* (1949) responden a una necesidad entrañable de cantar, a un compromiso del poeta con el hombre concreto de la vida cotidiana. La palabra que llena a los instantes vividos de sentido trascendente, que los salva del tiempo eternizándolos, es lo que da a la poesía su verdadero ser. En cada instante el poeta compromete su eternidad y la palabra poética, que fluye como agua viva, nos da la certidumbre de lo invisible en las cosas. Tal reciprocidad de lo poético y lo humano («Ser que no sirve para el tiempo, y es tiempo, / con mi piedra poética confirmo / la igualdad del poeta y el hombre, / lo idéntico les une», dice Panero en su poema «Vocación», de este mismo libro), revela no sólo la imposibilidad de desligar el hombre concreto de carne y hueso del tiempo histórico al que pertenece, sino también el intento de trascender lo histórico a través de la intrahistoria. Tal proyección de lo humano a una dimensión trascendente, que permite ver lo espiritual dentro de las cosas y aleja lo poético de cualquier instrumentalización ideológica, tiene su continuidad en el *Canto personal* (1953), extenso poema que se constituye desde la honda confraternidad hispánica y cuya

⁵ Una vez que el llamado espíritu del 98, con su sensibilidad para lo intrahistórico, ha demostrado que no hay historia sin intrahistoria, el tema tendría que haber ido más allá de la formulación literaria que nos ofrece P. Laín Entralgo en su libro *La generación del noventa y ocho* (Madrid, 1945). Aunque ya V. García de la Concha ofrece una «poética de la intrahistoria» en su estudio *La poesía española de postguerra* (Madrid, Prensa Española, 1973, pp. 150-159), reiterada en *La poesía española de 1935 a 1975*, Vol. II, Opus Cit., pp. 838-845, y modificada en gran parte al estudiar el poema «El peso del mundo» en su aportación «Historia e intrahistoria de la Escuela de Astorga» (*La Escuela de Astorga*, Diputación de León-Ayuntamiento de Astorga, pp. 95-105), lo cierto es que este poema no es el único de *Escrito a cada instante* en que lo intrahistórico aparece y que su formulación no sólo debe hacerse desde el punto de vista literario. El problema fue tan sólo soslayado por J. M. ROZAS en su estudio, *Intrahistoria y literatura*, Universidad de Salamanca, 1980, si bien no conviene olvidar otros estudios relacionados con el tema, como el de Aurora DE ALBORNOZ, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 117-133; y especialmente, el de J. A. MARAVALL, «De la intrahistoria a la historia», en *Volumen-Homenaje a Miguel de Unamuno*, Universidad de Salamanca, 1986, pp. 175-230. Sobre el poema analizado, véase el ensayo de J. L. CANO, «Nota sobre el tema de España en la poesía de Leopoldo Panero», en *Ínsula*, núm. 193, p. 7.

En cuanto a la relación de Lorca con el problema unamuniano de la intrahistoria, hay que recordar que la segunda edición de *En torno al casticismo* se publicó en La Residencia de Estudiantes en 1916, a donde el poeta granadino viene a estudiar en 1918. En su lectura, aumentada por la experiencia surrealista, fue encontrando Lorca el cauce adecuado para expresar la oscuridad del sentir a través del sueño creador. A este propósito escribe María Zambrano: «Porque la grandeza del poetizar de Lorca nace y se alimenta de ese su valor de manifestar su sentir más escondido», en su ensayo «El viaje: infancia y muerte», publicado inicialmente en la revista *Trece de Nieve*, 1-2 (1976), pp. 181-190.

melodía progresiva va más allá de la simple réplica al *Canto general* de Neruda. Porque sólo desde la conciencia de la separación se puede recuperar la identidad perdida, volver al origen

¡Que vuelva tu raíz a ser de aurora;
y al labio el corazón enloquecido,
precipitado en la palabra; y llora! (vv. 1411-1413)

Como Panero busca reconstituir la tradición hispánica en su totalidad («Se oye lo *ininterrumpido* de una raza», v. 208), no sorprende que se plantee la necesidad de una colaboración íntima entre el músico y el poeta y que acuda a la palabra musical para expresar dicha hermandad («la palabra hecha música palpita / desde debajo de la tierra humana / con toda la pasión que nos habita», vv. 229-231). Dado que la música es la forma más pura del lenguaje y que éste aspira a la melodía musical, resulta interesante comprobar cierta analogía entre la sensación rítmica de la poesía unamunesca y la grave cadencia de la paneriana, tal vez porque ambas se adentran por las aguas de la vida y la melodía fluye del dictado interior. Cuando en la canción 17 de su *Cancionero* Unamuno nos dice: «Vuelvo a cantar de nuevo / mi primera canción / la que al brotar mi alma / con el alma brotó», lo que se propone es recuperar el impulso inicial que va por dentro, haciendo que la canción se convierta en expresión continuada del alma. La emoción musical que experimenta el lector de estas poesías encuentra su fundamento en una sensibilidad común de aproximación al origen, en la que confluyen religión y poesía⁶.

Además de los hechos escritos, aunque en íntima relación con ellos, están los hechos vividos, algunos de los cuales influyeron decisivamente en la evolución de Leopoldo Panero. A lo largo de la década de los cuarenta, período en el que Panero va componiendo los poemas de *Escrito a cada instante*, los poetas de la generación de 1936 participaban de una misma vivencia: el desengaño ante las ruinas de la guerra y el refugio en lo íntimo como forma de sobrevivir. Nadie como Panero, siguiendo las huellas de Unamuno y Machado, había ido tan lejos al fondo de la intimidad para salvar aquello que había quedado en pie: el arraigo del hombre en la realidad temporal. En cada obra, en cada verso de estos poetas, es siempre el hombre el que se siente abandonado en un tiempo de dolor y tiene que abandonar la lejanía de Dios. Desde esta privación o inexperiencia de lo divino, la palabra poética tratará de asegurar una conformidad o armonía entre lo humano y lo trascendente, revelando un acento tan personal como profundamente vivido. A esta situación general de *extrañamiento*, en que lo cotidiano está sentido «en eternidad», hay que añadir, en el caso de Panero, una situación-límite del hombre perseguido y acosado, cuyas circunstancias más amargas, la muerte de su hermano Juan y de Ángel Jiménez, la persecución de su padre y las dificultades de su

⁶ En cuanto a esta vuelta al sentir originario, propia del *Canto personal*, nos dice A. Parra Higuera: «El libro no se agota en la pura intención polémica, sino que desborda los límites circunstanciales que le han dado génesis y presenta en una nueva vivencia creadora de España e Hispanoamérica, desde su fe y su tierra, desde su vida religiosa y su vida histórica, una nueva interpretación del mundo hispánico, que es a la vez el modo de ver y sentir histórico de su generación», en *Investigaciones sobre la obra poética de Leopoldo Panero*, Frankfurt, Verlag Herbert Lang, 1971, pp. 29-30.

Por lo que se refiere a esa voluntad de enraizamiento, de búsqueda de las raíces permanentes, que Panero asimila de Unamuno, conviene tener presente el prólogo de J. A. Maravall al estudio de E. CONNOLLY, *Leopoldo Panero: la poesía de la esperanza* (Madrid, Gredos, 1969, pp. 9-20), cuya lectura puede inscribirse en el estudio más amplio de S. PÁNIKER, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982.

madre para salvar a Leopoldo, la muerte de su hermana Charito y el fracaso de su viaje a Hispanoamérica en 1949, le llevaron a refugiarse en lo religioso y a sentir un miedo del que, a partir de entonces, ya no se vio libre. Tal vez el sentimiento religioso debió suponer la única salida posible para superar las dificultades de una biografía traumática.

Ahora bien, dentro de esta actitud religiosa, que es constante en la obra de Panero, lo que cambia a partir de *Escrito a cada instante* es la progresiva incorporación de Cristo al mundo poético. Es significativo, a este respecto, que mientras en *La estancia vacía* el poeta habla de Dios o de Dios como Señor («Estoy solo Señor»), las alusiones cristológicas no dejan de estar presentes en los poemas «Cántico», «Las manos ciegas», «En la catedral de Astorga», «Desprendido en la cruz», «Poso de eternidad», de *Escrito a cada instante*, a lo largo del *Canto personal*, en el poema eucarístico «Cándida puerta», publicado en 1960, y en los poemas que iban a formar parte del libro en proyecto *La Verdad en Persona*. Mas para llegar a esta reintegración de lo sobrenatural en Cristo, tuvo que darse un largo aprendizaje de experiencias y de lecturas. En efecto, a la propia experiencia religiosa de Panero con el Cristo de las Aguas, cuya imagen tanto le impresionaba y ante el que tantas veces oró, viene a superponerse la lectura de Unamuno, quien convirtió a Cristo en símbolo de su hambre de inmortalidad, de Teilhard de Chardin, para quien Cristo se hace mediador cósmico en *El fenómeno humano*, y de Romano Guardini, el cual vio en la figura de Cristo el sentido de una experiencia conjuntamente estética y religiosa dentro de su obra *El Señor*, que fue lectura favorita de Panero desde su primera edición en castellano en 1954 y mientras preparaba *La Verdad en Persona*. Al final, lo que Panero trata de llevar a cabo a través de esta poética cristológica, basada en la aceptación del sacrificio, es que la poesía se haga lengua teológica (*poesía esser teologia*, había dicho Boccaccio sobre Dante) y alcance plenamente la realidad del mundo⁷.

Un estudio sobre la poesía paneriana no puede pasar por alto su dimensión cristocéntrica, tanto en lo que se refiere a la raíz de su religiosidad como en la forma cordial, íntima de expresarse, que nos acoge siempre *desde dentro*. Para Panero la experiencia de Dios se hace experiencia de Cristo, de modo que el diálogo con Cristo, con el Dios hecho hombre, da a su palabra un temblor próximo a la oración que tiende a conformar lo humano con lo divino. Esta apasionada afirmación de lo humano, fruto de su fe cristológica, es la raíz del despliegue vital de Leopoldo Panero.

Aunque resulta evidente la analogía entre *El Cristo de Velázquez* (1920), de Unamuno, y el poema de Panero «En la catedral de Astorga», al que me he referido más por extenso en otro lugar, quisiera ahora detenerme en el poema inédito «Lápida frágil», perteneciente al período creativo que va de 1959 a 1962, destinado a formar parte de *La Verdad en Persona* y en el que la figura de Cristo aparece como esperanza de resurrección

⁷ Para Panero la palabra poética responde siempre a una búsqueda de lo trascendente, a un esfuerzo del hombre integral, presentes en poetas como Hopkins o Claudel, tan leídos y apreciados por el poeta astorgano. Para esta condición mediadora de Cristo, tan visible en la poética de Hopkins, véase Hans URS VON BALTHASAR, *Gloria. Una estética teológica*, Madrid, Encuentro, 1987, Vol. IV, pp. 351-397.

En cuanto a la actitud religiosa de Panero, circunscrita a la relación del hombre con Dios y común a los poetas de la generación de 1936, habría que tener presentes los artículos de P. LAÍN, «El espíritu de la poesía española contemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 5, pp. 51-86; de D. ALONSO, «La poesía arraigada de Leopoldo Panero», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 9, 1948, ahora en *Obras completas*, Madrid, Gredos, Vol. IV, 1975, pp. 817-840; y de J. A. CARRO CELADA, «Dios en la poesía de Leopoldo Panero», *Teología y Catequesis*, núms. 23-24, 1987, pp. 381-398.

LÁPIDA FRÁGIL

Sobre todo tienes un alma
 que aunque esté transparente en tu cuerpo
 y a veces sea delicioso rozarla,
 no es tu cuerpo, sino tu alma, y resplandece
 5 como el vago jazmín de las ventanas entreabiertas,
 cuando tu piel dice que existes.
 Sobre todo tienes tu risa,
 y tus cabellos apagados que hablan,
 y tus brazos torneados hasta la espuma de los pies,
 10 y tus arrugas improvisadas en silencio
 y la manera de callar, y la tibia presencia de los huesos,
 y el periódico caído sobre la sábana,
 dejado sobre el pecho,
 aún caliente, aún errante,
 15 y que toma su volumen de ladeada primavera
 lo mismo que una lápida frágil.
 Como un fuerte aletazo de gaviota
 me despierta la soledad de la noche,
 y navego contigo, unido a lo inasible,
 20 y curvado sobre el mar sin noticias,
 lo inmortal trasparece a diario,
 y es hermoso el rocío llamado por el tuétano,
 y es frecuente la bruma que niega las palabras,
 y hasta el dibujo del océano después de la marea
 25 lleva a un niño medio cogido de la mano.
 Porque sobre todo, tienes un reino prometido
 y una gran madrugada sin noticias:
 un reino débil de los muchos y un desnudado azul reído,
 que golpea de inocencia al periódico,
 30 como si lo acunaras,
 como si al respirar lo salvaras,
 —nos salvaras a todos—
 tenuemente dormida,
 tú sola.
 35 Porque tienes un parecido con tu alma,
 tan fiel y no mudable,
 tan no sujeto a cambios de fecha,
 tan exacto como la rosa y tan rodeado de música como ella,
 tan virginal, que si pudiera,
 40 que si un día posible tomara tu esqueleto,
 saldrían de mis manos las alas que he albergado de noche,
 que he traducido de tu risa y tus sílabas,
 y me llevarían irresistiblemente contigo,
 alzando mis simientes atadas,
 45 convirtiendo en realidad y en caminos todas las puertas de mi casa,
 empujándome vuelo arriba hasta que me sintiera

—como el niño que cambia en el espejo—
seguro,
por vez primera,
50 de mí mismo.
Ay,
sobre todo tienes,
—¿o sólo yo la veo?—
la luz incorruptible, la ternura que anida debajo de los pétalos,
55 la transmisión de la mañana a todos los huesos de la tierra,
la sencillez, la incorruptible sencillez de las lágrimas,
y de tu infancia sometida al destino.
Porque sobre todo tienes un alma,
un soplo de palomas que anudas a mi muerte,
60 una final resurrección que ya late a mi lado,
y que es imposible negarla,
y que es como creer con la vista,
y que no morirá, ni hay tabla de delgada madera,
que no pueda desatar el que ama
65 como yo te amo a ti.

La sustancia de lo poético descansa en su fuerza conectiva, en su capacidad para unir mundos distintos. Cuando Panero se fue acercando a su madurez, comprendió que la pervivencia de esa sustancia, de esa *poiesis*, consistía cada vez más en un creciente deseo de integración en la unidad. Dado que en el pensamiento de Unamuno el hombre para la muerte de Heidegger se sustituye por el hombre para la resurrección y que tal plenitud sólo se puede alcanzar por el camino de la poesía, no sorprende tampoco que Panero incorpore a su poesía este fundamento cristiano del hombre para la resurrección y que este poema revele un proceso de búsqueda o descubrimiento de la realidad radicalmente espiritual.

Lo poético tiene su origen en lo erótico, que engendra un impulso hacia la unidad. Por eso, todo el poema se reduce a un diálogo amoroso del poeta con la poesía, con ese *tú* que lo trasciende y lo incorpora, y el lenguaje del poema, con la menor longitud de algunos versos («Tú sola», v. 34) y guiones («—nos salvaras a todos—», v. 32) a nivel gráfico; la función comunicativa o apelativa, que se revela morfológicamente en el reiterado uso del indicador de segunda persona (pronombres y formas verbales); la reiteración anafórica de idénticas estructuras sintácticas («Sobre todo tienes un alma», vv. 1, 35 y 58); y desde el punto de vista semántico, el valor metafórico de los adjetivos («la *tibia* presencia de los huesos», «su volumen de *ladeada* primavera», «un *desnudado* azul *reído*», «la luz *incorruptible*») y la asociación simbólica de ese *tú* femenino con «la primavera», «la rosa», «las alas de la mariposa», «las palomas», no hace más que incidir en el fondo religioso de una poesía cuya apertura es el eros⁸.

⁸ En una conversación con A. Álvarez Bravo, el escritor cubano Lezama Lima ha explicado que la poesía para él supone al hombre para la resurrección y no al hombre para la muerte (*Órbita de Lezama Lima*, La Habana, Uneac, 1966; recogida ahora en la revista *Voces*, núm. 2, pp. 9-29). Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el tema de la resurrección aparece deserotizado en Unamuno, a diferencia de nuestros místicos, mientras que aquí el tema de Lázaro, tan persistente en la etapa última de Panero, se acerca más a la posición de Lezama Lima, para quien la poesía es la gran metáfora de la resurrección.

Con la resurrección de Lázaro lo que se crea es la transición de un estado a otro. Si Lázaro pasa por la muerte y vuelve con una mirada simple sobre la vida, también el poeta debe pasar por el mundo de las sombras, atravesar esa «lámpida frágil», y regresar a la luz con la experiencia de lo oculto. Eróticamente el cuerpo del resucitado y el cuerpo del poema se unifican. La frontera ya no es la piel, sino que en la unidad del poema aparece incorporada la totalidad del mundo espiritual. Y así comprendemos que no puede haber plenitud poética sin el Cristo resucitado, el Cristo viviente.

El hombre mantiene una terrible lucha entre la vida y la muerte. Al nacer, al empezar a vivir, empieza también a morir, de modo que cualquier pensamiento religioso que pretenda asegurar al hombre la victoria de la vida sobre la muerte tiene que justificar primero la trascendencia de la muerte desde la propia existencia personal. De donde lo que realmente importa no es la pasividad, sino la *agonía*, la libertad del riesgo asumido. Si el hombre se arriesga a la muerte es para experimentar la plenitud de la vida, tal como hizo Cristo, el vencedor de la muerte, de ahí que para un espíritu paradójico como el de Unamuno, la comunión en la agonía de Cristo, en su muerte y resurrección, se configure como el núcleo de la esperanza cristiana y empape todo su pensamiento. Sin embargo, mientras que en Unamuno esta comunión con Cristo, la Palabra hecha carne, permanece viva y constante, pues va desde el *Diario* mismo («Búscate en el Señor, y allí hallarás paz verdadera y podrás mirarte frente a frente, y, abrazado a ti mismo y en santa caridad, sentirás la permanente sustancialidad de tu alma, llamada por Cristo a la vida eterna») hasta *San Manuel Bueno, Mártir*, donde la eternidad aparece como una prolongación de la vida presente («No hay más vida que ésta...; que la sueñen eterna. . . eterna de unos pocos años», se confiesa Don Manuel con Lázaro), pasando por *El Cristo de Velázquez*, que en el fondo responde al sueño del presente eterno, en Panero esta vida en Cristo, según la conocida frase de San Pablo, no se da en los años juveniles, sino en su etapa de madurez, esto es, a partir de *Escrito a cada instante*, la extensa composición eucarística «Cándida puerta» y los poemas de *La Verdad en Persona*. ¿A qué se debe esta diferente actitud? ¿Qué es lo que precipita la tardía orientación cristológica de Leopoldo Panero?

Si no es probable que Panero sufriese una crisis religiosa, similar a la de Unamuno en 1897, es fácil deducir que las lecturas de obras como *El fenómeno humano* de Teilhard de Chardin y *El Señor* de Romano Guardini vinieron a incidir en un suelo fértil y ya conformado, entre otros poetas, por Unamuno y Machado. En los poemas de *Escrito a cada instante*, donde Panero alcanza plenitud de expresión y significado, se acusa con más rigor la preocupación religiosa, que ya había aparecido en *La estancia vacía*, si bien en aquellos poemas la vida terrena se abre más a la eterna. Y es precisamente esta apertura hacia la trascendencia, la íntima relación que la palabra mantiene con la realidad, la que se pone de relieve en poemas tan unamunianos como «El peso del mundo», «En la catedral de Astorga» y «Desprendido en la cruz». En el segundo de ellos, más importante que la cita

Este poema inédito, fechado el 6 de febrero de 1962 por E. Connolly, aparece recogido en su estudio ya citado (pp. 209-211). En su análisis, habla del «lamento del enamorado... dentro de la total aceptación de la mortalidad» (p. 91), pero sin vincular tal proceso amoroso a una experiencia transformadora, de la que participan por igual religión y poesía. A este respecto, véanse los estudios de R. METZNER, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós, 1987; y de N. BROWN, *Apocalipsis y/o metamorfosis*, Barcelona, Kairós, 1995.

unamuniana que lo abre («la muchedumbre / en mi remanso es agua eterna y pura», procedente del poema «La catedral de Barcelona», del libro *Poesías*), lo es el verso «tu oscura certidumbre en toda el alma», que abre y cierra el poema paneriano y nos remite al ambiente de oscuridad, de «noche tenebrosa» en que transcurre *El Cristo de Velázquez*. Porque tan sólo «en lo más recóndito del alma» es posible oír la voz fluyente del espíritu, pues ambos poemas son una hermosa lección de fe en la palabra, esa palabra unitaria, básica, anterior a la dicotomía platónica. No hay que olvidar que buena parte del pensamiento cristiano se conceptualiza sobre ciertos esquemas del pensar griego, sobre todo a partir de Orígenes, y que arrastra la milenaria separación del cuerpo y el alma. Sin embargo, ¿qué es el cuerpo sin el alma? ¿dónde está el cuerpo esperando a que el alma resucite?. Si no resucita el cuerpo tampoco lo hace el alma. De ahí que, en esta asunción de lo espiritual por lo corpóreo, central en el misterio de la Encarnación y a lo largo de la tradición mística, recuperada por los poetas metafísicos ingleses, a los que tanto leyó Unamuno, radique una de las claves de su espiritualidad. Al referirse Unamuno a Cristo como «revelación del alma que es el cuerpo» o decirnos Panero «Tu amor dentro del alma bebe a chorro», ambos demuestran que la palabra poética se hace expresión entrañable del hombre y que la naturaleza de la poesía no descansa tan sólo en su apariencia formal, aunque esto se venga reiterando desde el simbolismo, sino también en su sentido moral, o más bien, dada la unidad de expresión y contenido, en la íntima tensión de la voz poética, que reproduce la relación dialéctica entre cuerpo y espíritu. Cuando Unamuno pone, como base de su «Credo poético», la conocida afirmación: «Piensa el sentimiento, siente el pensamiento» y Panero, al evocar «El sentido moral en la poesía española», cita el bello endecasílabo de la *Epístola moral a Fabio* («Iguala con la vida el pensamiento»), no sólo están aludiendo a la fusión de la poesía y el pensamiento, tan antigua como ausente de nuestras letras, sino también al orden configurador de la auténtica palabra poética, al ejercicio de la poesía como expresión íntegra del hombre. Pues la consideración de la palabra como acto religioso, que subyace bajo el tema de la resurrección y que conduce al encuentro axial, engendra también un proceso hacia una poética integradora. Nunca se recrean estos poetas en la virtud puramente artística del lenguaje, sino que lo convierten en metáfora de una relación, armonizando la realidad e igualando la vida y el pensamiento en la palabra⁹.

Hace ya tiempo que Dámaso Alonso aludió a la naturaleza religiosa de la palabra poética, a la emoción poética convertida en símbolo para compendiar el universo. Si la palabra de Panero continúa llegando hasta nosotros como una realidad espiritual enteramente nueva, producto de una transformación interior, es por la relación que mantiene con la realidad. En la experiencia poética, como en la mística, el poeta se da cuenta de lo real, de lo Otro, como presente dentro de sí mismo. Esa relación de la otredad con la mismidad, de la trascendencia con la inmanencia, se experimenta en la propia vida resucitada de Cristo, que nos reconcilia y

⁹ En su conferencia «El sentido moral en la poesía española», pronunciada en el Club de Conferencias de Valencia en 1953, afirma Panero: «La poesía tiene que ser, indefectiblemente, una palabra esperanzadora y potencialmente irrealizable». Tal posibilidad sólo puede ser entendida desde esa «sustancia espiritual» que la palabra poética difunde y que está en la base del pensamiento cristiano. Para esta visión esperanzada de lo poético como «infinita posibilidad de ser», véanse los estudios de Pelayo H. FERNÁNDEZ, *Bibliografía crítica de Miguel de Unamuno (1888-1975)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1976; y de Manuel BLANCO, *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, Madrid, ABL Editor, 1994, que remite a los estudios más importantes sobre el tema.

unifica con lo divino. Tal unificación se cumple en la palabra poética, pues nos ha sido dada para *transformar* lo perecedero en inmortal. Gracias a la unión absoluta de la imaginación poética, que permite conjugar lo contradictorio y torna posible lo imposible, podemos acceder a una percepción más profunda de la realidad, a la conciencia primordial, de la que hablan todas las religiones, y que nos permite recuperar una nueva realidad instantánea, a salvo del tiempo y de la muerte, pues la poesía equivale a la resurrección, al reconquistado paraíso. En un mundo de pura *expresión espiritual*, como lo fue el de Unamuno y Panero, el hombre explora su propio universo y la palabra se convierte, con su acción simbólica, en vivencia de una gran relación universal, de la fluyente reciprocidad cósmica que pertenece a la palabra primordial. Esta intuición transformadora de la experiencia religiosa y poética, pues no hay resurrección sin muerte, revela ante todo la totalidad de una relación.

Unamuno heredó el espíritu liberal del krausismo, pero desde muy pronto sustituyó la concepción racionalista por la existencial, enriqueciéndola con la apertura a la trascendencia. Esta cotidianidad trascendentalizada tal vez sea lo que más se echa de ver en la poesía de Panero, aunque la actitud mesurada de éste se halle más próxima del sereno Machado que del vehemente Unamuno. Además de la persistencia de los motivos centrales analizados, la primacía de lo vital sobre lo racional, la adhesión a lo intrahistórico, el hambre de inmortalidad, otros no menores serían: el recuerdo de las esperanzas («Así hacia Dios arrastra la viviente esperanza», leemos en el poema «Tras la jornada ilusa»), el deseo de soñar lo eterno («Porque Dios lo ha querido vamos juntos / y cuanto hemos soñado nos espera», finaliza el poema «El peso de lo alegre»), la expresión angustiada de la búsqueda de Dios («Dime, Señor, tu nombre pues la brega / toda esta noche de la vida dura, / y del albor la hora luego llega; / me has desarmado ya de mi armadura / y el alma, así vencida, no sosiega / hasta que salga de esta senda oscura», versos que tanto recuerdan al soneto XC de *Rosario de sonetos líricos*). Análoga y solidariamente, a nivel expresivo, la utilización de exclamaciones, la intensificación anafórica, el uso personal de adjetivos, verbos y adverbios, la técnica del contraste, el carácter simbólico de las imágenes poéticas, como *el agua* que revela la búsqueda de Dios o *la nieve* asociada al misterio, y la enorme variedad léxica, dentro de la cual destaca la frecuencia de vocablos coloquiales, como el verbo *remejer*, de clara procedencia unamuniana, no hacen más que evidenciar una *poesía humana*, producto de una búsqueda interior, donde el constante entrecruzamiento de los dos planos, lo cotidiano y lo trascendente, y la presencia del diálogo como forma de entrar en relación con lo divino, ponen de manifiesto una compenetración cósmica y son signos evidentes del sentir religioso¹⁰.

¹⁰ Si el poeta combate con lo oscuro, como Jacob con el ángel, es para iluminarlo, para penetrarlo. El poeta sale para saber, para beber en las fauces de las sombras y regresar con la revelación del misterio, con la experiencia de la iluminación. Ese carácter revelador es lo que distingue a la poesía religiosa, producto siempre de una mirada más honda que no renuncia a lo inmediato, pero que lo trasciende. Sobre esta condición mediadora de la palabra, producto de una actitud religiosa, que ilumina y relaciona la poesía de Panero con la de Unamuno, además del ensayo ya citado de Dámaso Alonso («La poesía arraigada de Leopoldo Panero», pp. 829-836), véase el artículo de María ZAMBRANO, «La religión poética de Unamuno», en *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edasa, 1965, pp. 129-160; y mi ensayo, «Religión y poesía en Unamuno», en *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, pp. 112-122.

Toda escritura constituye un doble viaje de búsqueda de lo nuevo, de lo todavía no alcanzado, y de retorno al origen. La sacralidad inherente al acto de creación se transfiere a la palabra poética, que tiene que mediar entre lo manifiesto y lo oculto. Este darse por entero a la palabra, percibiendo y anhelando su fondo, se consuma por igual en Unamuno y Panero, quienes confieren a las cosas y a los seres en torno la plenitud de la realidad a través de un lenguaje marcadamente simbólico, cuyo objeto es siempre trascendente. Y pienso que si algo resalta el tránsito de esa mediación es el símbolo del *agua nocturna*, nacida del corazón, cuyo adentramiento hacia el fondo o sustancia del alma arrastra toda una tradición mística de contacto con lo divino («Bien está, pues, el alma aquí *escondida* y amparada en esta *agua tenebrosa*, que está cerca de Dios», dice San Juan de la Cruz en *Noche oscura*, II, 16) y remite a una consideración del origen en que la experiencia poética y religiosa convergen.

El símbolo de las aguas, central en el pensamiento de Unamuno, lo es también en la poesía de Panero. Desde el soneto inicial «Agua viva», donde el símbolo del agua, con su ambivalencia de vida y muerte («Ser o no ser encierras», v. 12), sirve para alojar la totalidad de la experiencia, hasta el poema inédito «Presencia del agua», destinado a formar parte de *La Verdad en Persona*, en el que Cristo se une al hombre por el agua hasta formar una completa unidad (por eso dice Juan: «y no sé / si habla *el agua* o me oigo a mí mismo, / si escucho su presencia o mi júbilo», vv. 129-131), pasando por el sobrio y enigmático poema «Canción del agua nocturna», de *Versos al Guadarrama* y que pasó a formar parte de *Escrito a cada instante*, cuyo tono oracional viene a ser un reflejo de lo sobrenatural en el alma, «¡Agua en reposo viviente / que vuelve a ser pura y joven / como una esperanza! (Sólo / en mi alma sonar se oye)», lo que el agua expresa en su fluir es una relación entre Dios y el hombre, siendo Cristo, el *logos* encarnado, la mediación misma. Debido a esta condición mediadora, hay una especie de equivalencia entre el agua y la palabra, pues ambas poseen una naturaleza fluyente.

En un texto poco conocido de Panero, «Se anuncia un mundo nuevo», hablando precisamente de Paul Claudel, nos dice el poeta astorgano: «En la interpretación de un acontecimiento histórico la poesía tiende a la pura ordenación de las cosas según una previa concepción espiritual del mundo inherente al poeta: es decir, el descubrimiento de su transcendencia y de su perfección. La iluminación cristiana de la vida abre a los caminos de la tierra una perspectiva ilimitada y explica, hora por hora, el acerado sentido y la transparencia de nuestro sueño vital. Es decir, nos explica a todos y nos caracteriza de acuerdo con la realidad inmortal de nuestro deseo y de nuestra fe. *La poesía nos da la certidumbre de esta realidad invisible como la negra perfección de la noche la estelar palpitación del agua viva*». La obediencia a esa «realidad invisible», a lo sobrenatural, es lo que engendra en el hombre la presencia del espíritu por el agua, la armonía misma del mundo en la palabra, que vive en la mediación divina y que, como el agua, sólo se reconoce en su fluir. Cuando Pedro Laín, buscando la raíz de la poética paneriana acude a los conocidos versos de Unamuno («Que uno es el hombre de todos / y otro el hombre de secreto, / y hay que escaparse de modos / de hacer a un sujeto objeto»), no sólo lo hace para hacer del alma propia el alma del mundo, que es lo que buscó la poesía de entonces en su camino hacia lo hondo, sino también para subrayar el sentido de la relación con lo trascendente, que entra en esa palabra básica, sagrada, y se instala en ella. Si la palabra de Unamuno y Panero nos suena a cosa propia, es

porque con ella nos dan la fluyente relación universal. Esta identidad cósmica es la que expresaba San Juan dándole al Cristo el nombre de *logos*, de relación, que sólo se cumple en la palabra básica, aquella que sólo puede ser dicha con todo el ser. Ambos aceptaron la palabra para eternizar el instante y este impulso hacia lo trascendente es lo que da a su poesía su verdadero ser.

JUAN RODRÍGUEZ DEL PADRÓN Y EL CARRO DE LAS DONAS

Por Manuel de Castro

El reinado de Juan II de Castilla fue un período de agitación política, de resistencia de los elementos medievales, de lucha de nobles entre sí y contra el monarca para mantener sus privilegios. Reinado en el que se pueden contar las crisis más largas, decisivas y violentas, pero al fin beneficiosas, porque a la muerte de D. Álvaro de Luna, y desaparecido el bochornoso reinado de Enrique IV, sucede el triunfo de Isabel la Católica, que llevó el trono y la nación a la grandeza.

La decadencia del espíritu se manifiesta en la penuria de grandes teólogos y principalmente en el estado de desprestigio del trono; pero Juan II nacido para el bien y hábil para discernirlo, hombre de clara inteligencia y amena cultura, «tuvo la feliz inspiración de buscar en una voluntad enérgica y un brazo vigoroso la fortaleza que le faltaba a su voluntad y a su brazo».

La corte de este rey se constituye en centro de cultura, y el rey se convierte en mecenas de artistas, poetas y humanistas. La poesía continuaba siendo el género predilecto y más cultivado, pues se preocupaba más por la poesía que por la reconquista, y el mismo rey, dice el cronista, «trovaba e danzaba muy bien», por algo había sido discípulo aventajado del converso canciller D. Pablo de Santa María, íntimo amigo de Benedicto XIII, el papa Luna, que lo había iniciado en la filosofía moral, latín, oratoria y poética. Reinado de encrucijada y de tránsito al Renacimiento.

Los poetas de la corte española se inclinan por una de estas tres tendencias: la tradicional galaico-portuguesa, de carácter amoroso y origen provenzal; la alegórico-dantesca, que imita la *Divina comedia*; la didáctica, que comunica a la poesía un sentido filosófico-social. Los poetas principales eran entonces: Enrique de Villena (1384-1434); Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana (1398-1458); Juan de Mena (1411-1456); a los que hay que añadir el poeta e historiador Fernán Pérez de Guzmán (1376-1460), autor de *Generaciones y semblanzas*.

Por estos años alternaba también en la corte de Juan II otro poeta llamado Juan Rodríguez del Padrón¹ o de la Cámara, por haber pertenecido a la cámara del rey, pues dice el *Diccionario de autoridades*, «llámanse así, porque todos los que la componen son de la cámara del rey». E incluso dice Lorenzo de Carvajal, en la presentación que hace a la obra de Fernán Pérez de Guzmán, *Crónica de Juan II*, que uno de los que colaboraron en la composición de esta obra fue Juan Rodríguez del Padrón².

¹ Antonio PAZ Y MELIA, *Obras de Juan de la Cámara o del Padrón*. Madrid 1884, XL-454 pp. (Sociedad de Bibliófilos Españoles, 22). M.^a Rosa LIDA DE MALKIEL, *Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras*. «Nueva revista de filología hispánica», 6(1952)313-51; 8(1954)1-38; 14(1960)318-21.

² Biblioteca de Autores Españoles, vol. 68, pp. VII, 277...

Algo grave le sucedió en la corte, pues en *Siervo libre de amor*, escrito hacia el año 1439, una autografía suya, refiere que siendo paje del rey Juan II, puso los ojos en él una gran señora, de tan alta guisa y de condición y estado superiores al suyo, que sólo con términos misteriosos se atreve a dar indicio de quién fuese, y de los palacios y altas torres en que moraba³. Ante los peligros de este grave y misterioso percance, decidió abandonar palacio, con un cambio radical, ya que lo encontramos titulándose clérigo.

A partir de entonces será uno de los familiares del cardenal Juan Cervantes, de origen gallego, juntamente con Alfonso Fernández de Madrigal, el *Tostado*, que en 1430 había estudiado con los franciscanos de Salamanca, Eneas Silvio Piccolomini (después Pío II), que escribió *De duobus amantibus historia*. El año 1419 don Juan de Cervantes, arcediano de Sevilla, pasó a ser procurador del rey don Juan II en la curia romana, y el año 1426, es nombrado cardenal con el título de San Pedro ad Vincula. El año 1430 la orden franciscana celebró capítulo general en Asís, y el papa Martín V nombró para presidirlo al cardenal español Juan Cervantes⁴. En este capítulo se distinguió de una manera principal, por su oratoria y santidad, san Juan de Capistrano, a quien el papa encomendó la redacción de nuevas constituciones llamadas *martinianas*, destinadas a restablecer la unidad de los observantes; también debió de asistir a este capítulo Juan Rodríguez del Padrón, en calidad de familiar del señor cardenal.

Desde aquí el cardenal Cervantes se dirigió a Basilea para participar en 1433, en aquel discutido concilio general⁵, al que también asistió Juan Rodríguez del Padrón, como consta de unos versos imprecatorios a cierta dama desdeñosa⁶, insertos en el *Cancionero de Stúñiga*, donde dice:

Por pena quando fablares.
jamás ninguno te crea,
quantos caminos fallares,
te vuelvan a Basilea ...

Terminada su participación conciliar, después de visitar otras ciudades, el cardenal Cervantes regresó a Asís, pues refiere el andariego Tafur⁷, que por el mes de abril de 1437 estuvo en Asís, en el convento de San Francisco: «e allí fui a posar, por quanto fallé un criado del cardenal nuestro de Castilla, que era mucho amigo, e allí estuve tres días reposando».

El amigo de Tafur, residente en Asís, era Juan Rodríguez del Padrón al servicio del cardenal de Castilla, es decir, el cardenal Cervantes. Esto quiere decir que Juan Rodríguez del Padrón, acompañando a su señor, asistió al capítulo general que la orden franciscana celebró en Asís el año 1430, se encontraba en el concilio de Basilea de 1433, y el año 1437 estaba de nuevo en Asís al lado de su señor el cardenal Cervantes⁸.

³ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos*. II. Santander 1944, 201.

⁴ *Annales minorum*. X, 174-75, n.º 4.

⁵ Lino GÓMEZ CANEDO, OFM, *Don Juan de Carvajal y el cisma de Basilea (1434-1447)* AIA (= Archivo Ibero Americano) 1(1941)29-55, 209-28, 369-420.

⁶ M. MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos*, II, 200.

⁷ Pedro TAFUR, *Andanzas e viajes por diversas partes del mundo avidos (1435-1439)*. Edic. de M. Jiménez de la Espada. Madrid 1874, 37. (Colección de libros españoles raros o curiosos, n.º 8).

⁸ J. GOÑI, *Cervantes, Juan de*, «Diccionario de historia eclesiástica de España». Suplemento I. Madrid 1987, 124-128.

Seguramente que las ponderadas intervenciones que san Juan de Capistrano tuvo en el capítulo general de los franciscanos en Asís, influyeron para que el clérigo Juan Rodríguez del Padrón diera nuevo rumbo a su vida. Por una bula, dada en Florencia el 26.IX.1441, se confiere a Pedro de Paz la cantoría de Tuy, vacante por ingreso en religión, en el convento de Monte Sión de Jerusalén, de Juan Rodríguez del Padrón⁹.

En otra bula de Eugenio IV, del 8.XI.1441, se dice que Juan Rodríguez del Padrón, clérigo, familiar del cardenal Cervantes, había sido proveído de un canonicato y prebenda en la catedral de Santiago de Compostela, y de algunos beneficios simples en la misma diócesis, de los cuales no había tomado posesión; y en espera de que queden vacantes, por haber ingresado el dicho Juan Rodríguez en la orden de los frailes menores y vestido el hábito en el convento de Jerusalén, el papa reserva dichos beneficios para Gómez González, rector de la iglesia parroquial de San Pedro de Muros, en la misma diócesis de Santiago¹⁰.

Se conceden¹¹ a Pedro de Valladolid ciertos prestimonios que había tenido Juan Rodríguez del Padrón antes de entrar religioso, los cuales pasaron a Pedro de Paz, Florencia, 13.X.1442. Encargo al auditor Pedro de Covarrubias, Roma, 1.II.1444, para que, si en el litigio entre Juan de Jerez y Juan de Flores sobre la cantoría de Tuy, que vacó por ingreso de Juan Rodríguez de la Cámara, ninguno de los dos tuviera derecho a ella, se le confiera al primero¹². En otro documento pontificio, de 16.V.1444, se expresa que Fr. Juan Rodríguez de la Cámara y del Padrón, había profesado en el convento de los frailes menores de Jerusalén, y que, siendo clérigo secular, disfrutaba dos beneficios simples, uno en la parroquia de San Miguel de Oya y otro en la de San Andrés de Comesaña, diócesis de Tuy, los cuales, habiendo quedado vacantes por la profesión de dicho Fr. Juan Rodríguez, el papa Eugenio IV los concede al clérigo Juan Fernández de Jerez, familiar del cardenal Cervantes.

Resulta, pues, que el trovador galaico era novicio el año 1441, y que en el de 1442 hizo la profesión de la regla franciscana¹³. El mismo Fr. Juan Rodríguez del Padrón, antes de profesar la regla franciscana, disfrutaba la octava parte de un beneficio simple en la parroquia de Santa María de Galdo, diócesis de Lugo. El 1.VIII.1444 Eugenio IV confiere el dicho beneficio vacante a Alfonso Pérez, clérigo de la diócesis de Mondoñedo¹⁴. Disfrutaba también Fr. Juan Rodríguez un canonicato y prebenda en la catedral de Tuy que, el 11.VIII.1444, Eugenio IV confiere a Juan Fernández de Jerez¹⁵. Eugenio IV, el 9.III.1445, manda a Juan Bautista, obispo electo Concordiense, dé posesión de los beneficios simples en las parroquias de San Miguel de Oya y San Andrés de Comesaña, diócesis de Tuy, que estaban vacantes por haber profesado en la orden de frailes menores, Fr. Juan de la Cámara, a Gonzalo de Medina, arcediano de Olmedo en la diócesis de Ávila y juez de Mondoñedo, el mejor amigo de Fr. Juan Rodríguez, a quien dedicará *Siervo libre de amor*. Con la misma fecha manda conferir a Juan Fernández de Jerez, chan-

⁹ Vicente BELTRÁN DE HEREDIA, OP, *Bulario de la universidad de Salamanca (1219-1549)*. II. Salamanca 1966, 486, n. 999.

¹⁰ Atanasio LÓPEZ, OFM, *El franciscanismo en España durante los pontificados de Eugenio IV y Nicolás V a la luz de los documentos vaticanos*. AIA 35(1932)222.

¹¹ V. BELTRÁN DE HEREDIA, OP, *Op. cit.*, II, n. 1023.

¹² V. BELTRÁN DE HEREDIA, OP, *Op. cit.*, II, 518, n. 1541.

¹³ AIA 35(1932)222-23.

¹⁴ AIA 35(1932)223.

¹⁵ AIA 35(1132)223.

tre de la catedral de Tuy, los beneficios simples de Santa María de Tebra y San Pedro de Cesantes, diócesis de Tuy, los cuales disfrutaba el dicho Fr. Juan Rodríguez, antes de profesar en el convento de Jerusalén la regla de los frailes menores.

El 6.VI.1450 manda Nicolás V al maestro Juan Díaz de Coca, capellán pontificio, que confiera a Alfonso Pérez de Vivero, clérigo de la diócesis de Mondoñedo, un beneficio simple en la iglesia parroquial de Santa María de Galdo en la misma diócesis, que había quedado vacante por haber profesado en la orden de frailes menores Fr. Juan Rodríguez del Padrón¹⁶. Esto confirma lo que se dice en el *Cancionero de Baena*, n. 470:

Esta cantiga fiso Juan Rodríguez de Padrón quando se fue meter frayle a
Jerusalén en despedimiento de su señora: *Byve leda sy podrás...*

Queda, pues, demostrado documentalmente que Juan Rodríguez del Padrón, encontrándose en Jerusalén el año 1442 profesó la regla de los frailes menores llamados franciscanos. Hacia el año 1450 estaba de regreso en España, morador en el convento franciscano de San Antonio de Herbón (Padrón), donde parece ser compuso su autobiografía, *Siervo libre de amor*, dedicada a su mejor amigo Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo, por lo que Wadding¹⁷ lo llama «Joannes de Herbón, alias Joannes Rodríguez del Padrón», y añade que obtuvo licencia pontificia para construir este convento por su cuenta.

No sabemos qué año nació Juan Rodríguez del Padrón, y tampoco sabemos qué año falleció, pero vivió en pleno siglo XV, en que, aquella corte literaria de Juan II, como tengo dicho, se convierte en mecenas de artistas, poetas y humanistas castellanos que reciben su educación en Italia de Dante, Petrarca y Boccaccio. La novela sentimental en España se mueve en un ambiente cortesano, con un lenguaje retórico lleno de convencionalismos. Los personajes encubren personas reales, cuyos amores eran conocidos del público lector. Se nota cierto puritanismo en el sentimiento de honor de las damas y la humilde actitud de los galanes.

Juan Boccaccio (1313-1375), autor del *Decamerón*, colección de 100 cuentos, entre los que se encuentra *Il Corbaccio*, sátira ferocísima o libelo grosero contra todas las mujeres, para vengarse de las esquivaces de una, y el *Libro de ilustres mujeres*, que es la primera colección de biografías exclusivamente femeninas que se registra en la historia literaria. Tan extremado anduvo Boccaccio en este segundo libro respecto de encomios, como extremada había sido la denigración en el primero. Uno y otro tratado, recibidos con aplausos en Castilla, alcanzaron imitadores entre los escritores de la corte de Juan II, dividiéndolos en opuestos bandos. D. Álvaro de Luna, que murió ajusticiado el año 1453, escribió *Libro de las claras e virtuosas mujeres*; el otro de Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera, que el año 1498 publicó en Sevilla, el *Corbacho* o *Reprobación del amor mundano*, «que fabla de los vicios de las malas mujeres».

¹⁶ AIA 35(1932)223.

¹⁷ Lucas WADDING, OFM, *Scriptores ordinis minorum*. Roma 1906, 143.

CARRO DE LAS DONAS

Fr. Francisco Eximénez, OFM, en 1396, escribió el *Libre de les dones*, dedicado a doña Sancha Jiménez de Arenós, condesa de Prades. De esta obra se encuentran varios manuscritos en catalán¹⁸. La primera edición se terminó de imprimir en Barcelona por Juan Rosenbach el 8 de mayo de 1495, a instancia de Juan Bernat, notario del obispo de Barcelona¹⁹. Se tradujo al español con el título *Carro de las donas*, del que se conservan manuscritos del siglo XV en la Biblioteca Nacional²⁰. La única edición impresa en español es la siguiente²¹: Francisco Jiménez, OFM, *Carro de las donas*. Valladolid, Juan de Villaquirán, 1542, foliación romana independiente en cada libro. En la Introducción a la presentación del libro, se dice:

Este deuoto libro compuso el muy famoso doctor don fray Francisco Ximénez, maestro en sancta theología, de la orden de sant Francisco de observancia, obispo de Nela <Elna>, patriarcha de Hyerusalén, y está sepultado... Escriuió este excelente varón muchos libros de doctrina christiana... y este muy excelente *Libro de las donas*; y otros muchos libros, los quales están impresos en lengua cathalana, porque este doctor era natural de Cathaluña. Y por ser este libro necesario a la doctrina christiana para regimiento y auiso de fiel christiano de qualquier estado que sea.

Era deuoto religioso²² de la horden de sant Francisco de obseruancia, de la prouincia de la Concepción de nuestra Señora, muy deseoso del servicio de Dios...Trasladó este excelentissimo libro de lengua cathalana en castellana, viendo que muchos varones, ansí en vida como en letras, han alabado ansí su sana y prouechosa doctrina, como en muy cathólica y excelente...

El traductor o ampliador retocó el original ampliando y quitando cosas, *Prólogo*, signs. Aiiijrb-va, «que no eran para estos tiempos» y con este criterio, eliminó las vidas ejemplares que Eximénez puso en su obra, sustituyéndolas por otras de personajes contemporáneos, más conocidos por sus autores; suprimió capítulos que se referían a los religiosos, «porque en doctrina de casados no anduuiesse la de los religiosos; si pluguiese a Dios, ello se hará aparte; y puse otras muchas cosas buenas, las que saqué de doctrinas muy sanctas». Es decir, si Fr. Francisco Ximénez levantara la cabeza no hubiera reconocido su propia criatura. El supuesto traductor procuró informarse; así, al darnos la noticia de la reina doña Isabel la Católica (1474-1504), después de consultar su crónica, nos la describe de la siguiente manera (Lib. II, cap. 63, fol. 42b):

Esta christianíssima reina hera de mediana estatura, bien compuesta en su persona y en la proporción de sus miembros. Hera muy blanca y rubia; los ojos entre verdes y azules; el mirar muy gracioso y honesto, las facciones del

¹⁸ Manuel DE CASTRO, OFM, *Manuscritos franciscanos de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Valencia 1973, 100, n. 91; 101, n. 92; 102-3, nn. 94-95; 251, n. 221 (2.º).

¹⁹ Conrado HAEBLER, *Bibliografía ibérica del siglo XV*. I. La Haya 1903, 343-44, n. 706; II, La Haya 1917, 192, n. 706.

²⁰ M. DE CASTRO, OFM, *Manuscritos*, 325-26, n. 277; 439, n. 409; 501-2, 481.

²¹ Mariano ALCOCER Y MARTÍNEZ, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid 1481-1800*. Valladolid 1926, 68-69, n. 110.

²² ¿Quién, autor o el traductor?

rostro bien puestas; y la cara toda muy hermosa y alegre, de una alegría honesta y muy mesurada; una gravedad encumbrada en la contención e movimiento de su cuerpo.

La descripción de la reina da la impresión de estar hecha a vista de ojos, por alguien que la trató personalmente.

En la portada se dice: «Este deuoto libro, llamado *Carro de las donas* ... es titulado a la christianíssima reyna de Portugal. doña Cathalina, nuestra señora». Se trata de doña Catalina de Austria (1507-157), hija de Carlos V, y mujer de Juan III de Portugal, tal vez uno de los religiosos castellanos que Juan III mandó llamar a instancias de su mujer doña Catalina, para vigorizar la vida de los claustrales dominicos y franciscanos portugueses²³. Es decir, el ampliador y supuesto traductor, fue un franciscano anónimo de la provincia de la Concepción, residente a mediados del siglo XVI en el convento de San Francisco de Valladolid; algunos autores han tratado de averiguar su nombre, pero no lo han conseguido²⁴.

Veamos ahora el testimonio de un franciscano que pudiera ser el verdadero traductor, que se encuentra en apuros para conseguir noticias sobre la vida de doña Teresa de Quiñones, dama de distinguido linaje, y bienhechora insigne de la provincia de la Concepción²⁵:

Pues qué haré yo queriendo algo escreuir de vna señora excelente y tan alumbrada, la qual yo no conocí; mas pues la conoció Dios nuestro señor y los santos, no dexaré de dezir lo que oí a nuestros varones alumbrados en letras y sanctidad. Entre los quales era el muy sancto varón Fr. Juan de Hempudia el qual predicó en Valladolid más de quarenta años doctrina maravillosa y de mucha sanctidad. Y este sancto varón él mismo me contó grandes cosas desta bienauenturada señora como adelante se dirá.

Las mismas cosas me contó el P. Fr. Antonio de Belmonte, de la orden de s. Francisco. También oí cosas dignas de mucha sanctidad que Dios nuestro señor obró con esta señora doña Teresa de Quiñones al P. Fr. Juan de Ayllón, varón por cierto de mucha sanctidad y religión, el qual tomó el hábito en Valdescopezo... Y otros muchos religiosos de la orden de s. Francisco que moraron en aquella sancta casa siendo ella viuda; y la conocieron y han visto con sus ojos los grandes siervos de Dios que esta deuotíssima señora hazía y sierua de Dios...

Y esto fue cosa muy cierta, según que me lo certificó el deuoto P. Fr. Juan de Hempudia; que yendo yo con él a Medina de Rioseco, seyendo yo mancebo de euangelio, llegamos a comer a Valdescopezo, y el sancto varón dixo missa aquella mañana y, después que le ayudé, me lieúo a que uiese los altares y vnas ymágenes, que eran muy deuotas, que esta sierua de Dios auía hecho traer de Flandes...Entonces me contó de los trojes de harina y otras muchas cosas que, por falta de mi memoria y por auer esto más de quarenta años no se me acuerda...

²³ Fernando FÉLIX LOPES, OFM, *Fr. André da Ínsua, geral dos observantes franciscanos*. AIA 12(1952)9-10, 36-37.

²⁴ Juan MESEGUER FERNÁNDEZ, OFM, *El traductor del «Carro de las donas», de Fr. Francisco Eximénez, familiar y biógrafo de Adriano VI*. «Hispania» 19(1959)230-50. Isaac VÁZQUEZ, OFM, *En busca de un nombre para el traductor del «Carro de las donas» de F. Eximénez*. «Antonianum» 56(1981)170-207.

²⁵ *Carro de las donas*, lib. III, caps. 22, 23, fols. 24ra-25, 26vb, 27rb-va.

De esta larga cita sacamos en conclusión: este religioso no pertenecía a la provincia de la Concepción donde todos los frailes conocían muy bien la santa vida de doña Teresa y las muchas limosnas que había hecho a la mencionada provincia. Había estado en Valdescopezo siendo mozo de evangelio, o sea, diácono, donde ayudó a misa al P. Juan de Ampudia²⁶. Tengo demostrado²⁷ que doña Teresa de Quiñones, que había casado con don Fadrique Enríquez de Mendoza, II almirante de Castilla, falleció en Valdescopezo el 1.I.1481, por consiguiente, el anterior coloquio entre el traductor y el P. Ampudia tuvo lugar entre 1482 ó 1483. Y había tenido otro coloquio sobre el tema hacía unos cuarenta años, siendo mancebo de evangelio, es decir, por el año 1442. No pudo ser el anónimo de Valladolid que el año 1542 mandó a la imprenta el *Carro de las donas*, porque lo separa un siglo de diferencia.

¿Quién fue ese mozuelo que hacía el año 1442 era diácono y escritor? Hemos dicho anteriormente que Juan Rodríguez del Padrón, clérigo, familiar del cardenal Juan Cervantes, el año 1441 ingresó franciscano en el convento de Monte Sión de Jerusalén, y el año 1442 profesó la regla de los frailes menores, y ese mismo año, o al siguiente, ya podía ser diácono. Por los años de 1482 Fr. Juan ya es viejo y le falla la memoria; pero se la vamos a refrescar para que se acuerde mejor.

El 28.VIII.1431, su buen amigo el rey don Juan II de Castilla, cuando regresaba de Granada, se dirigió a Toledo donde fue muy bien recibido y obsequiado, como ahora recordará, con una cena²⁸: «En la qual cena el señor rey fue mucho bien seruido, e todos los otros, de muchas nobles dueñas e donzellas, que fueron allí llegados por fazer servicio al rey e onrar la fiesta». Y añade Carrillo²⁹: «Viernes, 16 días del mes de mayo de 1432 años, partió el adelantado de Valladolid, por mandado del señor rey <Juan II> e el almirante D. Fadrique, avía ido a desposar a Velliça <Velliza> con doña Teresa de Quiñones».

En efecto, don Fadrique Enríquez de Mendoza, II almirante de Castilla, el 9.V.1432, casó en segundas nupcias en Valladolid, con doña Teresa de Quiñones, hija de don Diego Fernández de Quiñones, señor de Luna y merino mayor de León y de su mujer doña María de Toledo³⁰. Todo esto lo sabía bien Fr. Juan Rodríguez, que tuvo que conocerlos y tratarlos personalmente como amigos, pero ahora, como ya era viejo, le fallaba la memoria.

Comprendemos ahora que el *Carro de las donas* sea una obra de pleno siglo XV, en el que, como tengo dicho, los autores andaban divididos, a favor o en contra de las mujeres, y Fr. Juan Rodríguez del Padrón también había echado su cuarto a espadas con la composición de su obra, *Triunfo de las donas*, dedicada a la «princesa más digna e más famosa del universo, en gracia e virtudes singular...», la muy enseñada e perfecta doña María, soberana de las reinas de España», es decir, doña María de Aragón (1420-1445), esposa de Juan II de Castilla, cuyo matrimonio se celebró en Medina del Campo. Juan Rodríguez, como buen gallego, en las dos obras utiliza el sustantivo femenino *donas*; si hubiera sido traducido por un anónimo de Valladolid, hubiera puesto *dueñas*.

²⁶ J. MESEGUER FERNÁNDEZ, OFM, *Juan de Ampudia, OFM (1450?-1531/34). Datos biográficos y bibliográficos*. AIA 29(1969)163-77.

²⁷ M. DE CASTRO, OFM, *El real monasterio de Santa Clara de Palencia y los Enríquez, almirantes de Castilla*. I. Palencia 1982, 179; II, 57-66.

²⁸ Pedro CARRILLO DE HUETE, *Crónica del halconero de Juan II*. Madrid 1946, 112.

²⁹ P. CARRILLO DE HUETE, *Crónica*, 129.

³⁰ M. DE CASTRO, OFM, *El real monasterio*, I, 90-92.

No sé como la traducción del *Carro de las donas*, hecha por Fr. Rodríguez del Padrón, fue a parar al convento de San Francisco de Valladolid. El P. Antonio Guzmán, guardián del convento de San Francisco de Salamanca, fue nombrado visitador de la provincia de la Concepción, y el año 1540 presidió el capítulo en el que salió elegido ministro provincial el P. Alonso de Salvatierra. Es posible que el P. Guzmán, religioso inteligente y experto gobernante³¹, llevara el manuscrito para imprimirlo en Valladolid. Pero las cosas sucedieron de otra manera. Pues en la edición de Valladolid de 1542, en el prólogo, sign. Aiiiijr, se dice:

He trabajado de traduzir un libro marauilloso de lengua cathalana en castellana, el qual es doctrina sancta para los fieles christianos, el qual libro compuso el muy sabio y deuoto doctor don fray Francisco Ximénez, obispo de Enela <Elna>, patriarcha de Hierusalén, el qual libro endereçó a las mugeres christianas...Va repartido en cinco libros, los quatro hizo este doctor, aunque yo añadí mucho en ellos, copilando e sacando doctrina de doctores muy santos. Copilé otro libro que trata del aparejo que el hombre christiano ha de hazer para la muerte, todo junto se llama *Carro de las donas*...

En la *Introducción y declaración*, signatura arv, repite nuevamente:

El M. R. señor D. Fr. Francisco Ximénez, de la orden de sanct Francisco, maestro en sancta theología, patriarcha de Hierusalén <escribió> vn libro que se llama *Carro de las donas*, de muy buenas costumbres para todos estados de los christianos. Escribióle en lengua cathalana.

Por ser el libro tan bueno, un religioso de la orden de sant Francisco, por servir a Dios, morador de Sant Francisco de Valladolid, le traduxo de lengua cathalana en castellana, copilando otro libro...Y quiso Dios nuestro Señor que se acabase año de mill e quinientos quarenta <1540> años. Vino por comissario del Rmo. P. General Fr. Vicente Lunel, el M.R.P.Fr. Antonio de Guzmán, guardián de la deuota casa de Sant Francisco de Salamanca³². Y el padre que trasladó el dicho libro se lo presentó para que su paternidad diese licencia para imprimirle. E mandó que fuese examinado por los señores el doctor Valencia y el maestro Andrés Pérez, cathedráticos de la universidad de la muy notable villa de Valladolid.

Y sucedió que fue electo por ministro provincial el M.R.P.Fr. Alonso de Saluatierra, y visto y aprouado por los dichos doctores, se hizo relación al P. Prouincial, y su paternidad dixo que, pues auía tan excelentes letrados en la orden de sant Francisco, que era justo fuesse visto y examinado por alguno dellos.

Y rogó a los RR.PP. Fr. Juan de Ortega y Fr. Antonio de Ledesma, lectores de theología en el deuoto monasterio de Sant Francisco de Valladolid, que le examinassen y pasassen. Los quales dichos reuerendos padres hizieron por seruicio de Dios, e por la obediencia, le passaron todo y escriuieron al capí-

³¹ *Crónica de la provincia franciscana de Santiago, 1214-1614*. Edic. de M. de Castro, OFM, Madrid 1971, 26-27, *passim*.

³² En el capítulo celebrado en Ayllón el 25 de enero, festividad de la Conversión de san Pablo, del año 1540, el P. Alonso de Salvatierra fue elegido por tercera vez provincial de la provincia de la Concepción. Matías ALONSO, OFM, *Crónica seráfica de la santa provincia de la Purísima Concepción*. Valladolid 1734, 292, n. 7.

³³ No trae año. No conozco la existencia de este capítulo. El siguiente se celebró en el convento de Villasilos el 21.IX.1543, en el que salió elegido provincial el P. Bernardino de Arévalo. M. ALONSO, OFM, *Opus cit.*, 292, n. 7.

tulo prouincial que se tuuo día de la Natiuidad de nuestra Señora, en la deuota casa de Sant Francisco de la muy noble ciudad de Segouia³³, como era libro de muy grande prouecho para los fieles christianos, y el capítulo remitió al M.R.P. Prouincial.

Y el dicho M.R.P. Prouincial envió a suplicar al illustre y magnífico señor don Alonso Enríquez, abad de Valladolid...y señoría, como diocesano, según ley del reyno, le mandara ver y examinar y diesse su licencia y autoridad para le imprimir. Y su illustre señoría respondió que como era libro de muy grande prouecho...Y el capítulo remitió al M.R.P. Prouincial. El dicho M.R.P. Prouincial embió a suplicar al ilustre y magnífico señor don Alonso Enríquez, abad de Valladolid...

A continuación trae la licencia y autorización para imprimir el libro, dada por D. Alonso Enríquez, abad de Valladolid, el 21 de noviembre de 1541, en la que se dice: «Como el M.R.P.Fr. Alonso de Saluatierra, ministro prouincial de la prouincia de la Concepción, nos remitió vn deuoto libro que se llama *Carro de las donas*, para le mandar ver y examinar y dar nuestra licencia y autoridad para le imprimir», algunos escritores han creído que el traductor de la obra había sido el P. Saluatierra. D. Alonso Enríquez de Girón, hijo de D. Fernando Enríquez de Cabrera, V almirante de Castilla, y de doña María de Girón, era abad de Valladolid y canciller de la universidad³⁴.

Es muy significativo que todo lo que nos refiere el autor anónimo en la amplia nota transcrita coincida con el comienzo de la visita que el P. Antonio Guzmán, guardián del convento de San Francisco de Salamanca, hizo a la provincia franciscana de la Concepción, y el nombramiento del P. Alonso de Saluatierra, provincial de esta provincia (1540-1543).

En esta amplia cita, en la que todo se enreda y se acumulan los hechos de manera tan precipitada e increíble, da la impresión de que el franciscano anónimo de Valladolid manipuló el manuscrito preexistente de Fr. Juan Rodríguez del Padrón, quitando y poniendo textos a su antojo sin el mayor respeto al texto primitivo, conservando, sin embargo, la noticia referente a doña Teresa de Quiñones, por estar esta ilustre dama muy relacionada con la historia de su provincia. Pues, aunque dice expresamente que Fr. Francisco Eximénez «enderezó su libro a las mugeres christianas», él introdujo el Libro V con el siguiente título: «Preparación de los christianos para la muerte»; y lo más inesperado y sorprendente es que, en el Lib. I, cap. 39, fols. 39-42, incluya una biografía del papa Adriano VI (1522-1523), que no fue español ni franciscano; tal vez para decirnos que también él había sido familiar suyo, como Fr. Juan Rodríguez del Padrón lo había sido del cardenal español don Juan Cervantes.

³⁴ Marcel BATAILLON, *Erasmus y España*. Méjico 1916, 243-44. M. de CASTRO, OFM, *El real monasterio*, I, 212. Luis FERNÁNDEZ MARTÍN, «Don Alonso Enríquez, un abad vallisoletano de la época imperial (1497-1577)», *Hispania Sacra*, 50 (1998), 407-46.

LA BIBLIOTECA DE DON FERNANDO SUÁREZ DE FIGUEROA, PRIMER MARQUÉS DEL SURCO (1735)

Por *José Luis Barrio Moya*

El 22 de enero de 1735 doña Mariana Carolina Tornielli Doultreman declaraba ante el escribano madrileño Alfonso Jacinto Vecino, como su esposo don Fernando Suárez de Figueroa, marqués del Surco, «hallandose a fin del restablecimiento de su salud en la Casa de Campo y Palacio del excelentísimo señor Conde de Miranda, duque de Peñaranda cercana al lugar de Caravanchel de arriva, jurisdiccion de esta villa de Madrid, fallezio en la referida casa el dia diez y seis deste presente mes de junio y año de mill setecientos y treinta y cinco y fue enterrado en el siguiente en la yglesia del Real Combento de señoras religiosas de la Encarnacion en esta Corte».

Don Fernando Suárez de Figueroa nació «en la zitudad de Panama en el reyno de tierra firme en Yndias». Fueron sus padres don Gómez Suárez de Figueroa, natural de la villa segoviana de Fuentidueña y doña Inés de Mena y Carranza, nacida en la ya citada ciudad de Panamá. Don Gómez Suárez de Figueroa ocupó altos cargos en la América colonial, entre ellos los de «alcayde justicia mayor y capitán de Guerra y Aduana de San Francisco de Cruces y gobernador y capitán general de la provincia de Veragua». Viudo de doña Inés de Mena y Carranza, don Gómez Suárez de Figueroa ingresó en la vida religiosa, en la que también alcanzó importantes puestos, como el de «ynquisidor decano del Santo Tribunal de Lima y del Consejo de la Suprema y General Ynquisicion».

Don Fernando Suárez de Figueroa fue personaje destacado en la Corte de Felipe V, como así lo demuestra la variedad de destacados cargos que ocupó en la misma y que orgullosamente menciona en su testamento: «cavallero profeso que fue de la Orden de Calatrava, gentilhombre con exericio de la Camara de Su Magestad el rey catholico nuestro señor (que Dios guarde), su primer cavallerizo, theniente general de sus reales exercitos, gobernador del serenísimo señor ynfante Don Phelipe de Borbon, administrador general de orden de todas sus encomiendas, superintendente general de las rentas del gran priorato de San Juan en estos reynos de Castilla y Leon».

En 1706, don Fernando Suárez de Figueroa contrajo matrimonio, en Milán, con la dama flamenca doña Mariana Carolina Tornielli Doultraman, natural de «la ciudad de Mons en los payses baxos de flandes». La citada señora era hija de don Domingo María Tornielli «nacido en Vigevano/o Vegeven en el estado de Milan» y de doña María Catalina Doultreman, señora «de Hameau y Hamel, natural de la ciudad de Tournay, provincia de Cambresi en dichos payses vaxos de flandes». De esta unión entre don Fernando Suárez de Figueroa y doña Mariana Carolina Tornielli nacieron varios hijos, de los que sólo sobrevivió una hija, bautizada con el nombre

de María Antonia, la cual casó años más tarde con don Diego de los Ríos Cerón y Velasco, conde de Gavía la Grande.

Instalados en Madrid don Fernando Suárez de Figueroa gozó de la confianza de Felipe V, quien el 20 de agosto de 1716 le concedió el título de marqués del Surco, mientras que su esposa alcanzó el cargo de dama de honor de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa del citado monarca.

El 21 de diciembre de 1734 los marqueses del Surco otorgaban «de conformidad» su testamento¹. En el citado documento don Fernando Suárez de Figueroa pide que tras su fallecimiento, su cuerpo fuese amortajado «vestido y armado y adornado de las ynsignias de mi orden y cavalleria de Alcantara y con el escapulario de la orden tercera de San Francisco, que ha años soy profeso». Ambos esposos pedían que si su muerte fuera «en esta Corte y Villa de Madrid o en sitio ocho leguas de distancia de su contorno, fueren sepultados en el real convento de relixiosas de la Encarnacion de esta Corte», y si aquel hecho tuviera lugar en el Real Sitio de San Ildefonso pedían ser enterrados en la iglesia del convento de Carmelitas Descalzas en la ciuda de Segovia. Por último estipulaban que si morían «a mayor distancia» sus cuerpos fuesen sepultados «en la yglesia parrochial de el pueblo o territorio en que suceda».

Establecía que el día de su entierro se dijese una misa cantada de réquiem «que llaman de cuerpo presente con diácono y subdiácono, vigilia y responso» y otras 200 más rezadas.

Antes de su muerte los marqueses del Surco fundaron un vínculo y mayorazgo perpetuo con «todo el ymporte de el terzio que se liquidase de los bienes y rentas que nos pertenecieren a el tiempo de nuestro fallecimiento». Este mayorazgo lo heredó su hija María Antonia.

Por su parte doña Mariana Carolina Tornielli declaraba como Felipe V la había encargado «de la educazion y crianza del serenísimo Principe de Asturias don Fernando de Borbon como su haya hasta los siete años y medio de hedad de su Alteza, en la qual paso entonzes a ser servido de hombres». A cambio de aquel trabajo el rey concedió a la marquesa del Surco una renta anual de 20.000 reales de vellón.

Ambos esposos nombraban por sus testamentarios a su yerno, el conde de Gavía la Grande, el presbítero don Manuel Quintano, confesor de las religiosas del convento de la Encarnación, a don Miguel Herrero de Ezpeleta, oficial mayor de los Archivos del Real Consejo de las Órdenes, a don Juan de Ortega, agente del infante don Felipe en el Gran Priorato de San Juan y a don Benito de Alfaro, ayuda de la furriera del rey Felipe V.

Por último, instituían como única y universal heredera de todos sus bienes a su hija doña María Antonia Suárez de Figueroa, condesa de Gavía la Grande.

Tras la muerte del marqués del Surco se procedió a inventariar y tasar todas sus pertenencias, que se encontraban en las casas donde residía en Madrid «sitas en la calle de Hortaleza pertenecientes a don Pedro de Alegria y su mujer»². La tasación se inició el 1 de julio de 1735 cuando Tomás Muñoz «thasador de las joyas de Camara de la reyna nuestra señora» valoraba las alhajas.

El 2 de julio de 1735 Eugenio Vázquez «maestro entallador que vive en la calle de Atocha frente del convento de la Santísima Trinidad de Calzados» tasaba los muebles:

¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 14186, fols. 822-843.

² Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 14191, fols. 4-47.

- Primeramente doze taburetes de nogal de pie de cabra con los asientos de red de junco de Ynglaterra, 1080 rs.
- seis sillas cubiertas de vaqueta y clavazon dorada, 180 rs.
- otros seis taburetes de nogal de pie de cabra nuebos, guarnecidos a la francesa reinchidos de clin con cubiertas de olandilla verde, 340 rs.
- dos mesas yguales doradas y talladas de pie de cabra, de siete quartas de largo de vara de ancho con sus tablas ymitadas a charol con cubiertas de guadamazil, 2420 rs.
- doze taburetes de estrado de nogal cubiertos de vadana encarnada, galon y tachuela dorada, reinchidos de pluma, 360 rs.
- otros doze taburetes de estrado de nogal, echura a la moda, yguales, cubiertos los respaldos y asientos de raso de plata y oro de barios colores con zenefas de damasco verde y tachuela dorada, mas que a medio traher, 900 rs.
- dos cofrecitos yguales de charol, fondo negro, de media bara de largo y poco mas de quarta de ancho, y de alto una sesma con escudos, zerraduras y aldavas de bronze, 180 rs.
- una papelera de madera de castaño con zinco gavetas y sus herraxes dorados, 360 es.
- un escrito de ebano y marfil con doze gavetas y una portezuela en medio con bufetes de nogal que sirve de pie, 300 rs.
- una caja de charol aobada prolongada, de media bara de largo y media quarta de ancho, por dentro de tela de oro y plata, 90 rs.
- una arquita de raiz de olivo, de media vara de largo y una tercia de alto guarnecida de herraxes dorados, 300 rs.
- otra arquita pequeña cubierta de raiz de nogal de Yndias, 120 rs.
- otra arquita pequeña tambien de nogal para tabaco con seis frascos dentro, 100 rs.
- una caxita cubierta de zapa negra, de tercia de largo y quarta de ancho, 45 rs.
- otra arquita cubierta de estaño y evano, de media vara de largo y tercia de ancho, 60 rs.
- un bufete cubierto de peral con sus quatro columnas y dos gabetas, 90 rs.
- un scritorio pequenito de evano y marfil con tres gavetas, 60 rs.
- otro scritorio de concha y palo santo con tres gavetas, de tres quartas de largo y por pie un bufete cubierto de zedro, 150 rs.
- una mesa de oratorio con sus gradas dadas de blanco y dorado y su atril correspondiente con dos caxones y bufete para vestir y una arquita dada de encarnado y ocho mazetas para los ramos doradas en blanco, 1000 rs.
- un oratorio de camino de pino cubierto de vadana encarnada con sus tachuelas doradas, herraxes estañados y sus travesaños de yerro, 900 rs.
- un fotillo o silla poltrona de doblar, cubierta con gamuza de Barzelona, encarnada, galon dorado y tachuelas doradas con sus herraxes, 300 rs.
- una caxita para joyas cubierta de terciopelo carmesi, guarnecida con galojn de oro, 120 rs.
- un reclinatorio de zedro, de mas de vara de alto y dos tercias de ancho, 180 rs.
- una mampara de chimenea a la francesa cubierta de damasco dorado con sus cartelas, 45 rs.

- dos sillas de mano, de madera de pino y asiento de paxa con sus palos y abrazaderas de yerro, 30 rs.

También el mismo día 2 de julio de 1735, Miguel Miñambros «maestro cofre-ro», valoraba los cofres.

El 3 de julio de 1735 Francisco Meléndez «del arte de pintor que vive frente a la parrochial de San Luis obispo», tasaba las siguientes pinturas:

- Primeramente dos pinturas en lienzo yguales, la una de un santo ecce omo y la otra de nuestra señora Dolorosa acompañandola San Juan evangelista, cada una de vara de alto y tres quartas de ancho, con marcos tallados y dorados, 2000 rs.
- otra pintura en lienzo de un santo ecce omo, de vara y quarta de alto y una vara de ancho con marco liso dorado, 400 rs.
- dos estampas de nuestra señora y luminadas con marcos dorados, el uno liso y el otro tallado, 30 rs.
- un dibuxo en papel de una Custodia con christal delante, marco dorado y tallado, de media vara de alto y una tercia de ancho, 40 rs.
- una pintura retrato en lienzo, de vara y media de alto con marco liso dorado, 1000 rs.
- otra pintura en lienzo retrato, de vara y quarta de alto con marco dorado liso, 300 rs.
- otra pintura en lienzo retrato, de vara de alto con marco liso dorado, 120 rs.
- otra pintura en lienzo retrato, de vara y quarta de alto con marco liso dorado, 500 rs.
- otra pintura en lienzo retrato, ochavada, con marco liso dorado, 240 rs.
- otras dos pinturas en lienzo retratos yguales, sin marcos, 160 rs.
- otra pintura en lienzo retrato, de poco mas de vara con marco liso dorado, 150 rs.
- otras dos pinturas en lienzo, retratos de el mismo tamaño y con marcos como la antezedente, 300 rs.
- otra pintura en lienzo de la Ressurreccion de nuestra señora (sic) con marco liso dorado, de una vara, 120 rs.
- otra pintura de a vara, apaysada, de la entrega de una plaza, con marco liso dorado, 120 rs.
- un quadrito con christal delante, de miniatura, con marco negro y perfil dorado, 1300 rs.
- un dibujo de pluma con christal delante, de mas de media vara de largo y una quarta de alto con marco liso dorado, 90 rs.
- un quadrito de a quarta de un dibuxo, con marco liso dorado y christal, 20 rs.
- otro quadrito de prespectiva con christal delante, de tamaño de una sesma, con marco dorado, 30 rs.
- otros quatro quadros yguales de diferentes santos, con marcos detallados y dorados y vidrios blancos, de papel cortado y matizado de varias telas, 240 rs.
- otros quatro de la misma calidad, mas chicos, 180 rs.
- seis quadritos quasi yguales, de una quarta de largo, dibuxos de pluma, con christales y marcos lisos y dorados, 60 rs.

- diez y nueve estampas de la Historia de Don Qixote con marcos blancos, 200 rs.
- tres marquitos yguales con estampas de papel, 6 rs.
- un marquito de mas de tercia con un dibujo de pluma, vidrios y marco dorado y tallado, 20 rs.
- otras dos estampas con marcos en blanco y vidrios delante, 10 rs.
- otras dos estampas, la una de tres quartas de alto y la otra de mas de media vara con marcos lisos dorados, 30 rs.
- un relicario con Santa Theresa de Jesus, 10 rs.
- una ymagen de Nuestra Señora de el Pilar de Zaragoza pintada en tafetan de a vara con baston y media caña dorado, 180 rs.
- treinta y tres estampas de papel de diferentes santos, de tres quartas con marcos en blanco, 297 rs.
- sesenta y seis quadritos estampas de diferentes traxes, con marcos en blanco, 132 rs.
- una estampa de Santa Maria Magdalena pequeña, de tercia, barnizada con marco negro y perfiles dorados.

Al terminar su trabajo Francisco Meléndez declara ser «de hedad de cinquenta años poco mas o menos».

Francisco Meléndez, miembro de una destacada familia de artistas de origen asturiano, nació en Oviedo, siendo bautizado en la iglesia de San Tirso de aquella ciudad el 20 de septiembre de 1682. Muy joven pasó a Madrid donde ya estaba instalado su hermano Miguel Jacinto. Antes de finalizar el siglo XVII, Francisco Meléndez estaba en Italia, donde visitó Génova, Milán, Venecia y Roma, recalando por último en Nápoles. En esta última ciudad le sorprendió el estallido de la Guerra de Sucesión, por lo que el artista asturiano se trasladó a Roma, en donde residió hasta su regreso a España en 1717. Establecido en Madrid con su familia, muy pronto se manifestó Meléndez como excelente miniaturista, realizando en aquella técnica numerosos retratos de Felipe V y de su familia. Tuvo también Meléndez una destacada intervención en la creación de la Junta preparatoria para la fundación de la Real Academia de San Fernando.

El día 3 de julio de 1735 Francisco Álvarez «maestro sastre», valoraba los «vestidos y otras cosas respectivas de seda y lana», tales como cortinas, fundas, casullas, pabellones de gasa, mantas, chupas, calzones, casacas, etc. Entre todo ello destacaba una colgadura de tela de oro y plata, de cama imperial, bien conservada, que alcanzó una tasación de 5280 reales de vellón. Un día después Juan Sánchez de la Hoyuela «merceder de lienzos» hacía lo propio con «la ropa blanca y demás correspondiente».

El 4 de julio de 1735 José Redondo «maestro colchonero» valoraba «lo tocante a su oficio» y Nicolás Sánchez «tapicero de la reyna nuestra señora que vive en la plazuela de palacio», las alfombras y tapices:

- Primeramente una tapiceria fina de Bruselas, de figuras grandes, de seis paños y tres columnas, que tienen de corrida treinta y ocho anas y de cayda seis baras menos quarta, 12017 rs. y 17 mrs.
- otra tapiceria de arboledas fabricada en Amberes, de seis paños que tiene de corrida treinta y dos anas y de cayda zinco annas, 8000 rs.

- otra tapicería ordinaria de doce paños fabricada en Amberes, que tiene de corrida sesenta y tres annas y media y de cayda seis annas, 11430 rs.
- ocho tapices viejos y desermanados de Monteria, que tienen de corrida quarenta annas y de caida quatro annas, 960 rs.
- una alfombra fabrica de Alcaraz, de seis varas de largo y tres de ancho, 270 rs.
- otra alfombra fabrica de el Cayro que tiene de largo siete varas y de ancho quatro varas, 840 rs.
- un tapetico de Alcaraz antiguo, maltratado, que tiene de largo quatro varas y dos de ancho, 120 rs.

Tras firmar su trabajo, Nicolás Sánchez declara «ser de hedad de quarenta y siete años poco mas o menos».

El día 5 de julio de 1735 Juan García «maestro vidriero» y Félix de Vergara «maestro calderero» valoraban, respectivamente, los vidrios de puertas y ventanas y los utensilios de cocina, realizados estos últimos en cobre, azófar, estaño, hierro y peltre.

También el mismo día 5 de julio, Raimundo Bons «mercader de libros» procedía a tasar la muy rica y curiosa biblioteca del marqués del Surco.

La librería de don Fernando Suárez de Figueroa se componía de un total de 296 tomos, de los cuales 191 eran franceses, 83 españoles, 10 italianos y 12 latinos.

Entre las obras francesas destacaban las de muchos jesuitas galos, como los padres Catrou, Rouillé, Joubert, Pedro D'Outreman, Guillermo Dauberton, el que fuera confesor de Fernando VI, Miguel Mourgues, Lorenzo Bordelon, Jerónimo Gonnellieu, Ignacio de Laubrussel y Juan Nicolás Duponcet. Pero tenía además en lengua francesa libros tan curiosos como las *Obras*, de Vicente Voiture; las *Fábulas*, de Fedro; las *Sátiras*, de Persio y Juvenal; la *Poesía Pastoral*, de Bernardo le Bouvier; las *Tablas cronológicas para la Historia de la Iglesia*, de Guillermo Marcel; el *Catecismo Histórico*, de Claudio Fleury; las *Obras dramáticas*, de Molière y de los hermanos Pedro y Tomás Corneille; las *Cartas históricas*, de Ana Margarita Petit de Noyer; la *Historia de la rebelión de Inglaterra* del conde de Clarendón; *La Princes de Clèves*, de madame de La Fayette; las *Poesias*, de Ana Teresa Deshouliers; las *Cartas* del cardenal Mazarino; la *Franciada*, de Pedro Ronsard y la correspondencia del un tanto libertino Roger Rabutin, conde de Bussy,

Como libros españoles el marqués del Surco poseyó las obras de Antonio Ubilla, Salazar y Castro, el inca Garcilasso de la Vega, Santa Teresa de Jesús, San Francisco de Sales, Sor María de Agreda, Diego Felipe de Albornoz, fray Luis de Granada, el padre Feijóo, etc., así como las de los escritores jesuitas Nicasio Sevillano, Pablo Segneri, Nicolás Caussin, Luis de la Palma, Francisco Nepueu, Juan Pedro Pinamonti, etc. Tenía también en castellano el *Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas; las *Reflexiones militares* del vizconde del Puerto; los *Reparos históricos*, de Juan de Ferreras; el *Cancionero*, de Gabriel López Maldonado; el *Tratado de equitación*, del conde de Grajal; la *Araucana*, de Alonso de Ercilla; el *Quijote*, de Cervantes, y la *Vida de San Ildefonso*, de Gregorio Mayáns y Siscar. La colección de obras en castellano incluía además cuatro tomos manuscritos de los Trabajos de Jesús.

En italiano el marqués del Surco poseyó, entre otras obras, los *Comentarios*, de Julio César; el *Coloandro fedele*, de Juan Ambrosio Marini, y el *Reinaldo*, de Torcuato Tasso. Por lo que respecta a las obras en latín destacaremos las de Quinto

Curcio, Ovidio, Virgilio, Horacio, Cicerón, así como la Prosodia del gramático flamenco Juan van Despauteris y el *Breviarium ab urbe condita*, del historiador romano del siglo IV, Eutropio.

Todo lo anteriormente reseñado nos informa de la cultura del marqués del Surco, de su segura formación con los jesuitas, de su afición por la Historia y de su admiración por la literatura francesa.

LIBROS DE A FOLIO YMPRESIÓN DE FRANCIA EN FRANCÉS

- Primeramente ocho tomos de a folio Historia del Pueblo de Dios, todos ympresion de francia, 30 rs.
- dos tomos de a folio de la misma ympresion en Paris Historia genealogica de la real casa de francia por el padre Anselmo año de mill setecientos y doze, 36o rs.
- diez y ocho tomos Historia Romana por los P.P. Catrow y Rouille, Paris año de mill setecientos y treinta y quatro (Francisco CATROU y P. ROUILLE, *Histoire Romaine*, París 1725 y 1734), 1200 rs.
- un tomo Diccionario frances y latino por el padre Joseph Joubert en Paris años de mill setecientos y diez y ocho (José JOUBERT, *Dictionnaire françoise et latin*, Lyon 1709), 120 rs.
- un tomo Historia de la villa y condado de Valenciennes por el padre Pedro Doutreman, Dobay año de mill seiscientos treinta y nueve (Pedro D'OUTREMAN, *Histoire de la ville et contè de Valenciennes*, Douai 1639), 45 rs.
- otro tomo Defensa de la monarquia de Sicilia, 25 rs.
- otro tomo Carta general de la Monarchia francesa que contiene la Historia militar desde Clovis, primer rey christiano hasta el decimo quinto año del reynado de Luis quinze con mapas, año de mil setecientos y treinta, 120 rs.
- otro tomo vida del veato Juan Francisco de regis por el padre Dauberton Paris año de mill setecientos y diez y seis (Guillermo DAUBERTON, *La vie du bienheureux Juan Françoise Regis, de la Compagnie de Jesùs*, París 1716), 15 rs.

LIBROS EN OCTAVO EN FRANCÉS

- un tomo Diccionario Universal latino gallico, Paris año de mill setecientos veinte y uno, 30 rs.
- otro tomo el usso de los globos zelestes y terrestres, Paris año de mill setecientos y diez y siete, 12 rs.
- otro tomo Elementos de geometria, Paris año de mill setecientos y veinte y dos, 12 rs.
- otro tomo el Roman de la corte, Bruselas, 12 rs.
- otro tomo Ymitacion de Jesu Christo traducida en frances por el señor de Bovil, Paris año de mill setecientos veinte y ocho, 12 rs.
- otro tomo de lo mismo, 10 rs.
- otro tomo las obras de Boiture, Paris año de mill seiscientos y ochenta (Vicente VOITURE, *Oeuvres*, París 1650), 15 rs.

- otro tomo Historia abreviada de el testamente viexo ympreso en amiens año de mill setecientos y ocho, 8 rs.
- otro tomo Tratado de la pohesia francesa por el padre Mourgues, Paris año de mill setecientos y veinte y quatro (Miguel MOURGUES, *Traité de la poésie françoise*, Toulouse 1684), 8 rs.
- otro tomo las Fabulas de Fedro, Paris año de mill setecientos veinte y dos, 8 rs.
- otro tomo Educacion de las hixas, Paris año de mill seiscientos noventa y seis, 8 rs.
- otro tomo las Obras de Monsieur de Crevillon, Paris año de mill setecientos y treze, 8 rs.
- dos tomos fabulas escoxidas, Paris año de mill setecientos y quince, 12 rs.
- un tomo traducion nueva de las Satiras de Persio y Jubenal, Paris año de mill seiscientos noventa y ocho, 12 rs.
- un tomo Memorias para la historia del marques de Fresne, Paris año de mill setecientos y dos, 6 rs.
- otro tomo tablas cronoloxicas de el estado de la Yglesia, paris año de mill setecientos y nueve, 8 rs.
- otro Geografia unibersal, Paris año de mill setecientos veinte y dos, 8 rs.
- otro Carta de un misionario a un gentilhombre tocante a la verdadera crehencia de la Yglesia Catholica, Paris año de mill setecientos y quince, 6 rs.
- otro la Bella educacion por el abad Bordelon, Leon año de mill seiscientos y ocho, 8 rs.
- otro Gramantica y Dizionario franzes y español, Paris año de mill setecientos y catorze, 8 rs.
- otro Pohesia Pastoral de fontenelle, Paris año de mill setecientos y ocho (Bernardo LE BOUVIER, señor de Fontenelle, *Poésie pastorale*, París 1686), 6 rs.
- otro Tablas geograficas, Paris año de mill setecientos y veinte y zinco, 8 rs.
- otro Tablas cronologicas de Marcel (Guillermo MARCEL, *Tablettes chronologiques pour l'histoire de l'Eglise*, París 1682), 4 rs.
- otro Historia de el Viejo y Nuevo Testamento, Paris año de mill setecientos y veinte y dos, 8 rs.
- otro de la ymitazion de Jesuchristo por el padre Gonelieu, Nanci año de mill setecientos y veinte (Jerónimo GONNELIEU, *Imitation du Christo*, Nancy 1720), 5 rs.
- otro libro de las quantas echas, Liege año de mill setecientos y quatro, 6 rs.
- otro de la vida del vizconde de Turena, La Haya año de mill seiscientos y ochenta y ocho, 8 rs.
- onze tomos de las obras de San Francisco de Sales ympresion de Paris, año de mill seiscientos y ochenta y zinco, 132 rs.
- otros dos tomos Cathezismo Historico de fleuri, Paris año de mill setecientos y nueve (Claudio FLEURY, *Catéchisme Historique*, París 1682), 18 rs.
- ydem otros dos descabalados, el uno tomo segundo, 21 rs.
- zinco tomos del theatro de Pedro Cornelio ympresion de Leon año de mill setecientos onze (Pedro CORNEILLE, *Theâtre*, París 1682), 60 rs.
- ydem el quatro tomo de el mismo, 7 rs.
- dos tomos quarto y quinto de el theatro de Pedro Cornelio, Paris año de mill seiscientos y noventa y dos, 10 rs.

- quatro tomos Poemas dramaticos de Thomas Cornelio y falta el tomo tercero, Leon año de mill setecientos y onze (Tomás CORNEILLE, *Poèmes dramatiques*, Lyon 1711), 45 rs.
- dos tomos cartas Historicas y Galantes de Madama Dunoyer, Colonia año de mill setecientos y diez y ocho (Ana Margarita PETIT DE NOYER, *Léttres historiques et galantes d'une dame de Paris a une dame de province*, Colonia 1718), 25 rs.
- zinco tomos Historia de la revelion de Ynglaterra por Eduardo conde de Clarendon, La Haya año de mill setecientos y quatro, falta el tomo segundo (Eduardo HYDE, conde de CLARENDON, *Histori of the rebellion in England*, Oxford 1702-1704, traducción francesa en La Haya 1704), 60 rs.
- dos tomos Proyecto para hacer la paz perpetua en Europa, Utrech año de mill setecientos y treze, 16 rs.
- dos tomos Tratado de los abusos de la critica en materia de religion por el padre Laubrusel, Paris año de mill setecientos y diez (Ignacio de LAUBRUSSEL, *Traité des abus de la critique en matière de religion*, París 1710-1711), 16 rs.
- dos tomos Historias del gran capitan por el padre Duponcet, Paris año de mill setecientos y catorce (Juan Nicolás DUPONCET, *Histoire de Gonsalve de Cordova surnomè le grand Capitain*, París 1714), 16 rs.
- zinco tomos Compendio cronologico de la Historia Universal, Paris año de mill setecientos y quince y falta el tomo quarto, 60 rs.
- quatro tomos las obras de Moliere ympresion de Paris año de mill setecientos y diez y faltan los quatro tomos primeros (Juan Bautista POQUELIN, llamado MOLIERE, *Oeuvres*, París 1697), 24 rs.
- tres tomos las obras del mismo ympresion de Paris año de mill setecientos y noventa y siete y faltan los quatro tomos primeros y el sexto, 15 rs.
- tres tomos cartas edificantes y curiosas de las misiones extrangeras y las recolecciones diez y seis, diez y siete y diez y ocho, 12 rs.
- dos tomos los nuebos Dialogos de los muertos, 12 rs.
- un tomo que es el segundo de la Historia de Suezia, Amsterdam año de mill setecientos y veinte y uno, 5 rs.
- tres tomos Historia de la China, Paris año de mill seiscientos y noventa y seis, 21 rs.
- dos tomos Sermones para todos los dias de la Quaresma, Paris año de mill seiscientos y noventa y seis, 18 rs.
- dos tomos Historia de la Liga, Paris año de mill seiscientos y ochenta y tres, 16 rs.
- otro tomo Nobelas de Zerbantes traducidas en franzes, es el tomo segundo, 3 rs.
- otro tomo la Princesa de Cleves es el tomo primero (Maria Magdalena POCHE DE LA VERGNE, condesa de LA FAYETTE, *La princesse de Clèves*, París 1678), 3 rs.
- otro tomo el Amor sin devilidad, es el tomo primero, 4 rs.
- otro tomo fabulas escoxidas, es el tomo quinto, 5 rs.
- otro tomo Historia de las guerras ziviles de Granada, es el tomo segundo, 3 rs.
- otro tomo Historia de los Sevarambes pueblos que avitan una parte de el tercer continente de la tierra austral, es el tomo segundo, 5 rs.
- otro el tomo tercero de el Diario de el viaxe de Siam, 4 rs.
- otro tomo Poema sobre la Liga o Enrique el grande, 6 rs.

- otro tomo Poesias de Madama deshouliers (Antonia Teresa DESHOULIERES, *Poesies*, Paris 1695), 6 rs.
- otro tomo las Epistolas y Evangelios de todo el año, 7 rs.
- otro tomo la primera parte de la Yliada de Homero, 4 rs.
- el tomo segundo de la Zienza de las personas de la Corte, 4 rs.
- otro tomo las costumbres de los ysraelitas y christianos (Claudio FLEURY, *Moeurs des israelites*, Paris 1681, IDEM, *Moeurs des chrétiens*, París 1682), 5 rs.
- otro tomo Cartas de el cardenal Mazarino, 3 rs.
- otro tomo obras del señor R., 6 rs.
- otro tomo Verdades Satiricas en dialogos, 6 rs.
- otro tomo Memorias sobre diversos generos de literatura e Histora, 5 rs.
- otro tomo el Sentido propio y literal de los Salmos de David, 5 rs.
- otro tomo la vida del beato Luis Gonzaga, 5 rs.
- otro tomo las Anecdotas de Florencia, 4 rs.
- otro tomo el Virgilio en bersso burlesco, 4 rs.
- el tomo segundo de la Eneyda de Virgilio, 3 rs.
- otro tomo Quinto Curzio la vida y acciones de Alexandro el Magno, es el tomo primero, 4 rs.
- otro tomo Quentos nuevos, es el tomo primero, 4 rs.
- el segundo tomo de la Condesa Marttani, 4 rs.
- otro tomo el ministerio de Estado, es el tomo segundo, 3 rs.
- quatro tomos recoleccion de estampas, 60 rs.
- dos tomos Practicas de Piedad en onor de san Franzisco Xavier, 6 rs.
- otro tomo Compendio de las Particulas, 2 rs.
- otro tomo Oraziones de por la mañana y por la tarde, 2 rs.
- otro tomo los quatro primeros libros de la franciada, es el tomo tercero (Pedro RONSARD, *La Franciada*, Paris 1572), 3 rs.
- otro tomo la verdadera grandeza de el Alma. 2 rs.
- otro tomo las Delizias de la lengua latina, 3 rs.
- otro tomo Cornelio Nepes en frances, 3 rs.
- otro tomo Pensamientos christianos para todos los dias del mes, 2 rs.
- otro tomo Grammatica francesa en dos, otro tomo Practica de la memoria artificial, 5 rs.
- otro tomo Rudimentos de la lengua latina, 3 rs.
- otro tomo Cartas del conde de Bussy Rabutin (Roger RABUTIN, conde de BUSSY, *Correspondance*, Paris 1697), 2 rs.
- otro tomo Reflexiones o sentencias y Maximas morales, 3 rs.
- otro tomo continuacion de los nueve elementos de Historia, 2 rs.
- otro tomo Historia poetica, 5 rs.
- otro tomo Cartas Historicas y galantes, 5 rs.
- ocho tomos la Santa Biblia en frances, Paris año de mill setecientos y onze, 120 rs.

LIBROS ESPAÑOLES

- un tomo Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española en Madrid año de mill setecientos y veinte y seis y otro de la misma obra en Madrid año de mill setecientos y treinta y quatro, 120 rs.

- otro tomo Viages del rey nuestro señor don Phelipe quinto en Madrid por Juan Garcia Ynfanzon, lo escribió el marques de Rivas (Antonio UBILLA Y MEDINA, marqués de RIVAS, *Sucesión de Felipe V, su viaje a Madrid y sucesos de la campaña de Nápoles y Milán y su ejército*, Madrid 1704), 30 rs.
- otro tomo Primazia de la Santa Yglesia de Toledo de el doctor Nicasio Sevillano en Madrid año de mill setecientos y veinte y seis (Nicasio SEVILLANO, *Primacia de la Santa Yglesia de Toledo*, Madrid 1726), 50 rs.
- dos tomos Historia de la Casa de Silva por don Luis de Salazar y Castro chronista del rey nuestro señor en Madrid año de mill seiscientos y ochenta y zinco (Luis de SALAZAR Y CASTRO, *Historia genealógica de la Casa de Silva*, Madrid 1685), 50 rs.
- otro tomo flox santorum por el maestro Billegas en barzelona año de mill setecientos treinta y tres (Alonso de VILLEGAS, *Flos santorum*, Toledo 1578), 30 rs.
- otro tomo Victima Real Legal. Discurso unico por don Antonio Abreu año de mill setecientos y veinte y seis (Antonio José ÁLVAREZ DE ABREU, *Victima real legal. Discurso único histórico político sobre que las vacantes mayores y menores de las iglesias de las Indias Occidentales pertenecen a la Corona de Castilla y León*, Madrid 1726), 30 rs.
- dos tomos Definiciones de la orden de cavalleria de Calatrava conforme al capitulo general zelebrado en Madrid año de mill seiscientos y cincuenta y dos, 45 rs.
- otro tomo Concordia, Decisiones y declaraciones sobre jurisdicion y diezmos de el Gran Priorato de San Juan de Castilla y león en Madrid año de mill setecientos y treinta y tres, 20 rs.
- otro tomo Historia de el Peru escrita por el ynca Garcilaso de la Vega en Madrid año de mill setecientos y veinte y tres (el inca Garcilaso de la VEGA, *Historia general del Perú*, Córdoba 1617), 25 rs.
- otro tomo obserbaciones historicas canonicas en defensa de la jurisdicion de la orden de Santiago, 20 rs.
- otro tomo Theatro moral de la vida humana en zien emblemas en Amberes año de mill setecientos y uno, 60 rs.
- otro tomo representacion genealoxica de la casa del Conde de las Torres en Madrid año de mill setecientos y treinta y quatro, 25 rs.
- un tomo vida de la emperatriz Leonor en Madrid año de mill setecientos y treinta y quatro, 30 rs.
- dos libros de la Santa Madre Theresa de Jesus y Cartas de la misma Santa (Santa Teresa de JESÚS, *Cartas*, Zaragoza 1658), 25 rs.
- tres tomos Molina de orazion (Antonio de MOLINA, *Ejercicios espirituales de las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental reducidos a doctrina y meditaciones*, Burgos 1615), 30 rs.
- Asimismo tres tomos primero, segundo y tercero Theatro critico de el padre Feyxo (fray Benito Jerónimo FEYJÓO, *Teatro crítico universal*, Madrid 1726), 30 rs.
- quatro tomos duplicados de Señeri Mana del alma (Pablo SEGNERI, *El maná del alma o exercicio facil y provechoso para quien desea de algún modo darse a la oración*, Madrid 1702, traducido por Francisco de ROFRAN), 40 rs.
- ydem otros quatro tomos de lo mismo duplicados, 40 rs.

- un tomo Padre espiritual segun el glorioso San Francisco de Sales por el padre Nicolas Causino de la Compañía de Jesus en Madrid año de mill seiscientos y setenta y ocho (Nicolás CAUSSIN, *Padre espiritual. Tratado del gobierno según el espíritu del glorioso San Francisco de Sales. Sacado de su obra*, Madrid 1678), 8 rs.
- otro tomo Practica de el Amor de Dios de San Francisco de Sales en Barzelona año de mill seiscientos y noventa y ocho (San Francisco de SALES, *Práctica del amor de Dios*, Barcelona 1660), 10 rs.
- otro tomo Palma de la Passion sacada de los quatro evangelios en Murzia año de mill setecientos y diez y nueve (Luis de la PALMA, *Historia de la Sagrada Pasión*, Alcalá de Henares 1624), 10 rs.
- otro tomo vida del siervo de Dios Gregorio Lopez escrita por el padre Francisco loza en Madrid año de mill setecientos veinte y siete (Francisco LOZA, *Vida del venerable siervo de Dios don Gregorio López*, México 1613, Madrid 1658), 10 rs.
- zinco tomos reflexiones militares de el vizconde de el Puerto (Alvaro de NAVIA OSORIO, vizconde del PUERTO, *Reflexiones militares*, Turín 1724), 75 rs.
- otro tomo Reparos historicos de el doctor don Juan de Ferreras cura en Alcalá año de mill setecientos y veinte y tres (Juan de FERRERAS, *Reparos históricos sobre los doce primeros años del tomo VII de la Historia de España*, Alcalá de Henares 1723), 10 rs.
- un tomo Canziones de Maldonado en Madrid año de mill quinientos y ochenta y seis (Gabriel LÓPEZ MALDONADO, *Cancionero*, Madrid 1586), 10 rs.
- un tomo Alegación Legal de la presente guerra año de mill setecientos y treinta y quatro, 8 rs.
- otro tomo Vida, enfermedad y muerte del serenísimo señor Francisco Farnesio año de mill setecientos y veinte y ocho, 10 rs.
- tres tomos ydem duplicados, 15 rs.
- quatro tomos relacion de las reales exequias que se celebraron por el señor don Luis primero rey de España en Madrid año de mill setecientos y veinte y cinco, 20 rs.
- otro tomo Manejo Real por el conde de Grajal en Madrid año de mill setecientos y treinta y tres (conde de GRAJAL, *Manejo Real o tratado de equitación*, Madrid 1733), 8 rs.
- otro tomo Moreno de la Concepcion, 8 rs.
- otro tomo Historia del cardenal Ximenez (Esprit FLECHIER, *Historia de el señor Cardenal don Francisco Ximénez de Cisneros*, traducción de Miguel FRANCO DE VILLALBA, Zaragoza 1696), 6 rs,
- ocho tomos Mistica Ciudad de Dios en Madrid año de mill setecientos y veinte y tres (Sor Maria de AGREDA, *La mística ciudad de Dios*, Madrid 1670), 60 rs.
- Confesiones de San Agustin primero y segundo tomo año de mill setecientos y veinte y tres (San AGUSTÍN, *Confesiones*, Salamanca 1551), 11 rs.
- dos tomos Cartilla politica y christiana de don Diego Phelipe de Albornoz (Diego Felipe de ALBORNOZ, *Cartilla Política y Christiana*, Madrid 1666), 15 rs.
- un tomo Comercio de Olanda, 8 rs.
- un tomo Pensamientos christianos para todos los dias del año de el padre franzisco Mepue de la compañía de Jesus en Tolosa año de mill setecientos

- y onze (Francisco NEPEU, *Pensamientos o reflexiones christianos para todos los días del año*, Tolosa 1711), 6 rs.
- un tomo el Camino del zielo hallanado por el padre Pedro Pinamonti de la Compañía de Jesus (Juan Pedro PINAMONTI, *El camino del cielo aclamado*, Sevilla 1730), 4 rs.
 - otro tomo Aracana de don Alonso de Hercilla y Zuñiga en Madrid año de mill seiscientos y treinta y dos (Alonso de ERCILLA Y ZÚÑIGA, *La Araucana*, Madrid 1569), 10 rs.
 - otro tomo Diario de Yndulgencias conzedidas a los hermanos de el Santo Rosario en Valladolid año de mill setecientos y veinte y siete, 3 rs.
 - un tomo Conducta espiritual para practicar la debida debozion de los treze reviernes en onor y gloria de San Francisco de Paula en Valencia año de mill setecientos y veinte y siete, 3 rs.
 - dos tomos Historia de Don Quixote de la Mancha (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *Historia del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid 1605, 1615), 18 rs.
 - un tomo tradiciones de la vida y muerte de don Gonzalo de Estuñiga, obispo de Jaen por don Joseph Alonso Chacon en Madrid año de mill setecientos y veinte y siete (José Alonso CHACÓN, *Tradiciones y memorias de la vida y muerte de ilustrísimo señor don Gonzalo de Stuñiga, obispo de Jaén*, Madrid 1727), 22 rs.
 - otro tomo Messue defendido de Basilio Flores en Murcia año de mill setecientos y veinte y siete, 15 rs.
 - otro tomo Carta Pastoral de don Francisco Valero y Losa arzobispo de Toledo (Francisco de VALERO Y LOSA, *Carta pastoral acerca de la ignorancia de las verdades cristianas*, Madrid (s.a.), 2.^a ed., Madrid 1760), 5 rs.
 - tres tomos Regla de la Real Maestranza en Sevilla, 18 rs.
 - otro tomo vida de San Yldephonso arzobispo de Toledo por don Gregorio Mayans y Ziscar en Valencia año de mill setecientos y veinte y siete (Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Vida de San Ildefonso, arzobispo de Toledo*, Valencia 1727), 3 rs.
 - quatro tomos libros de los travaxos de Jesus de manuscrito, 90 rs.
 - un tomo en octavo de fray Jesus de Granada 3 rs.
 - otro tomo Oras de el oficio de la Virgen nuestra señora, 60 rs.

LIBROS ITALIANOS

- un tomo escrito sobre el casamiento de el rey nuestro señor don Phelipe quinto con la reyna nuestra señora Ysavel Farnesio, princesa de Parma con estampas, 30 rs.
- un tomo Comentarios de Cayo Julio Zesar, 10 rs.
- otro tomo el Claro obscuro de la pintura moral, 5 rs.
- dos tomos el Callohandro fiel de Ambrosio Marini (Juan Ambrosio MARINI, *Il Caloandro fedele*, Milán 1644), 10 rs.
- otro tomo el Caratazon de Marte, 4 rs.
- otro tomo Guia de forasteros, 5 rs.
- otro tomo il Rinaldo de torquato tasso (Torquato TASSO, *Il Rinaldo*, Venecia 1562), 3 rs.

LIBROS EN LATÍN

- Asimismo un tomo Publis Ibdis Nasonis Metamorfosseon libri quinti, 8 rs.
- otro tomo Publis Virgilis Maronis operum, 6 rs.
- otro tomo Q. Curciis Rufi Historia, 6 rs.
- otro tomo Q. Oratiis flacu poemata, 5 rs.
- otro tomo M. tulliiis Ciceronis, 5 rs.
- otro tomo Joannis Despauteris Prossodia (Juan van Pauteren o Despautere, *Prosodia*, 1537), 3 rs.
- otro tomo Apasterosis sive yn Astrum Combersis, 3 rs.
- otro tomo origo gentie Romano, 3 rs.
- otro tomo Historiae exlibris Zizeronis, 3 rs.
- otro tomo Eutropis Breviarium Historiae Romane, 3 rs.
- otro tomo ofitium Beate Marie Virginis, 15 rs.
- otro tomo ofitium Beate Marie Virginis, 60 rs.

Al terminar su tasación Raimundo Bons declara «que es de hedad de cinquenta años poco mas o menos».

El día 6 de julio de 1735 Pedro Álvarez «mercader de vidrieria» es llamado para valorar «la loza de china y demas correspondiente».

El 7 de julio de 1735 Francisco Herranz «ensayador de oro, plata, demas metales, asiento de minerales y reales casas de moneda de Su magestad, que es de hedad de treinta y seis años poco mas o menos», tasaba la «plata labrada»:

- zinco dozenas de platos trincheros con molduras al canto = seis flamenquillas con molduras al canto = una palancana con un sacabocado = un jarro = un orinal con su assa = dos platos de calentar agua = dos salbillas con moldura a el canto y pies entornillados = una mazerina con su pozillo = dos vinajeras = una garrafa con su tapa = dos azafates = seis candeleros ochavados con mecheros entornillados = dos bolas para xabaon caladas con sus pies = seis cucharas, seis thenedores y seis cabos de cuchillos todo con filetes y conchas. Todas estas piezas de plata adornadas con las armas del marqués del Surco, excepto las vinajeras y la garrafa, y fueron valoradas por Francisco Herranz en la cantidad de 19.542 reales y medio de plata.

PLATA MARCADA EN FRANCIA

- seis platos trincheros con molduras de perle al canto = un calentador con tapa calada = un jarro de bozelon = dos caxas de tocador redondas con sus tapas = un azucarero con tapa calada = dos candeleros ochavados con mecheros soldados = dos braserillos de sobre mesa, tambien calados, diferentes = una cazuela con sus orejas y tapa = una palancana con moldura al canto de zees agallonada = dos pomos, el uno dorado, con sus tapas y contratapas entornilladas = dos cucharones, el uno mayor = otro cucharas y quatro teneedores = dos basos, el uno en forma de copa y el otro aobado. Todo ello alcanzó una tasación de 4.090 reales de plata.

PLATA VIEXA

- una alzadera de mesa aobada con moldura al canto = dos platos grandes de cozina = dos platos para sopa = un orinal con assa = una escupidera con cavo huevo y tapa = un jarro aobado con tapa y assa = otro jarro de bozelon = un chocolatero = dos saleritos engoznados de tapa = otro de la misma echura = otros dos saleritos ochavados a la ynglesa = una aguaderas de sobremesa de azeitera y vinagrera = una olla con asa de ylo y su vaso dorado dentro con su tapa de roseas = una cazuela con orejas y tapa = dos caxas aobadas de tocador = dos ensaladeras engallonadas a zinzal = un aguamanil pequeño = una palmatoria de bocados que sirve para vinaxeras = una caveza con zerco de rayos que sirve para agua vendita = una pilitta para agua vendita zintelada = dos vasos aobados = otro vaso redondo sobredorado = un plati- llo de espavilar con sus espaviladeras = otro par de espaviladeras con su bayna de pie = un cazito con su tapa quebrada, cañon hueco = onze cucharas, onze thenedores y onze cavos de cuchillos de filetes y conchas = onze cucharitas pequeñas = una cuchara suelta = una cucharita pequeña y un thenedor sobredorado desigual = quatro cabos de cuchillos ochavoados = tres pomitos, los dos con sus tapillas entornilladas = dos marcos de espexos con medios puntos de zees = dos juguetes de adornos de sobremesa, el uno con una fi- gura de benado y otra de un perro con quatro cartelas con pies, las tablas de bronze dorado por encima, y el otro compañero con dos machos cabrios grandes y dos medianos y dos pequeños y sus quatro cartelas con pies, 10.253 reales de plata.

PLATA DE ORATORIO

- dos calizes, el uno mayor, todo sobredorado, picado de lustre = dos candeleros redondos, sobredorados, de gallones, mecheros entornillados = una pal- matoria con su mechero, sobredorada = una caxa redonda para hostias = una guarnicion de un agnus redondo con sobrepuesto de filigrana blanco y dorado, 1.390 reales de plata.

ESTUCHE DE CAMINO

- una salbilla ochavada con pie soldado = una cazuela con su tapa, asas y pie = un salerito ochavado = un huebero con su pie, todo echo de perles sobredorado y tallado, que todo esta puesto en un estuche de camino encar- nado, 420 rs. de plata.

GUARNICIÓN DE ESPADÍN

- una guarnicion de un espadin pequeñito de plata sobredorada, tallado de medio relieve, 40 rs. de plata.

ORO

- un relicario de oro cuadrado con su cordoncillo al canto, visel y contravisel y en el medio un quadro de solistas para mantener quatro pinturas, 1.172 rs. de plata.
- una cuchara, un tenedor y un cavo de cuchillo de conchas y filetes de oro, 1.020 rs. de plata.

CAXAS

- una caja de oro aobada, engoznada de molduras, 455 rs. de plata.
- una caja de oro ochovada, engoznada, cordoncillos al canto, toda tallada, 899 rs. de plata.
- otra caja de oro cuadrada, prolongada, engoznada con molduras, tallada en los medios, 475 rs. de plata.
- otra caja de oro ochavada de zees, engoznada de molduras, tallada en los medios, de medio relieve, 371 rs. de plata.
- otra caja de vidrio ymitado a agata, guarnecida de oro, 145 rs. de plata.
- otra caja de christales guarnecida de oro, 182 rs. de plata.
- otra caja de concha con goznes y erraxe de oro, claveteada tamvien de oro, 64 rs. de plata.
- otra caja de piedra agata guarnecida de plata, 48 rs. de plata.

ESTUCHE DE ORO

- un estuche de oro con todos sus aderentes, guarnecido de lo mesmo, engoznado, tallado, ochavado con muelle, asas y reasas, cadena astriada y gancho, 286 rs. de plata.

CADENAS

- una cadena de oro echura de la China, de rosillas, 342 rs. de plata.
- otra cadena de oro mas delgada, de la misma echura de China, 201 rs. de plata.
- otra cadena de oro mas delgada de la misma echura de China, quebrada, 138 rs. de plata.
- otra cadena de oro, de echura de cordoncillo de Portugal, 221 rs. de plata.
- otra cadena de oro mas pequeña, de echura de cordoncillo de Portugal, 73 rs. de plata.
- unas tixeras de oro, 59 rs. y medio de plata.

VENERAS

- una venera toda de oro con dos ynsignias de el avito de Calatrava, esmaltadas con asa y reasa, 55 rs. y medio de plata.

- otra venerita mas pequeña de el mismo avito, toda de oro, con assa y reassa, de ylo redoblado, 38 rs. y medio de plata.
- otra venera de el mismo avito de Calatrava, esmaltada de blanco sobre oro con guarnicion a el rededor, de moldura, assa y reassa, todo de oro, 32 rs. de plata.
- otra venera del mismo avito pintada y delante christales, guarnecida de oro, con assa y un encontrado al canto de ylo y la reassa de plata, 20 rs. de plata.

SORTIXA DE ORO

- una sortija de oro con dos encontrados de plata a los lados y en el medio un engaste con retrato y cristal delante, 24 rs. de plata (legada).
- ciento y ocho votones de oro, los cinquenta y quatro mayores, todos tallados y picados de zapa, 2804 rs. y medio de plata.

CAXA DE ORO

- una caja de oro quadrada prolongada, engozanada de molduras, tallada de medio relieve en los medios, 727 rs. y medio de plata (legada).
- otra caja de concha negra, forrada por adentro de oro, erraxe, gozne y dos rosetas talladas en los medios y delante, 256 rs. de plata (legada).

VASTÓN DE CAÑA CON PUÑO DE ORO

- un vaston de caña de Yndia, con puño de oro todo zincelado de relieve y medio relieve, picados de zapa los fondos y oxillos, 320 rs. de plata (legado).

RELICARIO DE PLATA SOBREDORADA

- un relicario de plata quadrado, prolongado, engoznado al canto, con dos asas, todo sobredorado y por dentro dos pinturas en miniatura, el Salvador y Maria en christales delante y viseles de oro, 509 rs. de plata (legado).

CAXA GRANDE DE PLATA SOBREDORADA

- una caja grande de plata quadrada, prolongada, engoznada con molduras, sobredorada por adentro, 92 rs. de plata (legada).

CAXA OCHAVADA

- otra caja ochavada con su tapa de encaxe, toda zincelada, 42 rs. de plata (legada).

MEDALLA DE FIGURA ZIRCULAR

- una medalla de figura zircular con molduras al canto y en los medios por el un lado con letras y por el otro con carro triunfal, 27 rs, de plata (legada).

SCRIVANIA DE PLATA

- una scrivania de plata que se compone de tabla con molduras a el canto de zes, tintero, salbadera, caja de oblea y botixa para plumas, todo con sus tapas y campanilla, 458 rs. de plata (legada).

El día 8 de julio de 1735 Alfonso Merinero «reloxero que vive en la calle de Santiago, casas del convento de religiosos de nuestra señora de las Mercedes de Calzados redemcion de cautivos, y que es de hedad de qarenta y zinco años poco mas o menos», procedía a tasar los relojes.

- Primeramente un reloj pequeñito de oro, caja de muestra, con minutos, cadena de oro de la moda a donde esta la llave con un sello ordinario, para hombre echo en Ynglaterra de el reloxero David Uber, 1.800 rs. (legado).
- otro relojito de oro de muestra con minutos, caja y sobre caja de oro, su cadena de lo mismo, con un sello dorado y en el dos piedras encarnadas para hombre echo en Ynglaterra de el reloxero Gabriel, 1.800 rs. (legado).
- otro relojito tamvien de oro, de muestra, de minutos, con caja de lo mismo y sobre caja tallada con cadena tamvien de oro y el gancho de metal y un sellito de oro en la cadena, para muger, echo en Ynglaterra por el reloxero David Uber, 1.800 rs.
- otro relojito de muestra con dias de el mes, caja y sobre caja de oro y la sobrecaxa de afuera tallada con su cadena y gancho de oro, con un sello en ella, echo en Ynglaterra, 1.800 rs.
- asimismo un reloj grande, echo en Paris, de sobremesa, de quinze dias de cuerda, de oras y medias oras y repeticion, la caja de concha embutida de bronze con sus remates de lo mismo y una figura grande por remate con su repisa para quando se quisiere colgar en la pared correspondiente a la caja, 1.000 rs.

También el 8 de julio de 1735 Diego de Vargas «maestro de hacer coches que vive en la calle alta de fuencarral por otro nombre de San Bernardo la ancha de ella, mas arriba de la casa de aprovazion y Noviciado de la Compañia de Jhs y que es de hedad de treinta y siete años poco mas o menos» tasaba en 3.000 reales «un coche a la francesa echo en Paris handado, con sus vidrios christales por delante y a los lados, forrado en terciopelo carmesi labrado, con sus torresoltes en las cortinas, dado de color coral», mientras que Miguel Ramírez «guarnicionero» hacía lo propio con las guarniciones y los maletones.

Por último, el día 9 de julio de 1735 José Méndez Cortés «maestro herrador» valoraba en 1.500 reales «una mula castaña clara, zerrada».

LA RIQUEZA METAFÓRICA DEL CUERPO FEMENINO EN LA OBRA DE ANA MARÍA FAGUNDO

Por *Silvia Rolle-Rissetto*

La obra de Ana María Fagundo se inserta dentro de ciertos rasgos comunes de la escritura femenina. Su poesía, engendrada por la diferencia y enraizada en el cuerpo femenino, se opone a la lógica falocéntrica dominante y desarticula el sistema del pensamiento dualista por el que ésta se rige, dando por resultado una escritura plenamente abierta, indeterminada y ambigua. Puede afirmarse por tanto que forma parte de «una línea de pensamientos de las mujeres que ha estado siempre vinculada con la vida humana, con su producción y con su gestión, y también con la belleza de los cuerpos que encarnan esa vida; una línea multiforme de pensamiento que ha nacido de ella» (Rivera Garretas 17).

En el proceso de buscar su identidad y la identidad de todo lo que la rodea, Fagundo inscribe su propio cuerpo en el texto poético, afirmando así, con su presencia, la presencia de la mujer, negada o silenciada a través de la historia. O como dice otra poeta, «su obra, intensa y ya extensa, está constituida con la savia de su ser total. En ella está la poeta en carne, sangre y espíritu, para decirlo con frases de resonancia unamuniana» (Andrés 19). De este modo, partir de un hecho tan básico como fundamental —haber nacido mujer— es partir de una realidad histórica y cultural de la que el sujeto femenino ha quedado fuera, porque «en la epistemología tradicional, el sujeto del pensamiento, el sujeto del discurso, el sujeto de la historia, el sujeto del deseo, es un ser sexuado en hombre que se declara neutro universal, que se declara representante de hombres y mujeres, a quienes llama humanidad» (Rivera Garretas 193). Por tanto, la inscripción del cuerpo femenino en la poesía de Ana María Fagundo inserta, además, el conocimiento y el deseo de la mujer. Al decir su propio nacimiento, su nacimiento en un cuerpo sexuado en femenino, la poeta construye su identidad y su libertad configuradas desde sí y no a medida del otro.

La inscripción física a nivel literal, metafórico y simbólico, destaca las capacidades eróticas, sensoriales, intelectuales y reproductivas inherentes a la mujer. Cada una de ellas es fundamental en la indagación ontológica y artística de la escritora. Siempre en relación directa con la palabra poética, la capacidad erótica del cuerpo de la mujer se asocia al acto amoroso de la escritura, acto de afirmación vital, que en el caso de Fagundo, da sentido a la existencia. Lo sensorial del cuerpo alude a la riqueza de percepción, intuición y sentidos y a su potencial de crear significados válidos que guíen en la andadura, alumbrando su devenir «a tientas de la luz». El cuerpo femenino, como el de la palabra, se autoausculta en sus infinitas posibilidades de expresión, puesto que es, también, vehículo de conocimiento. Finalmente, el cuerpo de la mujer se manifiesta en la obra fagundiana como encarnación del mis-

*te me llegas intermitente
con la voracidad lisa de la ola.
A golpes del no serse
te me incrustas,
me retienes
y miras vacilante
mi parto sediento de lunas,
de brisas, de lirios, de serme.
¡A puñados de lo pétalo quiero serte! (85-86)*

Lejos de ser mera entrega sumisa por parte de la hablante, el concebir el hecho poético, en potencia y en acto, a nivel erótico-físico-fisiológico inserta a Fagundo dentro del pensamiento feminista actual al menos en tres aspectos primordiales. En primer lugar, la poeta inscribe su propio cuerpo en el texto, inscripción que, según Hélène Cixous, puede compararse a la inscripción de la mujer en el mundo y en la historia. La crítica francesa añade que «anything having to do with the body should be explored, from the functional to the libidinal, to the imaginary; and then how all of this is articulated at the symbolic level» (28). Además, el cuerpo femenino no sólo se inscribe sino que se expresa con absoluta libertad, destacando su erotismo inherente; lo que Irigaray denominara «jouissance». Por último, si la concepción del poema como parto puede parecer a primera vista la clásica repetición de la artista como creadora y su texto como génesis literario, es, en realidad, la inversión de una premisa básica del orden patriarcal. Pues si las escrituras bíblicas dicen que «en principio fue el Verbo», Fagundo altera dicha «verdad» creando un poema-hijo, engendrado en y por sí misma, independiente y dependiente de ella, logrando «a reversal of traditional patriarchal perception, the flesh becomes the word; creativity is born from symbolic procreation» (Ostriker 199).

A la intensidad metafórica del cuerpo se la enriquece haciendo referencias analógicas del mismo y produciendo su desdoblamiento en otros motivos que lo cargan de simbología. Por ejemplo, es común el desdoblamiento del cuerpo en el paisaje o en los elementos del paisaje. También se observa una fusión/confusión entre palabra poética y hablante, pasando a ser el cuerpo de ésta última el poema mismo.

En el caso del desdoblamiento del cuerpo femenino en el paisaje en la poesía de Ana María Fagundo, es recurrente el motivo del sembrador. En él, la hablante se vuelve tierra esponjosa en espera a que el arado de la palabra la surque:

*Tus labios, tu pecho, tu peso de hombre en mis senos,
tu arado abriendo en surcos mi tierra (286).*

o, tierra ávida por recibir la semilla redentora de la palabra, sin la cual, simplemente, la poeta no se siente ser:

*Y no viene inmenso como la vida misma
el poema
y eres un tanteo oscuro sobre la tierra,
un surco sin posibilidad de sol,
sin humedad turgente de semilla
que pugne, que se atreva,
que se eleve enhiesta en tallo
y ya sea planta*

*y ya sea flor alborozada
en todo el planeta (502).*

Sin embargo, esta unión amorosa se caracteriza por la intercambiabilidad y reciprocidad de papeles, siendo la poeta, tanto poseída como poseedora de la palabra. De este modo ella se convierte en sembradora, en semilla:

*Te acercas aunque sola,
aunque desnuda, aunque vacías las manos
otras veces tan llenas de ilusión,
vienes
y el surco se turge de promesas
y se esponja la tierra
y llamea la oscuridad
y cálidas se vuelven las sementeras
y a punto está la fe de la palabra... (393)*

*Has podido plantar la semilla
en tierra yerma, en tierra marchita
y la semilla ha florecido
cimbreado en espiga (498).*

La entrega es tal que se logra una fusión perfecta del cuerpo en el paisaje, en la naturaleza con la que se funde:

*No sé tener más cuerpo que este que moldea
tu voz en son de tacto en este instante
de espacio conseguido,
de concreción a voluntad
de acto de fe, de esperanza.*

*No sé tener más labio, más sangre,
más hechura de cuerpo que este cauce que abres en mi tierra,
este surco de amor que vas llenando
con pasos conseguidos,
con huellas de tu canto en alto,
de tu canto en cima, en cúspide,
de tu canto ascendiendo en la entrega del mar,
del cuerpo nuestro que copia a las montañas,
a los ríos, a los valles;
nuestro cuerpo de universo en uno,
de plegaria en punta.*

*No sé tener otro latir que este que tengo en ti,
semilla en surco,
grano en mazorca,
savia en la hoja que reverdece,
suave algodón de un agua que por amor es nube,
nube que asciende hasta esa cúspide
que la destrenza para ser catarata jubilosa;
borboteante ternura de piel sobre la tierra,
y ofrenda de cuenco infinito
para tu sed de universo (309-10).*

La entrega se convierte en ofrenda. El cuerpo femenino es hostia, sustento necesario de la palabra. Amén de sus connotaciones religiosas no hay aquí un sacrificio, sino una voluntariosa y gozosa plenitud:

*El mar aquí
y yo con mi sed,
con mi canto,
renovada espiga,
frutal mástil del oro de los vientos,
buscando quién coseche mi grano,
quién tueste mis huesos,
quién muele mis sueños,
quién haga el pan que alimente la vida,
el pan que derrote por siempre a la muerte (ES² 105).*

También existe un desdoblamiento del cuerpo de la hablante en el paisaje marino, evocado por el escenario del entorno natal. En dicho caso se recurre al vaivén del mar abrazando las playas y los acantilados de la isla como analogía del movimiento o ritmo amoroso. Sin embargo, el motivo marino es muy frecuente y suele darse en numerosas variaciones: mar-isla, agua-lava; mar-playas, etc. Como se ha dicho anteriormente tampoco hay entonces papeles exclusivos entre creadora y creación. La artista aparece como nave que clava su quilla en el mar de la palabra:

*Eras tú
que poderosamente se entregaba a mi palabra.
Y era yo que abría con mis tactos
el acantilado solitario de tu sueño.
Navegábamos.
Arista de roca y mar batiendo
su canto. Penetrando. Haciendo el hijo
de espuma que era el sueño
imposible de nuestro poema de amor (491).*

o un hablante-mar que es navegada por la palabra, como ocurre en el siguiente soneto:

*Penetró tu aguda voz en mi centro
con su aroma de afilada brisa,
su tierno y duro tacto de sonrisa,
su acantilado rumor mar adentro.*

*Era tu cuerpo tan núbil y terso
como un mástil fuerte, joven y enhiesto
que alzara poderoso su alto gesto
para tocar la cumbre de mi verso.*

*Y cantaron tus pulsos en mi sueño
y tu quilla entreabrió mi hondo silencio
y fue fuego tu ancla en mi misterio,*

² *El sol, la sombra, en el instante*, Madrid: Verbum, 1994, es el último libro de poesía publicado por la autora.

*fue volcán irradiando su deseo
de retama encendida como un beso,
de fulgor coronando mi universo (500).*

La fuerza y la intensidad de la unión lo abarca e imanta todo:

*El mar era suave y la playa eterna.
Por el horizonte punteaba la noche
su ojo vigía.
A regazo sonaba la brisa marina
y a luz de otros momentos.
El recuerdo silenciado irrumpía sobre el sueño
como si el tiempo no hubiera puesto
arrugas a las horas
y los tactos estranaran jóvenes tersuras.*

*Era de nuevo el bosque intacto de tu mirada,
—el viento azul de mi centro—
que ardía en la oscuridad.
Era tu risa como el mar
que batía su incesante labio
contra la desnuda piel del acantilado.*

*Y yo me hice por ti lava y espuma,
me abrí de nuevo en universo
para que tu sed bebiera
para que mi sed se calmara.*

*Fuimos de nuevo sangre y piel,
cumbre y arena,
luz y misterio.
Fuimos de nuevo, juntos, el poema (ES 31).*

Al éxtasis final en estos dos últimos poemas citados se lo asocia a la unión amorosa entre persona poética y canto. De tal modo, la hablante se siente, se palpa siendo en cada resquicio de su cuerpo físico, desdoblado en el cuerpo geográfico y, a su vez, disuelto en los elementos naturales. Candelas Newton afirma que dicha conjunción lleva a Fagundo «a la enumeración de una serie de pares de elementos opuestos que se fusionan gracias a la labor de la escritura en el ahora: la hablante y el tú —que es el amor, la palabra, su cuerpo más verdadero, el paisaje de la isla natal—» (OP 56).

No hay duda que para una poeta de profundas raíces líricas como Ana María Fagundo el cuerpo más importante e imprescindible es el de la palabra. Éste es el cuerpo donde se crea o se recrea todo; donde, elevado a la dimensión poética, todo lo que fue, es y será alcanza la maravillosa infinitud que derrota al tiempo y al espacio: dimensión de las esencias de todo y de lo todo. Como un gran útero donde se gesta el mundo, la palabra es el recinto, el cuenco donde se alberga su propia materia, donde es y se siente siendo, donde se reconoce:

*Estás en mi pulso,
creces en mis manos,*

*y cuando la palabra enhebra
 su titubeo de sílabas sobre la página
 llenas tú mi sangre,
 lates en mi ardor alborozado
 eres la luz, el aire, la cima,
 el canto en sueños de mi isla,
 mi azul,
 el abrazo del mar.
 Estás y eres la forma,
 la huella y el paso,
 el hábito de vida entre mis labios.
 Tu cuerpo es mi cuerpo,
 tu tacto de luz, mi tacto,
 tus simas y tus cumbres
 son mis faros en la llanura,
 tu alga y tu belén son mis algas
 tu mar es mi mar,
 mi mar, el de la infancia.*

Me he reconocido al encontrarte (280-81).

2. PROPIEDADES SENSORIALES

El cuerpo femenino en la escritura de Fagundo, el cuerpo mismo de la hablante lírica, es también fuente de sensaciones y percepciones, menos obvias y tangibles, aunque auténticamente intuitivas o sentidas, que la guían en su andadura existencial. Este potencial de significados válidos que manan del cuerpo y que la poeta atentamente oye está estrechamente vinculado a la mágica energía que vertebró todo pensamiento, sensación o intuición creadora. En la poesía de esta autora tinerfeña dichos procesos, que incluyen la intuición, la imaginación, la memoria, la premonición y la visión se manifiestan como un lenguaje corpóreo que trasciende la materia para llegar a las capas más profundas del ser y que vuelve al cuerpo para poderse expresar:

*Tu cuerpo aún no sabe de qué está hecho,
 qué palpito de sangre,
 qué cima de senos,
 qué hondura de muslos,
 qué deseo de luz
 lo alzaré sobre una isla en punta.
 No lo sabe
 pero intuye su futuro afán,
 su sed de mar adentro
 y su desnudez de acantilado (229-30).*

La frecuente mención de partes del cuerpo femenino va más allá de una caprichosa enumeración anatómica, convirtiéndose en un verdadero alfabeto de símbolos, cada uno de los cuales remite a la búsqueda existencial y artística de Fagundo. Por otro lado, dichas partes son claves —muslos, pechos, vientre, sexo, pulso, regazo, cuenco— puesto que aluden a la creación, continuidad y preservación de la

vida, del ser, y refuerzan la afirmación vital característica de esta obra. La gozosa plenitud de ser se siente dentro y fuera del cuerpo:

*Vuelves a ser joven
y a estrenar una ramazón de luz
sobre los hombros,
luz que se te hace
surcos paralelos en los pechos
y baja poderosa de esplendor
a anidarse entre tus muslos
donde aprietas delicadamente a la aurora,
al ser futuro que ya te espera.
Esta luz vuelve a ser tuya
y la sientes en la yema de los dedos,
en la raíz del pelo, en los dientes,
en las uñas, en la palabra
que rompe sus moldes
y se ensancha como la mar,
esta mar de isla que dio vida,
la sal de un bautizo
repetido hoy sobre tus labios,
tu cintura, tus caderas,
sal azul que te quema los ojos
y te deja la piel gozosamente áspera de luz.*

*Vuelves a ser, vuelves a tocar el misterio
y se te llena de palabras la sangre
y te sientes laberinto de isla
en la caracola de luz
que te baila entre los senos (218).*

Si bien el cuerpo femenino representa la creación y la vida por antonomasia, también es el molde donde se fragua la absurda y constante repetición de la existencia. Lejos de aportar alguna clave, constituye el origen mismo del misterio y así lo intuye la artista:

*Este cuerpo mío de Dios acorralado
hacedor, sin quererlo, de misterios;
hijos que pasan como cal de mis huesos
a la caverna en luz de mi agonía toda.
Y luego
sangre empinada de deseos
y un sudor más abriendo el suelo
y un silencio más creciéndote en la frente.*

*Este cuerpo mío pariendo a la vida
otros cuerpos de mi misma sangre, carne
de mi absurdo ser siguiendo
túneles redondos de misterios.
Mi hijo que arranca jaspes de locura,
venas en cadenas
y un sueño inmenso,
un sueño (139).*

Así el cuerpo acompaña al ser humano en el trayecto y es precisamente a través de él que se siente el desconcierto, percibido muy temprano en la andadura literaria de la poeta:

*De esta tierra que araña y piso
a la tierra empinada
de mi cuerpo siendo en movimiento
brote
fruto
desnudo árbol en invierno.*

*O por la tierra hecha luz en mí
a deshacer y hacer
el mismo sueño baldío de los siglos
el mismo cuento y canto de la hora
ir abriendo
o cerrando
armonías que bricen mi desconcierto
de tierra de cuerpo yendo (126-27).*

Se advierte, en estas y en muchas otras composiciones poéticas, una consonancia y armonía entre el cuerpo y el entorno físico. El punto de partida de la fluidez de esta relación es el reconocimiento y conciencia, por parte de la poeta, de formar parte de ese entorno, de estar con y no por encima de él. De allí la eficacia de esa poderosa imagen «*tierra de cuerpo yendo*» a la que a veces se refiere como «*cuerpo de tierra yendo*» y que se repetirá en toda la obra. En ese sentido, la concepción de la naturaleza y del paisaje para Fagundo coincide con la propuesta de muchas feministas, especialmente de la ecofeministas:

To reconceptualize our relation to nature in a way that is not hierarchical and oppositional, we need a new method of thinking that is not the straight-lined, goal-oriented, and unfeeling way of reason as characterized in metaphysics. We need a new pathway of thought that weaves its way by going back and forth. The gap between nature and ourselves is healed by attempting to sway as humans with the rhythms of nature, swinging to and fro with the coming-to-be and passing-away inherent in all life... to weave ourselves into nearness means both to feel our continuity with the nonhuman (and nonhistorical) from which we have traditionally divorced ourselves... (Bigwood 197-99).

El paisaje, especialmente aquel que forma parte de la contextura emotiva de la autora, hondamente sentido, palpita en su interior produciéndose una consustancialización tal que es casi una metamorfosis:

*Pero hoy vibra de nuevo en tu piel
filtrando una rara luz de piedra apretada
que te ofusca los senos
y descompasa tu pulso
y abre una brecha sonora
en el silencio de tus muslos
y late
y vibra*

*y pulsa
 porque es retama, parra, palmera,
 hibisco florido,
 plegaria de piedra
 subiendo por tu cuerpo recobrado
 haciéndose paisaje de cima (221).*

Al hablar de aquellos elementos, para ella imprescindibles en el poema, Ana María Fagundo se refiere, en detalle, a la importancia del paisaje:

Pero hay más, pienso yo. Hay esa materia vivencial que nos configura. Paisaje de la infancia y de la juventud. Paisaje del alma que empieza a ser alma (niñez) y a palpase ya alma (juventud). Es ahí y entonces donde el ser se siente también vivo y se justifica al buscarse y encontrarse en la belleza del paisaje evocado. Paisaje personal pero también universal porque cada uno tiene el suyo que resonará poderosamente, es decir, emotivamente, al compartir el del poeta. Paisaje de fuera a dentro, anecdótico y descriptivo aunque también simbólico y, por tanto, revelador (*Texto 17*).

Al volver a esas etapas fundamentales de su vida, niñez y juventud, la poeta las siente en carne propia; por la articulación de la palabra, su cuerpo de hoy recupera al cuerpo de ayer:

*Eran los años en que se te crecían
 trenzas mojadas de escuela y pizarrín;
 los años cálidos de tablas de multiplicar,
 tinteros y pupitres.
 Y tú multiplicabas la luna por las estrellas,
 ocho por ocho,
 retama por lava,
 picón por zahorra,
 y te crecían tomates verdaderos de sorpresa
 entre tus manos de niña (363).*

En la evocación de esa época dorada, Fagundo también recurre a los sentidos y a las sensaciones que el paisaje le suscita en el cuerpo, como puede comprobarse en estos tercetos de *El sol, la sombra, en el instante*:

*Querer tener sobre la piel los besos
 de un tiempo de retamas y de brezos.
 Querer sentir el mar, el universo
 de un cuerpo de luz y de cerezos
 anclado en nuestra sangre, en nuestros huesos
 y amar. Amar. Amar. Negarse al cierzo (ES 84).*

3. MEDIO DE CONOCIMIENTO

Si desde *Brotos* existe una clara distinción entre poesía y poema, es decir, entre sus derivados, voz y palabra, esto se hará cada vez más y más imperceptible en el desarrollo de la obra. El primer contacto con la poesía supone un ser traspasada

por la voz «*Todo eso que me vibra y me retuerce/ y me estanca,/ reverdece en lo lejano/ hecho punta de tu voz*» (B 93), siendo su misión de poeta sondear el molde corpóreo desde donde emana el poema, desde donde la voz fragua la palabra justa, «*...A que intente confinar/ lo que es de ola y es de lumbre/ —lo inapresable—/ en un cúmulo rotundo de palabras*» (B 81). Por ello la indagación tiene lugar principalmente desde el cuerpo mismo de la hablante, albergue de la presencia poética que Fagundo se lanza a explorar:

*Me acojo a la concreción de mi cuerpo:
huella del pie, del gesto,
rotunda redondez de los senos,
caverna iluminada del sexo
por donde entra y sale la vida,
el afán de seguir siendo
materia gloriosa, pugna de isla
solitaria
entre espacios azules de agua y aire.*

*Me aferro a mi sangre, a mi piel,
a mis ojos que miran y me miran
palpando colinas y risas de niños
acariciando tensos músculos y brisas,
penetrando espacios más allá de los espacios,
queriendo concretar el vacío
que niega a mi cuerpo su rotunda huella
de roca de isla
y pone duda a la palabra,
a este extraño albor con que me digo
que estoy, que soy en estos siglos
y que surco ríos
y navego mares
y devoro sol
y abrazo tierra entre mis muslos (409).*

Acogerse a la materia, aferrarse a la vida que por ella fluye y, con ella, por ella, indagar y penetrar en las oquedades del misterio, es asumir y celebrar la importancia y la necesidad de la presencia del sujeto femenino pensante:

*La materia ha sido tu norte, tu guía,
el símbolo de tu búsqueda a tientas de la luz;
ha sido roca, arena, mar,
la geografía que copiaba tu dilema de mujer
al borde del universo de sí misma.*

*Por la materia has ido tanteando el misterio,
comprobando su forma de hombre,
de mujer, de árbol, de río;
su calor de sol,
su frescura de nube,
su aspereza de lava.*

*La materia te ha revelado que existe
otro ser frente a ti;*

*La idea se hace cuerpo restallante
en la materia
y el sentimiento es materia
y la sensación de azul o norte
es también glorioso sesgo de brisa
en alguna roca.*

*La materia es lo que nunca
se deja de tener en ningún ahora (407).*

Si bien el título de este texto es «Cárcel de la materia», la materia como la palabra, es una prisión liberadora para el ser. Es a través de la misma que el ser piensa, siente, está y comprueba la presencia de todo aquello que la/lo rodee. Y, a pesar de su carácter transitorio, de su calidad finita, la mujer, el hombre y todo lo que con ellos habitan el planeta, pugnan por permanecer en la materia:

*Crujir hueso. Afirmar sangre. Tocar palpito.
Decir «se es», «vivimos», un son perdido desmoronándose
aunque pugnemos palabra y queramos retener perfil,
figura, gesto.*

*...
Y sin embargo, tenaces porfirmos siglos
de historia y dejamos marcas para que no nos pierdan
en el camino;
ilusos, poderosos, niños todos,
patéticos dibujos que hacemos en la brisa
juegos infantiles de universo fabricado a
imagen de nuestros cuerpos.*

*Vamos maravillosos huérfanos del absurdo
creyendo dejar huellas perennes, cultura,
soplo de nuestro ser eterno en el camino,
pobres desmoronados, deshilvanados,
deshilachados trazos, agolpando vida,
retumbando oquedad,
retumbando vacío (367-68).*

4. CAPACIDADES REPRODUCTIVAS

La poesía de Ana María Fagundo es un verdadero canto al ser, a la creación. No es extraño, pues, que en ella sea la mujer quien entone ese canto. Para la escritora es precisamente el sujeto femenino quien representa todos los niveles de la creación.

Se ha visto ya como en la poesía de Fagundo la creación del texto se asemeja a una gestación, su producción a un parto. El proceso artístico, además, bulle dentro de la hablante, habita en sus entrañas y se alimenta de su propio ser:

*Un viento íntimo en los recodos
de tus cosas
y azul el alma en desvarío.*

*En vilo el ser por los aires
de un ahora que se sabe único.*

*Prieta la piel,
prieto el canto,
apretado el haz de luz en las esquinas
y una caricia inmensa de las aguas que se rompen,
del centro que abre su manantial
de profundos claroscuros.*

*Y llegas, recurrente voz,
como un suspiro del cosmos
que se hace sangre y músculo,
que canta un canto fervoroso de vida
y dice ser y sersé
en cuenco de amor,
de amor,
en cuenco de infinito (Es 122).*

Sin embargo, al hacer referencia directa o indirecta a las capacitaciones reproductivas de la mujer, se distinguen claramente dos tipos de poema: los que celebran la magia del milagro del ser, y aquéllos en los que Fagundo critica ciertas formas de control sobre ese don natural.

Una forma realmente innovadora de celebrar a la mujer y de celebrar su propio ser y estar, es a través de los poemas de cumpleaños. A partir de *Configurado tiempo* y hasta su último poemario, *El sol, la sombra en el instante*, hay un total de trece composiciones de este tipo. En ellas la poeta/madre da a luz a la palabra; o la palabra/madre da a luz a la poeta; o bien su propia madre da a luz a la hija/poeta, poseedora de la palabra³. Me referiré aquí a los dos primeros casos que, en realidad, es uno; pues, en su mayoría estamos ante un parto mutuo dado a la consustancialización entre palabra y hablante:

*Nacida y a punto de amanecerte otra vez,
de darte a luz,
de dar a luz tu palabra,
de ser tú madre del único cuerpo que conoces
y que te conoce,
del único nido de tu útero,
del único espacio que sabes habitar (252).*

Tras este primer doble nacimiento en la obra, el parto de la palabra/poeta no sólo se repetirá sino que irá enriqueciéndose al compartir la celebración con los elementos del paisaje. De ese modo el entorno físico, con sus cantos y fragancias, da la tierna acogida a los recién nacidos que y, con ellos, también renacen:

³ Los poemas de cumpleaños a los que me refiero son: 1) «Poemas de cumpleaños», de *Configurado tiempo*; 2) «Marzo», de *Invencción de la luz*; 3) «Conmemora la fecha sus rigores» y 4) «Guerra gritaban», de *Desde Chanatel, el canto*; 5) «Llamamiento a la palabra» y 6) «Trinos», de *Como quien no dice voz alguna al viento*; 7) «Nacimiento»; 8) «Cumpleaños»; 9) «Amanecer en el monasterio de los olivos» y 10) «En torno a otro cumpleaños», de *Retornos sobre la siempre ausencia*; 11) «Nacimiento»; 12) «Cincuenta cumpleaños» y 13) «Poema de cumpleaños 1992», de *El sol, la sombra, en el instante*.

*Contra tu ventana trinan los pájaros
un canto perfumado de azahares
esta mañana tímida de marzo,
esta mañana llena de verdades.*

*Y recoges sus trinos desde el viento
que brota la primavera en tus manos
este marzo que trae de sustento
cuarenta y cuatro inviernos entrecaños (428-29).*

Ana María Fagundo nace precisamente en marzo, en vísperas de la primavera en una isla volcánica de esplendorosa luz, Tenerife, abrazada de mar y cubierta por el cielo. Símbolo de afirmación vital, de la pujanza por ser, el escenario natal está presente en once de estos poemas de cumpleaños. Es el eje esencial correspondiente al origen de su existencia y, junto con la recuerrente al origen de su existencia y, junto con la recurrente mención de la fecha de sus cumpleaños, constituye «el recuerdo constante del paso del tiempo que fluye, pero que regresa al lugar de origen; como si de un tiempo cíclico se tratara» (Álvarez 4).

Otro aspecto de don reproductivo de la mujer en la poesía de Fagundo aparece en su sexto libro, *Desde Chanatel, el canto*. En él la poeta expone la usurpación de dicho don y el control, tanto de la vida como del cuerpo femenino, por parte de la tecnología y los valores que imperan en algunas sociedades contemporáneas. En la segunda sección del libro su palabra se alza en contra de todo lo que se oponga a la labor configuradora de vida que es su escritura. La mejor representación de ello son los niños que, en primavera, «*brotan de los árboles como hojas nuevas*», y cuya infancia es esperanza de vida:

*Los niños en primavera son cepas que rebrotan
sus verdes vinos por las llanuras,
son rebaños de sol que mordisquean la hierba,
son la leche fresca en las veredas de los cielos.
Los niños en primavera son la vida que se niega
a dejar de ser vida y se eleva gloriosa en la penumbra
afirmando su luz perenne sobre la tierra (341).*

Esa niñez de jolgorio y de luz, henchida de futuro, es amenazada por el aborto que supone el no ser. El contraste con los primeros poemas es verdaderamente cruento, pues de la gris primavera de Londres brota el no-ser:

*...para que la ciudad, esta ciudad harapienta,
sepa que hay luz en los vientres del mundo
y que sus mujeres extranjeras de Londres
plantan contra el no cielo de Londres sus no hijos de Londres
y que traen aquí la primavera
a cambio de noventa libras y exámenes médicos... (341)*

La crítica a la gratuita interrupción de la posibilidad de vida se hace con todas las fuerzas creadoras de su yo, y se reafirma dándole voz a los «no hijos» de un «no futuro» que se rebelan ante la imposibilidad de ser:

*En Londres los hijos de óvulo y semen
abortan a sus madres sobre las aceras rojas*

*mientras siete niños se suben a las altas
copas de los árboles como si fueran de primavera.
Yo los contemplo huérfanos de madre,
huérfanos de padre,
apenas débiles simulacros de orgasmos
estremeciendo la hierba de los jardines
y busco sus balones de juego,
sus muñecas de ilusión,
pero no hay nadie que me diga qué niños son éstos
que no juegan en las tardes grises
de esta ciudad gris en primavera.
Busco a sus mujeres por si sus regazos
supieran acunar algún intento de niño,
alguna simulación de abrazo
que pusiera calor de sol
en la oscura humedad de estos parques.
Pero no, los niños han abortado el óvulo y el semen
de sus padres
y se han quedado solos y estremecidos
como cualquier orgasmo en primavera (346).*

Finalmente, Ana María Fagundo lanza su ataque a aquellas 'grandes' ciudades del mundo donde los niños viven en miseria, pobreza, sin opción a su niñez «*Yo he visto niños salir de las cloacas de Estambul/ limpia/ la mirada,/ huidizo los cuerpos,/ acechando el gesto de la mano que pide cualquier cosa*» (347). La poeta siente esta otra forma de no-ser en su propio cuerpo, albergue «*del empuje ilusionado de los siglos*» por llevar en sí la capacidad de traer seres a un mundo que también aborta a sus hijos. el dolor, sentido hondamente, en carne propia, le hace exclamar:

*Yo no he pedido ser mujer
para llevar todos los niños del mundo
sobre mi pelvis.
No quiero sus bocas tiernas como alas
succionando mis pechos
ni su tacto de mar en madrugada
imantando mi gesto y mi figura... (349)*

Mediante la indagación en el cuerpo femenino de la hablante y en el cuerpo del texto poético y mediante la inscripción física en su poesía y la adquisición de un sistema expresivo autónomo, Fagundo hace posible que lo femenino circule en el discurso poético e histórico, al tiempo que cambia el orden simbólico vigente para incorporar en él su propia experiencia.

Por su valor estético, calidad artística y profundidad lírica, la poesía de Ana María Fagundo es una importante aportación a las letras españolas de nuestro siglo. Uno de sus mayores méritos, en mi opinión, consiste en haber revolucionado el orden simbólico establecido incluyendo a la mujer, celebrando su ser y estar en el universo.

OBRAS CITADAS

- ANDRÉS, Elena: «Ana María Fagundo, poeta medium», *Ana María Fagundo: texto y contexto de su poesía*, ed. Antonio Martínez, Madrid: Verbum, 1993, 19-23.
- ÁLVAREZ, Myriam: «Aproximación crítico-feminista a la poesía de A. M. Fagundo», *La Mujer Española y Latinoamericana en el mundo: Historia, Éxitos y Retos*. I Congreso Internacional: Asociación Hispánica de las Humanidades, Hotel Eurobuilding, 31 julio-8 agosto 1995, Madrid.
- BIGWOOD, Carol: *Earth Muse. Feminism, Nature, and Art*. Philadelphia: Temple UP, 1993.
- CIXOUS, Hélène: «Le rise de la méduse» [The Laugh of the Medusa]. Trad. Keith & Paula Cohen, *New French Feminism. An Anthology*, Elaine Marks & Isabelle de Courtivron, eds. Nueva York: Schocken Books, 1981, 245-264.
- FAGUNDO, Ana María: «Lo mío es el poema», *Texto y contexto*, 15-17.
— *El sol, la sombra, en el instante*, Madrid: Verbum, 1994.
— *Obra poética: 1965-1990*, Madrid: Endymion, 1990.
- NEWTON, Candelas: «Poniéndole hechura al ser por la palabra». Introducción. *Obra poética: 1965-1990*, Madrid: Endymion, 1990, 21-65.
- OSTRIKER, Alicia: *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon, 1986.
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros: *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*, Barcelona: Icaria, 1994.

ALBERTO MORAVIA EN LAS LETRAS HISPÁNICAS

Por *Assumpta Camps*

Alberto Moravia es, sin lugar a dudas, uno de los escritores italianos más conocidos en el extranjero, y por lo mismo también más traducidos. Su obra, por otra parte, constituye uno de los valores más estables de la literatura europea de las últimas décadas. A pesar de que algunos críticos han considerado que su narrativa era algo irregular, nadie puede negar que Moravia es lo que solemos llamar un clásico contemporáneo, y aún más después de su muerte, acaecida, como sabemos, en 1991.

Su carrera fue larga y prolífica, desde que muy joven, con 22 años tan sólo, publicó con gran éxito su primera novela *Gli indifferenti*, en 1929. Al morir, hace pocos años, su prestigio era enorme, no sólo en Italia, sino también fuera de sus fronteras, hasta el punto de que Moravia fue, durante mucho tiempo, un eterno candidato al Premio Nobel. Fue sin duda un escritor incansable: publicó numerosas novelas, relatos, ensayos y libros de viajes, teatro, guiones cinematográficos, artículos periodísticos, crítica de cine, e incluso biografías. Pero lo cierto es que Moravia era además todo un personaje, cuyo éxito se debía sólo en parte a su copiosa y exitosa obra, a su talento como escritor.

En efecto, Moravia era asimismo un hombre público, siempre presente en el mundo italiano, un hombre cuyas opiniones expresadas ya en la televisión o en los periódicos eran tenidas en cuenta. Era lo que se suele llamar un intelectual mediático, omnipresente, polifacético, inteligentemente provocador. Se convirtió pronto en un punto de referencia ineludible para los demás escritores italianos de esta segunda mitad de siglo, y no tan sólo italianos, ya desde los años '30 cuando, como consecuencia de la aparición de su primera novela, tuvo serios problemas con el Régimen Fascista de Mussolini y unos años después con la Iglesia Católica. De hecho, Moravia fue censurado por ser considerado un escritor subversivo e inmoral, una imagen que no le abandonaría desde *Gli indifferenti*. Los periódicos y revistas de esos años del llamado «Ventenio fascista» se vieron obligados por el régimen a rechazar sus obras y a postergarle en el olvido. Moravia tuvo incluso que abandonar el país, en compañía de su esposa Elsa Morante, eludiendo la persecución fascista, cuando el régimen se recrudeció. Pero lo cierto es que con la caída de Mussolini, y más aún al terminar la II Guerra Mundial no se resolvieron del todo sus problemas, puesto que en 1952 sus libros fueron incluidos en el Índice de libros prohibidos por la Iglesia por inmoralidad y obscenidad. La provocación fue siempre una de sus divisas, durante toda su vida. Sin embargo, esa fue también, sin lugar a dudas, una de las claves de su éxito como escritor ampliamente popular en Italia, y muy conocido en el extranjero.

A continuación (A) incluimos una lista de sus obras originales. En la primera columna se reseña el número de la ficha que corresponde al apéndice de este estu-

dio en su primera traducción; la segunda columna muestra el título original, en italiano; la tercera, el año de su aparición en Italia; y la cuarta informa sobre el género (se deja en blanco el espacio cuando corresponde a una novela, que es el género más abundantemente representado).

<i>Ficha</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	
	Diciotto liriche	20	Poesia
69	Indifferenti, gli	29	
4	Ambizioni sbagliate	35	
	Bella vita, la	35	Racconti
35	Imbroglia, l'	37	
85	sogni del piro, i	40	Racconti
51	Mascherata, la	41	
	Amante infelice, l'	43	
	Epidemia, l'	44	Racconti
	Speranza, la	44	Saggio
2	Agostino	45	
	Due cortigiane	45	
72	Romana, la	47	
3	Disubbidienza, la	48	
5	Amore coniugale	49	
23	Conformista, il	51	
67	Racconti	52	Racconti
29	Disprezzo, il	54	
27	Racconti romani	54	Racconti
12	Ciociarà, la	57	
	Un mese in URSS	58	Saggio/Viaggi
	Nuovi Racconti romani	59	Racconti
86	Noia, la	60	
	Claudia Cardinale	62	Saggio/Cinema
	L'automa	62	Racconti
	Un'idea dell'India	62	Saggio/Viaggi
40	Uomo come fine, l'	64	Saggio
7	Attenzione, la	65	
	Il mondo è quello che è	66	Teatro
	L'intervista	66	Teatro
26	Cosa è una cosa, una (CC)	67	Saggio/Cinema
33	Dio Kurt, il	68	Teatro
70	Rivoluzione culturale in Cina	68	Saggio
	La vita è gioco	69	Teatro
63	Paradiso, il	70	Racconti
	Cortigiana stanca, la	71	
93	Io e lui	71	
97	A quale tribù appartieni?	72	Saggio
61	Un'altra vita	73	Racconti
34	Al cinema	75	Saggio/Cinema
11	Boh	76	Racconti
89	Vita interiore, la	78	
	Un miliardo di anni fa	79	
71	Re è nudo, il	79	Intirvista

<i>Ficha</i>	<i>Título</i>	<i>Fecha</i>	
	Impegno contro voglia	80	Saggio
	Lettere del Sahara	81	Saggio
	Le mani intorno al collo	81	
	Cama Leonte diventò verde lilla blu	81	
55	Quando Ba Lena era tanto piccola	82	
38	Mille novecento 34	82	
	Storie della Preistoria	82	
	La cosa e altri racconti	83	
	Racconti erotici	83	
	Tempesta, la	84	
41	Uomo che guarda, l'	85	
	E l'uomo uccide la foresta	86	
	Angelo delle informazioni l'	86	Teatro
	Inverno nucleare, l'	86	Saggio
66	Passeggiate africane	87	Saggio/Viaggi
	Il vassoio davanti alla porta	89	
9	Viaggio a Roma, il	89	Teatro
	Villa del venerdì, la	89	
54	Mia vita (Alain Elkann)	90	Biografía
96	Donna leopardo, la	91	Teatro
	Romildo (post.)	93	

1. EL CONTEXTO ESPAÑOL

Es de sobras conocida la notable desigualdad existente en nuestro polisistema literario entre la producción/recepción en castellano y en catalán. Esto es consecuencia de un peculiar sistema múltiple, de al menos dos centros, donde Barcelona surge como centro doble, de la edición tanto en castellano como en catalán simultáneamente. Ya a finales del siglo XIX, y hasta la Guerra Civil, Barcelona aparece paulatinamente como primer centro nacional de la edición en lengua castellana, desplazando a Madrid en muchas ocasiones, contemporáneamente a su papel central en la edición en catalán, como era lógico. Si analizamos las traducciones de obras extranjeras en catalán publicadas en el primer tercio de nuestro siglo, y muy especialmente si comparamos la situación en uno y otro sistemas literarios, tanto en lo referente a Barcelona como al resto del Estado español, constataremos aspectos sin duda dignos de interés. En primer lugar, el *corpus* de las traducciones llevadas a cabo es notablemente diferente ya sea en una lengua u otra; algunos autores extranjeros, por otra parte, no se publican nunca en catalán en volumen, a pesar de su presencia, sin duda abundante, en castellano por los mismos años, incluso gracias a editoriales con sede en Barcelona; y, por último, esta recepción varía a lo largo de los años, pero evoluciona de diferente manera en un sistema u otro, obediendo a sus propias leyes internas.

En este contexto debemos inscribir la recepción de Moravia. Nuestro propósito en el presente estudio será analizar su recepción ya sea en castellano o catalán, atendiendo prioritariamente a la comparación entre los dos sistemas literarios. En

este sentido, si observamos detenidamente no sólo los títulos traducidos, sino también la cronología de las traducciones realizadas en España en una u otra lengua respecto de las primeras ediciones de la obra de Moravia en Italia, constataremos importantes diferencias entre los dos sistemas literarios, diferencias que iremos presentando a continuación.

En las siguientes páginas, y con propósito clarificador, recogemos una relación de sus obras con referencia tanto al contexto castellano como al catalán. En primer lugar (B), hallamos el catálogo de sus obras traducidas al castellano, seguido de la lista de las traducciones aparecidas en catalán (C). Cabe añadir a este catálogo la traducción inexistente en el listado del ISBN, pero de la cual tenemos constancia por varios testimonios, de *Gli indifferenti*, a cargo de Miquel Llor, publicada por Edicions Proa en catalán en la temprana fecha de 1932. A continuación, el listado de todas las traducciones publicadas en castellano o bien en catalán, especificando los años de retraso en la recepción (D). Dichos catálogos se completan con los diagramas E, F, y G, que muestran gráficamente los datos presentados.

TODAS LAS TRADUCCIONES

Ficha	ISBN	Título	Siste. origen	Siste. llegada	Catalán	Agot.
48	84-01-10020-8	Indiferentes, los	1929	1973		•
49	84-01-43199-9	Indiferentes, los	1929	1978		•
8	84-209-4502-1	Indiferents, els	1929	1979	C	
69	84-209-4501-3	Indiferents, els	1929	1979	C	
44	84-7634-030-3	Indiferentes, los	1929	1985		•
47	84-402-0327-6	Indiferentes, los	1929	1988		
45	84-473-0060-9	Indiferentes, los	1929	1994		
46	84-473-0926-6	Indiferentes, los	1929	1995		
4	84-01-43969-8	Ambiciones defraudadas	1935	1972		•
35	84-01-43212-X	Engaño, el	1937	1978		•
85	84-01-44037-8	Sueños del Haragán, los	1940	1972		•
51	84-01-44006-8	Mascarada, la	1941	1971		•
52	84-345-7112-9	Mascarada, la	1941	1971		•
94	84-7596-290-4	Agostino	1945	1991	C	
2	84-206-1246-4	Agostino	1945	1991		
1	84-8130-013-6	Agostino	1945	1993		
79	84-226-0022-6	Romana, la	1947	1971		•
84	84-01-43021-6	Romana, la	1947	1972		•
83	84-01-41073-8	Romana, la	1947	1979		•
78	84-7017-929-2	Romana, la	1947	1980		•
80	84-226-1226-7	Romana, la	1947	1981		•
82	84-7530-073-1	Romana, la	1947	1982		•
76	84-320-8222-8	Romana, la	1947	1984		•
75	84-264-1166-5	Romana, la	1947	1986		
81	84-226-2488-5	Romana, la	1947	1988		
74	84-239-7292-5	Romana, la	1947	1992		
72	84-487-0419-3	Romana, la	1947	1995		
73	84-226-4958-6	Romana, la	1947	1995		
77	84-473-1089-2	Romana, la	1947	1996		
3	84-206-1246-4	La desobediencia	1948	1991		

<i>Ficha</i>	<i>ISBN</i>	<i>Título</i>	<i>Siste. origen</i>	<i>Siste. llegada</i>	<i>Catalán</i>	<i>Agot.</i>
6	84-01-43351-7	Amor conyugal, el	1949	1980		•
5	84-264-1229-7	Amor conyugal, el	1949	1995		
24	84-01-43387-8	Conformista, el	1951	1972		•
25	84-322-2202-X	Conformista, el	1951	1984		•
23	84-7634-027-3	Conformista, el	1951	1987		•
95	84-297-3240-3	Conformista, el	1951	1991	C	
100		Conformista, el	1951	1993	C	
99		Relatos	1952	1971		
67	84-206-1963-9	Relatos	1952	1980		
53	84-209-4082-8	Menyspreu, el	1954	1966	C	
98		Cuentos romanos	1954	1970		
32	84-01-44054-8	Desprecio, el	1954	1977		•
31	84-01-42129-2	Desprecio, el	1954	1983		•
28	84-376-0747-7	Cuentos romanos	1954	1988		
29	84-264-1202-5	Desprecio, el	1954	1991		
27	84-206-1269-3	Cuentos romanos	1954	1993		
30	84-473-0040-4	Desprecio, el	1954	1994		
12	84-209-3861-0	Camperola, la	1957	1964	C	
13	84-209-3862-9	Camperola, la	1957	1964	C	
21	84-01-43324-X	Campesina, la	1957	1977		•
20	84-01-42120-9	Campesina, la	1957	1983		•
22	84-322-2170-8	Campesina, la	1957	1983		•
18	84-7634-077-X	Campesina, la	1957	1985		•
15	84-402-0256-3	Campesina, la	1957	1988		
19	84-87634-61-3	Campesina, la	1957	1992		
101		Camperola, la	1957	1993	C	
14	84-264-1220-3	Campesina, la	1957	1993		
16	84-473-0024-2	Campesina, la	1957	1994		
17	84-473-0375-6	Campesina, la	1957	1995		
87	84-322-0555-9	Tedio, el	1960	1986		•
86	84-322-3081-2	Tedio, el	1960	1991		
43	84-209-4801-2	Home com a finalitat, l'	1964	1968	C	
40	84-01-42090-3	Hombre como fin, el	1964	1970		•
7	84-322-0538-9	Atención, la	1965	1986		
70	84-7172-011-6	Revolució cultural Xina	1967	1969	C	
50	84-334-3015-7	Mao Tse Tung	1967	1975		
26	84-01-30402-4	Cosa y otros relatos, la	1967	1984		•
33	84-361-0190-1	Dios kurt, el	1968	1978		•
64	84-01-30103-3	Paraíso, el	1970	1972		•
65	84-01-43502-1	Paraíso, el	1970	1975		•
63	84-920659-4-X	Paraíso, el	1970	1996		
93	84-322-0595-8	Yo y él	1971	1988		
97	84-01-81221-6	¿A qué tribu perteneces?	1972	1974		
60	84-01-30171-8	Otra vida	1973	1975		•
61	84-01-43600-1	Otra vida	1973	1979		•
62	84-01-81155-4	Otra vida	1973	1991		
34	84-01-37020-5	En el cine	1975	1979		•
10	84-01-37053-1	Boh	1976	1980		•
11	84-01-43657-5	Boh	1976	1983		•
91	84-01-30280-3	Vida interior, la	1978	1980		•

<i>Ficha</i>	<i>ISBN</i>	<i>Título</i>	<i>Siste. origen</i>	<i>Siste. llegada</i>	<i>Catalán</i>	<i>Agot.</i>
92	84-8386-042-2	Vida interior, la	1978	1980		
89	84-473-0707-7	Vida interior, la	1978	1994		
90	84-473-1098-1	Vida interior, la	1978	1996		
37	84-02-08398-6	Hace mil millones de años	1979	1981		
71	84-01-37131-7	Rey está desnudo, el	1979	1982		•
55	84-01-38012-X	Mil novecientos 34	1982	1982		
56	84-7588-073-8	Mil noucents 34	1982	1985	C	
36	84-7713-017-5	Històries de la prehistòria	1982	1986	C	
38	84-7525-364-4	Historias de la Prehistoria	1982	1987		•
39	84-207-3381-4	Historias de la Prehistoria	1982	1995		
68	84-7306-286-8	Home que mira, l'	1985	1987	C	
41	84-01-38106-1	Hombre que mira, el	1985	1987		
42	84-226-2460-5	Hombre que mira, el	1985	1988		•
66	84-397-1329-0	Paseos por Africa	1987	1988		•
9	84-7306-367-8	Viatge a Roma, el	1989	1989	C	
88	84-253-2093-3	Viaje a Roma, el	1989	1989		
54	84-239-2248-0	Mi vida (Alain Elkann)	1990	1991		
57	84-01-50107-5	Obras de Moravia	1991	1964		•
96	84-7306-452-6	Dona lleopard, la	1991	1992	C	
58	84-264-1217-3	Mujer leopardo, la	1991	1993		
59	84-226-4761-3	Mujer leopardo, la	1991	1993		

TODAS LAS TRADUCCIONES
(EN LENGUA CATALANA)

<i>Ficha</i>	<i>Título</i>	<i>S. Origen</i>	<i>S. Llegada</i>	<i>Retraso</i>
12	Camperola, la	57	64	7
53	Menyspreu, el	54	66	12
43	Home com a finalitat, l'	64	68	4
70	Revolució cultural a Xina	67	69	2
8	Indiferents, els	29	79	50
56	Mil noucents 34	82	85	3
36	Histories de la prehistoria	82	86	4
68	Home que mira l'	85	87	2
9	Viatge a Roma, el	89	89	0
94	Agostino	45	91	46
95	Conformista, el	51	91	40
96	Dona lleopard, la	91	92	1

TODAS LAS TRADUCCIONES
(EN LENGUA CASTELLANA)

<i>Ficha</i>	<i>Título</i>	<i>S. Origen</i>	<i>S. Llegada</i>	<i>Retraso</i>
98	Cuentos romanos	54	70	16
40	Hombre con fin, el	64	70	6
51	Mascarada, la	41	71	30
79	Romana, la	47	71	24
99	Relatos	52	71	19
4	Ambiciones defraudadas	35	72	37
85	Sueños del Haragán, los	40	72	32
24	Conformista, el	51	72	21
64	Paraíso, el	70	72	2
48	Indiferentes, los	29	73	44
97	¿A qué tribu perteneces?	72	74	2
50	Mao Tse Tung	67	75	8
60	Otra vida	73	75	2
32	Desprecio, el	54	77	23
21	Campesina, la	57	77	20
35	Engaño, el	37	78	41
33	Dios kurt, el	68	78	10
34	En el cine	75	79	4
6	Amor conyugal, el	49	80	31
10	Boh	76	80	4
91	Vida interior, la	78	80	2
37	Hace mil millones de años	79	81	2
71	Rey está desnudo, el	79	82	3
55	Mil novecientos 34	82	82	0
26	Cosa y otros relatos, la	67	84	17
87	Tedio, el	60	86	26
7	Atención, la	65	86	21
38	Historias de la Prehistoria	82	87	5
41	Hombre que mira, el	85	87	2
93	Yo y él	71	88	17
66	Paseos por Africa	87	88	1
88	Viaje a Roma, el	89	89	0
2	Agostino	45	91	46
3	La desobediencia	48	91	43
54	Mi vida (Alain Elkann)	90	91	1
58	Mujer leopardo, la	91	93	2

En primer lugar (B) hallamos el catálogo de sus obras traducidas en España. La primera columna indica el número de ficha correspondiente al apéndice de este estudio; la segunda el ISBN correspondiente a la edición; la tercera el título de la traducción; la cuarta muestra el año de la primera edición en Italia (básicamente gracias al editor Bompiani); la quinta el año de la primera edición en España; la sexta columna destaca con una «C» si la traducción es en catalán, y deja en blanco la casilla si es en castellano; y por último la séptima columna informa sobre si el libro está agotado. En D, se puede observar el listado de todas las traducciones publicadas en castellano o bien en catalán, especificando los años de retraso en la

recepción. Están ordenadas del siguiente modo: número de ficha (en relación al apéndice de este estudio), título, fecha de publicación en Italia (básicamente gracias al editor Bompiani), fecha de publicación en España y, por último, años de retraso.

Los gráficos que siguen ilustran la relación existente entre los varios sistemas literarios: italiano, castellano y catalán. El primero (E) corresponde al sistema catalán, mientras que el segundo hace referencia al castellano (F). Por su parte G relaciona ambos sistemas en lo que a la traducción de las obras de Moravia se refiere. Están dispuestos del siguiente modo:

- eje horizontal: obras, en orden cronológico de aparición en Italia.
- eje vertical: fecha de publicación de la traducción en España.
- línea azul: fecha de publicación en Italia (S. Origen).
- línea roja: fecha de publicación en España (S. Llegada).
- línea verde: retraso en la recepción de sus obras (Retraso).

Así, por ejemplo, *Il conformista*, ficha n.º 95, publicado en 1951 en Italia, no se traduce en catalán hasta 1991, con un retraso de 40 años (gráfico E), y en castellano hasta 1972, ficha n.º 24, con un retraso de 21 años (gráfico F).

De este modo, la proximidad de la línea verde al eje horizontal significa que la recepción es prácticamente contemporánea de la fecha de aparición en Italia, mientras que su distancia a ese eje muestra un importante desfase de tiempo que tiende a convertir la obra en un elemento inactual respecto al sistema de origen.

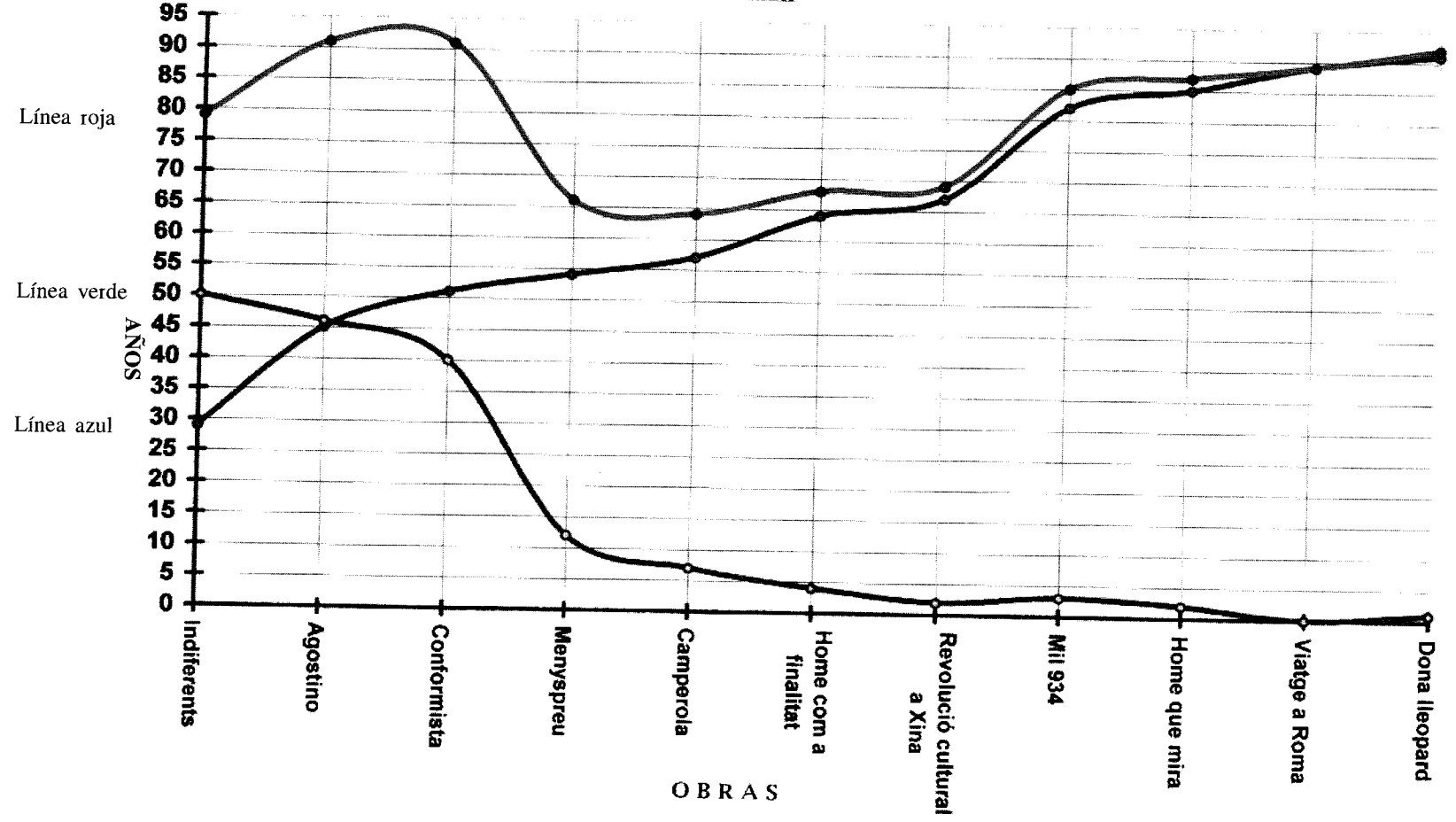
Del análisis de las traducciones de las obras de Moravia publicadas en España se extraen algunas importantes conclusiones. En primer lugar, la relación entre la primera edición italiana y la primera traducción, ya sea en castellano o en catalán muestra tres fases muy claramente diferenciadas en la recepción moraviana en España:

- 1) desde 1929, inicio de su carrera literaria, hasta 1964, año de la publicación de *La Ciociara* en catalán, conocida como *La camperola*;
- 2) desde 1964 hasta 1975, momento de la muerte de Franco;
- 3) desde 1975 hasta 1991, momento de la muerte de Moravia.

En los gráficos E y F observamos que las dos líneas se muestran muy distantes en la primera fase (1929-1964), por lo que el tiempo transcurrido desde la aparición de las obras en Italia hasta su traducción en España es muy elevado, y el retraso en la recepción de su obra considerable, a veces incluso muy considerable para un escritor coetáneo. Con una única excepción, que hace referencia, precisamente, a su primera novela, *Gli indifferenti*, traducida en catalán por el escritor M. Llor en la temprana fecha de 1932, tan sólo tres años después de su edición en Italia. Dicha edición está agotada en la actualidad y no consta en el listado de ISBN, a pesar de que varios testimonios dan fe de ella. Esta traducción abre, de hecho, la recepción española de Moravia. Siendo como era su primera novela, tal traducción reviste una importancia capital, que demuestra el grado de conocimiento en los ámbitos culturales barceloneses de la producción literaria coetánea del país vecino. Por supuesto esta edición catalana fue subsidiaria en su momento del éxito, y también del escándalo, que suscitó Moravia ya en sus primerísimos comienzos.

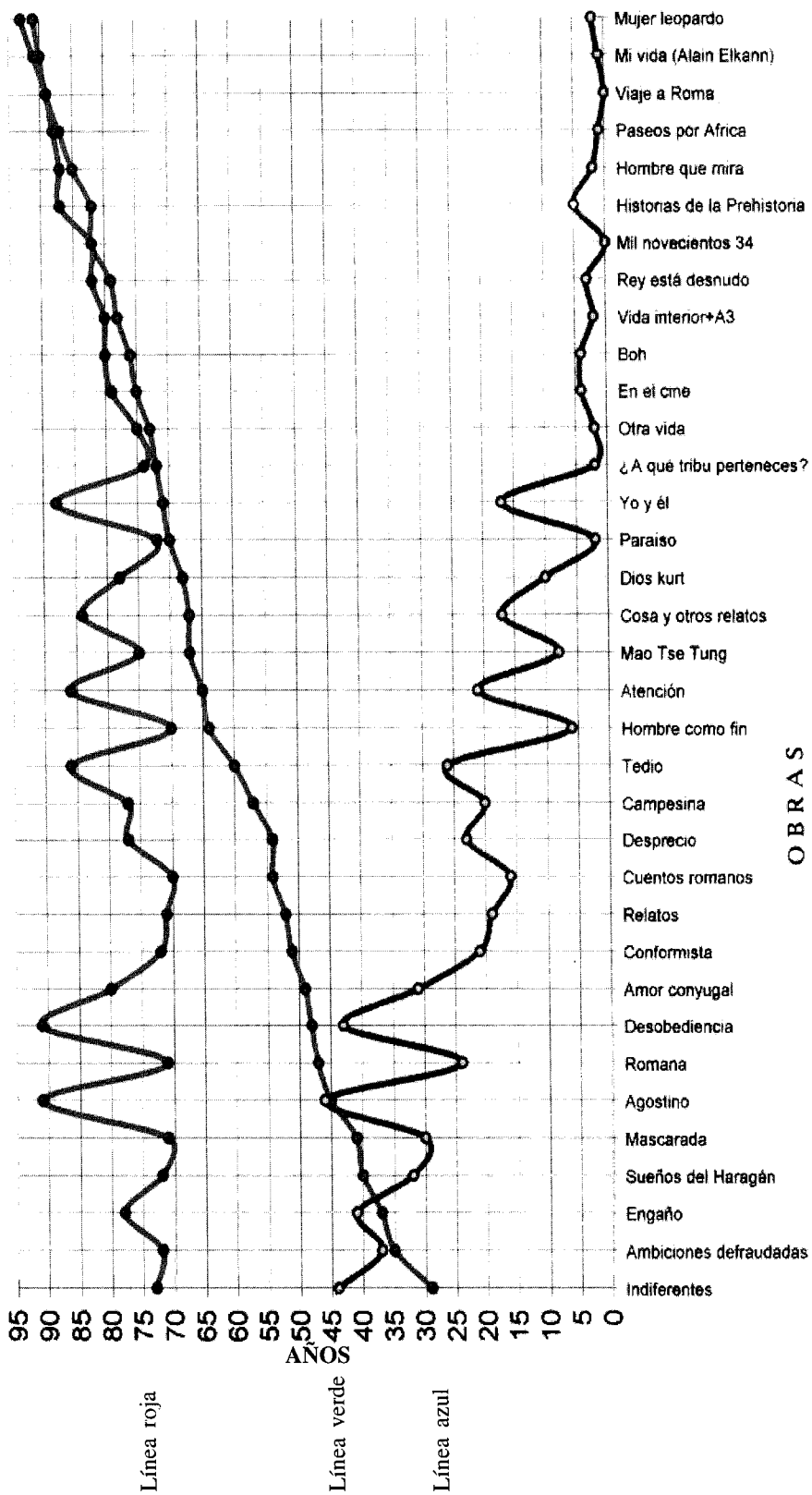
E Cronología de las traducciones al catalán

(Línea azul) (Línea roja) (Línea verde)
 S. Origen S. Llegada Retraso



F Cronología de las traducciones al español

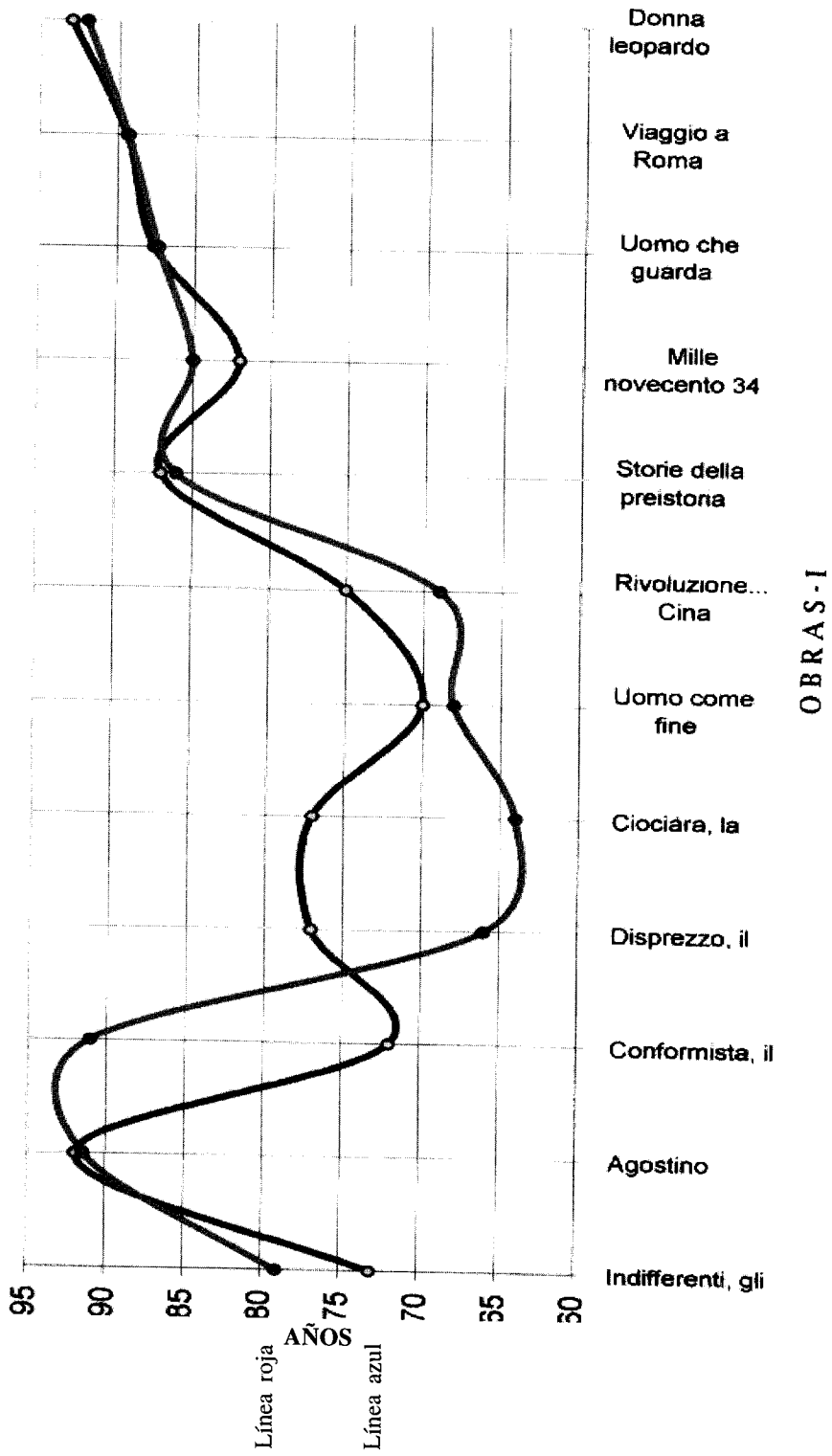
(Línea azul) (Línea roja) (Línea verde)
 S. Origen S. Llegada Retraso



O B R A S

G Comparación entre sist. lit. catalán/español

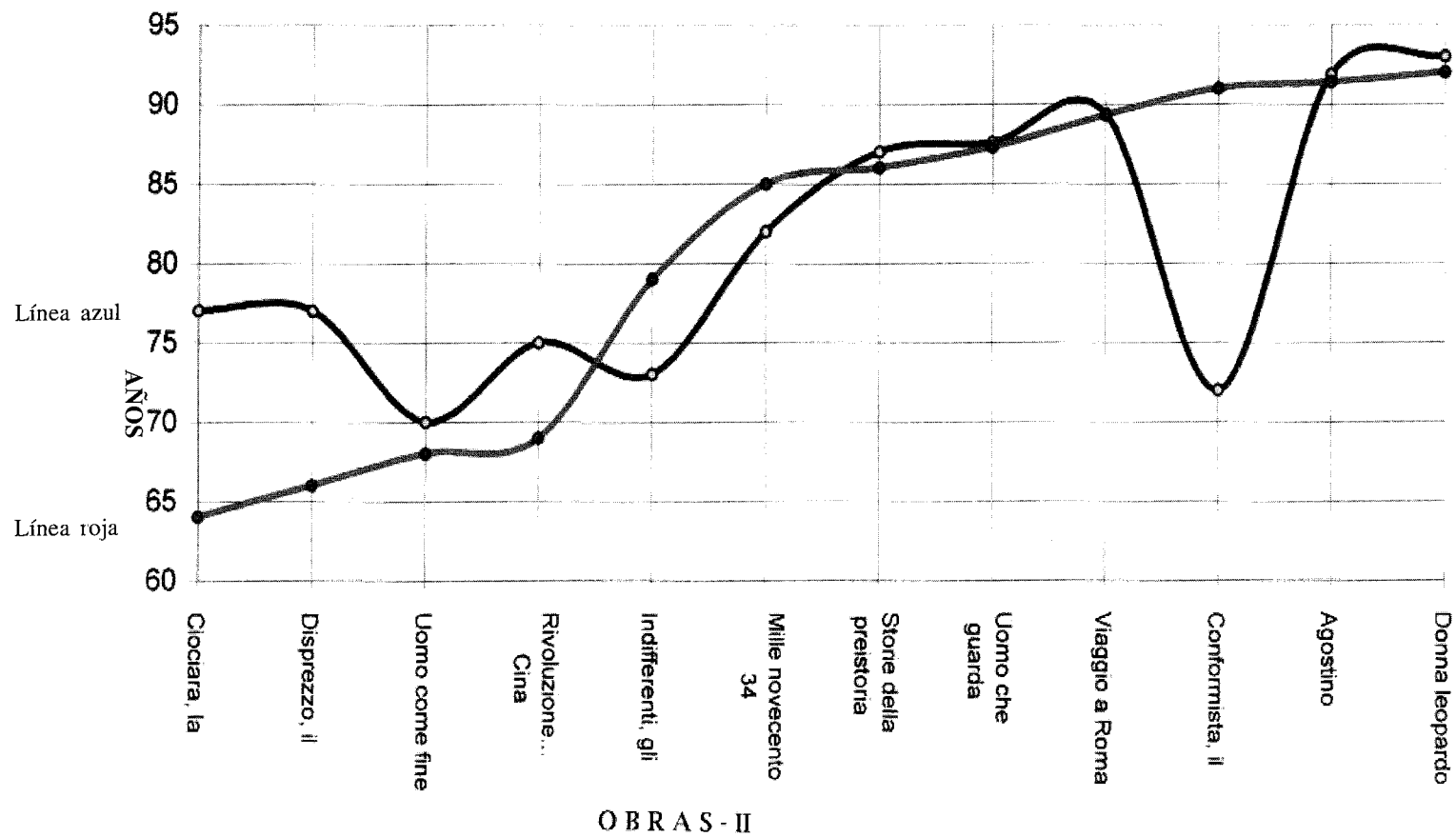
○ Español (Línea azul)
● Catalán (Línea roja)



OBRAS - I

Comparación entre sist. lit. catalán/español

○ Español (Línea azul)
● Catalán (Línea roja)



Pero el verdadero inicio de la recepción Moraviana tiene lugar años más tarde, después de 1964, es decir en la segunda fase (1964-1975). Se abre, asimismo, con otra traducción catalana de relevancia innegable, *La camperola*, traducción de *La Ciociara*. En esta fase, la distancia entre las líneas azul y roja empieza a ser algo más irregular, mientras que la línea verde muestra una clara tendencia al cero. En esos años, las traducciones de su obra proliferan y, por otra parte, éstas se conocen y son traducidas cada vez con mayor rapidez en nuestro país.

La aparición de *La Camperola* marca claramente un antes y un después en su recepción, tal como apuntábamos. En este proceso cabe tener en cuenta el papel desempeñado por la película del mismo título, es decir *La Ciociara*, de Vittorio de Sica, basada en la novela de Moravia, con Jean Paul Belmondo, Sofía Loren y Raf Valone. Dicha película, que en España se dio a conocer, por razones algo misteriosas, como *Dos mujeres*, obtuvo un gran éxito, siendo así que se convirtió en una de las obras maestras del cine neorrealista italiano. Lo cierto es que podemos considerar que la recepción española de Moravia despegó en gran parte gracias a esta película y, por extensión, al auge experimentado por esta corriente literaria. Hasta tal punto que su recepción española se contamina de ella y es subsidiaria de la buena acogida que obtuvo el neorrealismo entre nosotros. Moravia era entonces visto, leído y admirado en nuestro país bajo el filtro neorrealista.

A partir de mediados de los '60, Moravia será un escritor quizá no conocido en profundidad, pero sí cada vez más famoso en el panorama literario español. De tal modo que pocos escritores italianos han gozado de un número tan elevado de ediciones, incluidas las ediciones económicas, llamadas a menudo de bolsillo, de amplia difusión popular, junto a otras que lo colocan indiscutiblemente en todas las colecciones de clásicos contemporáneos del momento. Moravia se convierte, en los años '60 y '70 probablemente en el escritor italiano más popular en vida, y quizá —aunque eso es mucho menos predecible— más leído entre nosotros. Como consecuencia lógica, las obras de Moravia previas a esta traducción de *La Ciociara* se empiezan a revisar y a traducir paulatinamente después del '64. Lo cierto es que inmediatamente después de esta traducción, que se convierte en emblemática, se observa un interés cada vez mayor —aunque no sin vacilaciones— por su obra. Ésta es quizá la característica más destacada de esta segunda fase de su recepción.

Durante esos años, sin embargo, las presiones de la dictadura franquista, determinan una recepción irregular, especialmente en lo que se refiere a algunas de sus obras más provocadoras. Moravia nunca fue un autor bien visto por el Régimen. Era demasiado liberal, demasiado izquierdoso. Su imagen de *enfant terrible* de la literatura italiana, los temas tratados en sus libros, etc., lo convirtieron en un maldito, un autor moralmente pernicioso para la sociedad, aunque por lo mismo, reivindicado por una parte importante de nuestros círculos culturales.

Por su parte, en la tercera fase (1975-1991), vemos como ambas líneas, la azul y la roja, muestran un itinerario prácticamente coincidente, por lo que la línea verde es casi siempre muy cercana al eje horizontal. Ello significa que sus obras se traducen casi inmediatamente al darse a conocer por primera vez en Italia, con pocas excepciones, y que en España se sigue con bastante conocimiento de causa su carrera. Después de la muerte de Franco, en efecto, gracias a su condición anterior de escritor casi proscrito, Moravia vive un momento glorioso en su recepción española. La proliferación de traducciones de sus obras —sobre todo en castellano, como veremos—, que llegan a España con una celeridad antes impensable, se prolonga

hasta su muerte, momento en que asistimos a una cierta recapitulación de algunos grandes títulos moravianos que habían quedado injustamente olvidados, o bien a la edición conjunta de su obra. Este *revival* moraviano, que se prolonga durante bastantes meses, ha abierto, sin embargo, al concluir, una fase de decadencia y un cierto olvido que nos sitúa a Moravia en ese limbo que acostumbran a ocupar los escritores recientemente fallecidos y aún no reivindicados por las nuevas generaciones. Ésta podríamos decir que es la situación actual de su recepción española.

2. LOS SISTEMAS LITERARIOS CATALÁN Y CASTELLANO FRENTE A FRENTE

En general podemos observar una ligera ventaja —y en alguna ocasión una enorme ventaja— en el tiempo en la recepción catalana de Moravia respecto a su recepción en lengua castellana, ya sea en el campo de la edición castellana realizada en Barcelona mismo, o fuera del ámbito catalano-parlante. En el primer gráfico (E), los puntos que muestran las fechas de aparición de las traducciones catalanas son, sin lugar a dudas, más cercanas al eje horizontal que los que se refieren a las traducciones castellanas. La misma tendencia se confirma en el segundo gráfico (F).

A ello hay que añadir que el catalán es sin lugar a dudas la lengua de llegada de Moravia en España, ya sea por la primera traducción de *Gli indifferenti*, de M. Llor, de 1932, como por la traducción fundamental de *La Ciociara* de 1964. Desde entonces y hasta los años '70 las únicas traducciones de Moravia que se publican en nuestro país son en catalán.

Cuando analizamos el conjunto de su producción literaria traducida, observamos que los editores de nuestro país, de una u otra lengua, han preferido lógicamente la producción novelística de Moravia. A pesar de que queden aún 11 títulos de este apartado por traducir en castellano (21 en catalán), básicamente de los años '70 y '80, así como algunos títulos menos relevantes de su última bibliografía, lo cierto es que las novelas de Moravia ocupan el lugar central de su recepción en España. Cabe destacar que prácticamente toda su producción novelística de los años '40 y '50 está traducida en nuestro país, lo que concuerda con este interés por el Moravia de tintes más neorrealistas del que hablamos antes.

En lo concerniente al contexto catalán, las obras de Moravia se traducen mucho antes, algunas de estas traducciones son verdaderamente cruciales en el sistema literario catalán en los momentos en que aparecen. Pero a pesar de la relevancia de algunas ediciones, lo cierto es que se observan deficiencias muy notables en la presentación en el ámbito catalán de Moravia como novelista. Por ejemplo, no existe traducción catalana de algunos títulos fundamentales de su producción como *Le ambizioni sbagliate*, *La noia* o, más sorprendente aún, *La Romana*. Como tampoco de sus novelas más recientes. En efecto, la tercera de las fases de la recepción Moraviana que hemos presentado más arriba muestra una clara preferencia de los editores de Barcelona por la presentación de Moravia en castellano, debido, fundamentalmente, a razones de índole comercial.

En lo concerniente a la narrativa breve, un aspecto muy representativo de la figura de Moravia como escritor, quedan aún 5 títulos por traducir en castellano, que abrazan un periodo de tiempo que corresponde a los años '30, '40 y '50, con alguna intrusión en los '80. En este apartado cabe destacar, por ejemplo, la ausencia de *Nuovi racconti romani* (1959), así como de *Racconti erotici* (1983). La situación

es, sin embargo, aún peor en lo concerniente al catalán, ya que no se ha traducido nada de su narrativa breve en todos estos años. Lo mismo vale por lo que se refiere a sus libros de viaje —importantes para comprender sus puntos de vista en relación al progreso tecnológico, o al llamado Tercer Mundo—, y en parte también a su producción ensayística o biográfica. Respecto a su obra dramática, una parte bastante pequeña y poco representativa de ella se ha presentado en nuestro país en castellano, pero menos aún en catalán.

La imagen catalana de Moravia es básicamente la de un novelista, si atendemos a sus traducciones realizadas en estos años. A decir verdad, es muy parcialmente conocido en esta lengua incluso en ésta, su faceta principal, y en alguna ocasión —a pesar de lo que hemos visto hasta el momento a propósito de *Gli indifferenti* o de *La Ciociara*, así como de la celeridad en la presentación de una obra mucho más reciente y también menos representativa, *Mil noucents 34*—, con un retraso a veces extraordinario e injustificable. Como ejemplo, baste hablar de las novelas *Agostino* o *Il Conformista*, traducidas al catalán por primera vez tan sólo en 1991, año de la muerte del autor, como necesaria recapitulación de su bibliografía. Por su parte, una mínima parte de su producción ensayística se ha dado a conocer en esta lengua en todos estos años, como por ejemplo *La revolució cultura a la Xina*, o bien *L'home com a finalitat* (en este último título, paralelamente a la traducción en castellano).

Un hecho importante en la recepción de Moravia, y que se desprende de los datos presentados en los catálogos y en los gráficos, es que el contexto castellano de su recepción es, sin lugar a dudas, subsidiario del catalán en un primer momento, y en líneas generales hasta mediados de los '70 —podríamos decir hasta la muerte de Franco—. Sin embargo, el interés por el Moravia-ensayista o incluso autor dramático es en todo momento ligeramente superior en castellano. En el primero de los aspectos, a pesar de que se echan en falta títulos notables de su prosa de viajes de los años '50 y '60, así como sus escritos de carácter ecologista de los '80, cabe destacar la prontitud en la presentación de la traducción castellana de *Passeggiate per Affrica* y de *L'uomo come finalità* (esta última en paralelo con el caso catalán, como dijimos arriba). En el segundo aspecto, por su parte, podemos ver que toda su producción dramática de los '60, y una parte de la de los '80, está ausente, con un total tan sólo de 3 sobre 7 obras traducidas (y ninguna en catalán). La celeridad en la presentación en España es absoluta en el caso de *Viaggio a Roma* y *La donna leopardo*, que se dan a conocer ambas en catalán y castellano contemporáneamente a su aparición en Italia, con toda probabilidad gracias a los acuerdos entre los editores de las diferentes lenguas implicadas. Esos son, de hecho, los casos que arrojan un menor retraso en la recepción moraviana, junto con la obra de carácter biográfico *Mia vita* (*Alain Elkmann*), con uno o incluso ningún año de retraso.

Por el contrario, el retraso en la recepción en castellano de 4 de las obras más representativas de su bibliografía, resulta más que sorprendente. Se trata de *Gli indifferenti* (¡traducida 44 años más tarde!), *L'imbroglio* (41 años), *Agostino* (46 años después, de modo similar a como ocurría en catalán), y *La disubbidienza* (43 años). Tal retraso de más de 40 años en títulos ciertamente importantes resulta muy significativo, y no siempre explicable por motivos políticos o de censura. Además, tiende a colocar una parte importante de la obra de Moravia fuera de contexto respecto a su momento de aparición en Italia, igual como puede observarse en la recepción de autores no contemporáneos.

Del mismo modo, otra parte importante de la obra de Moravia arroja un retraso de treinta o más años, entre cuyas obras se hallan novelas muy significativas como *Le ambizioni sbagliate* (37 años), junto con *I sogni del pigro* (32 años) o *La mascherata* (30 años). Siete novelas más, de una gran relevancia en el conjunto de la producción de Moravia, se sitúan a unos 20 o más años de distancia. Son *La noia* (26 años), *La Romana* (24 años), *Il disprezzo* (23 años), *Il conformista* y *L'attenzione* (ambas con 21 años) o *La Ciociara* (20 años). Ante este panorama cabe concluir que la recepción de Moravia en ambas lenguas, a pesar de tratarse de un autor coetáneo, famoso y actual, no es, salvo en casos muy aislados, en modo alguno una recepción contemporánea. No al menos hasta el breve período que va de los años '80 hasta el momento de la muerte del autor, acaecida en 1991. Por el contrario, ésta muestra un importante —y a veces un importantísimo *décalage* o desplazamiento en el tiempo—, no siempre explicable por la dictadura del general Franco. En efecto, se trata de una recepción que se empieza más bien tardíamente, ya a mediados de los años '60 —con la excepción de la traducción de M. Llor de 1932—. Este retraso, por lo tanto, es una situación constatable incluso en el contexto de los años '30, motivado en parte por la persecución de que fue objeto Moravia en Italia, y en parte también por la particular circunstancia de nuestra Guerra Civil.

Esto no rige, sin embargo, en los últimos años, cuando sus traducciones en castellano o catalán son prácticamente contemporáneas de las publicaciones de sus obras en Italia, así como de su misma redacción. En esa fase, sus traducciones se caracterizan por su alto grado de actualidad. Pero esos años se definen, asimismo, por otra parte, por la casi total preferencia por la edición en castellano, en detrimento del catalán, en el ámbito de influencia de Barcelona, tal como demuestran los gráficos y el catálogo que presentamos arriba. Sólo hay que comparar el número de traducciones aparecidas en una u otra lengua en esos años. De modo que, si en un primer momento, y durante bastantes años, la recepción castellana de Moravia había sido subsidiaria de la catalana, a pesar del menor número de ediciones en esta última lengua, en los últimos años, por el contrario, y desde la muerte de Franco, para ser más exactos, podemos considerar que la tendencia se invierte totalmente, pasando a ser la recepción catalana no sólo subsidiaria, sino también claramente secundaria en la difusión en España de Moravia como un valor italiano indiscutible de los clásicos contemporáneos. Así, por ejemplo, si atendemos a las diferentes fases de su recepción que hemos presentado más arriba, veremos que en la primera hallamos tan sólo una traducción, y en catalán, mientras que en la fase siguiente, a partir de *La camperola*, se contabilizan ya 22 ediciones castellanas (5 en catalán); a partir de 1976 y hasta su muerte, hallamos unas 50 ediciones más en castellano (pero sólo 6 en catalán). Desde entonces, y gracias a la recapitulación que se produce en el momento de su muerte y de la que ya hablamos, se pueden contar 31 ediciones más, pero tan sólo 6 en catalán, y eso a pesar de las carencias significativas en su bibliografía que hemos ido subrayando a lo largo de este estudio.

Sus obras han sido publicadas a lo largo de todos estos años por varios editores, tal como se puede apreciar en el apéndice a este estudio. Barcelona ocupa, sin embargo, un lugar destacado, tanto en la edición en catalán —como resulta lógico—, como en la edición castellana de sus obras, gracias a «Plaza & Janés», básicamente, con más de un cuarto de las ediciones españolas de Moravia. En segundo lugar podemos hallar editoriales catalanas como «Aymà» (en catalán) o sobre todo «Seix Barral» (en castellano), con Moravia en varias de sus colecciones más difun-

didas, como la célebre «Biblioteca breve»; seguidas por ediciones de gran difusión popular, como las de «Círculo de Lectores», «RBA» u «Orbis». A más distancia, editores de fuera del ámbito catalán, como «Alianza», «Anaya», «Espasa Calpe» o «Sinera»; junto con otros del ámbito catalán, pero con ediciones en castellano, como «Bruguera», «Grijalbo», «Planeta», «Cátedra» o «Salvat»; o bien con ediciones en catalán, como «Empúries», «Edicions 62», «Pòrtic» o «Edicions Proa», en cuya prestigiosa colección de clásicos «A tot vent» se abre la recepción moraviana ya en 1932.

Sus obras se han publicado mayoritariamente en ediciones de bolsillo de gran difusión, aunque es uno de los autores italianos contemporáneos que presenta más ediciones lujosas, en piel y a veces precedidas por la introducción o presentación a cargo de escritores relevantes, como Mario Vargas Llosa o Francisco Umbral. Se presenta siempre, en las dos franjas de mercado, económica y de prestigio, como un clásico contemporáneo, como decíamos arriba, lo cual motiva su inserción en colecciones famosas, así como su inclusión en el catálogo de «Círculo de Lectores», «RBA» u «Orbis». Cabe decir, sin embargo, que, a pesar del abundante interés por su producción, contabilizamos tan sólo una edición crítica —de la editorial «Cátedra», de Barcelona—, lo cual indica que se trata de un autor orientado más al gran público, y menos a un lector especializado.

Sin embargo, es de los autores italianos contemporáneos que arroja un porcentaje importante de traducciones hechas por escritores, y escritores de prestigio, ya sea en catalán o castellano. En este sentido hay que citar nombres como Miquel Llor, Ma. Aurèlia Campmany o Francisco Ayala. Por otra parte, a su muerte, muchos escritores le dedicaron artículos y comentarios, entre los cuales destacan Terenci Moix, Vázquez Montalbán o Camilo José Cela.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Las traducciones de las obras de Alberto Moravia publicadas en castellano/catalán desde 1929, ordenadas por orden alfabético de títulos.

1. MORAVIA, Alberto: *Agostino*, tr. V. Villacampa, Bibliotex, 1993, 1.ª ed. (Biblioteca de Literatura Universal).
2. MORAVIA, Alberto: *Agostino*, tr. E. Benítez, Alianza Editorial, 1991, 4.ª ed. (El Libro de Bolsillo, 246).
3. MORAVIA, Alberto: *La desobediencia*, tr. E. Benítez, Alianza Editorial, 1991, 4.ª ed. (El libro de Bolsillo, 246).
4. Moravia, Alberto: *Las ambiciones defraudadas*, Plaza & Janés, 1972.
5. MORAVIA, Alberto: *El amor conyugal*, tr. O. Burton, Lumen, 1995, 1.ª ed. (La Palabra en el tiempo, 229).
6. MORAVIA, Alberto: *El amor conyugal*, tr. D. Pruna, Plaza & Janés, 1980, 5.ª ed., (Reno).
7. MORAVIA, Alberto: *La atención*, tr. A. Pentimali, Seix Barral, 1986, 1.ª ed. (Biblioteca Breve).
8. MORAVIA, Alberto: *Els indiferents* tr. M. Llor, Aymà, 1979, 3ed. (A tot vent). (Catalán).
9. MORAVIA, Alberto: *El Viatge a Roma*, tr. S. Albertí, Pòrtic 1989, 1.ª ed. (El Brot, 60) (Catalán).
10. MORAVIA, Alberto: *Boh*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1980, 2.ª ed.
11. MORAVIA, Alberto: *Boh*, Plaza & Janés, 1983, 1.ª ed. (Reno).

12. MORAVIA, Alberto: *La Camperola*, Aymà, 1964 (Catalán).
13. MORAVIA, Alberto: *La Camperola*, Aymà, 1964 (Catalán) (Paperback).
14. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Lumen, 1993, 1.ª ed. (La Palabra en el Tiempo).
15. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Orbis, 1988, 1.ª ed. (Biblioteca Grandes Éxitos. Novelas de cine).
16. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, RBA Editores, 1994, 4.ª ed. (Narrativa actual, 25).
17. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, RBA Editores, 1995, 1.ª ed. (Historia de la Literatura, 67).
18. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Orbis, 1985, 1.ª ed. (Biblioteca Grandes Éxitos).
19. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Origen, 1992, 1.ª ed. (Historia de la Literatura).
20. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Plaza & Janés, 1983, 1.ª ed. (El Ave Fénix).
21. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, tr. D. Pruna, Plaza & Janés, 1977, 6.ª ed. (Reno).
22. MORAVIA, Alberto: *La campesina*, Seix Barral, 1983, 1.ª ed. (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea).
23. MORAVIA, Alberto: *El conformista*, Orbis, 1987, 2.ª ed. (Biblioteca Grandes Éxitos).
24. MORAVIA, Alberto: *El conformista*, Plaza & Janés, 1972.
25. MORAVIA, Alberto: *El conformista*, Seix Barral, 1984, 1.ª ed. (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea).
26. MORAVIA, Alberto: *La cosa y otros relatos*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1984, 1.ª ed. (Novelistas del día).
27. MORAVIA, Alberto: *Cuentos romanos*, tr. E. Benítez, Alianza Editorial, 1993, 4.ª ed. (El Libro de Bolsillo, 269).
28. MORAVIA, Alberto: *Cuentos romanos*, tr. C. Benussi, Cátedra, 1988, 1.ª ed. (Letras Universales, 98). (Edición crítica).
29. MORAVIA, Alberto: *El desprecio*, tr. E. Mercadal, Lumen, 1991, 1.ª ed. (La Palabra en el Tiempo, 202).
30. MORAVIA, Alberto: *El desprecio*, tr. E. Mercadal, RBA Editores, 1994, 4.ª ed. (Narrativa actual, 41).
31. MORAVIA, Alberto: *El desprecio*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1983, 1.ª ed. (El Ave Fénix).
32. MORAVIA, Alberto: *El desprecio*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1977, 4.ª ed. (Rotativa).
33. MORAVIA, Alberto: *El Dios Kurt*, tr. J. Guerrero Martín, Picazo, 1978, 1.ª ed. (Anaque).
34. MORAVIA, Alberto: *En el cine*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1979, 1.ª ed.
35. MORAVIA, Alberto: *El engaño*, tr. R. Coll Robert, Plaza & Janés, 1978, 4.ª ed. (Reno).
36. MORAVIA, Alberto: *Historias de la prehistoria*, tr. A. Valls, Aliorna, 1986, 2.ª ed. (Aliorna jove).
37. MORAVIA, Alberto: *Hace millones de años...*, tr. F. Miravittles, Bruguera, 1981, 1.ª ed. (Historias B. amarilla, 16).
38. MORAVIA, Alberto: *Historias de la Prehistoria*, tr. L. Cepeda, Anaya, 1987, 2.ª ed. (Tus Libros).
39. MORAVIA, Alberto: *Historias de la Prehistoria*, tr. L. Cepeda, Anaya, 1985, 3.ª ed. (Tus Libros) (Paperback).
40. MORAVIA, Alberto: *El hombre como fin, y otros ensayos*, Plaza & Janés, 1970.
41. MORAVIA, Alberto: *El hombre que mira*, tr. S. Querini, Plaza & Janés, 1987, 1.ª ed.
42. MORAVIA, Alberto: *El hombre que mira*, tr. S. Querini, Círculo de Lectores, 1988, 1.ª ed.
43. MORAVIA, Alberto: *L'home com a finalitat*, Aymà, 1968. (Catalán).
44. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, Orbis, 1985, 1.ª ed. (Biblioteca Grandes Éxitos).

45. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, RBA Editores, 1994, 4.^a ed. (Narrativa actual, 61).
46. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, RBA Editores, 1995, 5.^a ed. (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, 54).
47. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, Orbis, 1988, 1.^a ed. (Biblioteca Grandes Éxitos. Novelas de cine).
48. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, Plaza & Janés, 1973, 1.^a ed.
49. MORAVIA, Alberto: *Los indiferentes*, tr. R. Coll Robert, Plaza & Janés, 1978, 7.^a ed. (Reno).
50. MORAVIA, Alberto: *Mao Tse Tung*, tr. J. Palao, Júcar, 1975, 1.^a ed. (Los Poetas).
51. MORAVIA, Alberto: *La mascarada*, Plaza & Janés, 1971.
52. MORAVIA, Alberto: *La mascarada*, Salvat, 1971.
53. MORAVIA, Alberto: *El menyspreu*, Aymà, 1966, 1.^a ed. (Catalán).
54. MORAVIA, Alberto: *Mi vida en conversación con Alain Elkann*, Espasa-Calpe, 1991, 1.^a ed. (Biografías Espasa).
55. MORAVIA, Alberto: *Mil novecientos treinta y cuatro*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1982, 1.^a ed. (Plaza & Janés Literaria).
56. MORAVIA, Alberto: *Mil novecientos treinta y cuatro*, tr. Ll. Busquets, Proa, 1985, 1.^a ed. (A tot vent).
57. MORAVIA, Alberto: *Moravia: Obras*, Plaza & Janés, 1964. (Deluxe edition).
58. MORAVIA, Alberto: *La mujer leopardo*, tr. C. Manzano, Lumen, 1993, 2.^a ed. (La Palabra en el Tiempo, 217).
59. MORAVIA, Alberto: *La mujer leopardo*, tr. C. Manzano, Círculo de Lectores, 1993, 1.^a ed.
60. MORAVIA, Alberto: *Otra vida*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1975, 1.^a ed. (Novelistas del día).
61. MORAVIA, Alberto: *Otra vida*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1979, 1.^a ed. (Reno).
62. MORAVIA, Alberto: *Otra vida*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1991, 3.^a ed. (Gran antología de la Literatura Universal del siglo XX).
63. MORAVIA, Alberto: *El paraíso*, tr. J. Moreno, Ediciones Altera, 1996, 1.^a ed.
64. MORAVIA, Alberto: *El paraíso*, Plaza & Janés, 1972.
65. MORAVIA, Alberto: *El paraíso*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1975, 1.^a ed. (Reno).
66. MORAVIA, Alberto: *Paseos por África*, tr. J. Martínez Mesanza, Mondadori España, 1988, 1.^a ed. (Las ciudades, los viajes, la aventura).
67. MORAVIA, Alberto: *Relatos*, tr. E. Benítez, Alianza Editorial, 1980, 2.^a ed., 2 vols. (El libro de Bolsillo, 325-326).
68. MORAVIA, Alberto: *L'home que mira*, tr. F. Miravittles, Pòrtic, 1987, 1.^a ed. (El Brot, 45), (Catalán).
69. MORAVIA, Alberto: *Els indiferents*, tr. M. Llor, Aymà, 1979, 3.^a ed. (Catalán).
70. MORAVIA, Alberto: *La revolución cultural en China*, Sinera, 1969.
71. MORAVIA, Alberto: *El Rey està desnudo*, tr. A. Baró, 1982, 1.^a ed. (Traducción del francés).
72. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Ayala, Altaya, 1995, 1.^a ed. (Maestros de la Literatura Contemporánea, 19).
73. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Ayala, introd. by Mario Vargas Llosa, Círculo de Lectores, 1995, 1.^a ed.
74. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Umbral, Espasa-Calpe, 1992, 1.^a ed. (Nueva Austral, Contemporáneos, 292).
75. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Ayala, Lumen, 1986, 1.^a ed. (La Palabra en el Tiempo, 166).
76. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Planeta, 1984, 1.^a ed. (Best-Sellers). (Traducción del inglés).
77. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Ayala, RBA, 1996, 1.^a ed. (Clásicos del siglo XX, 31).

78. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Argos Vergara, 1980, 1.ª ed.
79. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, Círculo de Lectores, 1971.
80. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Círculo de Lectores, 1981, 3.ª ed. (Edición de lujo, en piel).
81. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Círculo de Lectores, 1988, 1.ª ed.
82. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Orbis, 1982, 1.ª ed. (Historia Universal de la Literatura). (Edición de lujo, en piel).
83. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Plaza & Janés, 1979, 2.ª ed. (El Arca de Papel).
84. MORAVIA, Alberto: *La Romana*, tr. Francisco Alcántara, Plaza & Janés, 1972, 1.ª ed.
85. MORAVIA, Alberto: *Los Sueños del Haragán*, Plaza & Janés, 1972.
86. MORAVIA, Alberto: *El tedio*, tr. P. Giralte Gorina, Seix Barral, 1991, 1.ª ed. (Biblioteca de Bolsillo).
87. MORAVIA, Alberto: *El tedio*, tr. P. Giralte Gorina, Seix Barral, 1986, 1.ª ed. (Biblioteca Breve).
88. MORAVIA, Alberto: *Viaje a Roma*, tr. A. Pentimali, Grijalbo Mondadori, 1989, 1.ª ed. (El espejo de tinta).
89. MORAVIA, Alberto: *La vida interior*, tr. J. Moreno, RBA Editores, 1994, 1.ª ed. (Narrativa actual, 117).
90. MORAVIA, Alberto: *La vida interior*, tr. J. Moreno, RBA Editores, 1996, 1.ª ed. (Obras Maestras de la Literatura Contemporánea, 85). (Paperback)
91. MORAVIA, Alberto: *La vida interior*, tr. J. Moreno, Plaza & Janés, 1980, 2.ª ed. (Novelistas del día).
92. MORAVIA, Alberto: *La vida interior*, tr. J. Moreno, Printer Internacional de Panamá, 1980, 1.ª ed.
93. MORAVIA, Alberto: *Yo y él*, tr. J.C. Gentile, Seix Barral, 1988, 1.ª ed. (Biblioteca Breve).
94. MORAVIA, Alberto: *Agostino*, tr. F. Sales Coderch, Empúries, 1991, 1.ª ed. (Joves adults. Narrativa: 6). (Catalán).
95. MORAVIA, Alberto: *El conformista*, tr. J. Casas Fuster, Edicions 62, 1991, 1.ª ed. (Les Millors Obres de la Literatura Universal, Segle XX). (Catalán).
96. MORAVIA, Alberto: *La dona lleopard*, tr. S. Albertí, Pòrtic, 1992, 1.ª ed. (El Brot, 77). (Catalán).
97. MORAVIA, Alberto: *¿A qué tribu perteneces?*, tr. D. Pruna, Plaza & Janés, 1974, 1.ª ed.

EL NARRADOR EN LAS NOVELAS DE ARMANDO PALACIO VALDÉS (1853-1938)

Por Souad Ragala

La novela realista de la segunda mitad del siglo XIX está basada en una visión objetiva del mundo. El novelista pretende dar en su obra la reproducción de la realidad y para lograrlo busca afanosamente la imparcialidad. Se plantea entonces el problema de la presencia del novelista en el relato. Flaubert, el precursor de la llamada teoría del distanciamiento, está de acuerdo en que el novelista pueda comunicar sus propias opiniones en la obra que crea, pero se opone rotundamente a que lo haga de manera explícita. Para el novelista francés, la presencia del autor debe ser invisible para el lector. Éste la adivina a lo largo del relato pero sin llegar a descubrirla. No todos los novelistas realistas de la época logran la impersonalidad de Flaubert, no obstante, casi todos la tienen en cuenta y tratan de disimular su presencia en la novela. En España pocos lo logran ¹.

En el caso de Palacio Valdés, el problema de la presencia del novelista en su obra se plantea desde otra óptica ². El novelista asturiano considera que la intervención del autor como un elemento inseparable de la visión objetiva, es de índole realista: la novela es el reflejo de la realidad a través del prisma de observación del novelista. Por lo tanto su presencia no es censurable; al contrario, es necesaria. En el prólogo a *La hermana San Sulpicio* afirma al respecto:

«Esto es sencillamente un absurdo, y sólo puede sostenerlo quien desconozca el principio en que el arte se funda. Porque si éste es la representación sensible de la belleza observada por el sujeto ¿cómo es posible prescindir del elemento subjetivo en la obra artística? Lo que se puede exigir al artista es que nos dé la impresión directa de la naturaleza, que no la tuerza, que no emplee medios artificiosos para representarla; pero aniquilar su personalidad significa lo mismo que destruir la raíz misma del arte» ³.

¹ Los novelistas de la época como Pérez Galdós, Clarín, E. Pardo Bazán, etc. defienden la presencia del autor en la novela. Siguen, según BAQUERO GOYANES, la actitud de Balzac de adoptar «la actitud de un cronista que no tiene por qué ocultar su voz», Cfr., *Estudio, notas y comentarios de texto a Tristán o el pesimismo de Armando Palacio Valdés*, Madrid, Nárcea, 1971, p. 42, nota 1.

² En este artículo nos proponemos analizar las siguientes novelas de Armando PALACIO VALDÉS (las citas se harán con referencia a las ediciones señaladas a continuación): *Marta y María*, Madrid, Espasa Calpe, 1975. *El idilio de un enfermo*, Madrid, Aguilar, 1956, o. c., T. II, pp. 101-168; *José*, Madrid, Espasa Calpe, 1982; *El cuarto poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, o. c., T. IX; *La hermana San Sulpicio*, Madrid, Espasa Calpe, 1975; *La espuma*, Madrid, Aguilar, 1956, o. c., T. II pp. 169-344; *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, o. c., T. XII; *El Maestrante*, Madrid, Aguilar, 1956, o. c., pp. 345-466; *El origen del pensamiento*, Madrid, Aguilar, 1956, o. c., T. II, pp. 467-572; *La aldea perdida*, Madrid, Espasa calpe, 1982.

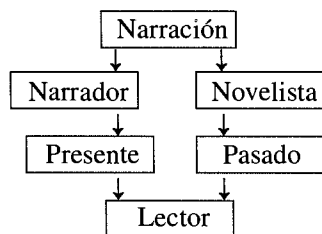
³ «Prólogo» a *La hermana San Sulpicio*, Madrid, 1889, p. LXV.

Por lo tanto, no trata Palacio Valdés de desaparecer de sus obras; todo lo contrario, aparece bajo distintas formas y de varias maneras. El novelista asturiano actúa en sus novelas como el típico narrador omnisciente que utiliza la tercera persona para narrar los sucesos novelescos. Interviene constantemente en el relato para comentar acciones, definir personajes o adelantar hechos. Él lo sabe todo y lo muestra claramente. Actúa como «*un Dios frente a sus criaturas*»⁴. En las siguientes páginas nos proponemos averiguar cómo deja oír su voz en sus obras narrativas.

En las novelas que tienen por escena Asturias notamos una constante contraposición temporal: al presente de la narración el novelista contrapone un pasado que podemos llamar histórico o real. El «hoy» narrativo está constantemente encarado con un «entonces» que pertenece al novelista. Son sus recuerdos de la tierra natal que conserva vivos en la mente y que evoca siempre que trata asuntos genuinamente asturianos. De los insultos que vociferan los enemigos de Laviana, escenario de la novela, pero también la tierra natal del novelista, leemos en *La aldea perdida*:

*«Tales y más crueles aún eran las palabras que salían de la boca de aquellos guerreros orgullosos. Yo las oí desde mi lecho infantil, donde manos maternales me habían confinado contra mi voluntad desde bien temprano. Las oí y mi corazón quedó traspasado de dolor, porque he nacido en Entralgo, vergel precioso que dos ríos fecundan. Las lágrimas saltaron de mis ojos y mordí las sábanas con rabia, ansiando llegar a hombre para vengar la afrenta de los míos»*⁵.

Esta evocación da lugar a una especie de desdoblamiento en el hecho de narrar. Mientras que el narrador cuenta hechos ocurridos en el presente novelesco, el novelista interviene directamente en el relato y cuenta la realidad de estos mismos hechos pero tal y como ocurrían en su tiempo. La situación puede representarse esquemáticamente como sigue:



La vuelta del novelista a un pasado vivido por él representa, en la mayoría de los casos, una manera de censurar el presente que está contemplando y que no le agrada. En *El cuarto poder*, la voz de Palacio Valdés se oye claramente a través de la de un narrador que evoca con aparente nostalgia el glorioso pasado del teatro de Sarrió, esta vez lo hace en tercera persona:

«Pues ha de saberse que en tal laceria de teatro se representaban los mismos dramas y comedias que en el del Príncipe y se cantaban las óperas que en la Scala de Milán. ¿parece mentira, eh? Pues nada más cierto. Allí

⁴ Estudio, notas y comentarios de texto a *Tristán o el pesimismo de Armando Palacio Valdés*, op. cit., p. 120.

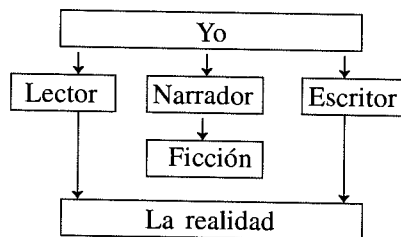
*ha oído por primera vez el narrador de esta historia aquellas famosas coplas...»*⁵.

La alusión al pasado saca a flote hechos directamente vinculados a la vida del autor. Es entonces cuando asume la narración. En ciertos casos se sustituye al narrador, se dirige directamente al lector y le hace partícipe de sus propios recuerdos. Se trata de informaciones que pretenden atestiguar la veracidad de los hechos, aportando una aclaración que proviene de las propias vivencias del autor. La voz que se deja escuchar entonces es la de un narrador que asume una función particular que Genette califica de «*función testimonial*»⁷.

En la misma novela que acabamos de citar la descripción de una confitería da lugar a la intervención en primera persona. La implicación del novelista en la narración no puede ser más clara:

*«Permítaseme dedicar un delicado recuerdo de simpatía y reconocimiento a estas tabletas que desde los cuatro hasta los ocho años van unidos a los momentos más dichosos de mi existencia. A su azucarado influjo quizá deba el lector de este libro la flor de optimismo, que, al decir de ciertos críticos, resplandece en sus obras»*⁸.

La puesta en escena de personajes supuestamente conocidos por el autor en la vida real constituye otro pretexto para la intromisión del novelista. En varias novelas asturianas encontramos frases como «*los que hemos tenido la dicha de conocerles personalmente...*»⁹, que aluden a un personaje de la novela. La presencia del novelista evidencia un clásico recurso realista que apunta a dar más verosimilitud a la historia narrada. A través del «yo» se pretende, además, establecer un puente que salve la distancia que hay desde la realidad del mundo del yo / novelista y de los «yos» que aparecen en el relato. Cualquiera, al leerlo, se transforma en otro; equipara el escritor / narrador / lector al mundo de la ficción, el que no existe más que en la imaginación de alguien que alude a sí mismo como «yo»:



En una novela como *La aldea perdida*, la presencia del novelista es permanente. La misma voz del prólogo se escucha a lo largo de la obra. Los sentimientos personales del mismo funcionan como elemento unificador y dan coherencia al conjunto de la obra. Palacio Valdés penetra el mundo novelesco y dialoga con los personajes. *La aldea perdida* es la historia de la transformación industrial de Laviana

⁵ *La aldea perdida*, p.48.

⁶ *El cuarto poder*, p.6.

⁷ GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 262.

⁸ *El cuarto poder*, p. 66.

⁹ *La fe*, p. 42.

pero es también la historia de la infancia de Palacio Valdés. Éste cuenta los hechos a través de los ojos del niño que fue, y que vivió feliz en la Arcadia, hoy perdida para siempre. En un pasaje de la novela leemos:

*«¡Así os ví cruzar por Entralgo con vuestras monteras sin flores, con vuestros palos...Mi corazón infantil palpité, y desde el corredor emparrado de mi casa os grité...»*¹⁰.

El diálogo con los personajes de la novela indica el mayor grado de ingerencia en el relato en la medida en que el autor actúa como un personaje más. El autor se asimila a aquel niño que vivió los hechos que cuenta la novela y se complace en recordarlo todo, es entonces cuando se da la fusión niño /actor / autor.

En el último capítulo de la novela ya no se trata de la visión del niño Armando Palacio Valdés, sino del mismo novelista quien, cansado y dolido, se despide de sus lectores confiándoles sus más íntimos pensamientos:

*«Voy a terminar. La tarde se declina, y mi mano cansada se niega a sostener la pluma ¡oh valle de Laviana! ¡oh ríos cristalinos!...»*¹¹.

En este pasaje se da también la fusión temporal del autor y la narración en el presente en el que escribe el autor la novela. Reaparece la misma fusión temporal cuando Palacio Valdés se hace testigo de la época en que vive. Su presencia en el relato se manifiesta, entonces, en múltiples reflexiones de carácter explicativo. El novelista se complace en informar al lector de una particularidad del tema que trata. Generalmente estas intervenciones son breves. Palacio Valdés emite juicios sobre una época que es «suya» y lo puntualiza explícitamente aludiendo al hecho narrado en el momento en que escribe la novela. En *La espuma*, de Amparo, «la chula», entretenida por los ricachos madrileños, apunta el novelista:

*«...Amparo era en su trato tan tosca, tan incivil, tan bestia y tan ignorante como lo son casi siempre en España las criaturas de su condición, al menos en el presente momento»*¹².

Otras veces, el novelista introduce una observación humorística con el fin de criticar una situación determinada. Palacio Valdés observa la realidad de su época y la encuentra imperfecta. En vez de descargar el látigo del satírico opta por la actitud benevolente y comprensiva del humorista. Armado de la sonrisa comprensiva, critica personalmente la sociedad de su tiempo. Del ambiente que reina en el teatro de Sarrió dice:

«En la sala pasaba, poco más o menos, lo mismo que en los más suntuosos teatros de la corte. No obstante, por regla general se atendía más al espectáculo que en éstos. Aún no había llegado a ese grado superior de perfeccionamiento, mediante el cual las acciones deben formar grato contraste con el lugar donde se ejecutan; verbigracia: charlar en los teatros, reírse en las iglesias, ir graves y silenciosos y patéticos en el paseo, como sucede afor-

¹⁰ *La aldea perdida*, p. 160.

¹¹ *Ibid.*, p. 260.

¹² *La espuma*, p. 217.

*tunadamente en Madrid. Ignoro si en Sarrió han subido ya a la hora presente ese peldaño de la civilización»*¹³.

La intervención de Palacio Valdés se hace todavía más aparente cuando se dirige personalmente al lector para explicarle ciertas costumbres, o para invitarle a emitir un juicio de valor. En la mayoría de los casos utiliza el plural convencional «nosotros». La comunicación con el lector supone que el novelista no se contenta con exponer y presentar, sino que solicita la complicidad del lector. Es un artificio que trata de asegurar la transmisión eficaz del mensaje.

Es frecuente en Palacio Valdés dirigirse al lector mediante preguntas retóricas que lógicamente no esperan ninguna respuesta. En *La fe*, por ejemplo, leemos:

*«¿por qué? ¿no nos lo preguntáis?»*¹⁴.

En *El cuarto poder*:

*«¿Quién era la mujer que en aquel momento obtenía los favores del sultán de Sarrió?»*¹⁵.

En otras ocasiones se dirige al lector con el propósito de crear un momento de suspense y llamar así la atención sobre una acción que generalmente presenta como posible de censura. En *La espuma*, y acerca de la bofetada dada por Amparo al duque de Requena el novelista se dirige al lector en estas palabras:

*«los cabellos del lector se erizarán seguramente al representarse lo que allí pasaría después de este acto bárbaro e inaudito»*¹⁶.

Palacio Valdés escribe para un público por el cual tiene mucha consideración. Por lo tanto cuida de no arañar su sensibilidad ni de impactar con escenas escabrosas o palabras impúdicas. De ahí la medida que marca todas sus obras. Cuando renuncia a escribir una palabra que puede impactar al lector se lo comunica, establece de esta manera una relación directa con él y da a lo escrito más verosimilitud. En un pasaje de *José* se resiste a escribir la palabreja «puta» precisamente por el respeto que siente por el lector, lo explica como sigue:

*«Por grande que sea nuestro amor a la verdad, y vivo el deseo de representar fielmente una escena tan señalada, el respeto que debemos a nuestros lectores nos obliga a hacer alto»*¹⁷.

Pero la mayoría de las intervenciones del escritor se relacionan con el comportamiento del personaje. Sin llegar a agobiar el relato, lo cierto es que contribuyen a hacerlo premioso ya que varias intervenciones resultan inútiles. Casi todas tienden a sacar de lo particular una conclusión general. Esta técnica es constante en la obra narrativa de Palacio Valdés y echa mano de ella a lo largo de su carrera novelística.

¹³ *El cuarto poder*, p. 6.

¹⁴ *La fe*, p. 11.

¹⁵ *El cuarto poder*, p. 178.

¹⁶ *La espuma*, p. 218.

¹⁷ *José*, p. 70.

En la mayoría de las novelas palaciovaldesianas, objeto de este trabajo, las explicaciones aportadas por el narrador vienen acompañadas de juicios valorativos y enlazan, en ciertos casos, el personaje con la categoría social a la que pertenece. En *El cuarto poder* comenta la manera de hablar de Concha en estas palabras:

*«Concha afectaba al hablar un tono desdeñoso y ponía esos ojos tan graciosamente agresivos que caracterizan a las hijas del pueblo de Madrid»*¹⁸.

Cuando presenta la ideología del tío Tomás acompaña la presentación con digresiones sobre los aldeanos en general:

*«Burlábase zafiamente de los curas, contaba acerca de ellos mil chascarillos obscenos; no obstante, como todos los aldeanos, era supersticioso, por más que lo ocultaba»*¹⁹.

El narrador destaca muy a menudo un comportamiento particular o un rasgo característico vinculados directamente con un modo de vida, una costumbre o un oficio particular. Del recibimiento de la tía Eugenia en *La aldea perdida* subraya:

*«Recibióle ésta, que ya estaba en el secreto, con la satisfacción hipócrita y con el servilismo que despliega la gente del campo ante los señores»*²⁰.

En *José*, encontramos una serie de consideraciones sobre la vida de los marineros y sus distintas concepciones socioeconómicas. Se trata de observaciones hechas por un narrador que conoce perfectamente el ambiente y los hombres que describe:

*«Entre los pescadores no se conoce apenas el ahorro. Hay disculpas para ello. El peligro constante en que viven les arranca la facultad de prever, que tan desarrollada está entre los campesinos»*²¹.

En otras ocasiones las generalizaciones atañen a categorías sociales más amplias. En *La espuma* cuando el narrador trata de las artimañas que utiliza Estefanía para ganarse las simpatías de Clementina emite el juicio siguiente:

*«... porque es preciso del hipócrita y adulador con el grande ser al propio tiempo altanero y malévol»*²².

En la misma novela, comenta un rasgo característico de un personaje y lo extiende a otras categorías humanas:

*«El vicio se transformaba en desorden vergonzoso, como suele acaecer a los viejos y en los niños viciosos»*²³.

No obstante, las generalizaciones no se limitan a establecer relaciones entre el individuo y una determinada clase; alcanzan muchas veces a la humanidad entera.

¹⁸ *El origen del pensamiento*, p.473.

¹⁹ *El idilio de un enfermo*, p. 129.

²⁰ *Ibid.*, p. 163.

²¹ *José*, p. 133.

²² *La espuma*, p. 204.

²³ *Ibid.*, p. 217.

Palacio Valdés universaliza muchas veces los juicios. En una novela alaba los efectos positivos que tiene la naturaleza en el ser humano. En otra subraya la zozobra que crea la incredulidad. En otra señala los estragos de la disolución moral. En otro lugar hace consideraciones sobre la esperanza, el amor, el sacrificio, etc.

Con estas intervenciones que se refieren a los personajes, se plantea el problema de la objetividad por una parte, y la relación que existe entre el narrador y los personajes, por otra. Palacio Valdés interviene constantemente para comentar los comportamientos, las formas de ser e incluso de pensar de sus personajes. En ciertos casos, esta actitud resulta bastante justificada cuando el novelista no proporciona una presentación de conjunto. En otros, se deja llevar por su inclinación a la explicación y no hace más que añadir observaciones superfluas porque el lector podría hacer por sí mismo las deducciones que se imponen.

En gran parte de estas intervenciones volvemos a encontrar una tendencia a la generalización. De la siguiente manera se explica la actitud de un personaje de *La espuma*, así:

*«Con el aplomo y la superioridad que da el dinero, Calderón, apenas fijaba la atención en quien requería en amores a su hija, abrigando la seguridad de que no le faltarían buenos partidos cuando quisiera casarla»*²⁴.

Algunos comentarios acerca del comportamiento de un personaje tienen como fin aclarar aspectos particulares de su psicología. Así, por ejemplo, en *El origen del pensamiento*, el gran entusiasmo que muestra Mario por la escultura sorprende a su esposa. En una escena en que ésta hace de modelo para su esposo, deja ver su asombro y le llama «niño». La intervención del narrador explica inmediatamente después este aspecto pueril del carácter de Mario:

*«En efecto, pocos o ninguno lo serían tanto a su edad. Su alegría ruidosa, inmotivada, era realmente infantil, su inocencia para los casos de la vida rayaba en simpleza»*²⁵.

Lo más frecuente en las novelas de Palacio Valdés son las intervenciones que tienden a penetrar el espíritu de los personajes, adentrarse en lo más íntimo de su mente y describir lo que está pasando en ella en los momentos de gran tensión emotiva. Los comentarios se convierten entonces en profundos análisis psicológicos; es un procedimiento propio a la visión por detrás que adopta el narrador²⁶. Este tipo de intervenciones es constante en la mayoría de las novelas. A propósito del estado de ánimo de Alvaro Montesinos señala en *La fe*:

*«En aquel momento ni un pensamiento cruzaba por el cerebro del mayorazgo: todas sus facultades quedaron aniquiladas, rotas por la sorpresa y el horror del golpe. No sentía más que una viva impresión de anhelo, como si se hubiese caído de algún sitio elevado y estuviese aún por el aire. El mundo desapareció en medio de aquella oscuridad»*²⁷.

²⁴ *Ibid.*, p. 178.

²⁵ *El origen del pensamiento*, p. 498.

²⁶ POUILLON, Jean. *Tiempo y novela* (versión castellana de Irene Cousin), Buenos Aires, Paidós, 1970, pp. 73 y ss.

²⁷ *La fe*, p. 144.

El análisis de estos momentos de gran tensión emotiva se realiza a veces desde fuera. El narrador describe las manifestaciones exteriores del personaje para explicar lo que pasa dentro de su mente. El estado de ánimo queda sugerido, muy a menudo, por ciertos detalles muy significativos. En *El cuarto poder*, cuando Cecilia se entera de que su novio la abandona para casarse con su propia hermana, siente un dolor inmenso, pero no lo expresa con palabras, El narrador interviene entonces y lo explica en estas frases:

«Cecilia no respondió. Cruzaba las manos sobre el regazo, y la cabeza inclinada sobre el pecho, miraba al suelo con ojos atónitos. Ni el discurso entrecortado y vehemente de su madre, ni los sollozos que le siguieron, lograron hacerle variar de actitud. Así permaneció un buen rato, inmóvil y blanca como una estatua.

En aquellos ojos estáticos, tembló al fin una lágrima, creció, vaciló... desprendióse rodando, dejando húmedo surco sobre sus mejillas marchitas, y cayó como una gota de fuego sobre su mano, que se dejó quemar sin moverse»²⁸.

No obstante, cabe señalar que las intervenciones explícitas del narrador contribuyen, a veces, a crear un momento de duda. El lector no logra discernir con exactitud el porqué de un comportamiento. El narrador plantea varias hipótesis y no señala explícitamente la verdadera razón de tal o cual actitud. De esta índole son las intervenciones que se intercalan en un diálogo en *La fe*:

*«— Me he quemado con una plancha.
El confesor permaneció silencioso, mirándola con ojos distraídos.
— me he puesto la plancha ardiendo en un brazo... El mismo silencio.
El Padre Gil, o estaba pensando en otra cosa, o el estupor le había inmovilizado. Sin duda creyó lo primero porque Obdulia dijo con cierta viveza:
— Sí, señor, me he hecho en el brazo esta quemadura...»²⁹.*

Por consiguiente se trata de un narrador omnisciente que domina por completo el acontecer novelístico. No sólo dispone del pasado y del presente de los personajes, sino que conoce el futuro y lo adelanta con frecuencia. Las numerosas intervenciones del narrador en este sentido muestran que lo tiene todo planeado de antemano y que los personajes deben seguir el camino que les llevará forzosamente al desenlace previsto. Las prolepsis en Palacio Valdés se presentan bajo dos formas, la primera consiste en la presentación de los presentimientos de los mismos personajes, especie de profecías que se realizan siempre. Estas prolepsis, que Genette califica de «anuncios»³⁰, preparan generalmente el comienzo del capítulo siguiente. En *El origen del pensamiento*, por ejemplo, Carlota está abatida cuando recibe la noticia de la cesantía de su marido:

«Algo sonaba también lúgubramente dentro del alma de ella, profetizando la muerte de su dicha»³¹.

En efecto, el curso de los acontecimientos le dará razón. Días después del suceso, se ve obligada por su madre a separarse de su marido.

²⁸ *El cuarto poder*, p. 137.

²⁹ *La fe*, pp. 61-62.

³⁰ *Figures III, op. cit.*, p. 111.

³¹ *El origen del pensamiento*, p. 509.

Encontramos otro tipo de prolepsis que no anuncian un acontecimiento en concreto, sino que abarcan una parte importante de la historia. Su realización se hace a largo plazo. Un ejemplo de ello lo ofrece *La espuma*. Las relaciones entre Clementina y Raimundo no son del gusto de la hermana de éste. En el fondo de sí misma presente un desenlace dramático del idilio desde las primeras entrevistas de su hermano con la dama. El miedo a que ocurra una desgracia³² se concretiza y se realizan totalmente los presentimientos. La realización se efectúa a lo largo de siete capítulos.

Otras veces es una exclamación la que indica algo que va a suceder y que está en relación con algunos personajes. En *La aldea perdida*, después de haber pasado gratos momentos con Jacinto, Flora se acuesta pensando en su novio: su felicidad es inmensa. Sin embargo, el narrador que sabe lo que va a pasar a Jacinto introduce la exclamación al final del párrafo como un preanuncio que llama la atención del lector y le prepara de cierta manera a lo que va a ocurrir:

«Murmuró, sin dejar de sonreír, las oraciones acostumbradas, y sonriente, siempre sonriente, se quedó dormida ¡Ah, si supiera!...»³³.

Existe otro tipo de anticipaciones avanzadas directamente por el narrador. Éstas se refieren esencialmente al desarrollo de los acontecimientos. En la mayoría de los casos anuncian el futuro de la acción indicando lo que va a ocurrir de manera implícita. Así, en *El origen del pensamiento* y aludiendo a las inclinaciones científicas de don Pantaleón, apunta el narrador:

«¿No es un indicio de un carácter reflexivo o investigador, de una inteligencia firme y ansiosa de nutrirse? El curso de la presente historia lo dejará cumplidamente demostrado»³⁴.

En otras ocasiones las anticipaciones tienen como función establecer un orden determinado dentro del relato. Puede tratarse de la presentación de los personajes. En *El cuarto poder* leemos, por ejemplo, «De este don Mateo ya hablaremos más adelante»³⁵; de un hecho concreto como es el caso en *La fe* cuando alude el narrador a las pasiones del padre Norberto y señala:

«Sólo se le conocían tres pasiones, los callos guisados, el tresillo y otra de que más adelante hablaremos»³⁶.

Puede tratarse en varias novelas de un acontecimiento capital en el desarrollo de la acción y que el narrador oculta momentáneamente para mantener el suspense. En este caso son frecuentes frases como «un suceso de que más adelante haremos mención...»³⁷ o como «ya tendremos ocasión de ver...»³⁸.

En *La aldea perdida* es un personaje quien toma una resolución muy importante para el curso de la historia y que mantiene oculta al lector. Después de leer la carta que envía Demetria desde la ciudad, Nolo decide actuar:

³² *La espuma*, p. 277.

³³ *La aldea perdida*, pp. 149.

³⁴ *El origen del pensamiento*, p. 484.

³⁵ *El cuarto poder*, p. 6.

³⁶ *La fe*, p. 73.

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

«Por sus mejillas se deslizaba una lágrima, pero en sus ojos se leía una firme resolución, cuyo fruto pronto hemos de ver»³⁹.

La resolución queda desconocida por el lector a lo largo de cuatro capítulos. Sólo están en el secreto el narrador y el personaje en cuestión. Es un artífice que utiliza el narrador para mantener vivo el interés del lector. El narrador enlaza explícitamente la anticipación con el momento de su realización cuando anota al principio del capítulo XIX:

«No había tenido tiempo de meditar su resolución. De día y de noche no pensaba en otra cosa»⁴⁰.

Por lo tanto, se desvela el secreto: Nolo había resuelto ir a Oviedo y traer a Demetria. Esta vuelta es decisiva en el desarrollo de la acción posterior.

Frente a esta configuración de un narrador que posee el dominio absoluto del acontecer narrativo, se coloca, esporádicamente un narrador que aparenta desconocer ciertos elementos internos del relato. La técnica, en este caso, apunta a simular mayor objetividad. El narrador se sitúa fuera de la escena narrativa y presenta los hechos con cierto distanciamiento colocándose junto al lector. Son momentos que duran poco tiempo. En el capítulo XII de *El cuarto poder*, por ejemplo, finge desconocer a quien pertenece el balcón que está escalando Pablito Belinchón. Deja dominar la duda un corto momento mediante preguntas retóricas a las cuales responde con prontitud haciendo gala de nuevo de narrador omnisciente:

«¿Quién era la mujer que en aquel momento obtenía los favores del sultán de Sarrió? La blonda Nieves, responderían a una voz cuantos hayan seguido el curso de esta verídica historia. Aunque sintamos ofender la perspicacia de nuestros lectores, la verdad nos obliga a declarar que la damisela del corredor no era la blonda Nieves, sino la blonda Valentina,

—¿Cómo? ¿Aquella arisca costurera tan enemiga de los señoritos y que además tenía un novio llamado Cosme? La misma en cuerpo y alma...»⁴¹.

El afán de objetividad anima al narrador a borrarse por un momento. Es entonces cuando cuida de no intervenir directamente en el relato, de no comentar la actuación de los personajes y de no manifestar sus propias opiniones. Sobra mencionar de nuevo que en Palacio Valdés esta objetividad se logra en contadas ocasiones y en momentos reducidos. Para ello, recurre a varias técnicas. La más usual suele ser la tercera persona reforzada por el tiempo pasado. En el primer capítulo de *El cuarto poder*, el narrador se coloca entre los espectadores y cuenta lo que en el teatro acontece. Describe a los personajes y el ambiente que parecen tener más importancia que la acción misma, que pasa a ocupar un segundo puesto. El narrador es testigo de un momento de la vida de los sarrienses.

En *Marta y María* aparece otro momento de objetividad. La escena de la búsqueda del menino de Marta⁴². La presencia del narrador se hace menos sensible porque delega su papel de descriptor a los personajes Ricardo y Marta. Siguiendo

³⁹ *La aldea perdida*, p. 197.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁴¹ *El cuarto poder*, p. 178.

⁴² *Marta y María*, pp. 100 y ss.

los pasos de éstos y escuchando sus comentarios el lector descubre la casa de los Elorza. El diálogo que intercambian los dos personajes a lo largo del recorrido informa no sólo de la casa, sino también de varias intimidades de los que la habitan. La mayoría de los comentarios, tanto acerca del espacio como de los personajes, corren a cargo de un personaje, Ricardo, que lo ve todo por primera vez. La curiosidad de éste da más verosimilitud a la escena; sus continuas preguntas y observaciones informan directamente al lector sin que se haga sentir la presencia del narrador. Cuando Ricardo descubre un cilicio en la habitación de María, intercambia con Marta una serie de frases que explican el comportamiento de la primera:

«—Jesús ¡qué barbaridad!... ¡Esto debe de ser un cilicio!
— Puede ser..., pero déjalo, déjalo, por Dios.
El joven lo arrojó otra vez con violencia dentro del cajón, haciendo un gesto de desprecio y repugnancia.
— María se ha vuelto loca... ¡Esto es una atrocidad que a nada conduce!...»⁴³.

Como la mayoría de sus contemporáneos, y siguiendo una de las más antiguas tradiciones literarias, Palacio Valdés recurre a la narración en primera persona, primero, para simular la objetividad, luego, para realizar un determinado punto de vista⁴⁴. La novela que ofrece este tipo de narración es *La hermana San Sulpicio* y en ella vamos a centrar nuestro estudio. El protagonista, Sanjurjo, es el personaje que asume la narración y cuenta los hechos desde dentro. Es un hombre del norte que viene a descubrir la tierra andaluza, muy diferente a la suya. El narrador es pues un testigo crítico que, siendo forastero, siente mejor las diferencias. Por lo tanto el «yo» de *La hermana San Sulpicio* incluye un juicio y una valoración de lo narrado y no significa un cambio en el sistema de objetividad palaciovaldesiano. En *La hermana San Sulpicio* volvemos a encontrar las mismas intervenciones e intromisiones del narrador que hemos encontrado en las novelas que hemos analizado. Cambian los ambientes y los personajes, pero no la actitud de Palacio Valdés respecto al papel que debe desempeñar un novelista en las obras que crea.

Como en toda novela que se quiere autobiográfica, Sanjurjo asume el papel del narrador que relata sucesos a través de su propia visión de las cosas y de los hombres. Por consiguiente es su punto de vista el que manda en el relato con sus limitaciones, ignorancia, parcialidad y subjetividad. Su condición de forastero, poeta y enamorado, condiciona la narración. La frase con que se abre la novela deja bien claro el objetivo del personaje-narrador, se trata de «su» historia y la va a contar según «su» propia experiencia. Afirma al respecto:

«Quiero contar la historia puntual de un episodio de mi vida que no deja de ofrecer algún interés; aunque mi impericia en el arte de escribir quizá llegue a quitárselo. Los sucesos que voy a confiar al papel son tan recientes que el eco de sus vibraciones aún no se ha apagado en mi alma»⁴⁵.

⁴³ *Ibid.*, pp. 155 y ss.

⁴⁴ De la elección de la primera persona dice Oscar TACCA: «Esta ha sido la alternativa más natural, frente a la omnisciencia, adoptada desde los comienzos de la novela. (...) En efecto, el relato a cargo de un personaje obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante, a una información limitada», *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1977, p. 86.

⁴⁵ *La hermana San Sulpicio*, p. 9.

Desde este momento se establece, pues, una relación de confianza entre el narrador y el lector. Se trata de confidencias donde «palpará la verdad»⁴⁶. Se sella también entre ambos una especie de contrato moral que el narrador, por consideración al lector, trata de respetar a lo largo de la narración. La presencia del lector, constante en la mente del narrador, responsabiliza a éste y le exige verdad y sinceridad⁴⁷. Sobra precisar que en ningún momento se trata de la verdad objetiva, es la verdad del narrador, la que él quiera dar y considere como tal. En *La hermana San Sulpicio* el «yo» no significa una confesión ni una autobiografía, es el fruto de una elección estática consciente, que permite enorme margen de subjetividad.

De todos los ejemplos que hemos ofrecido para ilustrar el papel del narrador en las novelas de Armando Palacio Valdés notamos que la intervención constante del novelista en el acto de narrar, como elemento inseparable de la visión objetiva, es de índole realista: la novela es reflejo de la realidad a través del prisma de observación del novelista, su presencia es por ello necesaria.

Palacio Valdés no trata de desaparecer de sus novelas, todo lo contrario, él actúa en sus narraciones como el típico narrador omnisciente que lo sabe todo y lo muestra claramente.

La presencia del autor es, pues, permanente: es él quien crea en sus novelas su propio mundo, sus perspectivas, las acciones. El autor presenta a los personajes creados en tercera persona y actúa como si tuviera conocimiento absoluto de todo lo que cuenta.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

PINTURA, POESÍA Y NOVELA. SOBRE *DE SOBREMESA* DE JOSÉ ASUNCIÓN SILVA

Por *Eva Valcárcel*

La novela del escritor colombiano José Asunción Silva, que se publicó por primera vez en 1925, bajo el título de *De Sobremesa, 1887-1896* (50 ejemplares), se revela como un texto crítico que constituye un espacio para la reflexión del intelectual modernista sobre algunos aspectos del arte, la filosofía y, en definitiva, la estética de fin de siglo¹. El vehículo de esa reflexión en la novela es José Fernández de Andrade, un personaje contradictorio y atormentado, desgarrado por sus conflictos internos y que ejecuta la duda a cada instante. Fernández, protagonista de la obra, lo es también de un discurso sobre el arte y el artista finisecular. Esa visión que nos transmite el personaje, vivida como experiencia propia, tiene un parentesco real con la idea que Charles Baudelaire, obsesionado desde muy joven por la misión de la poesía y del poeta y por el proceso de la búsqueda de la armonía y el ideal, nos transmite en sus *meditaciones estéticas*. Baudelaire era uno de los poetas verdaderos que Fernández reconocía y admiraba, como se desprende de sus palabras:

«...una tentativa mediocre (se refiere a sus *Cantos del más allá*) para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne»².

En su *Salón de 1846*, Baudelaire afirmaba que el primer objetivo de un artista es el de poner al hombre en lugar de la naturaleza y reaccionar frente a ella. Para el poeta francés la labor del artista verdadero parte de una percepción supranatural del dinamismo secreto de la vida. En su estudio *L'art philosophique* se opone al didactismo como fin de las obras de arte abogando por un arte puro y definiéndolo como una manera de crear una magia sugestiva que contenga al mismo tiempo al objeto y al sujeto. Mundo, arte y artista se funden.

Para Baudelaire el elemento formal de la obra de arte no tiene un sólo sentido ni depende de un único factor sino que la obra artística debe sugerir algo que va más allá de lo formal y llega a revelar la belleza eterna que envuelve a los seres y

¹ Durante el siglo XIX los pintores se inspiraron en la literatura y los escritores trataron de imitar a los pintores. Por lo tanto, existe una relación estrecha entre las artes, motivada por la reacción decidida contra el realismo que propició la vuelta a algunos modos románticos. Se produce una síntesis entre la literatura, la pintura y la música; y la arquitectura, la pintura y la escultura.

² Utilizamos la edición de la novela *De Sobremesa* incluida en el volumen *Obra completa* de José ASUNCIÓN SILVA, coordinada por Héctor H. Orjuela, publicada en la Colección Archivos, 1.ª edición, C.S.I.C., Madrid 1990. D.S., p. 232.

a las cosas. Bajo este principio formuló su teoría de la dualidad del arte, cuya esencia contiene una parte individual y circunstancial y una parte eterna e ideal, en su obra *Le peintre et la vie moderne* (1863). En el año 1859, el poeta ya se opone abiertamente al arte realista y al tipo de artista que lo produce y que empezaba a triunfar en esos momentos; Baudelaire por el contrario, defiende al artista imaginativo que intenta seguir el dictado de su propia intuición a través de su imaginación creadora, emparentada con el infinito. Por ello, el arte no puede ser didáctico, sino que ha de estar centrado en su propia esencia artística.

El intelectual tiene un papel definido en su mundo y ese papel es el que busca desesperadamente José Fernández y que Baudelaire también explicitó. Su creencia es que el artista tiene que revelar por medio del lenguaje especial de la obra el encanto, las contradicciones y los valores del mundo en el que está inmerso³.

Cuando se refería al artista y a su relación con el mundo, Baudelaire situaba al artista frente a la *modernidad*, concepto que busca y obtiene de la moda y de la historia por el procedimiento de extraer lo eterno de lo transitorio. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable:

«Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad es muy difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, respectivamente o conjuntamente, la época, la moda, la pasión (...) La dualidad del arte es una consecuencia de la dualidad del hombre»⁴.

José Fernández, el protagonista de Silva, es un poeta inmaduro que suscribiría estas ideas baudelerianas por lo que tienen de románticas y a la vez de modernas. Fernández siente la sed del ideal y una constante y desazonadora insatisfacción que le conduce a la necesidad de experimentar el exotismo y la voluptuosidad para poder soportar la insostenible monotonía, lo que le convierte en un dandi refinado y rebelde como actitud existencial frente a la vulgaridad de lo mediocre humano, y también frente a la misma mediocridad de sus propios escritos.

José Fernández es un caótico, hipersensible y voluptuoso continente de las ideas estéticas de Baudelaire, con sus precedentes románticos del arte y el ideal; también es un ser hombre-poeta que se debate entre el pensamiento y la poesía, al que la búsqueda del ideal y su tendencia espiritual y mística lo alejan del tópico decadentismo. Su percepción del mundo, pero sobre todo su manera de aspirar a intervenir en él, es la de un poeta, no la de un filósofo. Su vocación poética se congela en el fruto de dos libros de poemas, uno temprano y otro juvenil, que sus amigos alaban pero que no le reportan felicidad alguna al artista porque no cree en lo que los textos tienen de verdad. La angustia de José nace del conocimiento intenso y profundo que tiene de sí mismo y que solicita de las cosas. Pero no es capaz de articular su conocimiento utilizando el lenguaje racional de la filosofía, ese deseo de templanza mata su calidad de poeta que vive y lo convierte en un ser atormen-

³ Para alcanzar esas revelaciones, el artista necesariamente ha de poseer una gran sensibilidad y una rotunda ansia de plenitud. También sentirá una irresistible inclinación por la búsqueda del ideal y cierta necesidad de exotismo y de voluptuosa pureza. El artista ejercerá también un dandismo rebelde y distante en persecución de una estética de la intuición singular. Este retrato podría responder al de José Fernández de Andrade.

⁴ BAUDELAIRE, Ch., *Le peintre et la vie moderne en Oeuvres complètes*, Pris, Robert Laffont editeur, Paris, 1980, p. 791.

tado y complejo, incapaz de dar a su vida un sentido auténtico, no la convierte en arte, aunque ése sería su fin inalcanzable⁵. Su vida es una crisis continua; como poeta no renuncia a nada; tiene todo y necesita todo, sus sueños y sus fantasmas interiores y la vida real. Funde vida y arte, y la confusión se acrecienta de tal modo que se funde la forma y lo que está bajo ella, procede como un poeta, justo al revés que el filósofo, que va delimitando paulatinamente y mediante el esfuerzo, los límites para poder distinguir la unidad⁶.

De Sobremesa es una novela sin acción con una compleja reflexión acerca de la crisis del intelectual. Su planteamiento es el de una novela-diario que sirve para manifestar el hecho de que se ha escrito para defender un estado real de soledad, de aislamiento del mundo que aparece sustituido por los marcos artísticos que rodean y aprisionan el texto. El acto de escribir un diario manifiesta un inteligente interés por explorar la realidad mediante el ejercicio de la escritura. Recordemos que el momento elegido para el inicio de esa lectura del diario es la noche, que no se trata de una lectura espontánea ni decidida por el propio protagonista, sino que es inducido a ella por parte de sus amigos. La lectura de su diario⁷ significa una confesión en voz alta en el contexto de una reflexión que se produce con una distancia temporal con respecto a los hechos objeto de tratamiento. El lector, como los oyentes no pueden vivir la narración como abierta y sorprendente, puesto que el narrador acude al texto contenido en el diario necesariamente como una historia del tiempo pasado, no una historia viva.

Fernández, en *su sobremesa* no habla, lee un texto que previamente había escrito. Manifiesta la voluntad de retención en el acto de escribir. Escribir es lo contrario de hablar, acto en que las palabras se desprenden de nosotros. Escribir significa la voluntad de perdurabilidad y de liberación, pero al hablar sólo se logra un fin utilitario de carácter inmediato nunca perdurable. La búsqueda de algo permanente, por medio de la reflexión sobre lo transitorio, es lo que empuja al personaje de Silva a escribir. Para toda escritura verdadera se necesita previamente un gran silencio, lo que equivale a una disponibilidad del alma que constituye una necesidad de los poetas formulada como *intimidad de los poetas* al principio de la novela.

El comportamiento de Fernández es el comportamiento de un perplejo. La suya es una actividad incesante aún en su quietud y ha de tener un mínimo grado de transparencia. Pero sobre todo, es necesaria la forma para la vida; una forma que la

⁵ La angustia de Fernández es similar a la de Darío en *Prosas Profanas* (1896) y a la de Casal en el conjunto de su obra. Ese concepto de la angustia es recreado literariamente a partir de las corrientes europeas de pensamiento representadas por Kierkegaard y Schopenhauer.

⁶ Vid. ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, F.C.E., México, 1987. «El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído. Por eso el poeta no parece un hombre, o si él es un hombre, entonces es el filósofo el que parece inhumano (...). La Filosofía es incompatible con el hecho de recibir nada por donación, por gracia. Es del hombre, el que saliendo de su extrañeza admitativa, de la angustia o del naufragio, encuentra por sí el ser y su ser. (...) Y el poeta es fiel a lo que ya tiene. No se encuentra en déficit como el filósofo, sino, en exceso, cargado con una carga, es cierto, que no comprende».

⁷ Aníbal GONZÁLEZ en su libro *La novela modernista hispanoamericana* (Gredos, Madrid, 1987), incluye un interesante ensayo que lleva por título «Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De Sobremesa*». En dicho ensayo, el autor estudia el detalle simbólico del marco y el acto de enmarcar en esta novela —el texto leído del diario, es también un marco para la ficción— y explica el carácter parergonal de ese marco según expresión de Derrida y tomando el concepto de Kant, quien definió el paraegon como un compuesto de lo interior y de lo exterior, o todo aquello que marca la frontera entre lo que constituye la obra de arte y lo que no pertenece a la obra, por ejemplo, los marcos de los cuadros o los vestidos de las estatuas.

contenga y que la soporte para realizarse en su seno⁸. El concepto de transparencia se confunde con la idea de forma y sucede que en algunos individuos, los perplejos, no se produce la transparencia ni la visión. El individuo perplejo es acosado por el pensamiento y privado dolorosamente de la visión. El pensamiento, aún con su gran riqueza no nos libra de la perplejidad.

La perplejidad sólo puede ser superada mediante la contemplación de la armonía entre la vida propia con el mundo o lo demás. La no superación de la perplejidad supone la incapacidad de la elección y de la decisión. Sin embargo, un perplejo como Fernández es un privilegiado, puesto que su situación no se deriva de una carencia sino de la sola ansiedad para la elección. El perplejo conoce pero no tiene su conocimiento en cuenta. Carece de presente, su personaje está inmovilizado por el temor y no es capaz de afrontar el riesgo de decir sí o no. En definitiva sabe lo que busca pero no puede tocarlo aunque conoce los medios de llegar a él. Esta apreciación puede derivarse de la conducta de José Fernández en la novela. El personaje se debate en un conflicto entre sus ideas y sus sentimientos como artista o sobre el arte y la vida misma, ajena a su visión artística y es empujado a mantener un ritmo de vida descaradamente real aunque nunca vulgar.

Fernández necesita de la acción⁹ más que de la claridad, necesita el riesgo, se siente deslumbrado por el pensamiento que no penetra en su alma sino que lo mantiene en un estado de suspensión o deslumbramiento, de multiplicidades. Su actitud es la de quien mira a un lado y no se fija en parte alguna, no se detiene. Sus conocimientos son parciales, sin conexión entre sí, por ello ansía crear un plan, pero para ello necesita un centro real y sólido. Helena se revela como el centro necesario para ese plan. Su vida se debate entre la inquietud y la soledad causada por la ausencia de toda certidumbre. Su existencia fluye dócil y sin meta y su justificación es la espera de la revelación del sentido de la vida —encarnada en Helena— que haga posible la revelación de la parte de sí mismo que se escapa. Ella, la santa, la salvadora, la muerta, la soñada, le descubre una parte de sí que desconocía, una parte mística y voluptuosa a la vez. El sólo elemento necesario que se impone a Fernández es Helena. Le viene de afuera como una verdad constituida y se ofrece sin posibilidad de que intervengan en ella. Su amor por la aparición ideal llamada Helena está forjado en un fracaso de la realidad inmediata, es un amor que se afirma en la imaginación y que verifica y fortalece las ideas previas. Es el amor a la idea. La objetividad encierra y limita y es necesario disolverla y hacer que nada permanezca como verdad inalterable. Se adopta la idealidad como ansia o esperanza retórica de realización.

Esta experiencia del amor absoluto se opone al amor como ejercicio de la carnalidad que está presente en la trayectoria vital de Fernández y que camina hacia

⁸ El «plan» de Fernández obedece a esa necesidad de crear una forma que contenga la vida propia. Ese proyecto no hace sino subrayar la incapacidad para diferenciar la acción y la contemplación, la vida de la literatura. El plan es la primera misión trascendente que se propone José Fernández, la segunda es la búsqueda de Helena. Entre las dos no existe relación, lo cual es indicio de la dispersión y la confusión entre voluntad y realidad que sufre el protagonista.

⁹ El doctor Charvet, que representa la acción y la visión diáfana del mundo real, le recomienda el abandono del pensamiento y la contemplación, así como del exotismo y la voluptuosidad: «—Qué falta hace entre los tesoros de arte que ha amontonado usted en su vida una mujer, no una querida (...) Cásese usted, amigo mío... El matrimonio es una hermosa invención de los hombres, la única capaz de canalizar el instinto sexual». D.S., p. 310. Unas páginas antes, el doctor Rivington, le había recomendado también acción y la praxis «...prefiera usted la acción al sueño inútil, busque usted desde mañana a la joven, cátese con ella y será usted muy feliz». D.S. p. 287.

su disolución como amor a las mujeres transformado en misoginia. Helena se opone a las demás, su materialidad etérea es opuesta a las demás carnalidades femeninas, y su muerte no es contemplada por el personaje aunque sucede en la supuesta realidad histórica; en cambio las otras mujeres mueren, sin fenecer, se terminan como adyuvantes del personaje, y permanecen vivas objetivamente.

El amor sin transcendencia se transforma en líbido furiosa y destructora; la furia carnal se salva sólo si se transforma en amor con un objeto propio de amor. Fernández vive su dispersión vital también y de una manera muy importante en el aspecto sexual¹⁰ y le salva únicamente la persecución de la pureza del ideal al que aspira. Su intento de recogerse en la soledad de la abstinencia sexual es un intento de alcanzar el don o la gracia de la creación artística (a Helena), de alcanzar el amor, de la acción o de la visión de su propia vida venciendo así su perplejidad fecunda pero desasosegante.

La literatura y la pintura se unen aquí, en la necesidad de explicar la relación que con el mundo tiene Fernández y cuál es su experiencia del amor y el arte.

Los retratos femeninos que ofrece la novela, así como la recreación de sus ambientes nos dan la posibilidad de relacionar la materia pictórica de este fin de siglo con la literatura y nos ayudan también a recrear el ambiente de la obra. Literatura y pintura, y aún la música, relacionadas en un mismo fragmento de arte. Recreemos las imágenes de la literatura y encontraremos un tratado del arte que le es contemporáneo.

Entre los retratos de mujer presentados en la novela existen dos modelos fundamentales, que se corresponden estéticamente con el *gusto* (frente al *arte* de Rafael) de los primitivos, con el Prerrafaelismo: son las mujeres que pertenecen al tipo de *santas*, y las otras mujeres, las *reales*, identificadas aquí como prototipo de Venus, por las continuas alusiones a representaciones artísticas de Venus o de modelos clásicos o cuatrocentistas de mujer amada y carnal, que las introducen en el texto. Son retratos en los que destaca la boca roja, los senos, las orejas y las joyas, por ejemplo. Entre estas últimas hay dos, María Legendre y Consuelo, que son rescatadas por Fernández de un marido infiel y de los recuerdos de un amor de infancia, Consuelo, y de un origen sórdido, María Legendre, mujer de un natural, sorprendente y refinado gusto estético. Estos dos personajes se apartan de las mujeres frívolas, viciosas o prostitutas que el protagonista también conoce.

Las dos son más que un episodio carnal en la trayectoria sentimental del personaje en busca de la amada ideal, y cuando se refiere a ellas introduce datos estéticos de carácter relevante. Su buen gusto y su ingenuidad adquieren un significado de pureza, si no moral, sí estética.

María Legendre es amante de aristócratas y protectora de poetas, es una «delicada criatura ataviada e idealizada por proveedores artistas», cuyo apartamento so-

¹⁰ Fernández vive períodos de furia sexual comparable a la de Don Juan. Dos aspectos le diferencian de él: Fernández ama y además posee antepasados, al contrario que el mítico Don Juan. Para nuestro protagonista la salvación es el ideal encarnado por Helena, ansía salvarse gracias a ella y la invoca como si de una divinidad se tratase:

«Estoy harto de la lujuria y quiero el amor; estoy cansado de la carne y quiero el espíritu (...) Si sobre mi cuerpo crispado de voluptuosidad se pasearon manos buscadoras y lascivas, si pedí el olvido a todas las embriagueces de todas las orgías, si rodé como un borracho por la escalera vertiginosa del vicio, fue porque no te había visto todavía. Ten piedad de mí».

bre el Parque Monceau está amueblado «con un refinamiento de gusto inverosímil» que se resume del modo siguiente:

«La salita con las paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y plata hechos a mano, amueblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente (...) (en) el cuarto de baño, donde lucía una tinta de cristal opalescente como los vidrios de Venecia, junto a las mesas de tocador, todas de cristal y de níquel, sobre la decoración pompeyana de las paredes (se refiere a un mosaico) y del piso, sugerían la idea de que algún poeta que se hubiera consagrado a las artes decorativas, un Walter Crane o un William Morris, por ejemplo, hubiera dirigido la instalación detalle por detalle»¹¹.

Ésta es la primera vez que hace referencia explícita al movimiento Arts & Craft. El Arts & Craft, fundado por William Morris, se dedica a llevar a la artesanía el espíritu de la Hermandad Prerrafaelita. Morris pintor y poeta, citado por el personaje de la novela, fue un hombre de acción, que partía del pensamiento de Ruskin y de Marx y formuló la idea del arte popular, intentando dar un valor estético al arte de la industria. Burne Jones, A. Mackmurdo, W. Crane, Madox Braum, son artistas prerrafaelistas que trabajaron con William Morris en la ilustración gráfica.

Al final de la novela aparecen nuevas alusiones al movimiento de Arts & Craft, esta vez no tanto al resultado ornamental de su producción, sino más bien a su teoría social, en una intervención de Rivington, en Londres, en la que aconseja a Fernández sobre su plan, el plan al que dedicar su vida:

«Vea Ud., en lugar de pensar en ir a civilizar un país rebelde al progreso por la debilidad de la raza que lo puebla y por la influencia de su clima, donde la carencia de estaciones no favorece el desarrollo de la planta humana, asóciese Ud. con alguna gran casa inglesa a cuya industria es aplicable el arte, con unos fabricantes de muebles o de porcelanas, de vidrieras o de telas lujosas para tapizar y consagre ud. su talento a hacer por ese medio objetivo la educación estética de los consumidores. Con una sola idea de arte aplicada a la industria se ennoblece ésta, como se perfuman hectólitros de alcohol con una gota de esencia de rosas»¹².

Esta mujer, María Legendre, es una bella gozadora refinada y naif. Destaca su cuerpo el narrador y dice que:

«Tiene perfil de Diana Cazadora, cabello rubio pálido, orejas diminutas, muñecas redondas y finas y sobre el corpiño bajo de gasa verde pálida que dejaba medio desnudo el seno, brillaban, ardían, las diáfanas esmeraldas de mi tierra...».

Esta imagen la hace parecer un ser irreal o una ondina de las selvas. La música de Wagner —*El anillo de los Nibelungos*— ayuda al personaje a recrear esta visión. Su mirada le provocó un escalofrío de voluptuosidad, frente a la mirada de Helena, que le provocará una reacción de arrepentimiento, como veremos. El narrador relata:

¹¹ D.S., Ed. cit., p. 254.

¹² D.S., Ed. cit., p. 288.

«Tres días después la palidez ambarina, las líneas perfectas, el olor a magnolia, el vello de oro sedoso, las voluptuosas posturas sobre las sábanas de raso negro, como una Afrodita, dedicada al amor»¹³.

Consuelo, el amor de la infancia es una «Virginia vestida de muselina blanca» a la que él regala las flores del ayer, las orquídeas parásitas rosadas de Guaimis que, significativamente, son un símbolo sexual como principio masculino, frente a los lirios que adornarán a Helena, toda pureza y femineidad. Inocente y anoréxica, a Consuelo, José le hace decir que sólo toma café negro y una copita de marrasquino, en taza de Sèvres y frágil copa en forma de lirio (*copa de pureza*). Con ella visita el Museo del Luxemburgo en París. Allí estaban colgados, probablemente, los cuadros de Gustave Moureau que enamoraron al propio José Asunción Silva.

A Consuelo, mezcla entre lirio y orquídea, José la seduce, tocando las fibras más sensibles del sentimiento, dice él. A las demás mujeres carnales, les seduce la idea del placer, no José, quien les llama «viciosas, coleccionadoras de sensaciones» y corrompidas por el arte y la literatura...». Es el ejemplo de Olga, la rubia baronesa alemana, que tiene la «carnadura dorada de las Venus de Tiziano, un seno de Juno, medio desnudo de un corpiño verde oscuro», adornado con diamantes y con unos «labios rojos como una fresa madura».

Julia Musellaro, aparece asociada espacialmente a la Venus de Milo, digna de presidir una orgía de príncipes Borgia en el que se mezclaran los besos y veneno.

También encontramos a Nini Rousset, otra venus calificada como «una divetta de un teatro bufo, una Mesalina comprable, grosera como una verdulera y hermosa como una venus griega». José intentará estrangularla.

Nelly, la americana, a la que conoce en una joyería y a quien comprará diamantes purísimos, con sus curvas deliciosas del seno, los torneados brazos y las piernas largas y finas como las de la Diana Cazadora de Juan Goujon, en alusión a la pintura del Renacimiento, la nuca llena de vello de oro, los espesos y crespos cabellos oscuros de visos rojizos, los grandes ojos grises, la naricita fina y la boca roja como un pimiento, una flor de carne acabada de abrir.

Hay más mujeres: Angela de Roberto, lesbiana, que es retratada con arreglo al tipo que supuestamente corresponde a sus inclinaciones sexuales: alta, huesosa, los ojos ardientes, el seno sin relieve, con algo hombruno...

Lady Vivian y Fanny Green están ausentes y son evocadas en Londres cuando el personaje piensa en salir a Regent Street para buscar a *una Jenny*, prostituta, en un poema de Rossetti y encontrar para ella la regeneración moral: «Oh alegre, perezosa, lánguida Jenny, amante de un beso y de una guinea».

Rossetti, con una importante presencia en la novela, retrata alegorías ambivalentes en sus obras que no representan ni el bien ni el mal por separado, sino formando dos partes indivisibles de una misma unidad. Como de algún modo lo hace Silva, por medio de Fernández en la novela, Rossetti toma la idealización y la carga de sensualidad y significación metafísica, creando una abstracción.

Ninguna de estas «mujeres carnales», posee las características de «las santas», María Bashkirtseff (que pintó un cuadro inacabado titulado *Las santas mujeres*, que se enterró con ella) y Helena de Scilly Dancourt.

María Bashkirtseff, la jovencísima pintora rusa, muerta el último día del año de 1884, cuando Silva llega a París, a la que conoce por Barrés, impresiona tanto

¹³ D.S., Ed. cit., p. 252.

al colombiano que la introduce en la novela. María era una pintora de tendencia simbolista prerrafaelita, que perseguía las formas pictóricas de Bastien Lepage, el pintor francés, como se desprende del diario que ella escribió.

José Fernández la imagina como la Ofelia del cuadro del prerrafaelista de J. Everett Millais:

«Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... llevado por la corriente mansa»¹⁴.

Millais recurre a un tema literario y lleva al lienzo la descripción del suicidio de Ofelia, en el cuarto acto de *Hamlet*, y según la reina Genoveva. El pintor, que es absolutamente fiel a la naturaleza, pasó varios días pintando al borde de un río para trasladar con toda exactitud las flores y plantas. La figura de la mujer (la modelo fue Lizzie Siddal) no parece muerta, sino inconsciente.

Los rasgos físicos de María, como los de la Ofelia de Millais, son: vestido de crespón de seda rosado, que tiene por todo adorno una guirnalda de rosas de bengala (no joyas). Su tez es aterciopelada y rósea como un durazno maduro, los grandes ojos castaños que sonríen al mirar, la espesa cabellera de graciosa curva. Ningún rasgo carnal para nuestra Señora del Perpetuo Deseo como la denominó Barrés.

Según el personaje ninguna otra virgen literaria tiene un aspecto más ideal. Ella será la muerta ideal pintora y escritora, que «encerraste en los límites la obra de arte soñada y diste en un libro la esencia de tu alma».

María presenta una imagen no dinámica, querida por el simbolismo y muy especialmente por el prerrafaelismo. A la vez, el narrador la imagina con el intermedio de la música, a la manera del simbolismo.

José Fernández de Andrade escribe desde Ginebra el 11 de agosto e introduce, por vez primera la imagen de Helena. Cuando la describe lo hace con una gran minuciosidad selectiva: habla de un abrigo de viaje y de un sombrero en un primer momento, pero la mirada se prolonga durante la comida y el pasaje se alarga considerablemente en extensión material y en detalles puntuales; se quitará los guantes de Suecia y se frotará las manos largas y pálidas, y mueve su cabellera sedosa de bucles castaños en la que se refleja la luz. Después escucha su voz, argentina y fresca, pidiendo leche y fresas para comer. Su perfil, como en las pinturas de los primitivos, es ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión. Fernández observa a los personajes de perfil; así, vuelve a observar los cabellos que «...le caían sobre la frente estrecha en abundosos rizos, las débiles curvas de su cuerpecito de quince años con el busto largo y esbelto vestido de seda roja...». Las manos, otra vez, «blanquísimas y finas». La descripción se vuelve más minuciosa, es una descripción estática primordialmente:

«La sombra de las pestañas crespas le caía sobre las mejillas al bajar los párpados, un poco pesados. Las mejillas eran de una palidez exangüe,

¹⁴ D.S., p. 243.

profunda pero sana y fresca a la vez, como la de una rosa. Una palidez sobrenatural»¹⁵.

Finalmente descubre los ojos en una pose claramente prerrafaelista, la mujer se vuelve levemente hacia él y abre los ojos azules, grandes y penetrantes que parecen descubrir el alma del mirado, como en las pinturas de los prerrafaelistas. La mirada de ella no mira a Fernández, como no miran a quien las observa las mujeres de los cuadros. Un ejemplo de esta mirada femenina está en el cuadro de Rossetti, *Lady Lilith*; la figura no mira al espectador, sino que se extiende en un más allá indeterminado en la infinitud. En la novela, esta mirada produce la conversión del libertino en un místico: su mirada le produce «no sé que extraña impresión de místico respeto irresistible». Aún la mira otra vez y puede ver sus pupilas azules fijas en él y ahora también observa sus labios finos, la dulzura de la expresión, alejada del deseo físico, sus rasgos y sus gestos se traducen en una emoción denominada por José como una «caricia de hermana». La larguísima descripción del primer encuentro o aparición, continúa con un auténtico trance en el que el protagonista oye dentro de sí una «música mística» y pierde la noción de la realidad, mientras ella se aleja y «el oro de sus cabellos sueltos, heridos por la luz de las bujías, revisitó el brillo de una aureola que irradiaba sobre el fondo oscuro del comedor». Se trata de una aparición de la Virgen o de una Santa. El narrador utiliza la expresión «una aparición» cuando la ve a lo lejos, enmarcada por el fondo negro de la puerta. Después encontrará la prueba de su presencia que se convertirá en el emblema de toda su vida: el camafeo con una «rama con tres hojas y una mariposa con las alas abiertas»¹⁶.

Helena de Scilly Dancourt es —en la novela— una imagen de características pictóricas, enmarcada en el fondo oscuro del comedor, en la puerta y, en otra ocasión, en el hueco de uno de los balcones abiertos del hotel, detrás de unas cortinas, «...donde una larga sombra de mujer se recorta, con un manto desde la cabeza sobre los hombros». Fernández arroja un ramo de flores del jardín por la ventana abierta. Después la imagen se aparece, iluminada por una lámpara a su espalda. Y la «silueta negra y larga, como la de una virgen de Fra Angélico, llegó al balcón y con la mirada alzada hacia el cielo, levantó la mano derecha a la altura de los ojos trazando con ella lentamente una cruz en la sombra, mientras que la izquierda... dejó caer un ramo de pálidas rosas té»¹⁷. El ramo de rosas y el camafeo acompañarán desde entonces al personaje en su búsqueda.

Helena será la única imagen que preside desde ahora la narración, será imaginada, soñada, casi vista, deseada e idolatrada. En Londres, el 11 de agosto, José evoca su imagen a partir de la musicalidad de la poesía de Shelley o de Rossetti y ayudado por el camafeo que ya no podrá devolverle. El recuerdo de una imagen irreal, la imagen de la pureza absoluta, se manifiesta en la nueva aparición, que se acerca «sin tocar la alfombra» y se detiene en el círculo de luz de la lámpara desde donde le mira, al igual que una imagen de una pintura de Fra Angélico, pero tam-

¹⁵ Ed. cit., p. 271.

¹⁶ El motivo de la rama con tres hojas y la mariposa, está recogida en la pintura en las artes decorativas y en la pintura de la época. Como el lirio, la mariposa simboliza la pureza, la gracia y la ligereza. Por sus alas anuncia una visión. Es significativo que el mausoleo de María Bashkirseff en Passy, haya sido decorado por Bastien Lepage con mariposas y lis.

¹⁷ Ed. cit., pp. 269-271.

bién al borde de la irrealidad, en una visión rescatada del sueño más que de la memoria.

En Londres, Fernández compra, significativamente, un Burne Jones, un cuadro de un prerrafaelista. El viaje del personaje que se mueve entre París y Londres funciona como instrumento que le permite reflexionar y poner en contacto dos prácticas estéticas que comparten tiempo histórico: el simbolismo y el prerrafaelismo.

Cuando duerme, Helena está en sus pesadillas, como una obsesión enfermiza, la ve «con un vestido cuya falda cae sobre los pies desnudos, en una orla de dibujo bizantino, de oro bordado sobre la tela opaca y llevando en los pliegues níveos del manto que la envuelve, un manojo de lirios blancos...». Al tiempo escucha la música de un exámetro latino: «Manibus date lilia plenis», acompañando a la figura de Fra Angélico¹⁸.

El hallazgo del cuadro de su pesadilla en la casa del médico Rivington da lugar a la presentación teórica de los prerrafaelistas. El cuadro, como esperamos, representa a Helena, con el traje blanco y el manto, que sostiene un ramo de lirios blancos, y su pie descubierto pisa una orla negra «sobre la cual se leía con caracteres dorados como las coronas de un cuadro bizantino, la frase «Manibus date lilia plenis».

Rivington, científico, que quiere «encontrar causas y no soñar», explica que el cuadro es de uno de los miembros de la Cofradía Prerrafaelista, el grupo de pintores ingleses que se propusieron imitar a los primitivos italianos, por eso supone que la mujer del cuadro le parece la mujer de la aparición a José, quien le hablaba de su admiración por Fra Angélico. Rivington plantea aquí que el pincel del prerrafaelita puede llegar a confundirse con el trabajo del primitivo.

El 5 de diciembre Fernández escribe que ha estado estudiando el movimiento prerrafaelista, a sus autores y «las causas que determinaron su aparición en el mundo del arte». Confiesa haber obtenido nuevas percepciones de la belleza y se ha convertido: «...y guarda mi espíritu el alma del ideal que animaba a los nobles artistas que ilustraron la cofradía; como un rancio olor a incienso, producido por la ingenua piedad suavísima de los pintores precentistas...»¹⁹.

Helena le ha llevado a esa nueva religión: «quise saber de Helena, y he sabido detalles de la vida del Beato Angélico de Fiesole, leído cartas de Rossetti y de Holman Hunt... versos de William Morris..., visto cuadros de Rossetti y de Sir Edward Burne-Jones...». Rossetti, el poeta pintor, es citado como motivo de inspiración por medio de su obra, con insistencia: «...se movía mi espíritu en un ambiente de etéreas delicadezas y sobrenaturales y deliciosos sentimientos producidos por la contemplación incesante de los cuadros y la lectura de los versos de Rossetti»²⁰.

En el recuento de la temporada de Londres, Fernández cuenta que ha leído a la mística Cristina Rossetti, hermana de Dante Gabriele, ha visto cuadros de Holman Hunt, Whistler²¹, y de Burne Jones.

La técnica prerrafaelista, que ya ha sido ampliamente estudiada, como hemos comprobado en otra cita, por nuestro personaje, se muestra con el detenimiento de

¹⁸ Vid. ed. cit., pp. 279-280.

¹⁹ Ed. cit., p. 295.

²⁰ Ed. cit., p. 295.

²¹ Whistler, el pintor americano formado en París conoció a Silva en casa de Mallarmé. En la novela, Silva hace que el pintor americano sea el autor del retrato de la abuela del protagonista. No es difícil observar el parecido que existe entre las características de este cuadro de ficción con el verdadero cuadro de Whistler denominado *Retrato de la madre del pintor*.

un experto, en la descripción de la copia del cuadro que Rivington le regaló a Fernández. La copia ha sido realizada por J. F. Siddal ²²:

«La pintura es un perfecto espécimen de los procedimientos de la cofradía prerrafaelita; casi nulo el movimiento de la figura noble, colocada de tres cuartos y mirando de frente, maravillosos por el dibujo y por el color los piecitos desnudos que asoman bajo el oro de la complicada orla bizantina que borda la túnica blanca, y las manos afiladas y largas, que desligadas de la muñeca, al modo de las figuras del Parmagiano, se juntan para sostener el manojito de lirios, y los brazos envueltos hasta el codo en los albos pliegues del largo manto y desnudos luego. El modelado de la cabeza, el brillo ligeramente excesivo de los colores, agrupados por toques,... Está detallado aquello con la minuciosidad, con todo el acabado que satisfaría al Ruskin más exigente; distingue quien lo mira uno a uno los rayos que forman la aureola que circuye los rizos castaños de la cabeza, los hilos de oro de la orla bordada, las ramazones de los duraznos en flor, los pétalos rosados de éstas, las hojas de las rosas amarillas, sobre la verdura de los matorrales, y en los retoños y hierbas del suelo podría un botánico reconocer una a una las plantas copiadas allí por el artista...» ²³.

Ruskin, el pintor que apoyó teóricamente como escritor y crítico de arte al prerrafaelismo, consideraba que el arte moderno había muerto con Turner. El artista debía cambiar la sociedad si quería cambiar el arte y propugnaba para ello la vuelta a los primitivos. Según Lionello Venturi ²⁴, en el siglo XIX se cumple un ciclo histórico del clasicismo figurativo, cuyo principio fundamental era la imitación que dejará paso a la creación. Simbolismo, Prerrafaelismo, Modernismo. Creación entendida como revelación de lo divino, como en la Edad Media, pero los prerrafaelistas separan la idea de creación divina de la humana y se vaciará el sentido teológico de los pintores anteriores a Rafael, que cometió el pecado de orgullo al intelectualizar el arte, y se conservará el sentido cultural religioso. Condenan el orgullo intelectual del Renacimiento y proceden sin elaboración.

La teoría del prerrafaelismo, comparte con el simbolismo la inclinación espiritualista, el ansia de transcendencia, la oposición al naturalismo y al pragmatismo industrial y la creencia en la necesidad de que los artistas debían cambiar la sociedad. Ambos movimientos representan el arte del siglo XIX en dos lugares de Europa: Francia e Inglaterra. El personaje creado por Silva viaja entre los dos países y ofrece en la novela reflexiones artísticas que mezclan las dos tendencias estéticas, no muy alejadas en lo fundamental, por lo demás. Los párrafos teórico-críticos de Silva, en *De Sobremesa*, apoyan esta apreciación. Así, en la recreación del *Diario* de María Bashkirseff, se alude al pintor francés seguidor del Prerrafaelismo, Bastien Lepage, y a la representación de la naturaleza como una aspiración artística y al modo de representar las figuras estáticas, a la representación exhaustiva de la realidad: pero, a la vez, introduce la idea de las correspondencias simbolistas:

²² El apellido del supuesto pintor prerrafaelita es Siddal, como el de María Isabel Leonor Siddal, pintora y modelo de Millais en *Ofelia*, además de esposa de Rosseti quien le dedicará su obra, después de muerta.

²³ Ed. cit., p. 311.

²⁴ Vid. VENTURI, Lionello, *El gusto de los primitivos*, Madrid, Alianza, 1991. Ed. original, Milán, Einaudi, 1972.

«...hay que pintar otro (cuadro) en pleno aire como los de Bastien y encerrar en él un paisaje de primavera, donde por sobre una orgía de tonos luminosos, de pálidos rosados, de verdes tiernos, se oigan cantos de pájaros y murmullos cristalinos de agua y se respiren campesinos olores de savia y de nidos; la calle, ese canal de piedra, por donde pasa el río humano, hay que estudiarla, verla bien vista, sentirla, para trasladar a otros lienzos sus aspectos risueños o sombríos, los efectos de niebla y de sol; entre las líneas geométricas de las fachadas, el piso húmedo por la lluvia reciente, los follajes pobres de los árboles que crecen en la atmósfera pesada de la ciudad, y sobre el blanco del bulevar exterior, quietas y en posturas de descanso para sorprender en ellas, no el gesto momentáneo de la acción sino el ritmo misterioso y la expresión de la vida...»²⁵

El elitismo, es el concepto en que se resume el modo de entender los simbolistas la labor del artista que cambiará la sociedad, frente a la humildad del artesano prerrafaelista:

«Allá en las más excelsas alturas de lo intelectual, noble grupo de desinteresados filósofos, indaga, investiga, sondea el inefable misterio de la vida y de las leyes que la rigen, y transforma sus pacientes estudios en libros que carecen de categóricas afirmaciones...»

«Coincide la impresión religiosa que esos grandes espíritus experimentan al considerar el problema eterno y expresan en sus obras, con el renacimiento idealista del arte, causado por la inevitable reacción contra el naturalismo estrecho y brutal anterior»²⁶. Y continúa, introduciendo la idea de la revelación por el símbolo, más que la comunión precaria con los objetos del Prerrafaelismo que opta por volver a los maestros antiguos, para descifrar el mensaje divino de la naturaleza mediante la técnica humilde, con la imitación detallista de la naturaleza, para poder recibir humildemente la enseñanza de las cosas.

«...y toman forma en los lienzos las visiones del más allá. Los exploradores que vuelven de la Canaan ideal del arte, trayendo en las manos frutas que tienen sabores desconocidos y deslumbrados por los horizontes que entrevieron se llaman Wagner, Verlaine, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau. En manos de los maestros, la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana...»²⁷

Estos fragmentos de la novela se refieren al simbolismo. El simbolismo, entiende el arte, como una actividad de élite y de compensación y además se opone al pragmatismo industrial y en ello coincide con el Prerrafaelismo inglés. La corriente espiritualista del simbolismo, separa lo bello de los aspectos visibles de la naturaleza, buscando en la naturaleza misma una belleza que se revela sólo a las almas artísticas. Enlaza así con la tradición aristocrática de lo sublime del primer romanticismo. Lo bello se separa de los aspectos visibles de la naturaleza, la representación en el cuadro o el poema es la sublimación, mediante una revelación —el símbolo no funciona por semejanza—. Al igual que los Prerrafaelistas, niegan la idea

²⁵ D.S., pp. 243-244.

²⁶ Cfr.: D.S., p. 287.

²⁷ Vid. *De Sobremesa*, ed. cit., pp. 320-323.

de progreso de la corriente realista, sustituyen la búsqueda por una aspiración a la transcendencia. Ambos recusan la separación radical entre las artes: la pintura debe ser poética y la poesía y la música deben ser pictóricas²⁸. Esta constatación nos conduce, finalmente a la conocida afirmación de Walter Pater, en la que sostiene la idea de que cada arte posee su propia condición y su específico orden de impresiones, pero también que en cada modalidad artística se observa una firme tendencia a asumir la condición de alguna otra.

²⁸ Whistler, influido por la poética de Mallarmé, por Edgar Allan Poe y su concepción de la literatura y por la teorización musical de Wagner, trabajará en la continuidad sonora del color en disoluciones armónicas. Pintará sinfonías en plata, azul y gris, en las que el color no depende de las impresiones visuales sino de una palabra poética.

NOTICIAS SOBRE LA VENTA DE LA LIBRERÍA DEL CONDE DE GONDOMAR AL REY CARLOS IV Y SU TRASLADO AL PALACIO NUEVO DE MADRID

Por *Enrique Fernández de Córdoba y José Cortijo Medina*

Don Diego Sarmiento de Acuña, Primer Conde de Gondomar, es un personaje muy destacable de la Historia de España durante los últimos años del siglo XVI y el primer tercio del XVII, sirvió a tres reyes, Felipe II, Felipe III y Felipe IV y reunió en su persona, tres características que no es frecuente ver reunidas: fue un eficaz y valiente militar, está considerado como uno de los mejores diplomáticos españoles de todos los tiempos y fue un hombre de una extraordinaria cultura, que llegó a reunir una de las mejores bibliotecas privadas de la época en España¹.

Esta biblioteca fue empezada a formar en su casa solariega de Gondomar, en Galicia, continuada durante su corregimiento en Toro y, de manera definitiva, establecida en Valladolid. Fue en el palacio llamado Casa del Sol de dicha ciudad, donde, fijada su residencia, instalará su librería, llegando a ocupar en el momento de su muerte cuatro grandes salas del entresuelo².

Es bien sabida la pasión por los libros del Conde de Gondomar. A su bibliofilia se han consagrado algunas investigaciones de diverso valor y, aunque han iluminado con mejor o peor fortuna distintos aspectos de su casi compulsivo coleccionismo, quedan algunos otros que, o bien no han sido suficientemente analizados o han sido dados por resueltos, a pesar de la ausencia de apoyo documental y la virtual incongruencia de algunas de sus conclusiones. Esa última actitud sólo puede entenderse por una exagerada aplicación del concepto de «autoridad». La repetición sucesiva por muy diversos investigadores hará que, algunas de ellas, se conviertan con el tiempo en «tópicos» de la investigación.

Hace dos años, un minucioso trabajo de investigación, firmado por Ian Michael y J. A. Ahijado Martínez, realizaba una exhaustiva revisión y análisis de las fuentes existentes sobre algunos aspectos de la librería del Conde de Gondomar³. En su

¹ La biografía más reciente y completa en estos momentos es la de: José GARCÍA ORO, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar y Embajador de España (1567 - 1626): estudio biográfico*, La Coruña. Xunta de Galicia, 1997. Algunos aspectos se complementan con la obra de Carmen MANSO PORTO, *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar: erudito, mecenas y bibliófilo*, La Coruña. Xunta de Galicia, 1996. Ambas obras recogen buena parte de la bibliografía publicada sobre el tema.

² Uno de los autores de este artículo presentará próximamente una investigación sobre la historia de la Casa del Sol.

³ I. MICHAEL y J. A. AHIJADO MARTÍNEZ, «La Casa del Sol: La biblioteca del Conde de Gondomar en 1619-23 y su dispersión en 1806», en *El Libro Antiguo Español, III: El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional & Sociedad Española de Historia del Libro, 1996.

estudio, no sólo ampliaban el número de documentos disponibles para la historia de dicha librería sino que, y esto era lo más novedoso, aplicaban un nuevo espíritu crítico sobre esos «lugares comunes» que, la investigación sobre la librería de la Casa del Sol, había producido durante casi siglo y medio.

Los autores analizaban dos de esos tópicos: el primero hacía referencia al número de volúmenes que contenía la librería en torno a 1626. El análisis que llevaron a cabo demostró, en nuestra opinión, la exagerada magnitud que, ya desde la propia época de D. Diego, se atribuía a esta biblioteca. Todos los investigadores, hasta ese momento, habían dado por buena la cifra indicada por Juan Antolínez de Burgos⁴, sin detenerse a pensar que, esa cifra, bien pudo haber sido una exageración de amigo. El nuevo análisis consistía en la confrontación de esa cifra con la aportada por los diferentes inventarios que, hoy en día, se conocen de dicha biblioteca. Aunque sus autores reconocían el carácter ciertamente especulativo de su análisis, es interesante resaltar su carácter novedoso y el que sus cálculos aproximativos se ajustasen mejor a los datos numéricos que, mediante fuentes objetivas, poseemos⁵.

El segundo de los tópicos, y el que nos interesa para el presente trabajo, concierne a la fecha y circunstancias de la llegada a Madrid de la librería de la Casa del Sol. Aunque Michael y Ahijado no habían encontrado ningún documento directo sobre la venta o cesión de dicha biblioteca al Rey, y por tanto no podían dar datos concretos sobre ella, su análisis les llevó a poner también, en tela de juicio la fecha y circunstancias que los eruditos, hasta ese momento, habían aceptado⁶.

Pensamos que el origen de este error tan generalizado cabe situarlo, sin duda, en el estudio pionero que, sobre el Conde de Gondomar, realizó D. Pascual de Gayangos en 1869:

¿Qué fue de esta rica colección de libros, con tantas fatigas y dispendios reunida? A esto contestaremos que, conservada, a lo que parece, en la casa solar del Conde, junto a San Benito el Viejo, debió gozar de cierta celebridad en Valladolid y en toda Castilla, puesto que el erudito D. Rafael Floranes Robles, autor de varias obras aún inéditas, la cita a menudo, añadiendo fue muy consultada, durante el siglo XVIII, por varios escritores de aquella ciudad. Así debió continuar siéndolo, hasta que, por los años de 1785, el Marqués de Malpica, heredero a la sazón del título y mayorazgos de Gondomar, obedeciendo a una insinuación o casi mandato del rey Carlos IV, la cedió para ser incorporada a la que con los manuscritos de los Colegios Mayores suprimidos en las universidades de Alcalá y Salamanca [...] vino con el tiempo a constituir en el Real Palacio la llamada Particular de Su Majestad⁷

Con este párrafo se inicia esta segunda leyenda, a pesar de que, años antes, entre 1851 y 1854, un erudito local de Valladolid, D. Matías Sangrador Vitores daba sobre la biblioteca de la Casa del Sol, unas noticias que, al menos en parte, debían proceder de la transmisión oral:

⁴ Juan ANTOLINEZ DE BURGOS, *Historia de Valladolid*, ed. facsímil de la de 1637, Valladolid: Grupo Pinciano y Caja de Ahorros Provincial, 1987, pp. 404-405.

⁵ I. MICHAEL y J. A. AHIJADO, *op. cit.* pp. 194-96.

⁶ *Ibid.*, pp. 196-197.

⁷ P. de GAYANGOS (ed.), *Cinco cartas político-literarias de D. Diego Sarmiento de Acuña*, Madrid: Sociedad de Bibliófilos, 1869, p. XIX.

*Otra [biblioteca] compuesta de quince mil [cuerpos] existía en la casa del erudito Don Diego Sarmiento de Acuña [...] estaba distribuida en cuatro espaciosos salones del Palacio, ocupando exclusivamente uno de éstos, la multitud de interesantes y raros manuscritos que llegaron a reunirse en ella. A principios de este siglo se trasladó este inestimable tesoro de la literatura a Madrid, y en el día forma parte de la Biblioteca Nacional*⁸.

A pesar del lamentable error del autor sobre el destino final de la librería, su exposición es acertada en cuanto a la época de su traslado. Pero, publicado el libro de Gayangos nueve años después, la «autoridad» de éste, nubló el espíritu crítico de los investigadores. Mas tarde, a través del Conde de las Navas, Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real Particular, sus «suposiciones» cobrarían mayor verosimilitud⁹.

¿Por qué nadie se planteó la incongruencia de que el único documento disponible hasta ahora —una especie de acta de entrega de la librería firmada por el comisionado real en Valladolid y fechada a 30 de abril de 1806— diese a entender que, desde el momento de la supuesta cesión de 1785 y hasta la efectiva entrega a dicho comisionado hubieran transcurrido nada más y nada menos que 21 años?

La lectura del texto de Gayangos nos depara también la sorpresa de encontrar un grosero error histórico: sitúa el reinado de Carlos IV en 1785. Algunos de los estudiosos solucionaron el error considerándolo un «lapsus» de la memoria o bien un error tipográfico y sustituyeron alegremente a Carlos IV por el III, asociando sin meditarlo mucho, la fecha dada por Gayangos, el inventario de 1775 y la cesión al rey¹⁰; otros, intentarían resolverlo sospechando unos primitivos intentos de Carlos III por hacerse con la librería¹¹, pero algunos ni siquiera se dieron cuenta del evidente error. Por desgracia, a casi nadie se le ocurrió pensar que estuviese exclusivamente en la fecha, como así era.

Sea cual fuese el origen del mencionado error, Gayangos poseía noticias que, sin ser totalmente exactas, se aproximaban a la realidad de lo sucedido. En una carta fechada en Madrid, a 23 de diciembre de 1860 (es decir, nueve años antes de la publicación de su libro sobre Gondomar) y dirigida a Sir Frederic Madden¹² —en aquel año Jefe del Departamento de Manuscritos del Museo Británico—, recuerda una visita que, hacia 1835, había realizado a la Casa del Sol en Valladolid. Estaba

⁸ Matías SANGRADOR VITORES, *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1851-1854, t. I, p. 632. Sabido es desde antiguo que en la Biblioteca Nacional de Madrid se pueden encontrar libros procedentes de la librería de Gondomar, pero en demasiadas ocasiones no se han tenido en cuenta las procedencias inmediatas de esos libros. Así, por ejemplo, 12 volúmenes de cartas (Mss. 18.419-18.430) entraron como consecuencia de la compra, a finales de siglo, de la biblioteca de D. Pascual de Gayangos. En uno de los volúmenes anotó Gayangos que los había comprado en 1852 a los herederos de D. Francisco López de la Torre Ayllón. Pero hay un extraordinario manuscrito del *Viaje de Turquía* que procede también de Gondomar, vía Gayangos, que sabemos fue llevado a la librería de Carlos IV en 1806, y seguramente puesto en sus estanterías. El caso es que debió desaparecer y fue a parar a manos del que se ha llamado en algunas ocasiones: ilustre «bibliopirata». Pero de éste y otros casos esperamos hablar con más detenimiento en otro trabajo.

⁹ J. G. LÓPEZ-VALDEMORO, CONDE DE LAS NAVAS, *Catálogo de la Real Biblioteca. Autores-Historia*. Madrid, 1910, pp. CLXXVII y ss.

¹⁰ Este es el caso de Carmen MANSO, *op. cit.*, p. 147.

¹¹ Esta fue la opinión de la antigua directora de la Biblioteca de Palacio, D.^a Matilde López Serano.

¹² Anticuario y paleógrafo (1801-1873). Encargado del Catálogo del Museo Británico (1826-1828). Conservador de Departamento de Manuscritos en 1828 y Jefe del Departamento de 1837 a 1866.

deshabitada, pero un anciano criado le indicó que en algunas de las habitaciones principales se conservaban algunos tapices y retratos familiares. Cuando las visitó, vio que habían desaparecido, hallando solamente un grabado de Sevre roto y en condiciones lamentables. El anciano le llevó después a un desván y a una habitación muy espaciosa sin cristales en donde antiguas armaduras (cascos y corazas) se encontraban cubiertas de moho. En medio de la habitación y esparcidos por el suelo se encontraban unos 500 o 600 volúmenes en todos los idiomas, principalmente en italiano y español. La mayor parte de estos libros tenían en las cubiertas emblemas heráldicos y en las portadas una anotación de pertenencia que decía «De Don Diego Sarmiento y Acuña». A continuación, Gayangos, habla de un volumen en folio de las «Comedias, Historias y Tragedias» de Shakespeare, pero sin recordar a cuál de las ediciones pertenecía. Este volumen tenía muchas anotaciones en los márgenes y la particularidad de tener cinco o seis versos cruzados con la pluma. El anciano criado le dijo que esos libros no eran los que en 1804 se habían vendido a Carlos IV. El estaba en la casa cuando el Marqués de Malpica, heredero de Gondomar, le había dado órdenes para empaquetar la biblioteca y enviarla a Madrid, que él había obedecido, pero que los libros que acababa de ver, habían venido 5 ó 6 años después, de un castillo en Galicia llamado Gondomar y habían sido depositados allí. Añade Gayangos que, en 1840, al preguntar a un amigo de Valladolid, por indicación de amigos ingleses qué había sido de aquellos libros, le informaron que fueron vendidos a comerciantes de tejidos de la ciudad para envolver sus géneros. Años más tarde, en 1843, camino de Simancas, volvió a la Casa del Sol, el anciano había ya fallecido, pero su hijo le confirmó que no quedaba allí ningún libro. Gayangos finaliza diciendo que, en la Biblioteca particular de la Reina hay muchos libros ingleses impresos de entre 1600 y 1623, mostrando que Gondomar fue muy aficionado a las Letras, pero que esta biblioteca era una especie de «Sanctum» cuyos misterios muy pocos hombres conocían¹³.

El error, intencionado o no, de Gayangos, ha durado demasiado tiempo. Todavía siguen pesando demasiado algunos personajes de la erudición española. Prueba de ello es que, en las primeras páginas de un reciente estudio, tras una descripción del poco escrupuloso hacer con las fuentes empleado por Gayangos, sus autores siguen, paradójicamente, considerando su libro sobre Gondomar como «imprescindible», todo «un clásico». Por desgracia, no han percibido la consecuencia más evidente de su propio análisis: Gayangos no es muy fiable como historiador.

Las discrepancias entre la realidad histórica y la realidad imaginada (o manipulada) por este autor son varias a lo largo de su libro, pero dejamos para otra ocasión una descripción más pormenorizada de ellas. Cifándonos al párrafo reproducido más arriba, nos interesa señalar la que nuestro autor puso en boca del benemérito D. Rafael de Floranes Robles que *[la biblioteca] fue muy consultada durante el siglo XVIII por varios escritores de aquella ciudad [Valladolid]* Pero ¿dónde dice

¹³ Texto de esta carta en José Antonio CALDERÓN QUIJANO, «Correspondencia de Don Pascual de Gayangos y de su hija Emilia G. de Riaño en el Museo Británico», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXXII, (1985), pp. 288-289. A pesar del evidente tono «romántico» de la narración, creemos que puede corresponder a sucesos realmente ocurridos. Queremos resaltar que en el último párrafo, al hablar de la Biblioteca Particular de la Reina Isabel, el autor no menciona (¿deliberadamente?) que durante todo un año, hacia 1833, trabajó como oficial 2.º de la Interpretación de Lenguas del Ministerio de Estado, en la traducción de los manuscritos árabes que allí se encontraban. (Pedro ROCA, «Noticia de la vida y obras de D. Pascual de Gayangos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, I, (1897), p. 555).

esto Floranes? Por nuestra parte, no hemos encontrado ningún papel en el que este autor exprese semejante opinión, pero sí, como era de esperar, la contraria. En una interesante carta dirigida a Eugenio Llaguno y Amirola¹⁴, fechada en Valladolid a 15 de julio de 1785, el laborioso erudito se queja amargamente:

*Aquí hay un arcano caudaloso de riquezas literarias en el residuo de la Biblioteca cerrada de la Casa de Gondomar, oy del Almirante Duque Marqués de Malpica, en otro tiempo de 15.000 cuerpos. Rara vez se abre y entonces por hombres que no dan libertad de ver cosa alguna, recelosos de que todo se les a de ir entre las manos. No obstante conservo yo una razón aunque no formada por mí, de las cosas divinas de este sagrario, que mas de una vez me ha parado absorto no sé que seria espectación. O si hubiera forma de facilitar del Duque una inspección individual y pausada. Quanto precioso se hallaría concerniente a las tareas de los dos y al buen gusto de estudios que oy se profesa. Yo nada mas puedo que ofrecerme a ejecutarlo*¹⁵.

El panorama descrito por Floranes no debió cambiar a pesar de sus recomendaciones. Fallecido el Duque-Marqués en 1792, heredó sus títulos y estados, a excepción del Ducado de Medina de Rioseco, su hija, Doña María Petronila de Alcántara Pimentel, Duquesa de Medinaceli viuda desde 1789¹⁶.

Las instrucciones dadas por la nueva propietaria para el acceso a la librería debieron ser muy similares a las otorgadas por su padre.

En el año de 1794, Francisco de Zamora¹⁷, emprende un viaje que le llevará por tierras del norte de la Península: desde Madrid a Cataluña, desde Barcelona, por Aragón, hacia Navarra y el País Vasco y, desde ahí, a Burgos, Palencia y Valladolid¹⁸.

¹⁴ (Alava 1724-Madrid 1799). Empleado de la Secretaría de Gracia y Justicia; en la Junta de Estado y en otros organismos administrativos. Director de la Real Academia de la Historia. Autor de varias obras históricas y diversas traducciones.

¹⁵ Borrador, en dos hojas de una carta de Floranes a Llaguno, fechada en Valladolid a 15 de julio de 1785. [En el manuscrito de la Academia pone 1781] contenida en el T. VII de los papeles manuscritos de D. Rafael de Floranes conservados en la Real Academia de la Historia (Noticia tomada de Pedro FERNÁNDEZ MARTÍN, «Índice de los manuscritos de Floranes, en la Academia de la Historia, por Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XLI (1965), pp. 144-145)

En otra carta, dirigida al Marqués de Fuente-Hijar (s.d.): «He aquí que sin necesidad de sacarme de Valladolid yo pudiera, en efecto, averlo sido en un artículo para mi muy genial y de particular conocimiento y táctica en este ramo: la Diplomacia. La Librería célebre que aquí llaman de la Casa del Sol, y no dexaría V.S. de ver alguna vez viviendo en esta ciudad, está atestada de manuscritos preciosos, tanto de Leyes quanto de Historia y erudición que tal vez se buscan por otras partes con mucha diligencia, desvelo y costa, y aquí se hallan poseedores de ellos el polvo, la polilla y los ratones, ¿quanto gusto no habría yo tenido con una orden para entrar por medio de ella, con licencia de su dueño, transformar aquellos estantes, desentrañar aquellos misterios, saber de una vez a punto fijo lo que ay allí digno de la pública luz, o de prestarse a los públicos auxilios? [...] En el T. VIII. *Ibid.*, pp. 168-169.

¹⁶ Francisco Fernández de Bethencourt, *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía Española: Casa Real y Grandes de España*, Madrid, 1905, T.VI, p. 170.

¹⁷ Este personaje, había nacido en 1757 en Villanueva de la Jara (Cuenca) y fallecido en el mismo lugar en 1812. Jurista de profesión. Su carrera se inició como Alcalde del Crimen y Oidor de la Audiencia de Barcelona. Fiscal de Sala de Corte en Madrid. Fue confidente de Godoy. En 1795 será nombrado miembro del Consejo de Castilla. Su carrera política termina de manera abrupta en 1799, al ser desposeído de esa dignidad y confinado en el castillo de Pamplona.

¹⁸ Para una descripción más pormenorizada de los viajes de este personaje y una interpretación de sus motivaciones, ver el estudio introductorio en la obra de Ramón BOIXAREU (ed.), «*Diario de los viajes hechos en Cataluña*» de Francisco de Zamora, Barcelona: Curial, 1973, pp. 8-15.

En esta ciudad se encuentra en la segunda semana del mes de mayo de 1795. En las anotaciones de su diario de viaje correspondientes al día 13, escribe:

Bi la librería de la casa [tachado: Malpica] que llaman del Sol, que oy pose[e] la sra. viuda de Medinaceli. Se formó por don (aquí pregúntese a Floranes). Ay mucho bueno de lo nuestro, especialmente política, historia y poesía. Ay bastantes manuscritos pero todo inútil por las órdenes otomanas que tiene dada la señora a otra ama de llaves, que es la guarda de este depósito. Así ayudan [=ayudan] las ss. [=Señoras] a la instrucción pública¹⁹.

Tanto el testimonio del erudito laborioso, como el del funcionario y hombre de estado, interesan porque nos permiten conocer los sentimientos que, en las élites intelectuales y políticas, provocaban las grandes dificultades que los sucesivos propietarios ponían al uso de la librería.

El programa de educación ilustrado contará con unas determinadas instituciones (Reales Academias, Sociedades Económicas, Biblioteca Real Pública y Privada...) que servirán de plataformas para la realización de sus objetivos. Uno de éstos, era la renovación de la Historia y Literatura nacionales y, para conseguirlo, era necesario, en primer lugar, recuperar las fuentes de ese pasado. Por tanto, para estos hombres, algunos de ellos con poder o cercanos a las personas que lo detentaban, la situación en la que se hallaba la rica librería del Conde de Gondomar no debió dejar de producir escándalo e inquietud. Serán ellos los que, a través de sus relaciones con el poder real, logren poner esta librería, cuando las circunstancias sean propicias, al servicio de su programa de renovación cultural.

Se ha señalado el destacado papel que tuvieron los preceptores del Príncipe de Asturias y de los Infantes en la configuración, a lo largo del siglo XVIII, de la llamada Librería de Cámara del Palacio Nuevo. Claros partícipes de las ideas ilustradas, fueron ellos los responsables últimos de la selección de las colecciones que integren dicha librería²⁰.

Será, durante el año de 1803, cuando esta biblioteca adquiera su perfil definitivo. El nombramiento de Fernando Scio de San Antonio²¹, como confesor del rey primero y, después, como Director de la Biblioteca Real particular —imitando con ello el sistema organizativo que instituyó en 1712 Felipe V para la Biblioteca Real [Pública]— refleja el decidido deseo de dar un nuevo impulso a esta dependencia de la Casa del Rey. En ese sentido, se tomará una serie de medidas: la presentación a Carlos IV de un primer reglamento para la librería, el nombramiento de un bibliotecario de Cámara y una política más activa encaminada a la adquisición de fondos²².

¹⁹ R.B. Ms. II/ 1584, fol. 182v.

²⁰ María Luisa LÓPEZ-VIDRIERO, «La Librería de Cámara en el Palacio Nuevo», en *El libro Antiguo Español, III: El libro en Palacio y otros estudios bibliográficos*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Patrimonio Nacional y Sociedad Española de Historia del Libro, 1996, pp. 167-183.

²¹ Religioso de las Escuelas Pías de Castilla. Hermano del P. Felipe Scio de San Miguel, que había sido nombrado por Carlos III, en 1780, preceptor de las Infantas Carlota Joaquina y M.^a Luisa Carlota. Cuando en 1785, Felipe Scio acompañó a la Infanta Carlota Joaquina a Portugal, tras la boda de ésta con el Príncipe del Brasil, Fernando Scio sería nombrado, por R.O. de 8 de mayo de ese mismo año, para que continuase la enseñanza de los Infantes, durante la ausencia de su hermano. Este nombramiento será confirmado por R.O. de 20 de septiembre de 1793. Fallecido su hermano en 1796, ocuparía definitivamente su puesto en la Corte. Fue un gran maestro de matemáticas y ciencias físico-químicas, disciplinas que explicó muchos años en el Colegio de San Fernando.

²² Propuesta de reglamento en: A.G.P. Carlos IV. Cámara, Leg. 16, Gracia y Justicia, n.º 4.

Nombramiento de José Ángel Álvarez como bibliotecario: *ibid.*, Gracia y Justicia, n.º 2
Sobre el estado en 1803 de la Biblioteca Particular, *ibid.*, Gracia y Justicia n.º 3.

En la primera década del XIX, esta librería va a adquirir, por diversos medios, el núcleo fundamental de sus colecciones: Conde de Mansilla, manuscritos de los Colegios Mayores de Salamanca, Biblioteca del Conde de Gondomar, Manuscritos de D. Miguel de Manuel, del oidor Bruna, Ayala, Areche, Francisco de Zamora, Muñoz, Gracia y Justicia de Indias...²³ Debemos destacar que, por muy diversos motivos, la llegada de algunas de estas colecciones sigue siendo, hasta el momento, ignorada, debido a la casi absoluta ausencia, hasta estos momentos, de datos fidedignos. En este sentido, creemos poder hacer, gracias a los documentos que hemos encontrado en el Archivo General de Palacio, una pequeña contribución, no sólo para el esclarecimiento de los últimos avatares de la librería del Conde de Gondomar, sino también, a la pequeña historia de la llamada, a veces, «Biblioteca patrimonial» de los reyes en el Palacio Nuevo.

A finales del mes de diciembre de 1829, un ilustre personaje de la más distinguida aristocracia española se decide a escribir a su Rey. Es Don Joaquín Fernández de Córdoba y Pacheco, 9.º Marqués de Malpica, de Mancera y de Povar, 9.º Conde de Gondomar, 6.º Duque de Arión, dos veces Grande de España²⁴... Lleva algún tiempo meditando el escrito que desea elevar a la consideración de Fernando VII. Hace algo más de un mes que ha ordenado preparar copias autenticadas de ciertos documentos que han de servir de apoyo a la solicitud que piensa hacer. Va a pedir el pago de una antigua deuda no saldada. Una deuda originada hace cerca de 24 años, cuando su casa vendió, al padre del actual Rey, la Biblioteca del 1.º Conde de Gondomar, aquella que, durante tantas generaciones estuvo custodiada en la Casa del Sol de Valladolid.

Sólo tenía 18 años cuando comenzó el proceso de venta de la librería. Aún lo recuerda. Fue a finales de 1805, y aquel fue un año muy importante en su vida. Su padre, Don Manuel-Antonio Fernández de Córdoba y Pimentel, 8.º Marqués de Malpica²⁵, había fallecido el 26 de septiembre y ese mismo día se le había dado posesión de la casa de su padre. Por entonces, debió ser cuando Carlos IV decidió comprarla. Por su edad estuvo al margen de las negociaciones. Fue su madre, M.ª del Carmen Teresa Pacheco Téllez-Girón, como su tutora y curadora, la que se hizo cargo de todo²⁶.

Entre los pensamientos que pueblan en esos momentos su mente está, también, el temor de que si se demora aún más, se haga más difícil, la resolución del contencioso que le ocupa. Pero debe pensar en las obligaciones que tiene como cabeza de una de las familias más linajudas de la nación y, cómo no, en el futuro de su ya amplia familia.

Una vez decidido, ha de meditar mucho sobre las palabras que debe usar. Por su posición y cargos conoce muy bien la personalidad del Rey. Pero al fin, decidido, comienza a dictar a su secretario:

Señor

El Marqués de Malpica, Conde de Gondomar, expone, con el respeto debido a V.R.M. que, en 9 de Diciembre de 1805, el Marqués Caballero comunicó una R. orden al Ministro del Consejo D.º José Navarro, y éste la tras-

²³ CONDE DE LAS NAVAS, *op. cit.* pp. CLXVII-CXCVII.

²⁴ Datos biográficos en: Francisco FERNÁNDEZ DE BETHENCOURT, *op. cit.*, pp. 286-294.

²⁵ *Ibid.*, pp. 277-285.

²⁶ *Ibid.*, pp. 279-280.

ladó en 12 del mismo a la Duquesa de Arión, Tutora y Curadora entonces del Exponente, por la que el excelso y muy Augusto Sr. Dⁿ. Carlos IV (q. en p. d.) se sirvió significar que había resuelto comprar la Biblioteca que los Condes de Gondomar teníamos en Valladolid, como principal alhaja de aquel Mayorazgo. La Duquesa, fiel servidora de su Rey, se manifestó muy complacida al saber el Real ánimo, y puso a sus Rs. Pies no solo la Biblioteca, sino cuanto poseía su Casa. S.M. encargó la conducción de los libros al R^l. Palacio, y su justiprecio a Dⁿ. Juan Ramírez Alamanzón, Bibliotecario de la Academia Española, y mientras esto se realizaba, viéndose estrechada la Duquesa para el pago de Valimientos, acudió a S.M. solicitando se le admitiese en compensación el valor que se graduase a la Biblioteca; mas por R^l Orden de 8 de Junio de 1807 (de que acompaña testimonio n^o 1^o) se la hizo saber que S.M. había resuelto abonar de su bolsillo secreto lo que importasen los Libros y Manuscritos que compraba. La tasación se hizo en ciento cincuenta mil r^s vⁿ según se avisó a la Duquesa por otra R^l Orden de 10 de febrero de 1808 (es el testimonio n^o 2^o) y aunque contestó su conformidad en papel de 14 de marzo siguiente, las ocurrencias que sobrevinieron desde aquel momento, origen de tantos años de desastres para la Familia R^l de España y para la Nación entera, no permitieron que tuviese efecto el pago de los 150.000 r^s acordado por el Augusto Padre de V.M. El Marqués, Señor, quisiera que las circunstancias de su Casa le permitiesen no recordar este crédito, que con el mismo desinterés y complacencia que entonces cedería a su amado Soberano; pero no puede prescindir de las obligaciones que le rodean, y de la suerte de su crecida familia. Por tanto:

A V.M. suplica rendidamente se digne mandar que por la Tesorería del R^l Patrimonio se le abonen los mencionados 150.000 r^s vⁿ en que fue apreciada la Biblioteca de Gondomar, comprada por vuestro Augusto Padre, en que recibirá el Marqués una nueva prueba de las bondades de V.M. hacia su Casa. El Todo Poderoso guarde la importante vida de V.M. los muchos años que el Esponente desea y ha menester la Monarquía. Madrid 23 de Noviembre de 1829.

Señor

A.L.R.P. de V.M.

[firma y rúbrica:] M. El Marqués de Malpica ²⁷

[En una hoja timbrada:]

[Documento] Núm. 1^o

Exma. Sra. = En veinte y tres de enero último me dice el Sr. D. Miguel Cayetano Soler lo siguiente. = 'El oficio que se sirvió V.E. pasarme con fecha de tres de noviembre último, relativo a la solicitud de la Duquesa de Arión, Marquesa viuda de Malpica, acerca de que para cubrir lo que debe satisfacer la Casa de su hijo el Marqués de Malpica, Conde de Gondomar por el valimiento de varios Oficios correspondientes a sus Estados, se le admita parte del valor en que fuere tasada la Biblioteca que el referido Conde tenía en Valladolid y ha tomado S.M., lo trasladé de Real Orden a la Comisión gubernativa de Consolidación, a fin de que espusiera lo que se le ofreciere y pareciere en razón de dicha solicitud; y habiendo dado cuenta a S.M. de lo informado por aquella, comunico con esta fecha a la enunciada Comisión Gubernativa de Consolidación, de Real Orden lo que sigue = 'Yllmo.

²⁷ A.G.P. Fernando VII, Caja 396, Exp. 18, n.º 2.

Señor: He dado cuenta al Rey, no solo de la solicitud de la Duquesa de Arión, Marquesa viuda de Malpica, que ha hecho a S.M. por el Ministerio de Gracia y Justicia, relativa a que para cubrir lo que debe satisfacer la Casa de su hijo el Marqués de Malpica, Conde de Gondomar, por el Valimiento de varios Oficios correspondiente a sus Estados, se le admita parte del valor en que fuere tasada la Biblioteca que el referido Conde tenía en Valladolid, y ha tomado S.M., sino es también del parecer de la Comisión Gubernativa de Consolidación, que me manifiesta V.S.Y. con fecha de ocho del corriente, reducido a que la enunciada solicitud de la citada Duquesa es denegable, como contraria a los fines y obligaciones con que se halla dicha Consolidación de Vales. Enterado de todo S.M. se ha dignado resolver que S.M. pagará de su bolsillo secreto el importe de la indicada Biblioteca, luego que se justiprecie y de su Real Orden lo comunico a V.S.Y. para inteligencia y gobierno de dicha Comisión Gubernativa de Consolidación, y demás efectos oportunos' = De orden del Rey lo traslado a V.E. para su inteligencia'. Dios g^a a V.E. m^s a^s. Aranjuez, ocho de junio de mil ochocientos siete. = El Marqués Caballero. = Sra. Duquesa de Arion, Marquesa viuda de Malpica.

[A continuación, de otra mano, fórmulas de validación del documento:]

Es copia de su original que a este efecto me exivió Dⁿ Josef Escalar Srio [?] y Contador de la Casa y Estados del Ex^{mo} Marqués de Malpica a quien lo devolví de que doy fe al que remito: Y para que conste, yo el infraescrito escribano R^l y del Núm. de esta Villa de Madrid, lo signo y firmo en ella a Veinte y siete de Octubre de mil ochocientos veinte y nueve.

Rⁿⁱ

[Signo]

Josef Luis de Escalar

Pascual Seco²⁸

[En otra hoja timbrada:]

[Documento] Núm. 2^o

Exma. Señora = Con fecha nueve del corriente el exmo Señor Marqués Caballero me comunica la Real Orden siguiente: 'En papel de diez y nueve de Diciembre de mil ochocientos y cinco, me dijo V.S. en consecuencia de la Real Orden que le había comunicado en nueve del mismo, que así la Señora Duquesa de Arion, como Madre tutora y curadora del Marqués de Malpica, y su Curador ad - litem Dⁿ Josef Hernandez Martínez habían resuelto que el Rey se sirviese nombrar sugeto que tasase la librería que los Condes de Gondomar tenían en Valladolid, y pertenecía a dicho Marqués, supuesto que S.M. quería comprarla. = En vista de esta exposición mandó S.M. que Dⁿ Juan Ramírez Alamanzón, bibliotecario de la Academia española procediese a su tasación. Este sugeto después de haber reconocido muy escrupulosamente la librería, ha manifestado que su valor asciende a ciento cincuenta mil reales. = Enterado S.M. se ha servido resolver que se haga saber a los interesados la referida tasación, para que si nada tubiesen que decir se abone la referida cantidad. De Real Orden lo comunico a V.S. para su inteligencia y cumplimiento' = Y de la misma lo traslado a la de V.E. para que como Madre tutora y Curadora del Exmo. S^r Marqués de Malpica Conde de Gondomar se sirva manifestarme su determinación para con ella, y con la de Dⁿ Josef Hernández Martínez Curador ad - litem de dicho Señor Marqués, ponerlo todo en noticia de S.M. = Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid diez de febre-

²⁸ *Ibid.*, n.º 3.

ro de mil ocho cientos ocho = Josef Navarro = Exma. S^{ra} Duquesa de Arion Viuda de Malpica =

[A continuación, fórmulas de validación de la copia, igual en todo a las del documento n.º 1]²⁹

El escrito del Marqués de Malpica debió ser entregado en Palacio a primeros de enero de 1830. Como era preceptivo se hizo cargo para informarlo, antes de su presentación al Rey, la Mayordomía Mayor. El ser Grande de España aceleró grandemente el proceso. Vemos que, el día 14 de ese mismo mes, D. Francisco Blasco, Encargado del Despacho de Mayordomía Mayor, ordena al Archivero General de la Real Casa que informe sobre la veracidad de lo expresado por el demandante.

Dos días después, el 16 de enero, ya tiene preparado su informe el archivero, D. Pedro Vargas, remitiéndolo a la Mayordomía Mayor:

Cuanto manifiesta el Marqués de Malpica en la exposición que devuelvo a V.S. y me ha pasado a informe, es cierto y constante del espediente promovido en la época que cita con motivo de haber resuelto la magestad del Señor D. Carlos 4º comprar la librería vinculada del Conde de Gondomar que estaba en Valladolid; de él resulta tambien que S.M. la hizo traer a Su Real Palacio de Madrid en Abril de 1806, que el Bibliotecario mayor D. Juan Ramírez Alamanzón la tasó en 1807, después de haberse hecho índice de ella en ciento cincuenta mil reales v^o; que la Duquesa de Arión madre tutora y curadora del espresado Marqués de Malpica y Gondomar se conformó con dicha tasación en 14 de Marzo de 1808; y que la Junta Suprema de Gobierno del Reyno a quien recurrió dicha Duquesa en solicitud de que se le pagase dicha cantidad resolvió en 16 de Noviembre del mismo lo siguiente 'No se satisfaga el importe de ella hasta que venga el Rey Nro. Sr. D. Fernando Setimo, y si no acomodare esta providencia a los interesados podrán recoger la citada librería'³⁰.

Una vez comprobados los hechos, Blasco, al día siguiente, 17 de enero, solicita informe al Contador General de la Real Casa, D. Francisco Scarlati de Robles. Este lo tiene preparado dos días después:

En vista de la instancia del Marqués de Malpica en solicitud de que se le satisfagan por la Tesorería General la Cantidad de 150.000 r^o en que tasó el Bibliotecario de la R^l Academia Española la Librería que los Condes de Gondomar tenían en Valladolid, la cual se trajo al R^l Palacio en Abril de 1806, como expone el Archivero General de la R^l Casa en este informe, por el que tambien consta no haberse satisfecho el importe, mediante lo acordado en 16 de Noviembre de 1808, por la Junta Suprema de Gobierno del Reyno; me parece que corresponde satisfacer al Marqués de Malpica en los términos prevenidos en la R^l orden de 23 de julio de 1827, los ciento y cincuenta mil r^o vellón, en que fue tasada la citada Librería, por la Tesorería General de la R^l Casa o por el Bolsillo Secreto, como resolvió el Augusto Rey Padre en la R^l orden de que acompaña testimonio con el número 1^o³¹

²⁹ *Ibid.*, n.º 4.

³⁰ *Ibid.*, n.º 5.

³¹ *Ibid.*, al margen del n.º 5.

D. Francisco Blasco, Encargado del Despacho de la Mayordomía Mayor, puede dar por concluido el expediente. Sólo queda redactar, por su parte, el informe que ha de leer el Rey. Primero, copia de la instancia del Marqués de Malpica, y a continuación resúmenes de las diligencias que ha mandado practicar, ante el Archivero y el Contador General. Ese mismo día lo redacta, añadiendo una nota final con su parecer:

Nota.

Resultando de la instrucción de éste expediente que el crédito que se reclama debe V.M. determinar su pago; la Secretaría es de parecer se sirva estimarlo así; determinando V.M. al propio tiempo si se ha de verificar por la Tesorería general de la R^l Casa o por los fondos de su Real Bolsillo Secreto³².

Este informe fue presentado ante el Rey el día 28 de enero. Conservamos el borrador de una comunicación de la Mayordomía Mayor, fechada ese día, que contiene la resolución de Fernando VII. Este borrador sirvió de modelo para realizar tres copias en limpio: una sería dirigida al Tesorero General de la Real Casa, otra al Contador, y otra al propio Marqués de Malpica «*p^a su intelig^a y gob^{no}*»:

Habiéndose enterado el Rey N. S. por si mismo de una exposición del Marqués de Malpica, Conde de Gondomar [...] se ha servido S.M. resolver con presencia de lo informado, en 19 de este mes [...] que de los fondos de la Tesorería de la misma se satisfagan al espresado Marqués de Malpica los referidos 150.000 r^s en que se tasó la enunciada librería en los términos prevenidos en R^l orden de 23 de Julio de 1827, aunque por la de 8 de Junio de 1807 determinó su Augusto Padre que sería abonada la espresada suma por su R^l Bolsillo Secreto. De R^l orden lo comunico a V.S. para su intelig^a y efectos conven^s a su cumplimiento.

Pal^o 28 de Enero de 1830³³

En fecha que no nos ha sido posible averiguar, el Marqués recibiría la cantidad estipulada a través de la Tesorería General de Palacio y, con ello, se pondría fin al proceso de compraventa iniciado en 1805, de la magnífica biblioteca de D. Diego Sarmiento de Acuña, 1.^{er} Conde de Gondomar.

Hemos visto, a través de los documentos transcritos más arriba, cómo el pago de la deuda no pudo llevarse a cabo a causa de los inmediatos sucesos políticos y militares que tuvieron lugar en España. Recordemos que, la aceptación definitiva de la tasación por parte de la Duquesa de Arión se produjo el 14 de marzo de 1808, y que, cinco días después de expresar dicha conformidad, tuvo lugar el Motín de Aranjuez, la abdicación de Carlos IV y la proclamación de Fernando VII. Que el 10 de abril, el nuevo rey emprenderá viaje, desde Madrid a Francia, para entrevistarse con Napoleón, dejando, en su ausencia, una Junta de Gobierno. Que el 2 de mayo tendría lugar la insurrección popular en Madrid y que el 5 de ese mismo mes, Carlos IV y Fernando VII cederán la corona de España a Napoleón Bonaparte. España será un país asolado por la guerra. Sabemos también por los documentos aportados que, la Duquesa de Arión, hizo un último intento —desde su casa y villa

³² *Ibid.*, n.º 1.

³³ *Ibid.*, n.º 6.

de Malpica, adonde se había retirado el 29 de mayo— ante la Junta Suprema de Gobierno del Reino, de que se le abonase la deuda, pero que ésta, resolvió en 16 de noviembre de ese mismo año, que no había lugar a dicho pago hasta que volviera Fernando VII³⁴.

El fin de la guerra y el regreso de Fernando en 1814, trajeron otros problemas para la pronta resolución de esa deuda, pues a los graves problemas políticos hubo que añadir la bancarrota económica.

El regreso de Fernando produjo el cambio de régimen político. El sistema constitucional doceañista será sustituido, de forma violenta, por un régimen absolutista. A la persecución de los defensores de la Constitución de 1812, habrá que añadir la de otros hombres acusados de colaboración con el llamado «Gobierno Intruso». Todas las instituciones políticas y administrativas, incluida la Casa Real, sentirán el peso de las depuraciones.

Uno de los hombres que no encajaba en la nueva situación era D. Felix Amat y Pont, Abad de San Ildefonso y Arzobispo «in partibus» de Palmira. Hombre de la escuela regalista y notable ilustrado, había sido confesor de Carlos IV y, a la muerte del P. Fernando Scio, nombrado, el 10 de noviembre de 1806, Director de la Real Biblioteca Particular³⁵. Pero tras la primera abdicación de Carlos IV, Amat fue sustituido. El nuevo monarca encomendará la dirección, el 3 de abril de 1808, a D. Juan Crisóstomo Ramírez Alamanzón, recibiendo, también, ese mismo día, el cargo de Bibliotecario Mayor de la Biblioteca Real Pública. Este hombre, antiguo bibliotecario de la Real Academia Española, en posesión de una sólida cultura bibliográfica, había sido el encargado del reconocimiento y tasación de diversas librerías que Carlos IV pensó incorporar a su biblioteca y, entre ellas, estuvo la de la Casa del Sol. Desgraciadamente, este hombre minucioso, buen bibliógrafo y memorialista, del que conservamos una excelente descripción de lo acontecido en la Biblioteca Real Pública durante la ocupación francesa, y que tantos datos nos habría podido aportar sobre las principales colecciones de la Real Particular, murió en Griñón, poco después de la llegada a Madrid de Fernando VII, el 8 de junio de 1814³⁶.

Cinco días después de la muerte de Alamanzón, Fernando VII, nombrará a su antiguo preceptor y, más tarde, consejero político, D. Juan de Escoiquiz, Bibliotecario Mayor de la Pública —13 de junio de 1814—, y días después, el 28, Director de su Biblioteca Particular³⁷. Su nombramiento marcará, en la historia de estas dos

³⁴ Noticia recogida en el informe del Archivero General de Palacio. Ver la nota 29.

³⁵ Copia del nombramiento en: A.G.P. Fernando VII, Caja 396, Exp. 1, n.º 8 (1). Nacido en Sabadell, el 10 de agosto de 1750, y fallecido en Barcelona el 11 de noviembre de 1824. Su sobrino, D. Felix Torres Amat, publicó su biografía: *Vida del Illtre. Sr. D. Félix Amat...* Madrid, 1835.

³⁶ Los encargos del Rey le procurarán la merecida promoción profesional. Fue nombrado Bibliotecario Mayor Honorario de la Biblioteca Real [Pública] el 3 de agosto de 1807; Suplente el 16 de noviembre de ese mismo año y el 3 de abril de 1808, con Fernando VII, por fin, Bibliotecario Mayor de la B.R. Pública y de la Particular. Durante un periodo de la dominación francesa siguió en su cargo de la Pública, hasta el 12 de noviembre de 1811, en que el Gobierno Intruso lo removió para una canonjía de Sevilla. Será sustituido por Leandro Fernández de Moratín. Después de la retirada de José I de Madrid el 22 de julio de 1812, volverá a desempeñar sus antiguos cargos. En ese momento, las nuevas autoridades le exigirán minuciosos informes sobre las dependencias a su cargo durante los años de la ocupación. Como tantos otros hombres en aquel momento no dudará en denunciar a algunos de sus antiguos compañeros. Algunos datos en su expediente personal (A.G.P. Personal, Caja 26, Exp. 16).

³⁷ A.G.P. Personal, Caja 318, Exp. 42. Fue un hombre codicioso e intrigante del que como mínimo debe decirse que sus actividades como Bibliotecario Mayor fueron nulas. Había sido nombrado por Godoy, maestro de Geografía y Matemáticas del Príncipe de Asturias el 3 de octubre de 1796. A través de este puesto adquirió gran ascendencia sobre Fernando, convirtiéndose en una especie de con-

instituciones, un cambio de orientación ideológica, al perder sus vinculaciones con el programa de renovación cultural ilustrado del reinado anterior.

Félix Amat fue un hombre que estuvo, desde el primer momento, situado en el punto de mira de la reacción absolutista producida con el regreso del «Deseado». Ya en octubre de 1812, la entrada en Madrid de las tropas de Wellington, con la inmediata llegada de la Regencia, le han supuesto los primeros problemas. Se le insinúa que debe retirarse fuera de Madrid. Así lo hace, pero antes, presentará una exposición de su conducta política durante la dominación francesa. Los acontecimientos bélicos le permitirán poco tiempo después, volver a Madrid. Pero su vida ya no será la misma. La marcha definitiva de los franceses de la capital del reino se produce en mayo de 1813. Desde ese momento arreciarán las sospechas contra Amat: se le acusa de colaboracionista, afrancesado, liberal... Por ello, nada más llegar a Madrid, Fernando VII, escribirá al ministro Macanaz una copia de la exposición hecha a la Regencia solicitando su purificación política. No sirve de nada. Un Real Decreto manda salir de la Corte a todos los que hubieran obtenido ciertos destinos o condecoraciones del Gobierno Intruso, y él había sido nombrado, Obispo de Osma, por José Napoleón. Debe salir de Madrid. El 13 de julio de 1814 emprende el camino que le llevará a su Cataluña natal.

Los últimos días de su estancia en Madrid van a ser aprovechados por sus enemigos en la Corte. En Palacio se investigan comportamientos y sucesos, se delatan antiguos amigos, se miente, si es necesario, para agradar a los nuevos amos. En un mundo y una época donde la intriga reina, muchas veces el rumor sirve para justificar la delación.

Un escrito, sin fecha, es pasado, el día 10 de julio de 1814, al Mayordomo Mayor. Este lee:

Noticias que se van adquiriendo

Dⁿ Bentura Palacios, oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia, y oy regresado Prisionero de Francia, sabe de positivo que el Abad de Sⁿ Ildefonso tubo una Orden para recoger una Librería que se hallava en Valladolid, que esta pertenecía (se ignora el por qué) a la Casa de Arión. Dicho Abad se hizo cargo de ella, y de todas las obras manuscritas que tenía S.M. en su Quarto.

*Así mismo presento a V.A. un Mapa original que he recogido de la Encomienda del Corral de Almaguer, y por el se manifiesta la usurpación que le hacen a VA. como tal Comendador de ella*³⁸.

El Mayordomo eleva el escrito al Rey. Tal vez corresponda a indagaciones que éste ha mandado hacer sobre su librería de cámara. La muerte, hace un mes, de Ramírez Alamanzón le ha privado del hombre que podía darle noticias fidedignas de lo acontecido durante su estancia en Francia. Fernando da por cierta la noticia del oficial de Gracia y Justicia. A través de su Mayordomo, ordenará a D. Juan de

sejero político. Le acompañó a Valençay. En 1814 empezó a declinar su estrella. Fue deportado durante algunas semanas a Murcia. Cuando regresó a Madrid, el Rey, por toda recompensa le nombra Arce-diano de Talavera y los cargos de Bibliotecario ya mencionados. El 28 de junio de 1816 recibió autorización del Rey para instalarse en San Fernando (Cádiz) durante dos años para «asegurar su salud». El 12 de marzo de 1818 se le ampliará la licencia por otros dos años. Murió en Ronda (Málaga) en la madrugada del 20 de noviembre de 1820.

³⁸ A.G.P. Fernando VII, Caja 396, Exp. 1, n.º 3.

Escoiquiz, nuevo Director de la Biblioteca de Cámara que se haga cargo de la mencionada librería y demás papeles manuscritos que estaban en su cuarto:

Ex^{mo} S^{or}

Haviéndose sabido de positivo que el Abad de San Yldefonso tubo orden del Gobierno intruso para recoger una Librería que se hallaba en Valladolid, perteneciente (sin saber por qué) a la Casa del Duque de Arion, y que dicho Abad se hizo cargo de ella y de todas las obras manuscritas que tenía S.M. en su Quarto: ha resuelto el Rey comisionar a V.E. para que se sirba encargarse de recoger [tachado: la mencionada Librería y demás] los papeles que se expresan; lo que de R^l Orden comunico a V.E. para su cumplimiento. Dios guarde a V.E. m^s a^s. Palacio 10 de julio de 1814³⁹.

Tres días más tarde, el 13, Escoiquiz, ha realizado las indagaciones pertinentes y su resultado es enviado al Mayordomo Mayor encabezado por un escrito en el que da cuenta de ellas.

Exmo. Señor

En consecuencia de la Real Orden que con fecha de 10 del corriente se sirvió V.E. comunicarme [...] pasé a verme con el expresado Abad, quien, después de haberme dicho que debía partir en el día de hoy de Madrid, contestó, así a mis investigaciones de palabra, como al Oficio que le pasé posteriormente en los mismos términos que expresa su respuesta original a dicho oficio, que remito adjunta a V.E. En cuyo supuesto S.M. se dignará determinar lo que fuere de su Real agrado⁴⁰.

El escrito de D. Felix Amat a D. Juan de Escoiquiz, será redactado un día antes de su alejamiento definitivo de la Corte. En él, junto a una metódica exposición de los errores en que se basaba la real orden, fluye un tono de pesar por esta última mentira sobre su proceder durante todos estos años. Pero para nosotros, su perfecta y prolija argumentación, perdida en el tiempo su primordial función, nos presenta un relato bastante nítido de lo acontecido tras la compra de la librería de Gondomar.

Ex^{mo} S^{or}

He recibido esta mañana la de V.E. de fecha de hoy en que me transcribe la Real Orden que se le ha pasado por el Ex^{mo} S^{or} Mayordomo Mayor [...]

Confieso, S^{or} Ex^{mo} que he visto con la mayor pena y asombro que hayan podido presentarse a S. M^d como sabidas de positivo unas noticias tan notoriam^e equivocadas; como que el Gobierno Intruso me diese orden para recoger una Librería de Valladolid, y que yo me hiciese cargo de ella y de todas las obras manuscritas que tenía S. Mag^d en su cuarto.

*Hallándome en el R^l Sitio de Sⁿ Lorenzo con motivo del besamanos del día de S. Carlos del año de 1806, habiendo fallecido en aquellos días el P. Scio, confesor del S^{or} Carlos Quarto, debí a Su Mag^d el honor de confiarme aquel destino, y en consecuencia recibí el 10 del mismo noviembre el oficio que va copiado con num^o 1^o: del qual resulta que fue también del agrado de su Mag^d que yo corriera con el cuidado y dirección de la Librería particular de S. Mag^d y que el P. Scio acababa de poner el **Visto bueno** en las cuentas dadas por el Bibliotecario Dⁿ Josef Angel Navarro; y este mismo continuó en*

³⁹ *Ibid.*, n.º 2.

⁴⁰ *Ibid.*, n.º 4.

todo mi tiempo en el oficio de Bibliotecario, guardando las llaves y zelando la custodia de todas las salas, así de libros impresos como de manuscritos.

Después con fecha de 27 de diciembre se me comunicaron las dos órdenes que van copiadas de n.º 2.º y 3.º, de las cuales resulta que la Librería que los Condes de Gondomar tenían en la Casa del Sol de la Ciudad de Valladolid se había traído ya antes, por orden de S.M.^d al Real Palacio de Madrid, y que la Duquesa de Arion quería recoger de ella los documentos, títulos o papeles pertenecientes a la Casa y Estados de su hijo el Marqués de Malpica, que suponía hallarse entre los Manuscritos de dicha Biblioteca.

Con este motivo supe que D.ⁿ Juan Crisóstomo Alamanzón había pasado el año anterior a Valladolid a entregarse [sic] [= encargarse] de la expresada librería de Gondomar que constaba de muchos millares de volúmenes impresos y manuscritos; que se había remitido a Madrid y depositado en la pieza grande destinada para Juego de Pelota en el huerto llamado de la Priora; que en la primavera antecedente había pasado Alamanzón, por orden del Rey al R.^l Sitio de Aranjuez a donde se llevaron algunos carros de libros, y que sucesivamente en varios días fueron presentados por Alamanzón a S.M.^d los mas raros o apreciables, así manuscritos como impresos, y vueltos después a Madrid al Juego de Pelota, con orden a Alamanzón de formar de ellos un exacto índice, y disponer que se fuesen encuadernando y subiendo a una nueva sala grande de la Librería particular del Rey los que juzgase dignos de este honor.

Este era el estado de la librería llamada de Gondomar, trasladada al R.^l Palacio de Madrid, quando yo recibí las dos órdenes Reales citadas, en cuyo cumplimiento propuse lo que resulta de mis respuestas de 31 del mismo diciembre que van copiadas de num.º 4.º y 5.º.

Me parece que esta sencilla relación es mas que suficiente para demostrar que el Gobierno Intruso no pudo mandar recoger de Valladolid la Librería perteneciente a la Casa del Duque de Arion, pues mucho tiempo antes de su usurpación estaba ya dicha librería en Madrid. Resulta igualm.^e que nunca me hice cargo de la Librería particular de S. Mag.^d, ni de las obras manuscritas que en ella había, ni tampoco de la numerosísima Biblioteca de Gondomar, trasladada al Juego de Pelota.

Renuevo mi rendida voluntad a las órdenes de V.E. y ruego a Dios guarde su vida m.^s a.^s. Madrid a 12 de Julio de 1814

Ex.^{mo} S.^{or}

[firma y rúbrica:] Felix, Arzpo. Abad de S. Ildefonso⁴¹

La autodefensa de Amat se basó en datos demoledores. El primero, y más importante, era que su nombramiento como Director de la Librería de Cámara se había producido el 10 de noviembre de 1806 y que, para esa fecha, la librería de la Casa del Sol, estaba ya en Madrid. Que fue «D.ⁿ Juan Alamanzón [el que] intervino por orden de S.M. en el examen de la librería, en su entrega, y en disponer su conducción desde Valladolid, y que tuvo igualm.^e algún encargo relativo a su tasación». Que, durante todo el periodo de su dirección hubo un bibliotecario, José Angel Alvarez Navarro, y que éste era el encargado de la guarda de las llaves y custodia de la biblioteca, «así de libros impresos como de manuscritos»⁴².

⁴¹ *Ibid.*, n.º 5. A este escrito acompaña un cuaderno con la copia de cinco reales órdenes: el n.º 6 del expediente.

⁴² Nacido en la villa de Gascas (Cuenca) en 1774. Comenzó sus largos servicios a la Casa Real el 18 de julio de 1791 como calígrafo al servicio del Príncipe de Asturias. El 16 de enero de 1795 se le encarga «arreglar y formar el Yndice de la Biblioteca Privada de S.M.». Nombrado Bibliotecario de

La defensa de Amat tuvo los resultados deseados. Escoiquiz, dirigirá un resumen de ella al Mayordomo Mayor (13 de julio de 1814)⁴³ y éste, más tarde al Rey. El Mayordomo Mayor notifica, el 24 de julio, a Escoiquiz, «*que S.M. ha quedado enterado de ella y del oficio que remitió a V.E. el mismo Abad. De R^l Orden lo comunico a V.E. para su inteligencia*»⁴⁴. Por ésta vez había triunfado la verdad.

Pero para el historiador, el escrito de contestación de Amat, y las copias de las Reales órdenes recibidas por él, poseen gran valor, pues añaden valiosos datos que complementan los aportados por otros documentos administrativos de la Casa Real, permitiéndonos tener una imagen más nítida y completa de la incorporación de la biblioteca de Gondomar a Palacio.

Sabemos con seguridad que, el 30 de abril de 1806, el representante del Marqués de Malpica en Valladolid, D. Josef Antonio Ortíz de Salazar, hizo la entrega de la librería al Comisionado real, D. Francisco Ulloa y Olmedilla, Administrador del Patrimonio Real en dicha ciudad⁴⁵. Bien fuera ese mismo día o en los inmediatamente posteriores —eso no lo podemos precisar— se harían los arreglos necesarios para el traslado a Madrid. Siendo materia tan delicada, se encarga la conducción al presbítero D. José Berdonces. Los documentos que hemos encontrado, pertenecientes al Bolsillo Secreto de Carlos IV, así lo atestiguan. Una rendición de cuentas, de fecha 11 de agosto de 1806, suscrita por Francisco Antonio de León y dirigida a D. Luis Venancio de Vera, administrador de los fondos del Bolsillo Secreto del Rey, nos indica el doble trayecto que hicieron los libros (de Valladolid a Madrid, y de ahí a Aranjuez) y el costo de dicha conducción:

Amigo y S^r D. Luis Venancio de Vera:

La conducción de la Librería del Conde de Gondomar desde Valladolid a Madrid costó 13.027 r^s según manifestó el clérigo que vino custodiándola y devolvió 1973 r^s, cuyas dos partidas componen la de 15.000 r^s que vmd. me libró para este fin.

La de 4.000 r^s la entregó vmd. a dicho eclesiástico, el que daría recibo, como le previne en la esuela quando le avisé haber resuelto S.M. que se le diese esta gratificación.

Los 10.000 r^s que vmd. me dió para pagar la conducción de dicha Librería desde Madrid a Aranjuez, no costó mas que 2.270 r^s como consta de los tres recibos adjuntos; y debuelbo el resto que son 7.730 r^s en oro; y en plata los 1973, según los entregó el Ecco. al Portero Dⁿ Pedro Ponte, que lleva para vmd. las dos expresadas cantidades; y todas componen los 29.000 de la nota que vmd. remite; con lo que quedamos solventes de esta cuenta, como me lo avisará.

Queda para servir a vmd. su afecto am^o Q.S.M.B.

[Firma y rúbrica:] Fran^{co} Ant^o de León

Cámara el 24 de julio de 1803. Continuó en este empleo hasta que fue cesado el 18 de julio de 1835. Nombrado Administrador de San Lorenzo el 18 de febrero de 1849. Jubilado en 1849. Debió ser un hombre aplicado en su trabajo pero sin grandes conocimientos bibliográficos. Había formado los Índices de la Biblioteca Particular de Carlos IV, al igual que la de la reina M.^a Luisa. También el del Príncipe de Asturias, Fernando y del Infante D. Carlos. Posteriormente realizó el de las reinas, M.^a Isabel, M.^a Amalia y M.^a Cristina. El mismo día que entraba Fernando VII en Madrid fue repuesto en su cargo de Bibliotecario de la Real Particular. Durante la ocupación francesa se retiró a su villa de origen, Gascas. En 1811 regresa a Madrid para recoger a su familia y fue detenido (A.G.P. Personal, Caja 54, Exp. 6)

⁴³ A.G.P. Fernando VII, Caja 396, Exp. 1, n.º 1.

⁴⁴ *Ibid.*, n.º 7.

⁴⁵ R.B., Ms. II / 2619, f. 1.

S. n. Yldefonso 11 de Agosto de 1806

Conducción desde Valladolid a Madrid..... 13.027
Yd. Desde M^d a Aranj^z 2.270
Ymporta 15.297⁴⁶

Una lectura minuciosa de este documento nos indica que, el presbítero Berdonces y los carreteros que salieron de Valladolid con los libros, tras una primera parada en Madrid —de la que hablaremos más adelante— continuaron trayecto hasta el Palacio de Aranjuez, residencia en esos momentos, de Carlos IV y su Corte. Debió pensarse, que el tiempo de retención en Aranjuez sería dilatado y en consecuencia, estos primeros transportistas, serían despedidos. Ello, en nuestra opinión, queda demostrado por las cuentas transcritas anteriormente: son dos trayectos diferenciados pero en un solo sentido: de Valladolid a Madrid y de esta ciudad a Aranjuez. Llegado el momento de la vuelta al Palacio Nuevo de Madrid, se contrataría a otros, o bien, se utilizarían los propios medios de transporte de la Real Casa.

No podemos saber con certeza, en estos momentos, el tiempo que estuvieron los libros en Madrid en esta primera escala, pero, en ningún caso, serían muchos días, ya que fueron los mismos carreteros los que los condujeron a Aranjuez.

En el momento de la llegada al Palacio Nuevo de Madrid, es probable que, Ramírez Alamanzón, tuviese ya ordenes del Rey para conducirlos al Palacio de Aranjuez para su examen. De lo expresado por Amat en su escrito de autodefensa así lo deducimos: «*que en la primavera antecedente había pasado Alamanzón, por orden del Rey al R^l Sitio de Aranjuez a donde se llevaron algunos carros de libros, y que sucesivamente, en varios días fueron presentados por Alamanzón a S. M^d los mas raros o apreciables, así manuscritos como impresos*»

En contra de lo señalado por el Arzobispo Abad, nosotros pensamos que debieron ser, la totalidad de los libros, los que fueron trasladados. Eso, al menos, deducimos de un documento correspondiente a los gastos ordinarios y extraordinarios de la Real Casa durante el mes de mayo de 1806:

Dⁿ Josef Merlo, Gefe del R^l Oficio de Furriera. Mayo de 1806
Salarios de Mozos extraordinarios temporales del referido oficio,
devengados en dicho mes y otros gastos aprovados por el Señor May^{mo} M^r
[...]

Relación de los Mozos extraordinarios y de providencia que se ocuparon
para las R^s Servidumbres de S.S.M.M. y A.A. por el R^l Oficio de Furriera de
mi cargo en la Jornada de Aranjuez, y mes de Mayo del presente año.
[...]

Yd. Trescientos ochenta r^s de vⁿ que se pagaron a siete mozos de provi-
dencia que subieron desde la Secretaría de Gracia y Xust^a a lo principal de
Palacio, nueve carros de cajones de libros del Rey N. S^{or}, como assi mismo,
en bajar y cargar en diez galeras los referidos caxones de libros para con-
ducirlos a Madrid; a veinte r^s cada carro y veinte cada galera... 380

⁴⁶ A.G.P., Secc. Adm., Leg. 222. En el mismo legajo hay una comunicación de Francisco Antonio de León a Luis Venancio de Vera con fecha, 11 de julio de 1806:

Mi amo y S^{or} [...] el dador es el Presb^o Dⁿ Josef Berdonces que cuidó de la conducción de la Librería del Conde de Gondomar que compró S.M. y a quien ha mandado que se den quatro mil r^s vⁿ cuya cant^d mandará vmd. entregarle [...] [de otra mano:] Recibí de Dⁿ Luis Ven^{co} de Vera los quatro mil r^s vⁿ que espresa esta carta en dicho día y año.

[firma y rúbrica:] *José Berdonces*

Yd. Quinientos sesenta r^s de vⁿ que se abonaron a dichos mozos por veinte y ocho días que se emplearon en desempaquetar todos los referidos cajones de libros, para que los biese S.M., bolviéndolos a empaquetar para remitirlos a Madrid. Se les consideró a razón de veinte r^s cada día para todos siete..... 560
 [...] Aranjuez, 3 de Junio de 1806⁴⁷

Este documento nos demuestra varias cosas: primero que, como hemos visto antes, fueron otras personas las encargadas de transportar de vuelta los libros a Madrid, pues estas anotaciones nos dicen que, los libros llegaron a Aranjuez en 9 carros y volvieron a Madrid en 10 galeras. Que la estancia de los libros en el palacio de Madrid fue muy breve, pues si tenemos en cuenta los 28 días que tardaron los siete mozos de providencia en bajarlos de los carros en los que llegaron, pasarlos a la Secretaría de Gracia y Justicia, subirlos al Piso Principal del Palacio de Aranjuez, desempaquetarlos —éste sería el mejor momento para que Alamanzón fuese seleccionando los libros que había de mostrar al Rey—, volverlos a empaquetar, bajarlos y cargarlos en las diez galeras, quedan muy pocos días, desde la fecha de este documento, el 3 de junio, y la probable salida de Valladolid, el 30 de abril, para que, teniendo en cuenta el tiempo necesario para el transporte, se demorasen mucho los libros en su primera llegada a Madrid.

En conclusión, pensamos que, la instalación en el Palacio de Madrid sólo pudo realizarse después de que el rey hubiera examinado los libros que, Ramírez Alamanzón, seleccionaba sobre la marcha, según iban los siete mozos, contratados al efecto, desempaquetándolos en el piso principal del Palacio, en habitaciones seguramente próximas adonde se realizaría el examen. Ello concuerda con lo expresado por Amat de que «*en varios días fueron presentados por Alamanzón a S. M^a, los mas raros o apreciables, así manuscritos como impresos...*».

Satisfecha la curiosidad real, los libros, nuevamente empaquetados por los siete mozos, serían transportados en diez galeras hasta Madrid. Pero, los libros, como nos cuenta el Abad de San Ildefonso, no fueron depositados directamente en las salas que ocupaba la librería particular del Rey, situada durante esos años en el piso principal del Palacio Nuevo, en la llamada «ampliación de San Gil», sino que, fueron depositados «*en la pieza grande destinada para juego de Pelota en el huerto llamado de la Priora*». Un edificio situado fuera del recinto del Palacio, a oriente, entre la Casa del Tesoro y el Monasterio de la Encarnación, donde se habían instalado diversas dependencias de la Real Casa, como almacenes de maderas y diversos talleres.

Las órdenes que recibió Alamanzón, tras el examen de la librería por Carlos IV, fueron, según Amat, «*formar de ellos [i.e. de los libros] un exacto índice, y disponer que se fuesen encuadernando y subiendo a una nueva sala grande de la Librería particular del Rey los que juzgase dignos de este honor*». Y, a esta ardua tarea, debió consagrarse durante los siguientes meses el diligente bibliotecario, mas no con la intensidad deseada, pues tuvo que compatibilizar estos trabajos, con otros pertinentes a diversas librerías que pasaron a formar parte, durante el año de 1807, de

⁴⁷ A.G.P., Carlos IV, Casa, Leg.81, Mesada de mayo de 1806, n^o 30. Este documento fue encontrado por Michael y Ahijado (op. cit., p. 197), aunque no tenían completa certeza de que se refiriese a la biblioteca de Gondomar.

la Real Particular: Secretaría de Gracia y Justicia, Manuscritos de Ayala, Areche, Zamora, Muñoz, del oidor Bruna de Sevilla...⁴⁸

Las numerosas actividades bibliográficas emprendidas por el diligente bibliotecario creemos, que debieron demorar grandemente la conclusión del índice de la librería del Conde de Gondomar encargado por el Rey. Uno de los objetivos para realizar un minucioso inventario de los libros y papeles que vinieron de Valladolid, debió ser el de poder efectuar una tasación lo más ajustada posible del valor de dicha librería.

Es casi seguro que, Alamanzón, una vez expresado por Carlos IV, el deseo de incorporar la biblioteca de la Casa del Sol, marchase a Valladolid, para realizar una primera inspección de los libros. Ya entonces, el bibliotecario de la Academia Española, hizo una primera tasación, utilizando para ello el imperfecto *Inventario* de 1775, realizado por el administrador de los bienes del Duque de Medinaceli y Marqués de Malpica, en Valladolid, D. Diego de Arratia. En este inventario, junto a cada asiento bibliográfico, encontramos anotaciones de otra mano (¿del propio Alamanzón?), que parecen representar la valoración en reales de vellón, que se hacía de lo descrito en cada uno de dichos asientos. Estas anotaciones completan algunas veces, también, la propia descripción bibliográfica⁴⁹.

El caso es que cuando el 27 de diciembre de 1806, D. Josef Caballero, Secretario de Gracia y Justicia, trasmite la orden del Rey al Arzobispo Abad para que «disponga se tase la librería que los Condes de Gondomar tenían en la Casa del Sol de Valladolid, y ha traído S.M. al R^l Palacio de Madrid»⁵⁰, éste contesta, en escrito de 31 de diciembre de ese mismo año, que:

«teniendo entendido que Dⁿ Juan Alamanzón intervino por orden de S.M. en el examen de la librería, en su entrega, y en disponer su conducción desde Valladolid, y que tuvo igualm^{te} algún encargo relativo a su tasación, he procurado oírle en el particular, he visto en su compañía los libros y legajos en el estado en que están y he tomado de ellos algún conocimiento muy por mayor; y según las noticias y justas observaciones de Alamanzón, me parece prudente el juicio que formó del total valor de la librería, y comunicó a V.E.; y que podrían conformarse con él S.Mag^d sin escrúpulo, y la Casa de Gondomar sin perjuicio.

Pero si es del R^l agrado de S.M^d que la tasación se haga por menor y con escrupulosa exactitud, no puede servir a este fin el índice actual, por ser incompleto e inexacto en artículos importantes, lo que me dice Alamanzón que ya manifestó a V.E. Por consiguiente, para hacer una tasación exacta sería preciso formar un índice nuevo, a lo menos de los impresos y manuscritos de especial estimación y valor, el qual, seguramente, nadie podrá hacer con mas justificación y menos tiempo que el mismo Alamanzón, que sobre su mucha instrucción en este ramo de literatura tiene vistos todos los libros y legajos de papeles que deben notarse y tasarse»⁵¹.

Pensamos que, muy probablemente, dada la gran cantidad de trabajos en curso

⁴⁸ CONDE DE LAS NAVAS, *op. cit.* pp. CLXXXVIII-CXCI y Consolación MORALES BORRERO, «Sobre algunos libros de la Biblioteca de Francisco de Bruna», en *Primeras Jornadas de Bibliografía...*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario «Menéndez Pelayo», 1976, pp. 603-620.

⁴⁹ R.B., Ms. II/ 2619.

⁵⁰ A.G.P. Fernando VII, Caja 396, Exp. 1, n.º 6, doc. 2.º

⁵¹ *Ibid.*, doc. 4.º

que se iban acumulando en la persona de Ramírez Alamanzón ⁵², el Rey optase, como sugería el Director de su Biblioteca de Cámara, por que se realizase un índice parcial «*de los impresos y manuscritos de especial estimación y valor*». Su objetivo sería múltiple, pues no sólo serviría para un mejor conocimiento del contenido de la colección que se iba a comprar, sino también, para hacer la nueva valoración ordenada por Carlos IV a la baja. La elaboración de este índice explicaría, quizás, la tardanza en comunicar a la Duquesa de Arión la tasación final (los 150.000 reales) de la librería (10-febrero-1808).

La actividad del bibliotecario con respecto a los libros que habían venido de Valladolid fue diversa, pues no sólo consistió en la realización de los asientos bibliográficos, sino que, también debió preparar los libros para su encuadernación, poner los rótulos, unir posibles fragmentos dispersos, formar colecciones, ordenar y clasificar los contenidos de cientos de legajos para su posterior encuadernación...

Todas esas actividades iban integrando la biblioteca de los Condes de Gondomar en la Librería Particular del Rey, y para los libros y documentos que durante doscientos años habían permanecido unidos, comenzará una nueva historia, que los aleja, definitivamente, del objeto de este estudio.

⁵² En este sentido hay que señalar la solicitud de la Duquesa de Arión al Rey, trasladada por el Secretario de Gracia y Justicia, D. Josef Caballero, al Abad de San Ildefonso el 27 de diciembre de 1806, en la que la Duquesa expresaba que «*tenía noticia de que con los libros que se traxeron de Valladolid habían venido ciertos documentos, títulos, o papeles pertenecientes a la casa y estados de su hijo el Marqués de Malpica, solicitando se le entregasen para colocarlos en el archivo de su casa, a fin de que su extravío no le ocasionase conocidos perjuicios...*» [*Ibid.*, doc. n.º 3]. La contestación de Amat, se produce el día 31 de diciembre: «*En la ligera inspección que he podido hacer estos días de los legajos de papeles y libros de la Librería que vino de Valladolid, no ha dexado de venirme a las manos alguno que puede pertenecer a la Casa y Estados de Malpica, y D^o Juan Alamanzón que por orden de S.Mag^d ha visto con detención esta librería, cree que podrá haber muchos de la misma clase. Pero como tal vez los más importantes serán documentos o papeles de pocos pliegos, mezclados en los legajos que contienen cartas y otros papeles literarios, será preciso un detenido examen de todos los legajos de manuscritos, el qual seguramente nadie podrá hacer con mas facilidad que el mismo Alamanzón que los tiene ya muy registrados...*» No sabemos el resultado de estas pesquisas. [*Ibid.*, Doc. 5.º].

ESTUDIO SOBRE LOS REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS ESPAÑOLES

Por Amancio Labandeira Fernández

INTRODUCCIÓN

En su *Bibliografía de la Literatura Hispánica* divide el profesor don José Simón Díaz los repertorios biobibliográficos en dos secciones: «Por lugar de nacimiento» y «Por otras características personales», y coloca en la primera todas las obras que recogen biografías españolas e hispanoamericanas de ámbitos nacionales, regionales, provinciales y locales; y sitúa en la segunda los repertorios que se caracterizan fundamentalmente por las profesiones de los biografiados. Siguiendo pues esta ordenación del profesor Simón Díaz nos ceñiremos en el presente estudio a reseñar los repertorios biobibliográficos españoles «por lugar de nacimiento», haciendo antes una pequeña referencia histórica de estos dos tipos de obras.

En las *Shih Chi (Memorias históricas)* de Ssû-ma Ch'ien (s. II a. Cristo) se encuentra el primer repertorio biográfico del que se tiene noticia. Se trata de una obra en la que por primera vez se recorre sistemáticamente la historia de China y no sólo ocupa un lugar privilegiado en la historiografía de este país, sino que es considerada también como un monumento literario por las descripciones que hace del mundo chino, en el largo período comprendido entre los emperadores Huang Ti y Wu Ti (2697-87 a. Cristo); y de los 130 volúmenes de los que se componen estas «*Memorias*» 70 tratan de biografías de personajes históricos; unos pertenecientes a la política y al comercio, otros conocidos por su bondad o injusticia, y los demás ensalzados por su heroísmo o por su sabiduría; de modo que se puede afirmar que Ssû-ma Ch'ien tuvo un espíritu democrático en unos tiempos regidos por el despotismo más absoluto.

Dejando a un lado las posibles continuaciones de las *Shih Chi* y centrándonos en Europa, debemos señalar que en el mundo grecolatino destacan, en primer lugar, los repertorios biográficos de Cornelio Nepote (s. I a. Cristo), Plutarco (s. II d. Cristo) y Suetonio (s. II d. Cristo). La obra de Cornelio Nepote, *Vidas de los excelentes capitanes*, es un colección de 22 biografías pertenecientes a los más grandes generales extranjeros a las que se habían de comparar las de los más renombrados estrategas romanos; y en un principio formaba parte de una compilación mucho más amplia que parece no llegó a realizarse, y que estaría dividida en quince categorías: historiadores, juristas, literatos, capitanes romanos, etc...

La gran amplitud del repertorio en el que se iban a incluir estas «*Vidas*» y el que las fuentes utilizadas no fuesen, a veces, muy solventes, hacen que las noticias citadas carezcan de la exactitud deseada; y si a esto añadimos la pocas cualidades literarias de Nepote, veremos que las biografías que nos ofrece este autor son tam-

bién áridas y que no ofrecen el carácter diferenciador tan necesario en este tipo de obras.

Inspirado en Cornelio Nepote escribió Plutarco de Queronea sus *Vidas paralelas*, en las que nos presenta veintitrés biografías de grandes personajes griegos a los que se comparan otras tantas de romanos; y debemos reseñar que este autor no trabajó sobre fuentes originales ni trató de hacer una obra crítica; y ni tan siquiera se propuso ilustrar las gestas militares, las acciones políticas, ni los méritos literarios o políticos de sus personajes, sino que intentó hacer resaltar la personalidad de sus biografiados estudiando su educación, su manera de vivir y su carácter moral; y por ello se detiene en los hechos más comunes de la vida cotidiana y en las anécdotas, porque según él mismo afirmaba no escribía historias sino vidas.

Al llegar a Cayo Suetonio Tranquilo ya se podría hacer una división clara entre los dos tipos de repertorios biobibliográficos que señalábamos más arriba, pues este autor nos ofrece por una parte las *Vidas de los doce césares* y por otra *Los hombres ilustres*. El primero está formado por una colección de biografías que abarcan desde Cesar a Domiciano, y no puede reemplazar a la historia de ese período porque no se atiende a la importancia relativa de los hechos generales, sino a cada gobernante, tratándole más como hombre que como jefe de estado; y el segundo es un conjunto de biografías de personajes romanos divididas según sus actividades, en poetas, oradores, historiadores, gramáticos y retóricos; y a pesar de que esta obra se perdió en su mayor parte, nos han llegado el libro de *Los gramáticos y retóricos* y fragmentos de los de *Los poetas*, *Los oradores* y *Los historiadores*.

Centrándonos pues, preferentemente, en el modelo de *Los hombres ilustres*, es decir en aquellos repertorios que se refieren a personajes que destacaron especialmente en las ciencias y las artes, vemos que aparecen en el siglo III las obras de Diógenes Laercio y Filóstrato de Atenas. Las *Vidas y sentencias de los más ilustres filósofos* de Laercio esta compuesta de diez libros y no tuvo mucha aceptación en vida del autor, pero en la Edad Media fue tomada como fuente importantísima para el conocimiento del pensamiento antiguo. La obra es importante, pero presenta vacíos considerables, ya que los conocimientos del autor no eran tan vastos como pudieran parecer a primera vista, ni como él mismo quisiera hacernos suponer. En lo que se refiere a las *Vidas de sofistas* de Filóstrato debe señalarse que este autor insiste más en los detalles morales y estilísticos de los biografiados que en la exactitud histórica, pues trata de escribir una obra retóricamente brillante, cuyo principal valor debe verse como documento de los gustos literarios de su tiempo; y lo mismo podemos decir de la continuación de este repertorio por Eunapio de Sardes (s. IV), quien se ocupa preferentemente de los filósofos neoplatónicos de su tiempo, presentando las vidas de 23 sofistas y filósofos muy importantes para el conocimiento de la historia ateniense de aquel período.

Con la aparición de *Los varones ilustres* de San Jerónimo (s. IV-V) encontramos ya un catálogo de escritores cristianos que abarcan el período comprendido entre los primeros momentos del Cristianismo y la época del autor, el cual pretende demostrar con su estudio la importante aportación de los escritores cristianos a la cultura, y resaltar que la Iglesia Católica había tenido sus doctores, filósofos y oradores; y como prueba de ello nos presenta 135 biografías de personajes que dejaron memoria de algún escrito sobre la *Biblia*.

La obra de San Jerónimo tuvo gran influencia en muchos autores posteriores; y en el mismo siglo V fue continuada por Genadio de Marsella, quién comenzando

por el propio San Jerónimo continua la relación de escritores griegos y latinos, para reivindicar la importancia de la cultura cristiana contra sus detractores paganos. Genadio, además de aportar noticias de escritores cristianos del siglo IV que no constan en la obra de San Jerónimo, dedica la mayor parte de su libro al siglo V, presentando un total de 91 biografías. Con los estudios de San Jerónimo y de Genadio enlazan los de San Isidoro de Sevilla (570-636) y San Ildefonso de Toledo (607-667); y con ellos entramos en los repertorios biográficos de la Península Ibérica, destacando que San Isidoro quiso continuar y completar la obra biográfica de estos predecesores en su libro *Los hombres ilustres*, de singular interés por la catalogación de nombres y obras sobre los autores de los primeros cinco siglos; y el segundo en sus *Escritos de hombres ilustres* dedica gran espacio a los escritores españoles y especialmente a los que florecieron en Toledo, apoyándose en datos de fuentes escritas y en tradiciones orales.

Pero a pesar de los sólidos cimientos fijados por estos dos grandes autores y el gran número de obras hagiográficas aparecidas en la Edad Media, es preciso resaltar que hasta el siglo XV no se encuentran en los reinos cristianos peninsulares repertorios biobibliográficos que puedan ser considerados como tales, pues incluso en las crónicas (siglo XII: *Silense*, *Obispo don Pelayo*, *Najerense*. Siglo XIII: *Villarense*, *Tudense*, *Toledano*, *Primera Crónica General*. Siglo XIV: *Segunda Crónica General*, *Crónica de Veinte Reyes*, *Tercera Crónica General*, etc.) son muy pocas las referencias que se hacen a personajes sobresalientes en el mundo de la cultura; y sin embargo entre los cronistas musulmanes españoles encontramos que muchos de ellos escribieron obras donde se recogen los hombres y mujeres que caracterizaron este mundo cultural, destacando entre ellas el *Libro del collar* de Ibn Abd Rabbihi (s. X); *Historia de los sabios de al-Andalus* de Ibn al-Faradi (s. XI); *Tesoro de las bellas cualidades de la gente de la Península* de Ibn Bassam; *Otero de las almas* de Ibn Jaqán; *Regalo* de Abenpascual (s. XII); y el *Libro de la esfera de la literatura que abarca todas las galas de la lengua árabe* de Ibn Sa'íd al Magribí (s. XIII).

Y entrando ya en el siglo XV encontramos el interesante *Cancionero de Baena*, en donde se recogen sucintas noticias biográficas de 56 autores que vivieron en el período comprendido entre los reinados de Pedro I (1350) y Juan II (1454); pero las obras realmente importantes de esta centuria son *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán y *Claros varones de Castilla* de Hernándo del Pulgar. El primero de estos autores escribió además otro tratado de carácter biobibliográfico titulado *Mar de historias*, en donde mezcla personajes históricos con otros fantásticos al apoyarse en fuentes poco fiables, creando de esta manera una obra de brillante estilo pero de poca validez histórica. Sin embargo, en *Generaciones y Semblanzas* se puede observar un trabajo elaborado de forma rigurosa, ya que en este caso el autor había tratado íntimamente a todos los personajes que describe y logró representarlos tanto en sus rasgos físicos como morales, realizando profundos análisis psicológicos de los más notables personajes de su tiempo. En lo concerniente al segundo de estos autores, Hernándo del Pulgar, se puede afirmar que en sus *Claros varones de Castilla* sigue las huellas de Pérez de Guzmán; y en esta colección de 24 biografías de personajes de la corte de Enrique IV, nos deja breves relatos de gran intensidad expresiva, pero menos concisos y profundos, y con trazos más débiles que los de su modelo, al intercalar citas eruditas y digresiones anecdóticas.

Los estudiosos de los repertorios biobibliográficos españoles se muestran unánimes al afirmar que las primeras muestras importantes de este tipo de obras son las

que escribieron Valerius Andreas Taxander y Andreas Schott a principios del siglo XVII. Y nosotros antes de entrar en el análisis de los trabajos de estos autores, dividiremos el presente estudio en Repertorios biobibliográficos nacionales, regionales, provinciales y locales.

REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS NACIONALES

Las dos primeras biobibliografías nacionales españolas fueron realizadas por los autores flamencos Walter Driessen (que adoptó el seudónimo de Valerius Andreas Taxander) y Andreas Schott¹. Taxander nació en Desschel, y después de estudiar y ejercer la docencia en Lovaina fue nombrado en 1636 director de la biblioteca pública de esta universidad.

El repertorio de Taxander, «*Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum*»², fue publicado en 1607 e incluye unos seiscientos autores ordenados alfabéticamente por sus nombres propios latinizados; y de los libros que cita fueron muy pocos los que tuvo a la vista, pues tomó como fuente principal de información los catálogos de su época, y los resultados de esto fueron los abundantes errores que salpican toda la obra, la cual le fue sugerida por su preceptor Andreas Schott, quien publicará al año siguiente su «*Hispaniae Bibliotheca*»³.

Schott nació en Amberes en 1552 y estudió lenguas clásicas en Lovaina, y, después de ejercer como profesor en Francia, se estableció en Toledo donde ganó por oposición la cátedra de griego de esta universidad, que abandonaría para pasar seguidamente a la de Zaragoza, y acabar por último en Gandía enseñando Retórica en el colegio de los jesuitas fundado por San Francisco de Borja.

La obra de Schott, análoga en su temática a la de Taxander pero mucho más amplia y precisa en su contenido, comienza con una introducción histórica que sirve de base a la parte bibliográfica, la cual queda dividida en dos partes. La primera reúne a diez clases de escritores, y comienza seleccionando a los más antiguos (Séneca, Pomponio Mela, San Isidoro, etc.), para seguir con los miembros destacados de cinco órdenes religiosas (dominicos, franciscanos, carmelitas, agustinos y, muy especialmente, jesuitas) y terminar con las cuatro clases restantes de juristas, médicos, poetas, e historiadores.

La segunda división, que incluye a los escritores que no alcanzaron resonancia nacional, está compuesta de cinco apartados correspondientes a las regiones de Andalucía, Portugal, ambas Castillas, Aragón y Valencia.

La obra de Schott es interesante por su carácter pionero en el tema, pero tiene grandes fallos al dedicar una especial atención a los escritores de la época que es-

¹ Para un panorama general sobre estos autores debe verse la obra de José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Historia de la bibliografía en España*. Madrid. Compañía Literaria. 1994, pp. 49 -56.

² *Catalogvs clarorum hispaniae scriptorum, qui latine disciplinas omnes Humanitatis, Iurisprudentiae, Philosophiae, Medicinae ac Theologiae illustrando, etiam trans Pyrenaeos euulgati sunt. Nunc primum ex omnibus Nundinarum Catalogis ac Bibliothecis diligenter collectus*. Maguntiae. Ex Typographeo Balthasaris Lippij. 1607, 106 pp.

³ *Hispaniae Bibliotheca sev de Academiis ac Bibliothecis. Item Elogia et Nomenclator clarorum Hispaniae Scriptorum, qui Latine disciplinas omnes illustrarunt Philologiae, Philosophiae, Medicinae, Iurisprudentiae, ac Theologiae, Tomis III distincta*. In I. *Hispaniae Religio, Academiae, Bibliothecae, Episcopi, Concilia, Reges, etc. II. Elogia Scriptorum Veterum, Recentium, Theologorum, Religiosorum, Iurisconsultorum, Medicorum, Historicorum, Poetarum. III. Elogia et Nomenclator diuersarum nationum Hisp. Baeticorum, Lusitanorum, Carpetanorum, Aragonum, ac Valentinarum*. Francfort. Apud Cladium Marnium & haeredes Ioan. Aubrii. 1608, 660 pp.

cribieron en latín y olvidarse de los que lo hicieron en castellano, lo que, unido a la abreviación de títulos y a una falta casi total de pies de imprenta, hace que este estudio quede inservible para el normal trabajo bibliográfico de hoy en día, y se tenga que recurrir a repertorios de carácter más solvente, como son las «*Bibliothecae*» de Nicolás Antonio.

Pero antes de entrar en las obras del gran bibliógrafo sevillano es preciso hacer una mención a la «*Iunta de libros*»⁴ de Tomás Tamayo de Vargas, autor nacido en Madrid el año 1588 y que, después de ejercer la docencia en Toledo, fue a Italia como secretario del embajador español en Venecia, para ser nombrado a su vuelta a Madrid Cronista Mayor de Indias y Ministro de la Inquisición.

La «*Iunta de libros*» es realmente el primer intento de bibliografía nacional completa de autores que escribieron en castellano, y que hasta esos momentos no habían quedado reflejados en las obras de Taxander y Schott. Dos mil son los autores españoles de todas las épocas que se recogen en los dos volúmenes de esta obra inédita, que lleva fecha de 1624 y cuyos dos únicos ejemplares se encuentran depositados en la Biblioteca Nacional de Madrid⁵ y en la Universitaria de Oviedo⁶.

Las cédulas de esta obra están ordenadas por el nombre propio de los autores, de los que se señala el lugar de nacimiento y sus títulos académicos y de nobleza; y en lo que se refiere a las descripciones bibliográficas hay que reseñar que, aunque bastante escuetas, son exactas.

Es seguro que Tamayo de Vargas no consideró terminada su obra, pues el manuscrito de la Biblioteca Nacional presenta espacios y hojas en blanco para poder seguir añadiendo datos; y además en este ejemplar constan más autores que en el de Oviedo, e incluso se anotaron en él libros impresos después de 1624, que es la fecha que reza en los dos manuscritos.

Al aparecer las «*Bibliothecae*» de Nicolás Antonio, los trabajos de Taxander, Schott y Tamayo de Vargas quedaron reducidos al más puro testimonio histórico, pues las obras de este sevillano universal se convirtieron en la referencia obligada de todos los bibliógrafos, dado el enorme caudal de datos biográficos y bibliográficos que encierran.

Nicolás Antonio nació en Sevilla en 1617 y estudió en Salamanca donde obtuvo el grado de bachiller en Cánones. En 1659 fue nombrado por Felipe IV Agente General de España en Roma, y, después de desempeñar diversos cargos en Italia, regresó a España en 1678, momento en el que Carlos II le nombró Fiscal del Real Consejo de Cruzada, empleo que desempeñó hasta su muerte en 1684.

Las «*Bibliothecae*» de Nicolás Antonio pretenden reunir a todos los escritores españoles desde la época de Augusto hasta mediados del siglo XVII; y para ello vació los repertorios anteriores (especialmente el de Tamayo de Vargas), examinó colecciones hagiográficas y exploró bibliotecas públicas y privadas.

El resultado de toda esta labor fue que en 1672 se editaba en Roma la «*Bibliotheca Hispana 'Nova'*»⁷, donde se registran los escritores españoles que flo-

⁴ *Iunta de libros, la maior que España ha visto en su lengua hasta el año de MDCXXIV*. 2 vols.

⁵ Signatura Mss. 9.752-53.

⁶ Signatura M.88.

⁷ *Bibliotheca Hispana sive Hispanorum, qui vsquam vnquamve sive Latina sive populari sive aliâ quâvis linguâ scripto aliquid consignaverunt Notitia, his quae praecesserunt locupletior et certior brevia elogia, editorum atque ineditorum operum catalogum dvabus partibus continens, quarum haec ordine quidem rei posterior, conceptu vero prior duobus tomis de his agit, qui post annum secularem MD. usque ad praesentem diem floruerunt*. Roma. Ex Officina Nicolai Angeli Tinassii. 1672, 2 vols.

recieron entre 1500 y 1670. Sin embargo la «*Bibliotheca Hispana Vetus*»⁸, que es cronológicamente anterior a la «*Nova*» (y reseña los autores españoles desde la época de Augusto hasta el año 1500), no la pudo terminar antes de su muerte, y fue el cardenal Sainz de Aguirre quien costeó la edición de la obra, que apareció en Roma el año 1696, después de que hubiese sido revisada por el bibliotecario Manuel Martí y Zaragoza⁹.

La «*Vetus*» se compone de dos volúmenes infolios de 410 y 348 páginas, abarcando el primero el período comprendido entre Octavio Augusto y el año 1000, y el segundo desde este año al de 1500. El primer volumen contiene seis libros y el segundo cuatro, y están divididos en capítulos que recogen uno o varios escritores con sus obras, ordenados cronológicamente por sus fechas de nacimiento.

Al final del segundo volumen aparecen varios suplementos: «*Bibliotheca Arabigo-Hispana*» (págs. 231-256), que recopila las obras de los escritores árabes españoles; la «*Bibliotheca Hispana scriptorum incerti temporis*» (págs. 257-273); el «*Fragmentum chronici*», una lista de cronistas (págs. 274-286); y el completo «*Index Rerum*» exployado en 62 páginas sin numerar.

La «*Nova*» también se compone de dos volúmenes infolios de 632 y 692 páginas, comprendiendo el primero los autores cuyos nombres comienzan con las letras de la A a la I, y el segundo los de las letras comprendidas entre la L y la Z, a los que siguen una serie de suplementos que se cierran con una *Lamentatio Avthoris*.

Entre los suplementos es preciso destacar la «*Bibliotheca Extero-Hispana*» (págs. 349-370), que reúne fundamentalmente autores extranjeros que escribieron en algún idioma peninsular, o que trataron de España en sus obras; y los siete índices para el manejo de la obra, el último de los cuales, «*Index VII et Vltimus Materiarvm*», está dividido en doce disciplinas: *Theologica, Philosophica, Medica, Ivridica, Politica, Mathematica, Translationes in alias ex aliis lingvis, Hvmניות Disciplinae, Historica, Poetica, Varia sev Miscellanea, Fabvlae* (págs. 371-651).

Nicolás Antonio invirtió 35 años en la confección de sus «*Bibliothecae*», y en ese tiempo recopiló 1569 autores para la «*Vetus*» y más de 8000 para la «*Nova*», lo que nos da una idea clara de la grandeza de estas obras, tanto en los datos biográficos como literarios, y cuyo conjunto constituye uno de los monumentos bibliográficos nacionales más importantes realizados por un solo autor.

La «*Vetus*», realizada fundamentalmente sobre segundas fuentes, ha quedado superada, pero puede ser utilizada todavía con aprovechamiento a pesar de los errores que contiene, debidos a que el autor tuvo que recurrir en muchas ocasiones a la encuesta epistolar con corresponsales ajenos a la investigación literaria. La «*Nova*» es una obra más acabada y perfilada, y sus artículos son bastante completos y en ellos aparece el nombre del autor, nacimiento, profesión, títulos de sus obras (a veces abreviados), lugar de edición, editorial, año de impresión y formato¹⁰.

Las dos, la «*Vetus*» y la «*Nova*», fueron escritas en latín para generalizar más en Europa las riquezas literarias de España, y ambas constituyen el gran panorama

⁸ *Bibliotheca Hispana Vetus, sive Hispanorum, qui asquam unquamve scripto aliquid consignaverunt, notitia. Completens scriptores omnes qui ab Octaviani Augusti imperio usque ab annus M. floruerunt. [Tomo II...usque ab MD. floruerunt.]* Roma. Antonii de Rubens. 1696, 2 vols.

⁹ Véase V. ROMERO MUÑOZ, «Estudio del bibliófilo sevillano Nicolás Antonio». *Archivo Hispalense*, 39-41, Sevilla, 1950, pp. 57-92; 42, 1950, pp. 29-56 y 43-44, 1950, pp. 214-44; y el *Prohemio* de Víctor Infantes en *Bibliotheca Hispana Vetus et Nova*. Edición facsímil. Madrid. Visor Libros. 1996, 4 vols.

¹⁰ Cf. José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, pp. 60-68.

retrospectivo de nuestra cultura escrita; y la más palpable evidencia de que siguen estando vigentes fueron los esfuerzos reiterados para actualizarlas. La «*Vetus*» se reeditó en 1788¹¹ y la «*Nova*» entre 1783 y 1788¹², participando en la primera el bibliógrafo castellonense Francisco Pérez Bayer y el arabista Pablo Lozano, y en la segunda el bibliotecario y medievalista santanderino Tomás Antonio Sánchez y el cervantista y bibliógrafo aragonés Juan Antonio Pellicer y Saforcada, todos los cuales introdujeron notas marginales e índices que, sin afectar al esquema general de las obras, daban mayor precisión a los datos aportados por Nicolás Antonio y facilitaban el manejo de sus volúmenes.

Pero ya antes de que se hubiesen hecho las reediciones de la «*Vetus*» y de la «*Nova*», Joséph Rodríguez de Castro había publicado en Madrid los dos volúmenes de su *Biblioteca Española* (1781-1786)¹³, en la que trataba de ampliar y continuar las obras de Nicolás Antonio. Rodríguez de Castro había nacido en Madrid en 1739 y estudiado en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús; y como empleado de la Biblioteca Nacional había colaborado en la realización de varios inventarios de documentos hasta que se decidió acometer la que sería su gran obra.

La *Biblioteca Española* consta de dos volúmenes, y el primero comienza dando noticia de los escritores rabinos españoles desde el siglo XI hasta finales del XVII (págs. 3-612), sigue con los rabinos de época imprecisa y con algunos árabes que escribieron en hebreo, y termina con una relación de obras anónimas y varias adiciones e índices; y el segundo recoge los «escritores gentiles españoles que florecieron» desde comienzos del siglo I hasta finales del siglo XIII.

Rodríguez de Castro, en el *Prólogo* del primer volumen, afirma que Nicolás Antonio no pulió sus «*Bibliothecae*», pues antes de perfeccionar la «*Vetus*», comenzó a trabajar en la «*Nova*», y después de haberla publicado «adquirió otras muchas noticias de otros distintos escritos y escritores españoles, que dejó manuscritos», de modo «que ni dio la última mano á la *Biblioteca Antigua*, ni completó la *Nueva*, ni revió la *Árabe*, que publicó, después de su fallecimiento, el Cardenal Aguirre por apéndice del Tomo 2 de la *Antigua*, ni trabajó la *Hebreo-Española*, que tenía proyectada». Sin embargo, en el *Prólogo* al volumen segundo este tono crítico desaparece, haciendo constar que para «la composición de este Tomo se ha tenido presente la *Bibliotheca Vetus* del incomparable Nicolás Antonio,... se sigue su método, y se adoptan sus especies,... y cuando en algunos pasages es forzoso copiar sus mismas palabras... se executa con el respeto que se merecen su vasta literatura, profunda erudición y acendrada crítica».

Los juicios no han sido muy favorables a esta obra, y Menéndez Pelayo dijo que estaba escrita «con erudición notable, aunque sin método ni crítica»¹⁴. Por su parte José Fernández apunta que el libro de Rodríguez de Castro «es fragmentario y no posee la validez estructural que un repertorio exige inexorablemente»¹⁵. Acertadas razones para un trabajo honrado y de gran esfuerzo, y que aún hoy tiene vigencia como recopilación de documentos rescatados por el autor de numerosas bi-

¹¹ *Bibliotheca Hispana Vetus, sive hispani scriptores qui ab Octaviani Augusti aevo ad annum Christi MD. floruerunt... Curante Francisco Perezio Bayerio... qui et prologum, & Auctoris vitae epitomem, & notulas adiecit.* Madrid. Vda. de Ibarra. 1788, 2 vols.

¹² *Bibliotheca Hispana Nova sive hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. florere notitia.* Madrid. 2 vols.

¹³ Madrid. Imprenta Real de la Gazeta. 1781-86, 2 vols.

¹⁴ *La Ciencia Española.* Madrid. 1953, vol. I, p. 62.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 107.

bliotecas y archivos, y que puede considerarse como el mejor suplemento a la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio.

En el siglo XIX fueron varios los intentos de realizar repertorios biobibliográficos de carácter nacional que englobasen grandes períodos de nuestra historia, pero los que se iniciaron no se concluyeron y terminaron en rotundos fracasos: sirvan de ejemplo las pretenciosas «*Memorias*» de Manuel Ovilo¹⁶ y el «*Diccionario*» de Martínez Benigno¹⁷. De las primeras apareció tan solo el volumen primero (el que abarca los autores comprendidos entre las letras AB y AZ), y en sus artículos se observa claramente una dedicación especial hacia los principales personajes, dejando muy difuminados y, a veces, reducidos a la mínima expresión los de inferior categoría; y del «*Diccionario*» tan solo se publicó la introducción, que contiene la relación de autores y títulos que debían publicarse en el primer volumen. Sin embargo los repertorios que se ciñen a períodos más reducidos de tiempo están representados por obras de cierta valía, a la cabeza de las cuales debe ponerse el «*Ensayo*» de Sempere y Guarinos¹⁸ (impreso a finales del siglo XVIII), seguido de la «*Galería*» de Ferrer del Río¹⁹ y del «*Manual*» de Ovilo y Otero²⁰.

El autor del «*Ensayo*», Juan Sempere y Guarinos nació en Elda el año 1754 y estudió en Valencia. Doctorado en Teología y abogado de los Reales Consejos, se exilió en Francia el año 1813 y regresó a España en 1827, muriendo en Alicante en 1830. Sempere fue un hombre de la Ilustración y confeccionó su obra para mostrar al mundo que en la España del siglo XVIII se habían escrito obras dignas de ser tenidas en cuenta, precisamente en aquellos campos donde lo útil sobrepasaba a lo estético, y por ello destaca los tratados sobre política económica, al mismo tiempo que resalta los valores doctrinales de las obras de creación en detrimento de los puramente literarios.

Sempere recoge en el «*Ensayo*» 150 autores de su época ordenados alfabéticamente, y la proximidad a los personajes que retrata le hace equivocar, algunas veces, el valor real de los biografiados, y por lo tanto el de las obras que escribieron. No obstante la obra de Sempere se puede consultar todavía con aprovechamiento, y en su conjunto constituye una amplia visión de la época de la España ilustrada.

Sobre la *Galería de la literatura española* de Ferrer del Río debemos decir que retrata a 19 personajes, que comenzando por Manuel Quintana, siguen con Alberto Lista, continúan con Hartzembusch, Escosura, Larra, Espronceda, etc., y terminan con el malagueño Tomás Rodríguez Rubí. Las biografías muestran un panorama bastante completo de la literatura del momento; y las frecuentes reproducciones con sus comentarios pertinentes hacen que los artículos contengan un matiz crítico que,

¹⁶ Manuel OVILO Y OTERO, *Memorias para formar un catálogo alfabético de los españoles, americanos y extranjeros célebres que más se han señalado en España desde el año 1200 hasta nuestros días, en todas las carreras*. Segovia. Imprenta de los sobrinos de Espinosa. 1854, vol. I.

¹⁷ T. MARTÍNEZ BENIGNO, *Diccionario biográfico-bibliográfico de Escritores antiguos y modernos nacidos en los países del habla castellana. Escrito en vista de las fuentes más autorizadas, extractado y traducido de los diccionarios, revistas, periódicos, catálogos y otras obras biográficas y bibliográficas publicadas en Europa y América. Introducción*. Buenos Aires. Imp. de Stilles y Lais. 1886, 100 pp.

¹⁸ Juan SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid. Imprenta Real. 1785-89, 6 vols.

¹⁹ D. A. FERRER DEL RÍO, *Galería de la literatura española*. Madrid. Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado. 1846, 320 pp.

²⁰ Manuel OVILO Y OTERO, *Manual de biografía y de bibliografía de los escritores españoles del siglo XIX*. París. Librería de Rosa y Bouret. 1859, VII + 252 pp.

aunado al conocimiento personal que el autor tenía de sus biografiados, debe ser tenido en cuenta por aquellos que quieran aproximarse a los escritores del siglo XIX.

Por último, el «*Manual*» del bibliógrafo y periodista madrileño Manuel Ovilo y Otero nos presenta 167 autores, colocados por orden alfabético de sus apellidos. Los artículos constan de una escueta biografía a la que sigue, generalmente, una descarnada mención de las obras de cada autor. En resumen, es el típico trabajo realizado con apresuramiento, como lo delata el hecho de que falten en esta obra personajes de primera magnitud.

Las obras que hemos reseñado más arriba constituyen el tronco fundamental de los repertorios biobibliográficos de carácter nacional, pero es evidente que para paliar las omisiones de estos trabajos se deben tener en cuenta dos tipos de fuentes de información: por un lado es necesario sumar los datos que nos proporcionan las llamadas tipobibliografías de carácter nacional, entre las que se deben citar las obras de Dionisio Hidalgo (1862-81)²¹, Bartolomé José Gallardo (1863-89)²², Conrado Haebler (1902-17)²³, James P. R. Lyell (1926)²⁴ y Francisco Vindel (1930-34 y 1945-51)²⁵, etc.; y por otro es natural que se complementen estos estudios de carácter nacional con los repertorios biobibliográficos de ámbito regional, los cuales pasamos a reseñar a continuación.

REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS REGIONALES

Las regiones españolas que tienen repertorios biobibliográficos de cierta importancia son, por orden alfabético, las siguientes: Andalucía, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Extremadura, Galicia, Valencia y Vascongadas. La región andaluza está representada por las obras *Varones Insignes de Andalucía* de Tomás Andrés Guseme y *Biblioteca de Autores Andaluces modernos y contemporáneos*²⁶ de Francisco Cuenca. La primera es un manuscrito del siglo XVIII, que se halla sin foliar y está custodiado en la biblioteca de la Real Academia de la Historia (signatura 12-21-6=101). Guseme dividió su estudio en tres partes y únicamente la primera se centra en los «varones insignes de Andalucía» al plasmar una serie de pequeñas biografías desordenadas, que dan a esta recopilación el aspecto de un borrador que espera el definitivo repaso para ser llevado a la imprenta. Los artículos biográficos abarcan desde la dominación romana hasta finales del siglo XVIII, y la principal aportación

²¹ *Diccionario general de Bibliografía Española*. Madrid. Imprenta de las Escuelas Pías. 1862-81, VII vols.

²² *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos formados con los apuntamientos de Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón*. Madrid. Rivadeneyra y Tello. 1863-89, 4 vols.

²³ *Tipografía Ibérica del siglo xv, Reproducción en facsímiles de todos los caracteres tipográficos empleados en España y Portugal hasta el año de 1500, con notas críticas y biográficas*. La Haya. Martinus Nijhoff. 1902, 91 pp. + LXXXVII pp.; *Bibliografía Ibérica del siglo xv. Enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*. La Haya. Martinus Nijhoff; y Leipzig. Karl W. Hiersemann. 1903, VII + 385 pp.; y *Bibliografía Ibérica del siglo XV. Segunda Parte*. Leipzig. Karl W. Hiersemann; y La Haya. Martinus Nijhoff. 1917, IX + 258 pp.

²⁴ *Early Book Illustration in Spain. With an introduction by Dr. Konrad Haebler*. London. Grafton & Co. 1926, XXVI + 331 pp.

²⁵ *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispanoamericano (1475-1850). Prólogo de D. Pedro Sainz Rodríguez*. Madrid. Imprenta Góngora. 1930-34, XII vols.; y *El Arte Tipográfico en España durante el siglo XV*. Madrid. Talleres Tipográficos de Góngora. 1945-51, IX vols.

²⁶ HABANA, «Tipografía Moderna» de Alfredo Donbecker. 1921-25, 2 vols.

de este trabajo se encuentra en la documentación que ofrece en torno a los personajes antiguos.

En cuanto al repertorio de Francisco Cuenca podemos decir que es complementario al anterior, pues se limita al estudio de los autores andaluces del siglo XIX; y sus artículos, ordenados por los apellidos de los autores, constan de parte biográfica y bibliográfica, resaltando en esta última la descarnada presentación de las obras de cada autor, que se reducen tan solo al título y número de volúmenes, señalando algunas veces el año de impresión.

En Aragón los repertorios biobibliográficos fundamentales son las «*Bibliotecas*» de Félix Latassa, a las que se deben sumar la obra de Ricardo del Arco «*El Genio de la Raza*»²⁷ y el «*Diccionario*» de Fernando Castán²⁸. Las «*Bibliotecas*» de Latassa son dos: «*Bibliotheca Antigua*»²⁹ y «*Biblioteca Nueva*»³⁰; la primera pretende recoger los escritores aragoneses desde la venida de Jesucristo hasta el año 1500, y la segunda los que florecieron desde el año 1500 hasta 1802; ofreciendo en conjunto datos de 2.866 autores, reunidos a lo largo de treinta años de trabajo.

La «*Bibliotheca Antigua*» se compone de dos volúmenes, y en el primero los autores, colocados por orden cronológico, comienzan con Liciano (siglo I d. Cristo) y terminan con don Pedro de Lastanosa, en la segunda mitad del siglo XIV; en el segundo aparecen los escritores comprendidos entre los años de 1350 a 1500, y termina con un índice alfabético general y la fe de erratas del primero y segundo volumen.

Los artículos de esta obra constan de biografía del autor, seguida de la relación de sus obras, de las que se menciona su título, lugar y fecha de impresión, y, a veces, las traducciones, ediciones y citas críticas de autores que sobre ellas escribieron. De la «*Bibliotheca Antigua*» existe un *Índice cronológico* impreso en Zaragoza por Juan Ibáñez en 1798 (4 hs. + 64 pp.), y que puede consultarse en la Biblioteca Nacional, signatura V-293-3.

La «*Biblioteca Nueva*» consta de seis volúmenes y contiene 2.412 artículos ordenados cronológicamente. La obra, además de citar numerosos trabajos perdidos en la actualidad, muestra un acabado panorama de las letras aragonesas, siendo de indispensable consulta para todo estudioso e investigador de esta región española.

Félix Latassa fue racionero de mensa de la Seo de Zaragoza, ciudad en la que había nacido en 1733. Hombre de gran capacidad de trabajo, recorrió muchas bibliotecas y archivos de España durante los treinta años que tardó en completar sus obras; de las cuales Toribio del Campillo, con el fin de hacer más manejable su ordenación cronológica, hizo un *Índice alfabético de autores para facilitar el uso de las Bibliotecas antigua y nueva de los Escritores Aragoneses*. Madrid. Fortanet. 1877, 4º. Tirada de 125 ejemplares.

Por último, entre los años 1884 y 1886 el bibliotecario Miguel Gómez Uriel refundió y continuó las «*Bibliotecas*»³¹ de Latassa, haciendo constar en el prólogo

²⁷ *El Genio de la Raza. Figuras Aragonesas*. Zaragoza. Tip. del Herald de Aragón. 1923-26, 2 vols.

²⁸ Fernando CASTÁN PALOMAR, *Aragoneses contemporáneos. Diccionario biográfico*. Zaragoza. Tip. «La Academia» F. Martínez. 1934, 619 pp. + 1h.

²⁹ *Bibliotheca Antigua de los Escritores Aragoneses que florecieron desde la venida Christo hasta el año de 1500*. Zaragoza. Medardo Heras. 1796, 2 vols.

³⁰ *Biblioteca Nueva de los Escritores Aragoneses que florecieron desde el año 1500 hasta 1802*. Pamplona. Joaquín de Domingo. 1789-1802, 6 vols.

³¹ FÉLIX DE LATASSA Y ORTÍN, *Bibliotecas Antigua y Nueva de Escritores Aragoneses... aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*. Zaragoza. Calixto Ariño. 1884-86, 3 vols.

que respetaba fielmente el texto original, y que «para conocer y distinguir las adiciones introducidas, se había adoptado un asterisco ó estrellita colocada al principio de la biografía...» Sin embargo las aportaciones fueron escasas.

«*El Genio de la Raza*» de Ricardo del Arco se compone de una selección de personajes aragoneses que nada aporta a las «*Bibliotecas*» de Latassa; y en cuanto a la obra de Fernando Castán se limita a recoger los aragoneses que destacaron, en los primeros treinta y cuatro años del siglo XX, por su tesón y perseverancia; afirmando que el «self-made-man» se prodiga en Aragón. En resumen, se trata de dos obras menores que no acrecientan el acervo cultural de esta región española.

Al latinista y canónigo Carlos González de Posada corresponde el honor de ser el primero que trató de realizar una *Biblioteca Asturiana*³², que no pasó de ser un borrador manuscrito de una colección biobibliográfica, como lo demuestra el hecho de que muchas de sus páginas estén tachadas. No obstante, al estar fechada en 1781, Bartolomé José Gallardo lo consideró como fuente única y la reprodujo en su «*Ensayo*» (I, Cols. 396-444), donde da cuenta de 222 autores asturianos.

A la «*Biblioteca Asturiana*» de González de Posada le sigue el «*Bosquejo*»³³ de Máximo Fuertes Acevedo que, según este autor, «tiene por objeto dar a conocer los elementos más principales que forman la historia literaria de Asturias». La parte biobibliográfica abarca desde el siglo VIII hasta el XIX, ambos inclusive; y los artículos son de muy diversa extensión, oscilando desde la escuetísima nota a la extensa noticia acompañada de reseñas críticas y breves reproducciones. Esta obra constituye una aproximación importante al tema que desarrolla, y puede ser completada por el «*Ensayo*»³⁴ de Fabián Rodríguez y García, quien, en las 1412 páginas que contiene esta obra, ofrece un panorama bastante completo de los asturianos ilustres.

Al entrar en el siglo XX nos encontramos con las «*Biografías Asturianas*»³⁵ de Nicomedes Martín-Mateos, que constan de 97 artículos de asturianos contemporáneos, trazados con rápidos rasgos, que nos dan una visión muy simplificada de los biografiados. A esta obra de reducido valor le siguen las «*Memorias*»³⁶ de José Caveda y Nava, trabajo de escaso mérito, ya que en poco más de cincuenta páginas estampa sesenta y dos artículos, que abarcan desde don Pelayo hasta Francisco Martínez Marina. Los artículos son de muy variada extensión, y así aparecen desde el simple nombre (Nuño Alonso Moreno) hasta Jovellanos con siete páginas, pasando por Fruela con una noticia de tres líneas.

³² Carlos GONZÁLEZ DE POSADA, *Biblioteca Asturiana*. Manuscrito de 175 folios custodiado en la Biblioteca Universitaria de Oviedo (Signatura M.103). Este autor comenzó a publicar también unas *Memorias históricas del Principado de Asturias y Obispado de Oviedo*. Tarragona. Pedro Canals. 1794, 431 pp.; pero la relación biográfica contiene solamente la letra A (AD-AZ), haciendo inservible el trabajo.

³³ Máximo FUERTES ACEVEDO, *Bosquejo acerca del estado que alcanzó en todas las épocas la Literatura en Asturias, seguido de una extensa bibliografía de los Escritores Asturianos*. Badajoz. Tipografía La Industria. 1885, 378 pp.

³⁴ Fabián RODRÍGUEZ Y GARCÍA, *Ensayo para una Galería de Asturianos Ilustres precedido de ligeros apuntes estadísticos, geográficos e históricos sobre la provincia de Oviedo, y Adiciones y Ampliaciones al Ensayo para una Galería de Asturianos Ilustres y Distinguidos. (Apuntes biográficos y bibliográficos)*. Cebú. Est. Tipográfico «El Boletín de Cebú». 1888-1891-1893. Tres partes en dos volúmenes.

³⁵ Nicomedes MARTÍN-MATEOS, *Biografías Asturianas*. Madrid. Imp. part. de «Patria y Letras». 1916, IV + 125 pp. + 2h.

³⁶ José CAVEDA Y NAVA, «Memorias de varones célebres asturianos». Manuscrito inédito del siglo XIX. En *Biblioteca Histórico-genealógica-asturiana*. Santiago de Chile. Imp. Cervantes. 1924, vol. I, pp. 165-229.

Pero la obra más importante de este género en Asturias es la titulada *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico*³⁷, de la cual es autor Constantino Suárez Fernández, quien nos dice en su *Prólogo* que redujo la búsqueda de datos a escritores y artistas por dos razones: la primera, porque siempre tuvo devoción por los que al pasar por la vida dejaron rastro de su espíritu en alguna obra de creación; y la segunda, la de no extenderse en una empresa que por su magnitud resultara de imposible realización para una sola persona. La obra consta de 3790 páginas repartidas en siete volúmenes, si bien el autor, a causa de su fallecimiento, únicamente pudo imprimir los tres primeros en el año 1936; no siguiéndose la edición de la obra hasta el año 1955, en el que José María Martínez Cachero se hizo cargo de su publicación, apareciendo los últimos cuatro volúmenes entre 1955 y 1957.

Los artículos están dispuestos por orden alfabético de apellidos de autores y constan de parte biográfica y bibliográfica, estando compuesta esta última por los libros publicados (excluidas las traducciones), a los que siguen los artículos y las «referencias biográficas», formadas por los trabajos que le eran conocidos sobre la vida o la obra del correspondiente biografiado.

La obra de Suárez Fernández es fundamental para conocer la literatura asturiana, pues está tratada con gran erudición y elaborada con total homogeneidad, a pesar del fallecimiento de su autor y haberse tenido que seguir su edición después de un espacio de casi veinte años. No obstante, la carencia de un índice cronológico y de materias (anunciado en el *Prólogo*), hace que esta obra presente al que acuda a ella con algún plan de estudio grandes inconvenientes; pues en cuanto la consulta que desee efectuar no se concrete a personalidades conocidas, sino que se busquen noticias más amplias para conceptos de conjunto: informaciones relacionadas con una época o el desarrollo colectivo de una determinada modalidad literaria o artística; algo de carácter o propósitos generales, el esfuerzo equivaldría al examen minucioso de toda la obra, porque a los efectos perseguidos en ese caso por el investigador, la ordenación alfabética es la más dificultosa de todas, cuando se tiene que consultar un repertorio tan extenso como el presente³⁸.

*Asturianos de hoy*³⁹ de Faustino Fernández es el último repertorio biográfico que se ha realizado sobre los naturales de Asturias; y se trata de una recopilación de 115 entrevistas que fueron publicadas en *Asturias Semanal* durante los años de 1970, 1971 y parte de 1972. Por los artículos de esta obra, clasificados sin ningún orden pero de idéntica extensión, pasan desde Severo Ochoa hasta el delantero futbolístico «Quini», políticos, banqueros, empresarios, pintores, literatos, juristas, etc., todos ellos descritos con agilidad y plasticismo.

Joaquín María Bover de Roselló escribió la *Biblioteca de Escritores Baleares*⁴⁰, que es el único repertorio de carácter regional que existe sobre las Islas Baleares. Bover de Roselló publicó varias obras sobre la literatura y la historia de estas islas, y por ello fue nombrado cronista de Mallorca y académico correspondiente de la Real Academia de la Historia.

³⁷ Constantino SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico*. Madrid. Imp. «Sáez Hermanos» (vols. I-II) y Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. «Gráficas Summa» (Vols. IV-VII). 1936-1959, 7 vols.

³⁸ Cf. la reseña de M. BAQUERO GOYANES en *Archivum*, VI, Oviedo, 1955, pp. 417-20; y la de José Simón Díaz en *Revista de Literatura*, VIII, Madrid, 1955, pp. 141-42

³⁹ Faustino FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Asturianos de hoy*. Oviedo. Gráficas Summa. 1972, 239 pp.

⁴⁰ Joaquín MARÍA BOVER DE ROSELLÓ, *Biblioteca de Escritores Baleares*. Palma. Imprenta de P. J. Gelabert. 1868, 2 vols.

Los dos volúmenes de la «*Biblioteca*» fueron impresos en 1868 y en ellos se reúnen 1417 autores, que quedan perfectamente descritos en sus partes biográfica y bibliográfica; destacando la gran cantidad de reproducciones en latín, mallorquín, catalán y castellano. La obra lleva dos apéndices: el primero, de obras impresas en las islas por escritores de otras tierras; y el segundo, de «obras escritas por extraños que tratan especialmente de las Baleares».

Los repertorios biobibliográficos de las Islas Canarias comienzan con la «*Biblioteca*»⁴¹ de Joséph de Viera y Clavijo, donde se recogen ochenta y cinco biografías de muy variada extensión, destacando las de Clavijo y Faxardo, Cayrasco de Figueroa y Hoyo Solórzano. Las muchas reproducciones y las notas a pie de página constituyeron una fuente importante para posteriores trabajos, como el de Agustín Millares Torres, que en 1872 publicó *Biografías de Canarios célebres*⁴², en donde estampa veinticinco artículos entre los que sobresalen los dedicados a Luis de la Encina, José de Viera y Clavijo, y Antonio Ruiz Padrón.

Pero la obra definitiva de esta región es el «*Ensayo*»⁴³ de Agustín Millares Carlo, quien nos ofrece un panorama completo de los escritores canarios de los siglos XVI, XVII y XVIII, a través de amplias biografías y perfectas descripciones bibliográficas. La obra lleva un apéndice en el que se reproducen «*La Gran Nivaria triunfante y su capital gloriosa*» y el «*Diario*» de Zuaznávar.

Las biobibliografías catalanas de carácter regional comienzan con la «*Crisi de Cataluña*»⁴⁴ de Manuel Morcillo, que, impresa en 1685, recoge las impresiones de autores extranjeros sobre los escritores catalanes y las «mujeres émulas de los varones en armas y letras». La obra tiene el texto apostillado y los artículos son de reducida extensión.

Dignas de otra consideración son las «*Memorias*»⁴⁵ de Félix Torres Amat, quien, nacido en Sallent de Llobregat en 1772, estudió en la Universidad de Alcalá de Henares y llegó a ser obispo de Astorga. En su obra, Torres Amat, recoge los escritores catalanes anteriores a los primeros años del siglo XIX, aunque reputó por catalanes a todos los nacidos en los condados de Rosellón, Conflent, Vallespir, etc., en los años que esas regiones pertenecieron a Cataluña; y también incluyó a personajes dudosos que tenían apellido catalán, o habían escrito en lengua catalana. En total, reúne más de mil quinientos autores, de los que aporta una sucinta biografía y una relación de las obras que realizaron, reproduciendo, algunas veces, pequeños fragmentos.

Torres Amat dio cuenta por vez primera de muchos autores desconocidos hasta esos momentos; y su repertorio constituye un documento básico para el conocimiento de la literatura catalana, que puede manejarse hoy en día con aprovechamiento, a pesar de la dificultad que supone el que esta obra no tenga índices.

⁴¹ Joséph VIERA Y CLAVIJO, «Biblioteca de los Autores Canarios», en *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. Madrid. Imprenta de Blas Román. 1783, vol. IV, pp. 514-592.

⁴² Segunda edición en Las Palmas de Gran Canaria. Imp. de Francisco Martín González. 1878-79, 2 tomos en un volumen.

⁴³ Agustín MILLARES CARLO, *Ensayo de una Bio-bibliografía de Escritores naturales de las Islas Canarias (siglos XVI, XVII y XVIII)*. Madrid. Tipografía de Archivos. 1932, 716 pp. + 1 h.

⁴⁴ Manuel MORCILLO, *Crisi de Cataluña, hecha por las naciones estrangeras*. Barcelona. Imp. de Mathevat. 1685, XXII + 407 + 30 pp.

⁴⁵ Félix TORRES AMAT, *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores Catalanes, y dar alguna idea de la antigua y moderna literatura de Cataluña*. Barcelona. Imprenta de J. Verdaguer. 1836, XLIII + 719 pp.

Las «*Memorias*» de Torres Amat fueron seguidas del «*Suplemento*»⁴⁶ del canónico catalán Juan Corminas y Güell, quien, a petición del primero y siguiendo su metodología, recogió un gran número de obras anónimas, pero no completó debidamente los autores correspondientes al primer tercio del siglo XIX; y por ello la aparición en 1889 y 1895 del «*Diccionario*»⁴⁷ de Antonio Elías de Molíns es fundamental para conocer a los escritores y artistas catalanes de esta centuria; pues en esta obra los artículos son muy completos, y su conjunto constituye una aportación definitiva a la literatura catalana del siglo XIX.

Sin embargo muy poco valor tiene la «*Galería*»⁴⁸ publicada por Antonio Esplugas en 1896, pues se limita a recoger una veintena de catalanes ilustres sin orden ni concierto; y lo mismo se puede decir de la obra colectiva «*Catalanes ilustres*»⁴⁹ impresa en 1905, aunque en este caso existe una división en seis grupos, bajo los cuales se encuadran unas brevísimas biografías de unos pocos biografiados.

Por último, siguiendo el carácter selectivo de las dos obras anteriores nos encontramos en 1955 con la «*Cataluña*»⁵⁰ de Carlos Soldevila; pero en este caso la obra consta de ochenta y seis biografías ilustradas y ordenadas cronológicamente; y por la amplitud de los artículos, la multitud de ilustraciones y reproducciones, y lo escogido de los personajes biografiados, podemos considerar este trabajo como muy apropiado para mostrar al gran público un panorama de los hijos ilustres de la región catalana.

Tres son las obras biobibliográficas que tratan de la región extremeña: El «*Diccionario*»⁵¹ de Nicolás Díaz y Pérez, los «*Nombres claros de Extremadura*»⁵² de Ángeles Morán Márquez y «*Egregios extremeños*»⁵³ de Antonio Solar y el Marqués de Ciadoncha. Sobre el «*Diccionario*» señalaremos que consta de dos mil biografías realizadas por el autor a lo largo de más de veinte años, y que en la *Introducción* se nos dice que esta obra «no puede considerarse al presente sino como un ensayo» que deberá ser pulido en una segunda edición. Sin embargo, debemos apuntar que este repertorio abarca el panorama comprendido entre la dominación romana y los años finales del siglo XIX, lo que nos da una idea de su amplitud; y si a esto añadimos que las biografías están bien escritas y que se acompañan de numerosas reproducciones, retratos, facsímiles de firmas y datos exactos; podemos concluir que estamos ante un estudio muy meritorio y de obligada consulta para quienes están interesados en conocer las glorias de Extremadura.

⁴⁶ Juan CORMINAS, *Suplemento a las Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes publicadas por el Exmo. e Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat*. Burgos. Imprenta de Arnaiz. 1849, 369 pp.

⁴⁷ Antonio ELÍAS DE MOLÍNS, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. (Apuntes y datos)*. Barcelona. Imprenta de Fidel Giró y de Calzada. 1889-95, 2 vols.

⁴⁸ Antonio ESPLUGAS, *Galería de Catalanes ilustres publicada por... Breves apuntes biográficos por José Narciso Roca y Ferreras*. Barcelona. Tipolit. de Luis Tasso. 1896, 168 pp.

⁴⁹ *Catalanes ilustres. Su tiempo, su vida y sus hechos por Varios Autores. Con un Prólogo de Antonio J. Bastinos*. Barcelona. Antonio J. Bastinos. 1905, XII + 322 pp.

⁵⁰ Carlos SOLDEVILA, *Cataluña, sus hombres y sus obras*. Barcelona. Editorial Aedos. 1955, 405 pp. + 2 h., y 375 reproducciones en huecograbado

⁵¹ Nicolás DÍAZ Y PÉREZ, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres. Prólogo de Francisco Cañamaque. Noticias del autor por Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca*. Madrid. Pérez y Boix, Editores. 1884-88, 2 vols.

⁵² Ángeles MORÁN MÁRQUEZ, *Nombres claros de Extremadura: Notas biográficas*. Badajoz. Tipografía de Uceda Hermanos. 1914, 197 pp.

⁵³ Antonio SOLER Y TABOADA y el MARQUÉS DE CIADONCHA, *Egregios extremeños*. Badajoz. Monte de Piedad y Caja General de Ahorros. 1946, 181 pp.

Por otra parte, la obra de Ángeles Morán contiene dieciocho biografías bien redactadas; y a pesar de haber recibido el *Premio de la Ciudad de Badajoz* en los Juegos Florales de 1914, no aporta nada al trabajo pionero de Nicolás Díaz; y lo mismo se puede decir de la veintena de artículos que contiene «*Egregios Extremeños*», entre los que sobresale el dedicado a Bartolomé Sánchez de Badajoz.

Los cuatro primeros repertorios biobibliográficos sobre la región gallega tienen poco interés, pues el «*Cathálogo*»⁵⁴ manuscrito de Antonio Rioboo contiene 230 biografías de escritores gallegos, y por su pequeña extensión podría ser considerado como el esquema elemental sobre el que construir la obra definitiva; el «*Diccionario*»⁵⁵ de Manuel Murguía quedó sin concluir; la «*Galería*»⁵⁶ de Teodosio Vesteiro reúne tan solo treinta y ocho biografías con poco interés documental y didáctico; y el «*Breve compendio*»⁵⁷ de José Pardiñas, redactado entre 1772 y 1782, fue editado muy descuidadamente en 1877.

Realmente no podemos hablar de auténticos repertorios gallegos hasta que en 1951 se comienza a imprimir la «*Enciclopedia Gallega*»⁵⁸ de Antonio Couceiro, que, dividida en tres volúmenes y conteniendo cerca de mil páginas, recoge un amplio panorama de la literatura gallega, aunque los datos de los biografiados sean muy reducidos. Esta obra no puede ser adicionada por los «*Dos mil nombres gallegos*»⁵⁹ de Francisco Lanza, pues este autor, además de recoger escritores, se dispersa hacia otros campos del saber, como son la historia, arqueología, arte, industria, y folklore gallegos.

Los principales repertorios biobibliográficos que reúnen noticias sobre escritores valencianos de todos los géneros literarios son la «*Biblioteca Valentina*»⁶⁰ de Joséph Rodríguez, «*Escritores del reyno de Valencia*»⁶¹ de Vicente Ximeno, «*Biblioteca Valenciana*»⁶² de Justo Pastor Fuster y «*Los fills de la morta*

⁵⁴ ANTONIO RIOBOO Y SEIJAS, *Cathálogo, y serie de todos los Prelados, que gobernaron las Santas Iglesias Cathedrales de Galicia, en las que ahora comprehenden sus límites, desde sus primeras fundaciones asta el tiempo presente deducido de la Historia de Galicia y ilustrada*. Manuscrito con letra del siglo XVIII y sin foliar. En este catálogo se intercala otro con 230 escritores gallegos. Forma parte de un tomo manuscrito de *Papeles varios del Sr. Rioboo*, y se encuentra custodiado en la Real Academia de la Historia, signatura 9-26-2 = D-44.

⁵⁵ MANUEL MURGUÍA, *Diccionario de escritores gallegos*. Vigo. Tip. de J. Compañel. 1862. Solamente apareció el volumen primero, XXI h. + 228 pp.

⁵⁶ TEODOSIO VESTEIRO TORRES, *Galería de gallegos ilustres*. Lugo. Imprenta Católica y Madrid. Imprenta Heliodoro Pérez. 1880, 3 tomos en un volumen.

⁵⁷ JOSÉ PARDIÑAS VILLALOVOS, *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia nativos, y próximos originarios esclarecidos en virtudes, literatura y dignidades eclesiásticas, con algunas cortas relaciones de sucesos particulares*. La Coruña. Andrés Martínez, ed., 1877, XIII + 247 pp.

⁵⁸ ANTONIO COUCEIRO FREIJOMIL, *Enciclopedia Gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*. Santiago de Compostela. Edit. Bibliófilos Gallegos. 1951-54, 3 vols.

⁵⁹ FRANCISCO LANZA ÁLVAREZ, *Dos mil nombres gallegos*. Buenos Aires. Ediciones Galería del Centro Gallego. 1953, 320 pp.

⁶⁰ La obra que Joséph Rodríguez terminó en 1700 llevaba por título *Biblioteca valentina i Catálogo de los insignes escritores, naturales de la Ciudad i Reino de Valencia desde su gloriosa conquista, lograda año de 1238 hasta los presentes tiempos. Escrivióla frai Joséph Rodríguez, natural de la misma ciudad; y la impresa en 1747 apareció con el de Bibliotheca Valentina. Aora continuada, y aumentada con el prólogo y originales del mismo Autor. Añadidas algunas enmiendas, y correcciones, como las dexó el Autor entre sus originales, con que se mejoran muchos lugares de su Obra. Júntase la continuación de la misma obra, hecha por el P. M. Fr. Ignacio Savalls*. Madrid. Imp. J. T. Lucas. 1747

⁶¹ VICENTE XIMENO, *Escritores del reyno de Valencia. chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII*. Valencia. Joseph Estevan Dolz. 1747-49, 2 vols.

⁶² JUSTO PASTOR FUSTER, *Biblioteca Valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*. Valencia. Imprentas de José Ximeno e Ildefonso Mompí. 1827-30, 2 vols.

viva»⁶³ de Carmelo Navarro; a los que se deben añadir las obras de José María Puig Torralva⁶⁴ y Francisco Martí Grajales⁶⁵, que recogen únicamente poetas de la región valenciana. La «*Biblioteca Valentina*» del trinitario Joséph Rodríguez es hoy día una obra prácticamente desconocida, pues su autor la terminó en 1700, después de trabajar en ella durante más de veinte años; y cuando en 1703 estaba a punto de terminar de imprimirse su autor falleció, y las 468 páginas impresas pasaron a poder de la orden de los trinitarios, donde quedó olvidada hasta que el también trinitario Ignacio Savalls Pérez la editó en 1747, pero con tan mala fortuna que se perdieron gran parte de los ejemplares de esta tirada⁶⁶.

La obra contiene más de setecientos autores, y, aunque la redacción es muy barroca, las descripciones que hace son completas y los datos que aporta imprescindibles para conocer la historia literaria de la región valenciana. Es muy posible que esta obra fuese publicada en 1747 porque ese mismo año salía de la imprenta el primer volumen de los «*Escritores del reyno de Valencia*» de Vicente Ximeno, quien había estado utilizando la «*Biblioteca Valentina*» de Rodríguez durante años.

La obra de Vicente Ximeno reseña cerca de mil escritores valencianos comprendidos entre los años de 1238 (conquista de Valencia) y 1747. La ordenación es cronológica; y las fechas, apostilladas a los artículos, son las de los fallecimientos de los autores, y cuando estas no se conocen se señalan las de las tomas de posesión de algunos de los cargos que ostentaron. Las cédulas se componen de parte bibliográfica a la que siguen, numeradas, las obras del autor, dando de cada una de ellas los datos completos y haciendo casi siempre una pequeña nota crítica del contenido. Este repertorio puede considerarse importante para las letras valencianas, y su autor trabajó en él a lo largo de catorce años.

El estudio de Vicente Ximeno fue adicionado por el librero Justo Pastor Fuster en su «*Biblioteca Valenciana*», que, además de continuar la descripción de los escritores hasta 1829, enmendó muchos de los errores que la obra contenía. El repertorio de Fuster sigue el modelo de su predecesor, y nos presenta un texto con notas a pie de página y frecuentes reproducciones a partir de los escritores del siglo XV.

El diccionario biográfico de Carmelo Navarro, que utilizaba el seudónimo de Constantí Llobart, recoge únicamente noticias de los escritores valencianos de los siglos XVIII y XIX, y tiene la intención de completar, y continuar hasta 1879, las aportaciones realizadas por Rodríguez, Ximeno y Fuster. El repertorio de Carmelo Navarro cierra el ciclo de obras que tratan de mostrar la vitalidad de la lengua valenciana, al exponernos un panorama completo de los escritores valencianos que cultivaron todos los géneros literarios.

Un capítulo aparte lo constituyen dos repertorios que tratan exclusivamente de los poetas valencianos: el primero es el «*Estudio histórico-crítico*» de José María Puig Torralva y Francisco Martí Grajales, en el que se nos muestran ochenta poetas de los siglos XVI, XVII y XVIII, a través de unas biografías de reducida extensión

⁶³ Constantí LLOMBART (seudónimo de Carmelo Navarro y Llobart). *Los fills de la morta viva. Apunts biobibliografich para la historia del renaiximent lliterari llemosí en Valencia*. Valencia. Emili Pasqual. 1879, 783 pp.

⁶⁴ José María PUIG Y TORRALVA y Francisco MARTÍ GRAJALES, *Estudio histórico-crítico de los poetas valencianos de los siglos XVI, XVII y XVIII*. Valencia. Imp. de la viuda de Ayoldi. 1883, 115 pp.

⁶⁵ Francisco MARTÍ GRAJALES, *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los Poetas que florecieron en el Reyno de Valencia hasta el año 1700*. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos. 1927, 481 pp.

⁶⁶ Cf. José FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, *Op. cit.*, pp. 130-31.

que dan una visión muy superficial de la poesía valenciana. El segundo repertorio es el «*Ensayo*» de Francisco Martí Grajales quien, después de criticar la obra anterior (de la cual fue coautor), trata de reunir a todos los poetas valencianos que vivieron desde el siglo XIII hasta el año 1700. Los artículos de cada autor están ordenados alfabéticamente y constan de una parte bibliográfica en la que se describen perfectamente las obras, dando noticias de las portadas e índices, y reproduciendo generalmente fragmentos de interés y datos sobre la localización de ejemplares; todo lo cual hace que este trabajo sea de indispensable consulta a quien desee estudiar la poesía valenciana.

De la región vascongada no hay repertorios biobibliográficos propiamente dichos, pues tan solo las obras de Miguel Rodríguez-Ferrer y Nicolás de Soraluce y Zubizarreta recogen un corto número de personajes vascos. En «*Los vascongados*»⁶⁷ de Rodríguez-Ferrer las biografías (que ocupan las páginas 311 a 340) son muy reducidas y, en realidad, forman un elemento más de los muchos que componen esta pequeña enciclopedia del país vasco. El autor ha tratado de dar una visión general del pueblo vasco, y lo ha conseguido plenamente con este volumen; en cuyo texto, anotado profusamente, se observan datos de cierto interés, que darán al curioso una pauta a seguir en sus posibles estudios sobre la región vascongada. En cuanto a «*Más biografías*»⁶⁸ de Soraluce y Zubizarreta debemos precisar que está dividido en las secciones de Guipúzcoa, Vizcaya, Álava y Navarra; pero que se trata en la práctica de un catálogo de librería de poco interés y sin ningún rigor científico.

REPERTORIOS BIOBIBLIOGRÁFICOS PROVINCIALES Y LOCALES

En este último apartado es preciso aclarar que no existe ninguna provincia española que tenga recogidos en una sola obra solvente las biografías de sus naturales más ilustres; pero esa carencia puede solucionarse parcialmente con los estudios que se han realizado sobre las distintas ciudades; y así presentaremos, por orden alfabético, los repertorios provinciales junto con los locales para dar una visión lo más clara posible de los personajes nacidos en cada provincia

Álava

La provincia de Álava está representada por las obras de Joaquín Joséph de Landázuri y Vicente González. En «*Los varones ilustres alaveses*»⁶⁹ de Landázuri

⁶⁷ Miguel RODRÍGUEZ-FERRER, *Los vascongados, su país, su lengua y el Príncipe L. L. Bonaparte. Con notas, ilustraciones y comprobantes sobre sus antigüedades, sus principales nombres históricos, su literatura eúskara, su bibliografía vasca, sus artistas y obras de arte, su música, sus danzas, sus supersticiones, su organización social antigua y moderna, condición de sus respectivas clases, sus fueros, carácter que estos presentan y perturbación de sus partidos actuales con el influjo que tuvo este país en nuestras conquistas y descubrimientos ultramarinos.* Madrid. Imprenta de J. Noguera. 1873, LIX+348 pp.

⁶⁸ Nicolás DE SORALUCE Y ZUBIZARRETA, *Más biografías y catálogo de obras vasco-navarras.* Vitoria. 1871, 42 pp.

⁶⁹ Joaquín Joséph DE LANDÁZURI Y ROMARATE, *Los varones ilustres alaveses, y los fueros, exenciones, franquezas y libertades de que siempre ha gozado la M. N. y M. L. provincia de Álava deducido de documentos auténticos y autores originales.* Vitoria. Baltasar Manteli. 1799, XX + 246 + XII pp.

se nos proporciona un panorama muy general, pues el autor se centra especialmente en los militares y religiosos; y mucha más importancia tienen los «*Alaveses ilustres*»⁷⁰ de Vicente González de Echevarri, quien dedica cuatro de los seis volúmenes de su obra a trazar las biografías de la familia Álava, por lo que esta obra, escrita con rigor y seriedad científica, queda reducida a un estudio genealógico de la citada familia⁷¹.

Alicante

Los repertorios que destacan en la provincia de Alicante son los de Manuel Rico, Benedicto Mollá, J. Vies, José M. Milego y Francisco Montero. El «*Ensayo*»⁷² de Manuel Rico se apoya hasta el año 1829 en las obras de Joséph Rodríguez, Vicente Ximeno y Justo Pastor Fuster; el orden que sigue es el cronológico de fechas de defunción; y en los extensos artículos destaca especialmente la parte bibliográfica, en la que aparecen abundantes reproducciones de cartas y discursos; llegándose en la descripción de las obras a dar un extenso y detallado sumario de su contenido; todo lo cual califica este trabajo como ejemplar en esta materia.

Por otra parte, los «*Escritores y artistas*»⁷³ de Benedicto Moyá están divididos en dos secciones: en la primera se han colocado por orden alfabético los escritos y las obras de arte; y en la segunda siguen las biografías, con un índice para mayor facilidad de los lectores. Este trabajo no se imprimió, porque su autor lo consideró deficiente; no obstante, por su extensión, y los datos que aporta, es una de las fuentes principales de documentación sobre los hombres de letras de la provincia alicantina; y se debería tener en cuenta para una futura reedición de la obra de Manuel Rico. Sin embargo, el resto de estudios sobre esta provincia tiene poca importancia; ya que en los «*Retratos*»⁷⁴ de J. Vies el autor se limita a estampar diecinueve artículos, en los que se hacen comentarios y descripciones pormenorizados de cada cuadro, y, sin embargo, los datos biográficos son escasos; y en lo que se refiere a los «*Alicantinos ilustres*»⁷⁵ de José M. Milego diremos que consta de cincuenta y cuatro biografías extensas y bien documentadas, pero todas ellas bien tratadas en las obras anteriores; y, por último, las «*Noticias*»⁷⁶ de Francisco Montero reúnen treinta y cuatro biografías de personajes que se distinguieron en América desde el siglo XVI hasta los primeros años del siglo XX.

⁷⁰ Vicente GONZÁLEZ DE ECHEVARRI, *Alaveses ilustres*. Vitoria. Imprenta Provincial. 1900-1906, 6 vols.

⁷¹ Véase también Manuel DÍAZ DE ARCAYA, *Dos poetas alaveses del siglo XIV. Siluetas biográfico-literarias de los ilustres proceres D. Pedro González de Mendoza y D. Pero Bález de Guebara*. Vitoria. Imprenta Provincial. 1901.

⁷² Manuel RICO GARCÍA y Adalmiro MONTERO Y PÉREZ, *Ensayo Biográfico Bibliográfico de Escritores de Alicante y su provincia*. Alicante. Establecimiento Tipográfico de Antonio Reus. 1888, 2 vols.

⁷³ Benedicto MOLLÁ Y BONET, *Escritores y artistas de la provincia de Alicante*. 1881, VIII + 1.288 pp., este manuscrito está custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura Mss. 5.468.

⁷⁴ J. VIES CISCAR, «Retratos de alicantinos ilustres». *El Archivo*, III, 1889, pp. 272-81.

⁷⁵ José M. MILEGO y Antonio GALDO LÓPEZ, *Alicantinos ilustres. Apuntes biográficos*. Alicante. Imp. de El Graduador. 1905, XV + 446 pp.

⁷⁶ Francisco MONTERO PÉREZ, *Noticias acerca de algunos naturales de la provincia de Alicante que se distinguieron en América*. Alicante. Talleres tipográficos de El Día. 1919, 46 pp.

Burgos

El tema de las biobibliografías burgalesas es un caso de tesón en busca de la recopilación de datos; pues los «*Apuntes para las biografías de algunos burgaleses*»⁷⁷ de Nicolás de Goyri fueron continuados por el «*Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico*»⁷⁸ de Manuel Martínez Añíbarro, y este por los «*Escritores Burgaleses*»⁷⁹ de Licinio Ruiz, quien a su vez fue seguido por Eloy García en su «*De bibliografía burguense*»⁸⁰; y a parte se deben consignar «*La historia de Miranda*»⁸¹ de Francisco Cantera sobre los naturales de Miranda del Ebro, y la «*Bibliografía burgalesa*»⁸² de Ismael García sobre los estudios referentes a Burgos y su provincia.

Los «*Apuntes*» de Nicolás de Goyri abarcan desde el año 284 hasta principios del siglo XIX; y nos ofrece ochenta y ocho artículos muy documentados y con abundantes notas a pie de página, pero sin orden riguroso de colocación, ni de selección de los personajes biografiados. Esta obra fue seguida por el «*Intento*» de Martínez Añíbarro, quien presenta en su estudio unos artículos muy documentados; destacando por su extensión y sentido crítico el referido a don Pedro Fernández de Velasco (págs. 167-187). El autor nos anuncia que no pretende hacer una obra de carácter exhaustivo; pero es un trabajo meritorio y en el *Apéndice* (págs. 537-539) nos inserta cuarenta y tres fichas escuetísimas de autores contemporáneos para que sirvan de fuente investigadora a los futuros estudiosos de los personajes de la provincia de Burgos; y así fue, porque Licino Ruiz en sus «*Escritores Burgaleses*» va a continuar la obra de Martínez Añíbarro con un amplio número de biografías, muchas de las cuales pecan de brevedad y de falta de homogeneidad en las descripciones bibliográficas. Por último, y aparecido por entregas durante los años 1932 a 1940, debemos destacar el estudio de Eloy García «*De bibliografía burguense*», en el que el autor nos dice que se trata de un apéndice al repertorio de Licino Ruiz, al que hace algunas observaciones y ampliaciones; las primeras afectan a 142 artículos de Licino Ruiz y las segundas, aparecidas desde 1936 a 1940, son muchas; llegando a reunir su trabajo 529 artículos, con los cuales se completa de un modo casi total el panorama de los autores burgaleses.

Mención aparte merecen «*La historia de Miranda*» de Francisco Cantera, en la que sobresale el capítulo dedicado a los capitanes mirandeses de los Siglos de Oro;

⁷⁷ Nicolás DE GOYRI, *Apuntes para las biografías de algunos burgaleses célebres*. Burgos. Imprenta de D. Timoteo Arnáiz. 1878, 255 pp.

⁷⁸ Manuel MARTÍNEZ AÑÍBARRO Y RIVES, *Intento de un Diccionario biográfico y bibliográfico de autores de la provincia de Burgos*. Madrid. Biblioteca Nacional, M. Tello. 1889, 570 pp.

⁷⁹ Licinio RUIZ y Julián GARCÍA SAINZ DE BARANDA, *Escritores burgaleses. Continuación al «Intento de un Diccionario Bio-bibliográfico de autores de la provincia de Burgos», de Martínez Añíbarro y Rives*. Alcalá de Henares. Imprenta de la Escuela de Reforma. 1930, 641 pp. + XXXI hs.

⁸⁰ Eloy GARCÍA DE QUEVEDO, «De bibliografía burguense. (Disposiciones y apuntes)». *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. XI, Burgos, 1932, pp. 249-56, 288-93, 326-59; XII, 1933, pp. 389-97; XIII, 1934, pp. 1-11, 49-53; XIV, 1935, pp. 158-65, 197-208, 237-44, 277-85; XV, 1936, pp. 325-35, 366-75, 413-427; XVI, 1937, pp. 473-482, 514-31, 553-67, 593-607; XVII, 1938, pp. 3-16, 41-55, 81-93, 123-36; XVIII, 1939, pp. 173-88, 209-21, 241-54, 273-87; XIX, 1940, pp. 321-37, 373-87, 409-20, y 449-64.

⁸¹ Francisco CANTERA BURGOS, *La historia de Miranda en sus hijos más ilustres*. Burgos. Imprenta de Aldecoa. 1952, 48 pp.

⁸² Ismael GARCÍA RÁMILA, *Bibliografía burgalesa*. Burgos. Publicaciones de la Institución Fernán González. Imprenta de Aldecoa. 1961, 384 pp.

y «*Bibliografía burgalesa*» de Ismael García, en la que trata de recoger el mayor número de estudios publicados referentes a Burgos y su provincia; pero, aunque el número de fichas bibliográficas es amplio, su descripción es incompleta al faltar muchas veces la fecha de impresión.

Cádiz

Las biobibliografías provinciales gaditanas comienzan por las *Memorias para la Biografía y para la Bibliografía de la Isla de Cádiz*⁸³ de Nicolás María de Cambiaso, y siguen con las «*Siluetas gaditanas*»⁸⁴ de Ernesto López, para terminar con el *Desarrollo de la literatura en la región gaditana durante el presente siglo*, de Joaquín Montemayor⁸⁵; y en lo que respecta a los repertorios de carácter local se deben tener en cuenta la «*Galería de Arcobricenses*»⁸⁶ de Miguel Marcelino y Olivares, y los *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*⁸⁷ de Diego Ignacio Parada.

En las «*Memorias*» dice Cambiaso que él es el primero en haber intentado hacer un repertorio de esta naturaleza sobre los hijos de Cádiz, y por ello pide que se le dispensen los yerros cometidos; pero el texto de la obra está fuertemente anotado a pie de página; y los artículos son, a veces, auténticas visiones de conjunto; destacando sobre todos los de José de Vargas y Ponce (págs. 239-246) y José de Cadahalso (págs. 206-217). Son también frecuentes las reproducciones y, a veces, las pequeñas notas de crítica o de contenido de las obras de los autores de quien se trata. El trabajo, en suma, puede considerarse importante para Cádiz, por sentar la base de la cual podrían partir los historiadores y biógrafos posteriores.

Pero no fue así, porque las «*Siluetas gaditanas*» de Ernesto López nos muestran solamente 145 artículos, en los cuales se ve la intención de querer plasmar en pocas líneas los aspectos más sobresalientes de los gaditanos de la época; además las biografías que stampa carecen de ordenación alguna; lo que unido a la falta de un índice hace sumamente difícil la localización de un personaje concreto. Y lo mismo se puede decir del «*Desarrollo de la literatura*» de Joaquín Montemayor, pues en este librito, que no tiene índice, se da una visión muy superficial del desarrollo de la literatura en Cádiz durante el siglo XIX; y, a pesar de haber sido premiado el estudio en los Juegos Florales del 15 de septiembre de 1895, lo consideramos de poco valor.

Sin embargo, un carácter muy distinto tienen los repertorios locales, pues la «*Galería de Arcobricenses*» de Miguel Marcelino y Olivares presenta unos artícu-

⁸³ Nicolás María DE CAMBIASO Y VERDES, *Memorias para la biografía y para la bibliografía de la Isla de Cádiz*. Vol. I. Madrid. Imprenta de León Amarita. 1829; vol. II. Madrid. Imprenta de la Viuda de Villalpando. 1830.

⁸⁴ Ernesto LÓPEZ FERNÁNDEZ, *Siluetas gaditanas. Detalles biográficos, apuntes, opiniones, juicios sobre cuántas personalidades de la capital y de la provincia son conocidas como políticos, literatos, artistas, hombres de ciencia, comerciantes, industriales, etc.* Cádiz. Tipografía gaditana del Boletín Oficial. 1891, V + 131 pp.

⁸⁵ Joaquín MONTEMAYOR, *Desarrollo de la literatura en la región gaditana durante el presente siglo*. Cádiz. (S. i.). 1895, 98 pp.

⁸⁶ Miguel MARCELINO Y OLIVARES, *Galería de Arcobricenses ilustres. Precedida de una Cartamensiva del Dr. Thebussem*. Arcos de la Frontera. Imprenta El Arcobricense. 1892, VI + 592 pp.

⁸⁷ Diego Ignacio PARADA Y BARRETO, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*. Jerez. Imp. del Guadalete. 1875, XC + 509 pp.

los muy documentados, entre los cuales podemos destacar los referidos a Francisco Romero y Julián Romero, y sobre todo el completo estudio sobre Francisco Pérez Mancheño (págs. 259-377). Las reproducciones son frecuentes y la exactitud de las fechas y la profusión de datos, hacen que esta obra sea de indispensable consulta para conocer una parte principal de los personajes de la provincia de Cádiz; y la misma estructura y perfección encontramos en los «*Hombres ilustres*» de Diego Ignacio Parada, donde los artículos ofrecen amplias biografías, y aquellas que constan de parte bibliográfica muestran los datos completos de su descripción, haciendo separación entre las obras impresas y las manuscritas.

Córdoba

Uno de los primeros trabajos publicados sobre los personajes de la provincia de Córdoba son las «*Biografías cordobesas*»⁸⁸ de Francisco González, a las que siguen los «*Estudios biográficos*»⁸⁹ de Gabriel Delgado, y completan el «*Ensayo de un catálogo biográfico*»⁹⁰ de Rafael Ramírez de Arellano. Existen también dos repertorios locales de poca importancia: uno sobre Castro del Río realizado por Juan de Castro⁹¹, y el otro sobre Puente Genil del que es autor Antonio Aguilar y Cano⁹².

La obra de Francisco González consta de veinticuatro biografías que habían sido publicadas antes en *El Diario* de Córdoba; están colocadas sin ningún orden, y merecen destacarse las dedicadas a Francisco de Borja y Pavón (págs. 97-106) y José Tello García (págs. 129-138); y los «*Estudios biográficos*» de Gabriel Delgado se componen de once biografías, que presentan en su parte final el apartado bibliográfico con cuya ayuda se desarrolló el tema. Se cierra este apartado provincial con el «*Ensayo de un catálogo biográfico*» de Rafael Ramírez de Arellano, que reúne 3.458 artículos, en los que aparecen documentos y extractos de verdadero interés; destacando, entre otros, los estudios realizados sobre Góngora (págs. 219-257, vol. I.) y Pedro Tafur (págs. 652-662, vol. I); y además son muy importantes las noticias que aporta sobre los escritores hispano latinos, árabes, mozárabes y judíos. De menor interés es el trabajo inédito «*De los escritores naturales de Castro del Río*», cuyo autor, Juan de Castro, se limita a estudiar once personajes; y lo mismo se puede afirmar de las «*Notas bibliográficas*» de Antonio Aguilar, las cuales se reducen a una simple relación de títulos.

⁸⁸ FRANCISCO GONZÁLEZ Y SÁENZ, *Biografías cordobesas contemporáneas*. Córdoba. Imp. y Librería del «Diario de Córdoba». 1895, XXXIX + 188 pp.

⁸⁹ GABRIEL DELGADO y JOSÉ MARÍA REY, *Estudios biográficos (Hijos ilustres de la provincia de Córdoba)*. Córdoba. Imp. El Defensor de Córdoba. 1913, 184 pp.

⁹⁰ RAFAEL RAMÍREZ DE ARELLANO, *Ensayo de un catálogo biográfico de Escritores de la provincia y diócesis de Córdoba, con descripción de sus obras*. Madrid. Tip. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos». 1922-23. 2 vols.

⁹¹ JUAN DE CASTRO, *De los escritores naturales de Castro del Río, que han dado a la imprenta alguna de sus obras. Fragmentos históricos, que para conservar su buena memoria recogió y escribió un fraile del Carmen en el convento de la misma Villa. Se comenzó al año de 1804*. Manuscrito depositado en la Biblioteca Universitaria de Oviedo. Signatura M.90.

⁹² ANTONIO AGUILAR Y CANO, «Notas bibliográficas de autores pontanos». En *El libro de Puente Genil*. Puente Genil. Imp. F. Estrada Muñoz. 1894, pp. 929-40

Guadalajara

A Juan Catalina García corresponde el honor de iniciar en «*El libro de la provincia de Guadalajara*»⁹³ el estudio de los personajes ilustres de esta provincia; que completará años más tarde, en su «*Biblioteca de Escritores de la provincia de Guadalajara*»⁹⁴, la cual será continuada y puesta al día por Carmen Aragonés en su «*Contribución al Diccionario Bibliográfico de Guadalajara del siglo XX*»⁹⁵. «*El libro de la provincia*» de Juan Catalina García está dedicado a los jóvenes de las escuelas para que conozcan su provincia tanto en sus aspectos físicos como en los políticos y humanos. La parte dedicada a los guadalajareños ilustres es en realidad un avance de su «*Biblioteca de Escritores*», obra muy importante, que su autor dividió en tres partes: la primera consta de 280 escritores con 1.233 obras; y los artículos comprenden biografías documentadas en las más diversas fuentes, dando a veces una relación de los autores que escribieron sobre el biografiado. La sección segunda comprende las obras contenidas entre los números 1.234 y 1.354; y la parte tercera está dedicada al ámbito local, comprendiendo las entradas de 1.355 a 1.945, que están ordenadas topográficamente; y comienzan por el nombre del lugar, biblioteca donde se encuentran, título completo, y terminan con la descripción e interés de la obra. Este importante repertorio fue continuado por la «*Contribución al Diccionario*» de Carmen Aragonés, quien aporta 67 biografías perfectamente estructuradas, y donde se hace constar la localización de las obras que se citan.

Menos importancia tienen las «*Biografías de Hijos ilustres*»⁹⁶ de Juan Diges, por tratarse de una breve selección de los escritores que vivieron entre los siglos XIV y XIX, y las «*Noticias acerca de algunos naturales de la provincia de Guadalajara*»⁹⁷ de Gabriel María Vergara, que es una obra, compuesta de 108 pequeñas biografías, destinada a la juventud para conmemorar la *Fiesta de la Raza*.

Guipúzcoa

En Guipúzcoa falta un repertorio que nos muestre un panorama amplio de sus hijos ilustres, pues la «*Historia general de Guipúzcoa*»⁹⁸ de Nicolás de Soraluce se puede considerar tan solo como un pequeño esbozo, al que seguirán el anónimo «*Ensayo de una colección de memorias de hombres célebres*»⁹⁹, y la interesante,

⁹³ Juan Catalina GARCÍA LÓPEZ, *El libro de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara. Imp. Provincial. 1881, 183 pp.

⁹⁴ Juan Catalina GARCÍA LÓPEZ, *Biblioteca de escritores de la provincia de Guadalajara y bibliografía de la misma hasta el siglo XIX*. Madrid. Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra». 1899, XII + 779 pp.

⁹⁵ Carmen ARAGONÉS DOMARCO, *Contribución al Diccionario Bibliográfico de Guadalajara del siglo XX*. 372 páginas. Memoria de Licenciatura dirigida por don José Simón Díaz, y presentada en la Universidad Complutense el 23 de abril de 1973. Inédita.

⁹⁶ Juan DIGES ANTÓN y Manuel SAGREDO Y MARTÍN, *Biografías de Hijos ilustres de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara. Tipografía y Encuadernación Provincial. 1889, XV + 168 pp.

⁹⁷ Gabriel María VERGARA Y MARTÍN, *Noticias acerca de algunos naturales de la provincia de Guadalajara que se distinguieron en América*. Madrid. Imprenta de Librería y Casa Editorial Hernando. 1930, 62 pp.

⁹⁸ Nicolás de SORALUCE y ZUBIZARRETA, *Historia General de Guipúzcoa*. Madrid. Carlos Bailly-Bailliere. 1870, 2 vols.

⁹⁹ *Ensayo de una colección de memorias de hombres célebres, prelados, escritores y sujetos notables en virtud y doctrina, naturales de Guipúzcoa*. Florencia. Imprenta de la Purísima Concepción de Rafael Ricci. 1876, VII + 216 pp.

pero inconclusa, obra de Adrián de Loyarte titulada «*Donostiaras del siglo XIX*»¹⁰⁰. Mención aparte merecen la «*Iconografía biográfica de Guipúzcoa*»¹⁰¹ de Francisco López-Alen, y la «*Noticia histórica de la Villa de Zumárraga*»¹⁰² de Ignacio Belaustegui; pues tanto una como otra tienen puestos sus intereses fundamentales en otros temas de estudio. La «*Historia*» de Nicolás de Soraluce dedica el capítulo segundo del primer volumen a los hijos ilustres de Guipúzcoa, y nos muestra una pequeña colección de biografías, entre las que destaca la referida al general Zumalacárregui (págs. 452-462). En lo referente al anónimo «*Ensayo*» debemos señalar que recoge 97 artículos de extensión y contenido muy diverso, por haber sido tomados al pie de la letra de distintas obras; y en lo que respecta a «*Donostiaras del siglo XIX*» de Adrián de Loyarte hay que puntualizar que tan solo fue publicado el volumen primero, que consta de once excelentes biografías entre las que sobresalen las de José Juan Santesteban (págs. 290-355) y Vicente Manterola (págs. 356-427).

La «*Iconografía biográfica*» de Francisco López-Alen es muy selectiva en el número de biografías, pero es una aportación importante a la iconografía española; y la «*Noticia histórica*» de Ignacio Belaustegui es una historia de la villa de Zumárraga, a la que se le han añadido las biografías de Miguel López de Legazpi, Nicolás de Soraluce y Zubizarreta y cinco o seis más.

Madrid

Dos obras dan una amplia visión de los personajes madrileños: la primera, «*Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes*»¹⁰³ de Joséph Antonio Álvarez; y la segunda, el «*Diccionario biográfico matritense*»¹⁰⁴ de Luis Ballesteros Robles; y además debe también tenerse en cuenta el estudio de Arturo Viala «*Escritores ilustres madrileños*»¹⁰⁵, de marcado carácter escolar. El repertorio de Joséph Antonio Álvarez reúne 1.500 biografías de personajes madrileños, entre los que se encuentran santos, mártires, pontífices, cardenales, reyes, virreyes, jueces, militares, etc., y 500 escritores, que el autor ha señalado con un asterisco para facilitar a los literatos su localización; esta meritoria obra fue continuada por el «*Diccionario*» de Luis Ballesteros, quien la adicionó con nuevas biografías, entre las que destaca la de Isabel la Católica (págs. 321-346). Por último, el estudio de Arturo Viala recoge veintinueve biografías y da una visión muy general de los escritores madrileños del siglo XVI (Ercilla) hasta el siglo XIX (Zea).

¹⁰⁰ Adrián DE LOYARTE, *Donostiaras del siglo XIX*. San Sebastián. Librería Editorial Baroja. 1913, VII + 522 pp.

¹⁰¹ Francisco LÓPEZ-ALEN, *Iconografía biográfica de Guipúzcoa. Galería de retratos de guipuzcoanos distinguidos, coleccionados, dibujados a pluma y expuestos con una relación compendiada de los hechos más culminantes de cada figura*. San Sebastián. Imprenta de J. Baroja e Hijo. 1898, IX + 333 pp.

¹⁰² Ignacio BELAUSTEGUI E ITURBE, *Noticia histórica de la Villa de Zumárraga con la biografía de sus hijos ilustres*. Tolosa. Imprenta, Librería y Encuadernación de E. López. 1900, 87 pp.

¹⁰³ Joséph Antonio ÁLVAREZ Y BAENA, *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*. Madrid. Oficina de D. Benito Cano. 1789-91, IV vols.

¹⁰⁴ Luis BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico matritense*. Madrid. Imprenta Municipal. 1912, XII + 702 pp.

¹⁰⁵ Arturo VIALA, *Escritores ilustres madrileños. Apuntes para un álbum biográfico-literario*. Madrid. Est. Tipográfico de Segundo Martínez. 1879, 77 pp.

Mallorca

Dos obras de Joaquín María Bover de Roselló proporcionan un panorama amplio de los personajes célebres nacidos en Mallorca: la primera, «*Memoria biográfica de los mallorquines*»¹⁰⁶ es un estudio pionero que recoge también algunos escritores menorquines; y presenta unos artículos que están perfectamente documentados, y que en su parte bibliográfica ofrecen las obras ordenadas cronológicamente, indicando si son manuscritas o impresas. La segunda, «*Varones ilustres de Mallorca*»¹⁰⁷ reúne 116 artículos encabezados con copias de los retratos de madera que los mallorquines solían colocar, desde el siglo XVI, en los frontis de las casas consistoriales. El texto tiene reproducciones y anotaciones a pie de página; y las biografías son extensas y están tratadas con esmero, haciendo todo ello que el libro sea importante para todo investigador interesado en los valores mallorquines.

Segovia

El primer repertorio sobre escritores segovianos se encuentra en la «*Historia de la Insigne Ciudad de Segovia*»¹⁰⁸ de Diego de Colmenares, donde se estampan 47 biografías ordenadas cronológicamente, destacando entre ellas las correspondientes a fray Domingo de Soto (págs. 54-83) y fray Juan Maroto de San José (págs. 208-278). La obra se cierra con una cronología de obispos, y toda ella constituye una importante aproximación a la vida cultural de la ciudad de Segovia; pero la parte provincial se debe completar con la obra de Tomás Baeza titulada «*Apuntes biográficos de escritores segovianos*»¹⁰⁹, en la que el número de autores reseñados llega a ciento siete; percibiéndose una mayor parquedad en los escritores contemporáneos al autor, debido a que no los quiso alabar para que no se tomasen sus juicios como adulaciones personales. Este trabajo fue publicado por iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País; y en sus artículos son normales las reproducciones, y destaca la exacta descripción de las obras escritas por cada autor.

Las dos obras anteriores fueron seguidas y completadas por el «*Ensayo de una colección bibliográfica-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*»¹¹⁰ de Gabriel María Vergara, quien afirma querer completar las obras de Colmenares y Baeza, y por ello divide su trabajo en cuatro partes: Primera.—Papeles impresos o manuscritos, cartas, planos, etcétera, que tratan de, o tienen relación con asuntos generales de la provincia. Segunda.—Papeles impresos o manuscritos que tratan de asuntos locales de la provincia. Tercera.—La imprenta en la provincia de Segovia; y cuarta.—Hijos de la provincia de Segovia insignes por cualquier concepto (págs.

¹⁰⁶ Joaquín María BOVER DE ROSELLÓ, *Memoria biográfica de los mallorquines que se han distinguido en la antigua y moderna literatura*. Palma. Imprenta y Librería de Guasp y Pascual. 1842, 504 pp.

¹⁰⁷ Joaquín María BOVER DE ROSELLÓ y Ramón MEDEL, *Varones ilustres de Mallorca*. Palma. Imprenta de Pedro José Gelabert. 1847-49, dos tomos en un volumen de 784 páginas

¹⁰⁸ Diego DE COLMENARES, *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia. Vidas y escritos de escritores segovianos y cronología de los obispos*. Segovia. Imprenta de D. Eduardo Baeza. 1847, 345 pp.

¹⁰⁹ Tomás BAEZA Y GONZÁLEZ, *Apuntes biográficos de escritores segovianos*. Segovia. Imprenta de la Viuda de Alba y Santiuste. 1877, VIII + 366 pp.

¹¹⁰ Gabriel María VERGARA Y MARTÍN, *Ensayo de una colección bibliográfico-biográfica de noticias referentes a la provincia de Segovia*. Guadalajara. Taller tipográfico del Colegio de Huérfanos de la Guerra. 1903, 616 pp.

429-606). Cada una de estas partes está perfectamente tratada, llegando en todas ellas las noticias hasta el año 1896; y, en lo que respecta a la parte cuarta, se debe hacer constar que está formada por amplias biografías y detalladas descripciones de las obras de cada autor; pudiéndose clasificar este estudio como ejemplar, pero no exhaustivo.

Sevilla

El único repertorio que recoge a los naturales de la provincia de Sevilla es el «*Diccionario de escritores, maestros y oradores*»¹¹¹ de Mario Méndez Bejarano, quien en tres volúmenes nos presenta 3.830 biografías de deficiente calidad; y que se dieron a la imprenta porque el autor, al hallarse enfermo, no pudo dar el repaso definitivo a esta importante obra, que necesita una revisión detenida para que podamos tener un panorama completo de los sevillanos ilustres.

Las demás obras de carácter biobibliográfico se refieren concretamente a la ciudad de Sevilla; y así tenemos los «*Hijos ilustres de Sevilla*»¹¹² de Fernando Díaz de Valderrama, estudio poco riguroso por citar como sevillanos a personajes nacidos en otros lugares; y los «*Hijos de Sevilla*»¹¹³ de Justo Matute, que critica el trabajo de Díaz de Valderrama y nos proporciona una auténtica aportación al conocimiento de los personajes de Sevilla. Existen también otros repertorios de menor importancia, como son las «*Glorias de Sevilla*»¹¹⁴ de Vicente Álvarez, que tiene cierto valor en el plano artístico monumental; los «*Hijos ilustres de Sevilla*»¹¹⁵, publicación anónima y aparecida por entregas, de contenido marcadamente popular; la «*Sevilla intelectual*»¹¹⁶ de José Cascales, que presenta un carácter muy superficial describiendo pintores, escritores, escultores, músicos y cantantes; las «*Papeletas bio-bibliográficas*»¹¹⁷ de Mario Méndez Bejarano, que se limitan a los escritores que trataron sobre las posesiones y misiones de ultramar; y los «*Varones insignes*»¹¹⁸ de Rodrigo Caro, cuya parte más interesante es el *Epistolario* que cierra el libro y que lleva por título *Cartas de Rodrigo Caro durante las visitas al Arzobispado*. (págs. 81-155).

Estos son los conjuntos de biobibliografías provinciales y locales más importantes; y para terminar vamos a citar otras biobibliografías con la intención de presen-

¹¹¹ Mario MÉNDEZ BEJARANO, *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*. Sevilla. Tipografía Gironés. 1922-25, 3 vols.

¹¹² Fernando DÍAZ DE VALDERRAMA, *Hijos de Sevilla ilustres en Santidad, Letras, Armas, Artes, o Dignidad*. Sevilla. Imprenta de Vázquez, e Hidalgo. 1791.

¹¹³ Justo MATUTE Y GAVIRIA, *Hijos de Sevilla, señalados en santidad, letras, armas, artes, o dignidad*. Sevilla. Oficina de «El Orden». 1886-87, 2 vols.

¹¹⁴ Vicente ÁLVAREZ MIRANDA, *Glorias de Sevilla. En armas, letras, ciencias, artes, tradiciones, monumentos, edificios, caracteres, costumbres, estilos, fiestas y espectáculos*. Sevilla. Carlos Santigosa. 1849, 172 + 159 + 134 pp.

¹¹⁵ *Hijos ilustres de Sevilla, o Colección de biografías de los naturales de esta ciudad que han sobresalido en santidad, ciencias, armas y artes*. Sevilla. Juan Moyano. 1850, 248 pp.

¹¹⁶ José CASCALES Y MUÑOZ, *Sevilla intelectual: Sus escritores y artistas contemporáneos. Setenta y cinco biografías de los mejores ingenios hispalenses, y un Apéndice con estudios bibliográficos y críticos acerca de las obras de algunos más que no han sido biografiados*. Madrid. Lib. de Victoriano Suárez. 1896, XVII + 562 pp.

¹¹⁷ Mario MÉNDEZ BEJARANO, *Papeletas bio-bibliográficas de escritores hispalenses que han tratado de las posesiones y misiones españolas de Ultramar*. Madrid. Establecimiento Tipográfico de «El Liberal». 1913, 51 pp.

¹¹⁸ Rodrigo CARO, *Varones insignes en letras naturales de la Ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*. Sevilla. Real Academia Sevillana de Buenas Letras. 1915, LXXIX + 157 pp.

tar un panorama completo de este tipo de estudios, y por ello los dividiremos en tres grupos. El primero está formado por aquellas provincias que no están representadas por un conjunto importante de repertorios, como sucede con Barcelona ¹¹⁹, Cáceres ¹²⁰, Castellón de la Plana ¹²¹, Ciudad Real ¹²², Gerona ¹²³, Huesca ¹²⁴, Santander ¹²⁵, Tarragona ¹²⁶, Teruel ¹²⁷ y Valencia ¹²⁸. El segundo grupo lo componen

¹¹⁹ Cf. Agustín SOLÁ Y GABARRO, *Biografías de Igualadinos Ilustres*. Igualada. 1884, 92 pp.; Joséph Soler y Palet. *Cent biografíes tarrassenques*. Barcelona. Estampa de J. Puigventós. 1900, 18 pp.; *Galería de villafranqueses ilustres*. Vilafranca. Imp. Esteva. 1942, 16 pp.

¹²⁰ Cf. Publio HURTADO, *Indianos cacereños. Notas biográficas de los hijos de la alta Extremadura que sirvieron en América durante el primer siglo de su conquista*. Barcelona. Tipografía de Luis Tasso. 1892, 136 pp.; Antonio DEL SOLAR Y TABOADA, *Hijos ilustres de la villa de Alcántara*. Badajoz. La Minerva Extremeña. 1926, 174 pp.; Eugenio ESCOLAR PRIETO, *Hijos ilustres de la villa de Brozas*. Valladolid. Imp. y Lib. Nacional y Extranjera de Andrés Martín. 1901, 207 pp.

¹²¹ Cf. Juan A. BALBAS, *Castellonenses ilustres. Apuntes biográficos*. Castellón. Establecimiento tipográfico de José Armengot. 1883, 454 pp.; Manuel GARCÍA GONER, «Hijos ilustres de Morella». *Revista de Valencia*, I, Valencia, 1880, pp. 272-8; D. P. FONT, *Villarrealenses ilustres. Apuntes bio-bibliográficos*. Madrid. Imprenta La Editora. 1914, 32 pp.

¹²² Cf. Antonio BLÁZQUEZ Y DELGADO AGUILERA, *Apuntes para las biografías de hijos ilustres de la provincia de Ciudad Real, precedidos del catálogo de los libros que se ocupan de su territorio e historia y seguidos de un índice de las obras consultadas*. Ávila. Magdaleno y Sarachaga. 1888, 63 pp.; Inocente HERVÁS Y BUENDÍA, *Diccionario Histórico, Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real. Establecimiento tipográfico del Hospicio Provincial. 1899, 680 pp.; Isabel PÉREZ VALERA, *Catálogo bibliográfico y de autores de la provincia de Ciudad Real*. Ciudad Real. Instituto de Estudios Manchegos. 1956, 94 pp.; Eusebio VASCO, *Valdepeñeros ilustres. Apuntes biográficos*. Valdepeñas. Imprenta de Castro Pérez. 1890, 216 pp.

¹²³ Cf. Enrique CLAUDIO GIRBAL, *Escritores Gerundenses, o sea, Apuntes biográficos de los principales que han florecido desde los primeros siglos hasta nuestros días, noticias de sus obras y de los diferentes establecimientos de enseñanza que ha tenido esta ciudad, con otros varios e importantes datos referentes a los progresos y vicisitudes de las ciencias y las letras en la misma*. Gerona. Est. Tipográfico de Gerardo Cumané y Fabrellas. 1867, 96 pp.; Enrique CLAUDIO GIRBAL, *Memorias literarias de Gerona, o sea Suplemento a la obra del mismo autor. Escritores gerundenses*. Gerona. Imp. de M. Llach. 1875, 36 pp.; Joaquín BATET Y PERET, *Breves necrologías de los escritores más notables, hijos de la provincia de Gerona, que han cultivado las letras patrias durante el presente siglo*. Gerona. Imp. de Paciano Torres. 1894, 274 pp.; Joaquín PLA CARGOL, *Biografías de gerundenses (Gerona en sus comarcas)*. Gerona. Dalmau Carlé Plá. 1948, 329 pp.

¹²⁴ Cf. Carlos SOLER Y ARQUÉS, *Huesca monumental. Ojeada sobre su historia gloriosa, apuntes biográficos de sus santos y personajes célebres, noticias de los preciosos restos de su antigüedad y reseña de la celeberrima Universidad Sertoriana y de los distinguidos varones que en ella resplandecieron*. Huesca. Imprenta y Librería de Jacobo María Pérez. 1864, 374 pp.; Cosme BLASCO, *Huesca biográfica. Galería de hombres notables de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días*. Huesca. Imprenta y Librería de Jacobo M. Pérez. 1870, 136 pp.; Joaquín M. DE MONER, *Biblioteca de escritores ribagorzanos*. Zaragoza. Tip. de Comas. 1884, 488 pp.

¹²⁵ Cf. Gregorio LASAGA LARRETA, *Compilación histórica, biográfica y marítima de la provincia de Santander*. Cádiz. Revista Médica. 1865, 318 pp.; Enrique DE LEGUINA, *Hijos ilustres de la provincia de Santander. Estudios biográficos*. Madrid. Fortanet. 1875-77, 3 vols.; Antonio DEL CAMPO ECHEVERRÍA, *Plutarco Montañés. Ensayo de un catálogo biográfico sobre montañeses ilustres*. Santander. Imp. de S. Roiz. 1899, VII + 112 pp., se publicó únicamente el primer volumen. Elías ORTIZ DE LA TORRE, *Florilegio Montañés. Antología de los poetas líricos montañeses*. Santander. J. Martínez. 1922, 287 pp.; Mateo ESCAGEDO SALMÓN, *Índice de Montañeses Ilustres de la provincia de Santander*. Cádiz. Imp. de M. Alvarez. 1924, 300 pp.

¹²⁶ Cf. Juan RUIZ Y PORTA, *Tarraconenses ilustres. Apuntes biográficos*. Tarragona. Est. Tip. de F. Aris e Hijo. 1891, XI + 291 pp.; Francisco GRAS Y ELÍAS, *Hijos ilustres de Reus*. Barcelona. Librería de Francisco Puig y Alfonso. 1899, 173 pp.; Federico PASTOR Y LLUIS, *Narraciones tortosinas. Páginas de historia y biografía*. Tortosa. Foguet y Sales. 1901, 330 pp.

¹²⁷ Cf. Mariano SÁNCHEZ-MUÑOZ, *Apuntes críticos y biográficos acerca de los Hombres Célebres de la provincia de Teruel*. Teruel. Imp. de la Casa de Beneficencia. 1881, VII + 120 pp.; Domingo GASCÓN Y GUIMBAO, *Relación de escritores de la provincia de Teruel, con indicación de sus nombres, lugar de nacimiento, siglos en que florecieron, apuntes biográficos y materias que cada uno trató en sus obras*. Zaragoza. Mariano Escar. 1908, 239 pp.; Mariano BURRIEL RODRIGO, «Escritores y libros turolenses». *Teruel*, I, Teruel, 1949, pp. 155-185.

¹²⁸ Cf. Luis PAREJA Y PRIMO, *Canals ilustrada. Historia de las personas Venerables, y Varones Ilustres que ha habido naturales de la Universidad de Canals en el Reyno de Valencia*. Valencia. Antonio

las provincias o localidades que tienen un único repertorio importante; tal es el caso de Cuenca ¹²⁹, Murcia ¹³⁰, Palencia ¹³¹, Valladolid ¹³², Zamora ¹³³ y Zaragoza ¹³⁴, y el tercero es aquel en el que las provincias o localidades están representadas por muy pocas obras y de reducido valor, como son Albacete ¹³⁵, Almería ¹³⁶, Ávila ¹³⁷, Badajoz ¹³⁸, Bilbao ¹³⁹, Granada ¹⁴⁰, Jaén ¹⁴¹, Logroño ¹⁴², Málaga ¹⁴³, Menorca ¹⁴⁴, Orense ¹⁴⁵, Salamanca ¹⁴⁶, Soria ¹⁴⁷, Toledo ¹⁴⁸ y Vigo ¹⁴⁹.

Balbe. 1728, 62 pp.; Pascual CUCARELLA, *Setabenses ilustres*. Carcagente. Imprenta de P. Martí. 1916, VIII + 262 pp.

¹²⁹ Cf. Fermín CABALLERO, *Conquenses ilustres*. Madrid. Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos, y Oficina Tipográfica del Hospicio. 1868-75, 4 vols.

¹³⁰ Cf. José Pío TEJERA y R. DE MONCADA, *Biblioteca del Murciano o Ensayo de un Diccionario biográfico y bibliográfico de la Literatura en Murcia*. Madrid. Tipografías de la Revista de Archivos y García Enciso. 1922-41, 2 vols.

¹³¹ Cf. Agustín RENEDO MARTÍNEZ, *Escritores palentinos (datos bio-bibliográficos)*. Madrid. Imp. Helénica. 1919, 3 vols.

¹³² Cf. Casimiro GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Datos para la historia biográfica de la M. L. M. N. H. y Excmo. Ciudad de Valladolid*. Valladolid. Imp. de Hijos de Rodríguez. 1893-94, 2 vols.

¹³³ Cf. Cesáreo FERNÁNDEZ DURO, *Colección Bibliográfico-Biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora o materiales para su Historia*. Madrid. Imprenta y Fundación de Manuel Tello. 1891, 579 pp.

¹³⁴ Cf. Manuel RISCO, *Memorias de los varones ilustres cesaraugustanos, que florecieron en los primeros siglos de la Iglesia: noticias concernientes a las iglesias, Muzárabes, literatos, y Reyes de Zaragoza en los quatro siglos de su cautiverio; y las obras del célebre Obispo Tajón, hasta hoy no publicadas*. Madrid. Imprenta de D. Antonio de Sancha. 1776, 552 pp.

¹³⁵ Cf. A. BAQUERO ALMANSA, *Hijos ilustres de la provincia de Albacete. Estudio bio-bibliográfico*. Madrid. Imp. de A. Pérez Dubrull. 1884, XVII + 250 pp.

¹³⁶ Cf. Plácido LANGLE, *Escritores almerienses. Bocetos biográficos*. Almería. Imprenta de «La Provincia». 1881, 162 pp.

¹³⁷ Cf. José MAYORAL, *Grandezas de Ávila*. Ávila. Impreso en la Casa Magdalena y Serachaga. 1888, 90 pp.

¹³⁸ Cf. Matías MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, *El libro de Jerez de los Caballeros*. Sevilla. Imp. de E. Rasco. 1892, 517 pp.

¹³⁹ Cf. Camilo DE VILLAVASO, «Bilbaínos ilustres». *Euskal-Erria*, II, San Sebastián, 1898, pp. 199-203; IV, 1900, pp. 150-56 y 247-54; Julio DE LA FUENTE, *Catálogo, por orden alfabético de escritores vizcaínos antiguos y modernos, de que tengo noticia, así de los que han publicado sus obras como de aquellos cuyas producciones permanecen inéditas*. Bilbao. Juan E. Delmás. 1871, 106 pp.

¹⁴⁰ Cf. Ángel DEL ARCO Y MOLINERO, *Siluetas granadinas*. Granada. Imp. de M. Alonso. 1892, 216 pp.

¹⁴¹ Cf. Francisco PIÑERO JIMÉNEZ y José MARTÍNEZ ROMERO, *Giennenses ilustres. (Reseñas biográficas)*. Jaén. Palomino & Jaén. 1954, 250 pp.; Fernando COZAR MARTÍNEZ, *Noticias y documentos para la historia de Baeza*. Jaén. Estab. Tip. de los señores de Rubio. 1834, 592 pp.

¹⁴² Cf. Francisco JAVIER GÓMEZ, *Memoria biográfica de los varones ilustres de la Rioja que más se han distinguido en ciencias, artes, bellas letras, política y milicia*. Logroño. Imprenta del autor. 1884, 256 pp.; Constantino GARRAN, *Galería de Riojanos ilustres*. Valladolid. Imp. de la V. de Cuesta e Hijos. 1888, XVI + 675 pp.

¹⁴³ Cf. Narciso DÍAZ ESCOBAR, *Galería Literaria Malagueña. Apuntes para un Índice biográfico bibliográfico relativos a escritores hijos de esta Provincia, residentes en ella o que han escrito respecto de la misma*. Málaga. Tipografía de Poch y Creixell. 1898, 648 pp.

¹⁴⁴ Cf. Juan RAMIS Y RAMIS, *Varones ilustres de Menorca y noticia de los apellidos que más se han distinguido en ella*. Mahón. Imprenta de Serra. 1817, 272 pp.

¹⁴⁵ Cf. Benito FERNÁNDEZ ALONSO, *Orensanos ilustres*. Orense. Diputación. Imp. de El Diario de Orense. 1916, 215 pp.

¹⁴⁶ Cf. Modesto PÉREZ, *Una vuelta por Salamanca. Elogios. Algunos monumentos. De historia salmantina, Hombres ilustres del pasado y del presente. Gente nueva*. Madrid. Imp. Artística José Blass y Cia. 1909, 154 pp.

¹⁴⁷ Cf. Anastasio GONZÁLEZ GÓMEZ, *Hijos ilustres de Soria y su partido*. Soria. Tip. de F. Jodra. 1912, 245 pp.

¹⁴⁸ Cf. Adolfo ARAGONÉS DE LA ENCARNACIÓN, *Toledo en América. Noticia de algunos naturales de la provincia de Toledo que se distinguieron en América*. Toledo. Tip. de Rafael G. Menor. 1925, 61 pp.

¹⁴⁹ Cf. Nicolás TABOADA Y LEAL, *Descripción topográfico-histórica de la ciudad de Vigo, su ría y alrededores; con una noticia biográfica de varios hombres ilustres hijos del país*. Santiago de Compostela. Imprenta de la Viuda e Hijos de Compañel. 1840, 230 pp.

Y, para terminar, señalaremos que a los repertorios que hemos venido describiendo deben sumarse otras obras de referencia, en las que las biografías ocupan un lugar preferente; nos referimos a las enciclopedias regionales y provinciales, a los directorios de personas, y a los índices biográficos¹⁵⁰.

Las enciclopedias de cobertura regional y provincial aparecen en España a partir de 1970; y entre ellas destacan las siguientes: *Gran enciclopedia de Andalucía*, *Gran enciclopedia aragonesa*, *Gran enciclopedia asturiana*, *Diccionario enciclopédico de la provincia de Cádiz*, *Gran enciclopedia de Cantabria*, *Gran enciclopedia catalana*, *Gran enciclopedia extremeña*, *Gran enciclopedia gallega*, *Gran enciclopedia de Madrid-Castilla La Mancha*, *Gran enciclopedia de Mallorca*, *Gran enciclopedia navarra*, *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*, *Enciclopedia de La Rioja*, y *Gran enciclopedia de la región valenciana*. Además hay que tener en cuenta la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, que, comenzada a publicar en 1905 por el editor Espasa, comprende en la actualidad más de cien volúmenes. Se trata de la enciclopedia mayor que existe y la que más información histórica ofrece, y también la que dedica más atención a la materia biográfica.

Los directorios de personas son obras de consulta que ofrecen datos biográficos de personas vivas; suelen ser actualizados anualmente, y se les conoce habitualmente con el apelativo *Who's who*. En España los principales son los siguientes: *Quién es quién en las nuevas Cortes*. (Madrid. Dossier Actualidad Económica. 1978), *Quién es quién en la A.E.B.I.* (Madrid. Asociación Española de Baloncestistas Internacionales. 1980), *Quién es quién en el mundo turístico*. (Barcelona. Editur. 1982), *Quién manda en España*. (Madrid. Agencia Seis. 1984), *Quién es quién en España*, (Madrid. Elías González Vera. 1985), *Quién es quién en Poesía*. (Madrid. Asociación Prometeo de Poesía. 1985), *Quién es quién en Información y Documentación en España*. (Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia. 1986), *Quién es quién en Dermatología*. (Barcelona. Uriach. 1987), *Quién es quién en las Autonomías Españolas*. (Segur de Calafell (Tarragona). Quién es Quién en España. 1987), *Quién es quién en la Comunidad Valenciana*. (Valencia. Vicent García. 1988), *Quién es quién en España y Principado de Andorra*. (Alcobendas (Madrid). José Luis Campillo Alonso. 1990), *Quién es quién en Neurología*. (Barcelona. Uriach. 1990), y *Who's who in Spain 1992*. Edited by John C. Dove. (Zürich. Verlag AG. 1992).

Y los índices biográficos son bibliografías de datos mínimos de personas, que seguidos de una clave remiten a repertorios en los que se puede hallar mayor información. Este tipo de obras representan el futuro de la información biográfica por la gran cantidad de datos que proporcionan; siendo el principal para el ámbito español el *Índice Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica*. (*I.B.E.P.I.*)¹⁵¹, que se compone de cuatro volúmenes de índices correspondientes al *Archivo Biográfico de España, Portugal e Iberoamérica* (*A.B.E.P.I.*). En esta primera edición, aparecida en 1990, el *I.B.E.P.I.* ofrece alrededor de 200.000 artículos biográficos contenidos en 1.143 microfichas del *A.B.E.P.I.*; y estos artículos han sido compilados de 306 obras que abarcan más de 700 volúmenes, editados entre los comienzos del siglo XVII y finales del XIX, y contienen biografías de personajes desde la época romana hasta los primeros años del presente siglo. En la segunda edición de esta obra,

¹⁵⁰ Para este tipo de repertorios debe verse la magnífica obra de Arturo Martín Vega *Fuentes de información general*. Gijón. Ediciones Trea, S. L., 1995, pp. 70-130.

¹⁵¹ Editado y dirigido por Víctor Herrero Mediavilla y Lolita Rosa Aguayo Nayle. München. New York. London. París. K. G. Saur. 1990, 4 vols.

corregida y aumentada en 1995 ¹⁵², se duplicaron estos datos numéricos; pues el *I.B.E.P.I.* ofrece más de 410.000 artículos biográficos contenidos en 2.162 microfichas del *A.B.E.P.I.* y el *A.B.E.P.I. (Nueva Serie)*; habiéndose extraído estos artículos de 637 repertorios, que abarcan 1500 volúmenes editados desde principios del siglo XVII hasta la mitad del siglo XX.

No obstante, según Peter Schmidt ¹⁵³, este repertorio parece más completo para la época moderna o colonial que para el siglo XIX y comienzos del XX; y señala la omisión del paulista Francisco Schmidt, a quien por la importancia de su producción cafetera se le llamó el *rei do café*, y las pocas noticias que se proporcionan de los parlamentarios españoles y portugueses del siglo XIX y principios del XX; datos que se pueden encontrar en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Madrid, 1905-) editada por Espasa, y en la *Grande enciclopedia portuguesa e brasileira* (Rio de Janeiro, 1935-1967, 44 vols.).

¹⁵² Editado y dirigido por Víctor Herrero Mediavilla. München. New Providence. London. París. K. G. Saur. 1995, 7 vols.

¹⁵³ Reseña de *I.B.E.P.I.* (1995) en *Historia Latinoamericana en Europa*, 20, Talence (Francia), 1995, pp. 80-81.

RESEÑAS

RUBIO, Fanny. *El Dios dormido*. Madrid. Alfaguara. 1998, 314 pp.

Por Antonio Piñero

La nueva novela de Fanny Rubio es una obra ambiciosa, bien escrita, apasionante y tremendamente actual. Los intereses literarios de la autora enlazan a la perfección con la tendencia moderna a escudriñar los oscuros restos dejados por la historia sobre la misteriosa e interesante figura de María Magdalena. Obras como las de M. Asensio, *María Magdalena*, de 1985, o más recientemente las de Carmen Bernabé, *María Magdalena*, la de M. Helena Saiz Ortega, *Pecadora de verano, arrepentida de invierno* (1996) o la de Mary R. Thompson, *Mary of Magdala, Apostle and Leader* (1995), junto con *La Nueva Eva* de García Viñó, 1993, y la excelente bibliografía sobre la Magdalena recopilada por éste mismo autor en 1995, nos indican bien a las claras el interés que suscita el tema.

Ya en los albores del cristianismo, sobre todo en los círculos un tanto marginales, gnósticos, la enigmática Magdalena fue objeto de un interés importante. Así, en evangelios apócrifos semiperdidos y hoy rescatados del olvido desde las arenas del desierto egipcio —tales como *El Evangelio de María*, el *Evangelio de Felipe*, y el tratado *Pistis Sophia*—, aparece María la de Magdala como una de las seguidoras más fieles de Jesús y con la que éste tenía un trato especial. Es conocido el fragmento del *Evangelio de Felipe*, copto, descubierto cerca de Nag Hammadi en Egipto en 1945, en el que se dice que: «Eran tres las (mujeres) que caminaban con el Señor constantemente, María, su madre, y su hermana Magdalena, a quienes ellos llamaban su consorte. María es, pues, su hermana, su madre y su consorte»: códices de Nag Hammadi II 59,6-9. Y en las páginas 63, 33-37-64,3 encontramos: «La consorte de [Cristo es María], la Magdalena. [El Señor amaba a María] más que a todos los discípulos y la besaba en la [boca] con frecuencia. [Al verlo], los demás [discípulos] le decían: ‘¿Por qué la quieres más que a todos nosotros?’». El *Evangelio de María* 10, 1-3 (se trata de un papiro copto hallado a finales del siglo pasado pero publicado en 1955) dice uno de los apóstoles a la Magdalena: «Sabemos que el Salvador te amó más que a las demás mujeres».

La obra de la profesora Rubio enlaza, pues, con intereses antiguos y modernos y está basada en una erudita consulta de la bibliografía más variada. Pero no le interesa a la novelista realizar ninguna reconstrucción histórica, aunque sea bien novelada, sino presentar al lector su propia imagen de este personaje femenino, María, de esta mujer apasionada y de complicada vida, y de sus relaciones con Jesús, el Sanador. Conscientemente, Fanny muda las denominaciones tradicionales de los personajes evangélicos y se centra en la reinvención literaria de unas relaciones plausibles, pero de las que no queda apenas constancia en los documentos del pasado. Se trata, pues, de literatura con base histórica, cierto, pero de buena, bien sonante, hermosa, imaginativa y potente literatura.

Fanny Rubio se concentra en el mundo y la mirada de una mujer enamorada de un varón probablemente imposible o inalcanzable. Las dos noches y sus días que median entre la muerte y resurrección del Maestro sirven de marco para esta meditación sonora en la que la Magdalena narra algunos de los pasos del Sanador por el polvoriento y complicado Israel de su momento y sus relaciones con él y el resto de los discípulos. La clave de arco del

relato es su apoyo y amor por ese personaje fascinante que fue aquel Jesús, díscolo rabino itinerante y seductor de multitudes, pero ante todo curador de almas y cuerpos. Este amor le llevará a abandonar a su marido y unirse al grupo de mujeres que cuidan del sustento del Sanador. Esta estructura de narración y reflexión sobre un tiempo ya pasado —Jesús acaba de morir cuando la Magdalena cuenta su historia— es la que sirve de base para los pensamientos de una mirada amorosa e interesada, para las reflexiones y vivencias de una mujer inteligente que penetra en sí misma y en el alma masculina con más acierto casi que el mismo individuo objeto de la pasión amorosa. Esta obra es, pues, ante todo, un hermoso y reflexivo alegato en pro de un amor maltratado por las circunstancias externas del objeto de su pasión. Y para interés del lector este objeto es, ni más ni menos que Jesús de Nazaret, primer fundamento de tantos y tantos aspectos de nuestra civilización occidental, que sin su figura —enigmática, complicada, misteriosa, quizás irregularmente transmitida por nuestras fuentes primarias, los evangelios— permanecen inexplicados.

La novela de Fanny Rubio es bella, arriesgada, atrayente. Por eso merece la pena que consiga un digno hueco entre los intereses de los lectores.

ALTAMIRA, Rafael. *Psicología del pueblo español*. Introducción por Rafael Asín. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva, 1997, 238 pp.

Por M.^a Ángeles Varela Olea

La colección «Cien años después», surgida, como tantas publicaciones este año, para conmemorar el centenario de los acontecimientos históricos del 98, y dirigida por Juan Pablo Fusi, ha tenido el acierto de editar de nuevo la obra de Rafael Altamira más conocida y de mayor trascendencia en el ámbito intelectual.

Este título se suma a varios anteriores de esta misma colección pertenecientes al ensayo del llamado regeneracionismo finisecular. El lector que se acerca a ellos asiste al nacimiento y evolución del pensamiento que, poco después, desencadenará en la tan discutida «Generación del 98». Si a la obra de Altamira se le añaden el *Idearium español* (1897) de Ganivet, *En torno al casticismo* (1985) de Unamuno, *El problema nacional* (1899) de Macías Picavea, *La moral de la derrota* (1899) de Luis Morote y *Hacia otra España* (1899) de Maeztu, títulos ya aparecidos en esta colección, la adición del presente volumen consigue ofrecer al lector un panorama de gran parte de los autores más representativos del sector crítico surgido a fines del siglo pasado, ya antes de la pérdida de las colonias, pero que con tal motivo se multiplicaron hasta convertirse en un movimiento reformador generalizado.

Rafael Asín introduce y analiza los puntos más significativos de la obra de Altamira. Asín consigue destacar los rasgos de su pensamiento que dejan traslucir a un hombre erudito, sistemático y animoso demócrata dispuesto a emprender la reforma de nuestro país. Sin duda, Asín es gran conocedor del autor pues ya ha sido responsable con anterioridad de su estudio y es autor de la aproximación intelectual e ideológica del famoso historiador y jurista en el que fue homenaje de la tierra que le vio nacer¹.

Es ésta una de las primeras obras conocidas de Altamira. La primera edición de *Psicología del pueblo español* es de 1902, aunque, como él indica, fue escrita en el verano del 98, al calor de los acontecimientos del desastre colonial. Pero su actividad como liberal de germen krausista, su labor en la enseñanza del derecho y la historia, su interés en la reforma educativa y social del país y, más tarde, el trabajo desempeñado como miembro del Tribunal Internacional de Justicia de la Haya (que le valió en dos ocasiones ser considerado como

¹ *Rafael Altamira (1866-1951)*, Instituto de Estudios «Juan Gilbert», Diputación de Alicante, 1987.

posible premio Nobel de la Paz), son sólo algunos de los hechos más puntuales de la que fue su labor como intelectual regeneracionista. El valor de la *Psicología del pueblo español* no sólo radica en ser una aportación fundamental a la sociología de los pueblos, tan de moda en aquellos momentos en que se busca en el carácter de los individuos de la nación la explicación de los desastres históricos presentes. Por aquellas fechas, la crítica constructiva, sobre la que basar la regeneración del país, ya era un movimiento general emprendido desde todos los ámbitos culturales. Intelectuales de todos los bandos políticos se suman a este deseo de buscar las causas del mal presente para emitir el diagnóstico que procure la cura y restablecimiento de la que, en términos de la época, es ahora una España enferma.

En estos momentos se multiplican las voces que claman contra la pereza, la falta de voluntad y la abulia del carácter español. La idea de que los rasgos inherentes a nuestra raza han conducido al desastre actual se extiende por todas partes como disculpa de lo ocurrido, lo que también se acaba convirtiendo en un peligroso obstáculo para emprender la modernización, puesto que se teme arriesgar en una empresa en la que tradicionalmente los españoles han fracasado. Este predeterminismo conformista es precisamente uno de los objetivos contra el que se alzan los regeneracionistas, que, a pesar de lo que a veces se ha creído, describen el mal que critican como algo casi inevitable en nuestra raza, pero con su denuncia pretenden hallar el antídoto que nos libre de la inoperante aceptación de esas condiciones de carácter, para emprender la tan necesaria reforma del país. De entre los autores que se dan cuenta de que este pesimismo es uno de los primeros obstáculos que debemos vencer está Altamira, quien no sólo no lo comparte, sino que piensa que es condición indispensable amar la historia y tradición de España, lo que no significa que por ello el país se aísle del resto de las naciones. Pero, como Costa o Unamuno también decían, para ponernos a la altura del resto de Europa hay que empezar por recobrar la confianza en nuestras propias fuerzas.

En contra de lo que a veces se ha dado a entender, el intelectual regeneracionista puede o no buscar en la solución política el remedio a los males patrios. Por lo tanto, el regeneracionismo fue un movimiento general de reforma en el que participaron no sólo políticos, sino intelectuales de todos los ámbitos: ingenieros como Lucas Mallada, científicos como Ramón y Cajal, periodistas como Maeztu o Morote, un buen número de profesionales del Derecho como Costa o Altamira... e inevitablemente literatos deseosos de denunciar en sus novelas la situación real en el aparentemente feliz sistema de la Restauración. La amistad e interrelación entre estos intelectuales de diversas ramas del saber, pero con un mismo objetivo común, es tal, que su aportación a la novela de la época no sólo se limita a la denuncia, sino que muchos de los escritores se verán impulsados a participar activamente en la política como consecuencia práctica de lo que expresaban en sus obras, alcanzándose en estos momentos, un número de intelectuales políticamente comprometidos que nunca antes se había logrado. Por eso, es especialmente interesante para nosotros destacar la relación personal de este grupo de regeneradores no literatos con los que sí lo eran, y concretamente, la relación de amistad que Altamira mantuvo con figuras como Galdós, Unamuno, Miró, Blasco Ibáñez o Ciges Aparicio, todos ellos más o menos implicados en la denuncia y reforma del país.

Psicología del pueblo español recoge y discute las opiniones de otros regeneracionistas, especialmente de Mallada, Unamuno, Ganivet, Macías y Costa. Es interesante destacar la posición de Altamira respecto a la opinión de algunos regeneracionistas que veían la única solución posible para España en la instauración de la dictadura. En este sentido, Altamira disiente de Macías Picavea —cuyo libro, por otra parte, le parece de gran provecho y valentía—, pero que se muestra partidario del advenimiento de un Hombre, un ferviente patriota que levante al país de su postración, y, en cambio, defiende a Costa, por entender, como él mismo explicaba, que el sistema que proponía no era la solución dictatorial. La interpretación de un Costa prefascista y dictatorial queda de nuevo revocada por las afirmaciones de Altamira, quien no sólo conocía bien su pensamiento, sino que fue uno de los

colaboradores del famoso segundo tomo de *Oligarquía y caciquismo*, en donde (en el informe firmado junto a Buylla, Posada y Sela) exponía las mismas consideraciones, rechazando al dictador y depositando su confianza en la democracia.

El propio autor prologa la obra reconociendo que su libro no pretende ser el retrato psicológico de los españoles y advierte de la imposibilidad de reducir la cuestión a una unidad psicológica fundamental en la nación, aunque sí reconoce la existencia de ciertas *notas constantes* que obstaculizan la modernización del país, como nuestro escaso patriotismo, la falta de voluntad de sacrificio por los demás, nuestro deficiente concepto de la independencia, el empleo de las fórmulas «lo mismo da» y ¡el bien está! o la carencia de previsión para el futuro.

Otro de los puntos fundamentales de la obra es su interés por recuperar el amor por nuestro pasado histórico, rechazando la envanecedora y engañosa leyenda dorada, pero también la leyenda negra que se nos ha atribuido, pues tan dañina es una como la otra. Como también es habitual en los ensayos de este tipo, Altamira considera fundamentales la reforma educativa, la necesidad de avanzar conforme a nuestra tradición a la vez que nos incorporamos a Europa, el papel de la clase obrera como elemento de reserva para la regeneración o la responsabilidad de los intelectuales para llevar a cabo estas empresas. Son ideas que surgen con fuerza a finales del siglo pasado, de ahí el interés que supone verlas argumentadas cuando todavía son innovadoras, pues se convertirán, cada vez más, en preocupación imprescindible de las siguientes generaciones.

Para aumentar el interés de la obra, el autor incluye varios apéndices de Bibliografía referentes a cada uno de los capítulos desarrollados. La bibliografía, comentada según su utilidad y vigencia, se remonta al siglo XVIII, menciona obras nacionales y extranjeras e incluye tanto las obras que refuta tajantemente como aquellas que aportan nuevos elementos de juicio sobre la psicología colectiva, el influjo de diversos factores sobre el carácter, la hispanofilia o la hispanofobia, la decadencia española y sus remedios, la educación española o el analfabetismo.

La obra, siguiendo la táctica regeneracionista de criticar los males pero presentándolos como curables, incita al lector a emprender la labor regeneradora, haciéndole saber que en el trabajo de cada uno de los individuos se encuentra el primer paso para reconstruir España. Se trata de una de las primeras obras importantes que no sólo denuncia, sino que también propone los remedios, de los que dar ánimos contra el pesimismo, la cuestión pedagógica y la lección que supone la Historia, son algunos de los tópicos que más se repetirán a lo largo del siglo XX.

Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII.
Redacción Javier Huerta Calvo / Emilio Palacios Fernández. Amsterdam. Rodopi. Colección Texto y teoría: Estudios Culturales. 1998, 245 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

A pesar de los honrosos esfuerzos de algunos críticos e historiadores por revalorizar la literatura española del siglo XVIII, es difícil no reconocer que se trató de una época muy poco fructífera en cuanto a la creación artística. El racionalismo y la Ilustración supusieron, sin duda, una revolución cultural importantísima, pero a la literatura le hicieron un gran daño: convertir la novela, el teatro y la poesía en géneros didácticos nunca ha dado, ni dará, resultados demasiado brillantes, porque los sermones y las lecciones magistrales son más apropiados para púlpitos y cátedras.

El aspecto más interesante del libro que reseñamos radica justo en haber dado un enfoque nuevo a los estudios sobre el siglo XVIII, relegando la literatura «oficial» a un segundo

plano para poner el énfasis en otras manifestaciones culturales marginales y populares. *Al margen de la Ilustración* es el resultado de un Curso de Verano de la Universidad Complutense, celebrado en Almería durante el verano de 1994, donde especialistas en diferentes disciplinas analizaron la parte menos conocida de la literatura y el arte del setecientos.

Javier Huerta Calvo rastrea el tema de la locura festiva en el llamado «siglo de la razón», encontrando en las figuras carnavalescas del loco y el bufón un punto de coincidencia entre Humanismo e Ilustración. Como es lógico, esa veta había que buscarla en «las filas de los escritores más antineoclásicos, aquellos que se resisten a abandonar el gusto barroco y que consideran el siglo XVIII como una época de extrema decadencia literaria»; es decir, el padre Isla y, sobre todo, el quevedesco Diego de Torres Villarroel.

Trasladando este modelo de análisis carnavalesco a las artes plásticas, Nigel Glendinning realiza un interesante acercamiento a la obra pictórica de Goya desde el punto de vista de las diversiones populares: el tópico del mundo al revés en los cartones de *El pelele* y *Los zancos*, la presencia de la comedia del arte italiana en *Los cómicos ambulantes*, o los elementos subversivos de varios dibujos, caprichos y disparates.

También sobre artes plásticas versa el trabajo de Virginia Tovar, quien analiza las representaciones en pinturas y grabados del majismo, símbolo muy frecuentado de la cultura marginal de la época. Tan omnipresentes se hicieron majos y majas en algunos subgéneros teatrales populares, que su figura reclamó también en aquel Curso la atención de Eduardo Huertas y Josep María Sala, quienes se repartieron la tarea de describir sus respectivas variantes madrileña y andaluza, desarrolladas sobre todo en los sainetes de Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo.

Otra de las figuras populares más asociadas a la literatura del Siglo de las Luces es la del bandolero, analizada tanto por Emilio Palacios (en lo referente al teatro) como por Joaquín Marco (en la literatura de cordel). Bandidos, contrabandistas y guapos —asociados, sobre todo, con Andalucía— se convirtieron casi en héroes de leyenda; más allá de motivaciones sociológicas, «la hazaña de un gallardo bandolero, o la proeza de un matón, sangrienta» encontraron buen acomodo en los tablados más populares y en los pliegos de cordel que se vendían en plazas y mercados.

A la presencia de magos y santos en la literatura dedican sus artículos María Cruz García de Enterría y Joaquín Álvarez Barrientos, la primera analizando todo lo relacionado con la magia y la brujería, y el segundo repasando el itinerario de dos subgéneros teatrales barrocos que se convirtieron en los más exitosos del siglo XVIII, no sin generar bastante polémica entre partidarios y detractores.

Iris Zavala recorre la cara oculta del Siglo de las Luces, reseñando todos aquellos aspectos que conciernen al libertinaje, la clandestinidad y el erotismo. También en este último aspecto incide Manuel Fernández Nieto, en un vistazo a las prácticas amorosas más o menos libertinas de la época, que tendrían un interesante reflejo literario en obras como, por ejemplo, el *Arte de las putas* de Nicolás Fernández de Moratín.

Al margen de la Ilustración ofrece, en definitiva, una completa panorámica de la parte menos rutinaria de la cultura y el arte español del siglo XVIII, convirtiéndose en un buen banderín de enganche para recuperar el interés por una época demasiado marcada por la insulsa creatividad. Bien presentado, y acompañado por algunas ilustraciones, tan sólo se echa en falta algo más de uniformidad a la hora de situar las notas y referencias bibliográficas, ya que en algunos casos aparecen a pie de página y en otros van en forma de bibliografía citada al final de cada artículo.

HERRERA NAVARRO, Jerónimo. *Bibliografía de estudios sobre Galdós*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998, 550 pp. («Colección de Investigaciones Bibliográficas sobre Autores Españoles, 2»).

Por Julio Escribano

Se acaba de estrenar la versión cinematográfica de su obra *El abuelo*, que también dará paso a una serie televisiva. Galdós, de la mano del cine y de la televisión, sigue y seguirá estando de moda. Con destino a un público más reducido, pero no por ello menos importante, la publicación de la *Bibliografía de estudios sobre Galdós*, de Jerónimo Herrera, supone un hito en el devenir de los estudios galdosianos.

Los amantes y estudiosos de la obra de nuestro canario universal están de enhorabuena con la aparición de esta excelente bibliografía, la primera de estas características, pues por primera vez se ha recogido en un solo volumen todo lo que se ha publicado sobre la vida y la obra de Galdós, lo que ya es por sí mismo un mérito destacado que hay que reconocer a su autor, ya que resulta abrumadora la cantidad de libros, misceláneas, artículos de revista, tesis doctorales, etc., que se han escrito, sobre todo en los últimos treinta años, alrededor de la obra galdosiana en todo el mundo. Y además, el doctor Herrera Navarro, conocido bibliógrafo y dieciochista, se ha dedicado a esta encomiable labor con rigor, precisión e inteligencia.

En la introducción, el autor repasa las anteriores aportaciones a la bibliografía galdosiana y nos regala con una utilísima bibliografía de las más importantes ediciones y traducciones de las obras de Galdós.

Las 6.600 fichas de que consta esta *Bibliografía* se organizan en ocho grandes bloques: 1. Referencias generales, que a su vez se subdivide en bibliografía, estudios generales y publicaciones periódicas; 2. Biografía, que se subdivide en biografías generales, aspectos parciales de su biografía, muerte, funerales, etc., familia, amigos, contemporáneos y época en que vivió; 3. Valoración crítica de su obra, en general, y en relación con aspectos literarios, religiosos, filosóficos, científicos, culturales, educativos, históricos, estéticos y artísticos, psicológicos, políticos, ideológicos, etc.; 4. Estudios monográficos sobre cada una de sus obras; 5. Adaptaciones al teatro, cine o televisión de sus obras; 6. Homenajes, aniversarios y congresos; 7. Difusión de su obra en otros países y 8. Epistolario, es decir, las publicaciones en que se reproducen cartas de Galdós o para Galdós.

Como es natural, los estudios literarios sobre la obra de Galdós, que forman parte del apartado 3, son muy numerosos y por eso se dividen en ocho subapartados: a) corrientes literarias, b) fuentes, c) literatura comparada, d) lenguaje, estilo y técnica, e) la sociedad como materia literaria, f) influencia de Galdós sobre autores, d) la crítica galdosiana y, por último, e) géneros literarios (crítica, poesía, novela, cuentos y otros relatos, teatro, periodismo, discursos, prólogos y traducciones).

Hay que destacar que el autor —según declara en la introducción— se ha servido para la elaboración de este trabajo de los instrumentos que hoy en día ponen a nuestro alcance las nuevas tecnologías, lo cual resulta ya a estas alturas prácticamente imprescindible e incluso obligatorio. En concreto, se refiere a la utilización de Internet y a una amplia lista de Bases de Datos en CD-Rom.

En un trabajo bibliográfico son fundamentales los índices que permitan al lector encontrar la información que necesita de una forma rápida y precisa. Jerónimo Herrera ha añadido al final cuatro índices que persiguen este objetivo: onomástico, de obras, de materias y de personajes, lo cual es de agradecer porque no es muy habitual dotar de tales facilidades a obras de esta envergadura.

Por último, para terminar, como bien dice el profesor Amancio Labandeira, que prologa admirablemente este libro, «gracias a la *Bibliografía de estudios sobre Galdós* y a la amplia

referencia a las ediciones de sus obras que se contiene en la *Introducción*, se podrán plantear nuevos estudios o enfoques, se podrá estimar con suficiente base qué aspectos de la obra de Galdós no se han estudiado todavía suficientemente o qué obras han recibido mayor atención por parte de la crítica. En definitiva, nos muestra de una forma muy amplia y eficaz cuál es el estado actual de los estudios sobre Galdós, lo que representa un punto de partida fundamental para que se vaya avanzando en el conocimiento que tenemos sobre su vida y su obra».

ANCOS MORALES, Beatriz de. *Pío Baroja. Literatura y periodismo en su obra*. Madrid. Fundación Universitaria Española. 1998, 503 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

A pesar de la amplia bibliografía de que disponemos sobre la personalidad y la obra del escritor vasco, he aquí un libro en extremo interesante, sobre todo por lo mucho que aporta sobre un aspecto comúnmente poco conocido para el lector de Baroja como novelista o memorialista, cual es su dilatada labor en el ámbito periodístico, comprendiendo tanto sus colaboraciones en diversos diarios y revistas, como sus crónicas y reportajes, que la autora del presente trabajo trata por separado. Aspecto, por otra parte, que tampoco había sido hasta ahora analizado y ordenado de una forma tan sistemática y completa como así nos la ofrece Beatriz de Ancos, para quien tal labor le ha supuesto años de paciente y exhaustiva consulta en numerosos fondos bibliográficos y diversas hemerotecas, y, por supuesto, contar al mismo tiempo con un conocimiento de la extensa obra literaria de Baroja, sin el cual su investigación no habría podido ser completa en torno a los trabajos barojianos publicados a través de periódicos y revistas.

El libro que nos ocupa presenta, a través de una exposición vertebrada en cinco extensos capítulos seguidos de unas conclusiones, una seleccionada bibliografía que incluye tesis doctorales inéditas, y un apéndice con un índice cronológico de las colaboraciones de Baroja en la prensa, más la relación de algunos artículos suyos olvidados, la ordenación y el rigor exigible propios de una tesis doctoral que mereció, hace un par de años, el premio extraordinario de doctorado.

Por su parte, la autora, en la *Introducción* a su trabajo, deja de antemano suficientemente claro cuál es el objetivo de su trabajo, al afirmar que centra su estudio «sobre el binomio literatura-periodismo en la obra de Pío Baroja, en dos aspectos fundamentales: los textos publicados en prensa periódica y la presencia de su vivencia personal del mundo del periodismo en su producción novelística». Digamos que al primero de los dos aspectos dedica Beatriz de Ancos los cuatro primeros capítulos de su libro, mientras reserva el último a la presencia del periodismo en las novelas de Baroja.

Así, bajo el rótulo «Pío Baroja y el mundo de la prensa», la autora nos ofrece en el primer capítulo una semblanza del escritor, que no es un perfil biográfico al uso de Baroja, sobre el que ya contamos con una buena bibliografía, sino una adecuada secuencia que abarca toda la trayectoria del escritor como periodista o colaborador de revistas o de publicaciones más o menos efímeras, y ello en relación con los sucesivos avatares que incidieron en la vida del escritor vasco.

En este punto es de agradecer la detallada información que en dicho capítulo se nos brinda acerca de la actividad de Baroja como periodista, cronista y autor de reportajes, y como se fue sirviendo de la prensa y de las demás publicaciones periódicas, primero como punto de partida en su trayectoria de escritor, luego para expresar sus personales puntos de vista, en su mayoría críticos y coincidentes con algunos de sus contemporáneos respecto de la vida cultural, social y política en la que se vio inmersa su generación; y más tarde, colaborando

en importantes periódicos, gracias a su ya reconocido prestigio como novelista. En los siguientes capítulos II, III y IV, la autora del libro se ocupa, sucesivamente, de las colaboraciones propiamente periodísticas, de las crónicas y de los reportajes publicados por Baroja, de forma que en el II nos ofrece primero una relación de las muchas publicaciones (diarios y revistas) en las que colaboró el escritor vasco, acompañada de la lista de artículos y trabajos suyos aparecidos en cada una de ellas, y que en algunos casos fueron luego recopilados en libros por el propio autor.

A todo ello hay que añadir un sistematizado análisis de los diversos temas abordados por Baroja a través de sus colaboraciones, seguido de un índice temático que, tomando como base el realizado anteriormente por Vicente Gaos, facilita, en grado sumo, la consulta sobre cualquier artículo del escritor.

Tanto en éste como en los restantes capítulos del libro, cabe reconocer la objetividad —nada fácil tratándose de un autor tan controvertido por sus ideas y asertos como Baroja— con que la autora expone y analiza el pensamiento y las opiniones del escritor vasco sobre muy diversos temas, como pueden ser, a modo de ejemplo en el capítulo II, sus juicios sobre la literatura y la crítica literaria, sobre la España finisecular, de la que, como sus compañeros de generación —Unamuno, Maeztu y Azorín—, denuncia sus males, expone su postura combativa para con ello sacudir la apatía de los españoles, y propone soluciones para regenerar el país; como también sus opiniones sobre cuestiones tales como los diversos sistemas políticos, la moral, la psicología —el tema de la mujer en relación con la supuesta misoginia barojiana—, la sociología, la filosofía, la religión —su anticlericalismo—, la etnología —su antijudaísmo— o su interés por la antropología cultural, etc.

Es cierto que con anterioridad a este libro de Beatriz de Ancos, otros autores como, por ejemplo Jorge Campos o Félix Bello Vázquez, se habían ocupado, respectivamente, ya de Baroja como periodista y corresponsal de guerra, o de su pensamiento social y político y como filósofo, pero aún así hallábase en falta un trabajo tan completo como el que a partir de ahora disponemos y que, sin duda, habrá de servir a muchos interesados en bucear en los escritos de Baroja innumerables textos de que servirse, sin habérselas con la árdua búsqueda que ha supuesto para la autora de esta importante obra.

Ello mismo puede decirse con respecto a la clasificación y análisis que en el libro se hace en los capítulos que siguen, acerca de las crónicas y de los reportajes de Baroja en diversas publicaciones periódicas. Destaquemos tan solo que, tanto en uno como otro género de naturaleza híbrida —dado que ambos participan de las características del lenguaje de la información y del de la opinión—, la autora, al tiempo que, por separado, clasifica y analiza ambos géneros, se detiene en el estudio particularizado de sus componentes; así, por lo que respecta al primero, distingue en cada caso la presencia del «yo-cronista» del «yo-subjetivo», señalando el distinto empleo del presente verbal por parte del cronista, como marca estilística del punto de vista empleado por el autor.

A lo largo de los diversos tipos de crónicas barojianas distinguidas en el libro, el lector puede tener información sobre viajes del escritor vasco por España e Italia, de su estancia como corresponsal de prensa en París a principios del siglo, y sobre todo de su visión de la literatura —obras, autores y movimientos artísticos de finales y principios de siglo— a través de sus crónicas teatrales y artísticas, a parte de las políticas dedicadas a recoger la actividad de las Cortes de Madrid, entre 1899 y 1900.

En cuanto a los reportajes, Beatriz de Ancos distingue entre los «reportajes de lugar» y los «reportajes de personajes», dedicados los primeros a evocar tipos sociales del Madrid de fin de siglo en trance de desaparición, a igual que espectáculos, literatura y música populares, etc., mientras en los segundos reúne perfiles de personajes históricos con áurea de legendarios del siglo XIX. Y a continuación analiza los diversos procedimientos formales de que se sirve Baroja en tales reportajes, como la estructura del texto, la narración y la descripción, el uso del diálogo y de las formas verbales de presente y pasado.

Dedica la autora el último capítulo de su libro a poner de manifiesto cómo se proyectan muchas de las vivencias de Baroja pertenecientes al mundo del periodismo, en algunas de

sus novelas, no sin antes recopilar en tres apartados las críticas que el escritor vasco formuló sobre el periodismo de su época, a través de diversos textos, y que Beatriz de Ancos concreta en tres aspectos: la baja calidad de la prensa como consecuencia de la ineptitud de muchos de quienes trabajan como periodistas; en la parcialidad y el servilismo, por no existir entonces en España un periodismo independiente y profesionalizado, y como consecuencia de todo ello, la miseria que caracteriza al periodismo español, que Baroja concreta en dos aspectos: la precariedad de las redacciones periodísticas y el atraso, sobre todo, cualitativo de las publicaciones respecto al resto de Europa.

Analiza a continuación la autora en este capítulo final, la visión que del periodismo, basada en las propias experiencias, Baroja traslada a algunas de sus novelas en concreto —*Mala Hierba* y *Aurora Roja*, *Las noches del Buen Retiro*, *Locuras de Carnaval*—, en las que el mundo del periodismo forma parte de sus personajes de ficción. Como igualmente se ocupa en otras novelas barojianas de algunos aspectos igualmente referidos al mundo del periodismo y que la autora llama las «funciones del periódico en el mundo social» y la «opinión despectiva sobre los periodistas». Y aparte se interesa por la presencia de la prensa del siglo XIX en las novelas históricas de Baroja, como las que integran las *Memorias de un hombre de acción*. Y concluye su capítulo con una interesante relación de personajes vinculados al mundo del periodismo —en su mayoría figuras secundarias—, que pululan por las novelas barojianas y que llegan a sumar una treintena.

He aquí, en definitiva, un libro bien concebido y logrado en sus objetivos, clarividente, y que merece ser leído pausadamente para así conseguir no solo un mayor conocimiento de la obra periodística de Baroja, sino también lograr una mejor interpretación de muchos textos de su variada producción novelística.

TRAPIELLO, Andrés. *Los nietos del Cid. La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona. Ed. Planeta. 1997, 405 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Este inquieto escritor leonés que es Andrés Trapiello, hombre de habilidísima escritura y agudo ingenio, que ha cultivado hasta ahora, con sus cuarenta y cinco años a cuestas, y con notables éxitos, casi todos los géneros literarios, desde el periodismo, el ensayo, el diario y la crítica, hasta las más variadas formas de la literatura de creación, nos acaba de ofrecer un nuevo libro bajo el sorprendente título de *Los nietos del Cid*, con el no menos sugestivo subtítulo «La nueva edad de oro de la literatura española (1898-1914)». Libro por el que desfila una amplia galería de autores españoles, cuyos límites cronológicos no se avienen con las conocidas clasificaciones generacionales, prefiriendo Trapiello considerarlos como autores del novecientos. El hecho de estimar el conjunto de estos escritores como de una «nueva edad de oro de la literatura española» nos lleva, casi sin querer, a relacionar tal calificación con la de «la edad de plata», que José-Carlos Mainer dio en 1975 a la literatura española comprendida entre 1902 y 1931; delimitaciones cronológicas ambas, las establecidas por Mainer y Trapiello, que, si bien en parte se solapan, uno y otro autor persiguen distinto empeño, puesto que mientras el profesor Mainer trata de trazar con su libro un ensayo de interpretación sociológica de la literatura española en el período acotado (aunque luego revisado y ampliado hasta 1931, en su segunda edición de 1981), Trapiello, en cambio, se propone con el libro que acaba de editar, presentarnos, por encima de los grupos generacionales o de las divisiones entre «noventayochistas» y «modernistas» a que ha estado sujeta la literatura española al filo del siglo XX, junto a los autores más conocidos, otras tantas figuras literarias, olvidadas algunas muy injustamente y otras si bien no tanto, pero igualmente necesarias de rescatar del olvido para así mejor completar toda una época de las letras españolas entre dos siglos.

Con el propósito de dar una nueva dimensión a las figuras ya consagradas y al mismo tiempo recuperar de la omisión aquellas que reclaman al menos ser tenidas en cuenta, Trapiello en una de sus últimas observaciones del prólogo, advierte ya que nadie busque en estas páginas criterios objetivos. «No los hubo —afirma— en *Las armas y las letras* y no los podrá haber aquí, y escritores como don Ciro Bayo o Silverio Lanza, por ejemplo, están tratados de una manera más dilatada que otros como Costa, Cajal o Benavente». Y aunque en algunos casos esto no sea exactamente así, como cuando se ocupa de Unamuno, a quien dedica todo un capítulo del libro, sí es notoria la extensión que el autor dedica a tantos otros escritores que, gracias a este libro, recobran su papel en la escena literaria española de su tiempo. Y a propósito de su antes citado libro *Las armas y las letras* (1994), cabe añadir que esta obra, que se ocupa de contarnos la actividad literaria llevada a cabo por los autores españoles durante nuestra guerra civil en uno y otro bando beligerante, ha pasado —según se advierte en el proyecto editorial que precede al inicio del libro— a formar parte, junto con el que ahora nos ocupa, de un ciclo de cuatro obras con las que completar una historia de la literatura española contemporánea bajo el epígrafe común, igualmente sugerente, «España, sueño y verdad», y del que se hallan en preparación los dos títulos restantes, «Los modernos de antaño. Vanguardia y literatura (1914-1936)» y «La paz y la palabra. Las tres Españas (1939-1959)».

Entregado Trapiello a su empeño de reconstruir el panorama de nuestra historia literaria en torno al novecientos, cada uno de los doce capítulos de su nuevo libro —precedidos, por cierto, de un breve excurso, cuya escritura con su peculiar gracejo guarda en ocasiones similitudes con la prosa de nuestros clásicos— viene a constituir para el lector, en muchos casos, un nuevo planteamiento con respecto a los estereotipos existentes de muchas de las figuras harto conocidas y jaleadas por críticos y eruditos, desde, por ejemplo, Galdós a Benavente.

Y por otra parte, el redescubrimiento de escritores, unas veces —en expresión del autor— «un poco inútiles pero muy pintorescos, desde Silverio Lanza y don Ciro Bayo hasta Ruiz Contreras», o —como anuncia en el proemio del último capítulo— «para hablar de esos escritores que no siempre se merecen ni la letra pequeña ni los últimos capítulos», donde junto a Educardo Zamacois, «Parmeno» o Luis Bello y los dramaturgos Benavente, Arniches, los Quintero y Muñoz Seca, Trapiello restituye a su debido lugar los poetas del postsimbolismo, como Fernando Fortún, Tomás Morales y Rafael Romero Quesada.

A la vista de cuanto llevamos dicho, el lector de estas líneas se habrá hecho una idea del amplio repertorio de escritores que el autor incluye en su libro, pero aún habrá que añadir a ello todo el complejo y variopinto panorama cultural que la obra nos ofrece de paso a través de las múltiples revistas, publicaciones y libros, algunos de difícil hallazgo, de todo lo cual Trapiello confiesa haber hecho acopio a base de tiempo y que, merced a esta paciente labor, consigue recrearnos toda una literatura olvidada en los manuales al uso.

Otro aspecto sobre el que reparar es como el autor trata de distinta forma y extensión a los escritores tenidos por los más importantes de la época —Valle-Inclán, Baroja, Blasco Ibáñez, Azorín, Unamuno, Darío, los Machado, Juan Ramón, etc., aunque a algunos de ellos, como ya se ha dicho, le dedique todo un capítulo— de los que para muchos lectores son apenas conocidos y a veces peor tratados e incluso olvidados por los historiadores de la literatura.

Sobre los primeros abunda la interpretación que Trapiello hace de su personalidad y de su escritura, dando por conocida la mayor parte de su producción literaria, en tanto que en el caso de los menos afortunados en cuanto a su prestigio, el autor del libro sí nos proporciona una amplia información sobre su producción literaria, lo cual sigue siendo un testimonio más acerca del conjunto de libros raros y curiosos y de revistas y publicaciones viejas consultadas o adquiridas por nuestro autor.

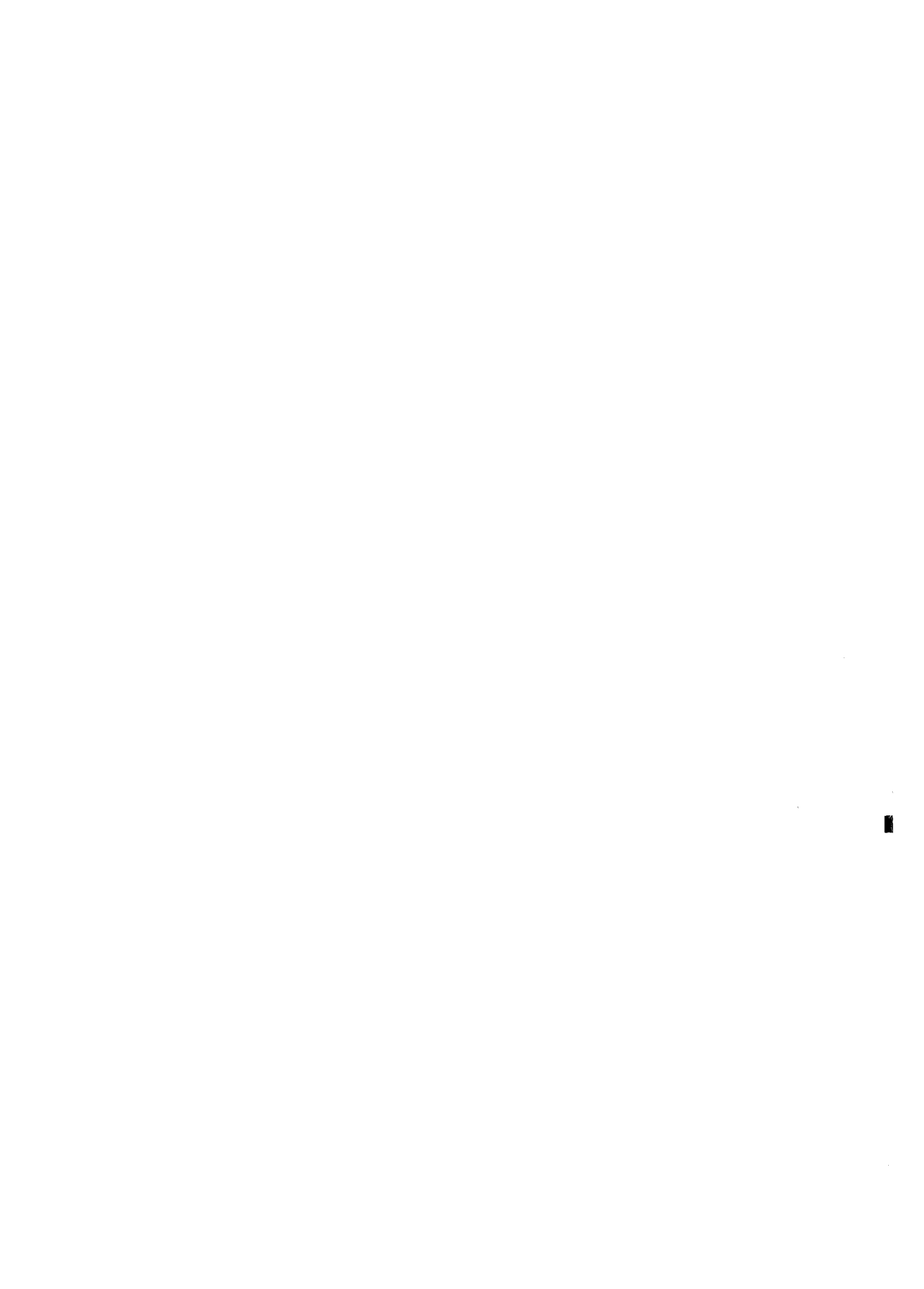
El resultado de cuanto venimos apuntando ha sido un libro que nos brinda una nueva y sugerente lectura sobre una parte de nuestra literatura española contemporánea —recorde-

mos su acotación cronológica entre 1898 y 1914, período que, por su parte, Juan Ramón había considerado ya como un verdadero Renacimiento—.

Libro, en resumen, no escrito para uso particular de críticos y eruditos, sino para todos aquellos lectores ávidos de contemplar desde una perspectiva menos estereotipada o clasificatoria el panorama literario que va desde finales del siglo XIX a la modernidad que precede a las primeras vanguardias.

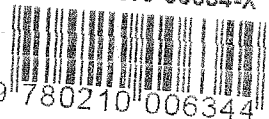
Es cierto también que los perfiles que Trapiello traza de muchos de los autores que desfilan por su libro son siempre discutibles, y a buen seguro que lo serán, pero en todo caso resultan siempre vivos y debidamente documentados, aunque esta información no aparezca en forma de citas bibliográficas, ya que por lo mismo que se supone que el libro va destinado a un amplio público culto, prescinde del aparato bibliográfico exigible en una obra que se precie de ser erudita.

Y sobre la publicación del libro en estas fechas rechaza su autor el oportunismo que pudiera suponérsele con respecto a la conmemoración del 98, ya que —según afirma con rotundidad Trapiello en el prólogo— «estaba este libro llamado a escribirse con o sin centenario, y me molesta —sigue diciendo— la coincidencia por lo que pueda tener de equívoco».





ISBN 0-210-00634-X



9 780210 006344