



Cuadernos para Investigación  
de la  
LITERATURA HISPÁNICA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA  
SEMINARIO "MENÉNDEZ PELAYO"  
NÚM. 26 - MADRID, 2001

## **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  
GREGORIO CERVANTES MARTÍN  
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. 26  
2001

## SUMARIO

|  | <u>Págs.</u> |
|--|--------------|
| ARTÍCULOS  |              |
| ANOTACIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN AUTORIAL DEL ESPACIO LÚDICO EN ALGUNOS DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES, por <i>Ana Isabel Ballesteros Dorado</i> ..... | 15           |
| EL PERSONAJE DE GINÉS DE PASAMONTE, NÉMESIS DEL <i>QUIJOTE</i> DE 1615, por <i>Stelio Cro</i> .....  | 45           |
| VIDA, AMOR Y MUERTE EN LA POESÍA DE QUEVEDO, por <i>Óscar González Palencia</i> .....  | 53           |
| EL EVANGELIO SEGÚN VLADIMIR PROPP, por <i>Mariano de Andrés Gutiérrez</i> .....  | 79           |
| LOS MANUSCRITOS TEATRALES DE E. SELLÉS Y ÁNGEL (1844-1926), por <i>Concha Fernández Soto</i> .....   | 95           |
| LA ESCRITURA POÉTICA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, por <i>Marta Beatriz Ferrari</i> .....   | 121          |
| EL <i>POPOL VUH</i> Y EL SURREALISMO EN <i>LEYENDAS DE GUATEMALA</i> DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, por <i>Ana María Hernández de López</i> ...         | 131          |
| EL REGISTRO COLONIAL EN <i>BAJARSE AL MORO</i> , DE J. L. ALONSO DE SANTOS, por <i>Luis Alberto Hernando Cuadrado</i> .....                        | 145          |
| EL IDEAL DE LA MÚSICA EN CERNUDA, por <i>Armando López Castro</i> .  | 155          |

|  |     |
|--|-----|
| EN TORNO A LAS POESÍAS PATRIÓTICAS DE DON JUAN BAUTISTA<br>ARRIAZA Y SUPERVIELA, por <i>Mbol Nang</i> .....  | 177 |
| LOPE DE VEGA, JERÓNIMO DE CÁNCER Y LAS DRAMATIZACIONES<br>ÁUREAS DE LOS ROMANCES DEL MARQUÉS DE MANTUA, por<br><i>Norberto Pérez García</i> .....  | 189 |
| EL PERSONAJE EN ALGUNAS NOVELAS DE ARMANDO PALACIO<br>VALDÉS (1853-1938), por <i>Souad Ragala</i> .....  | 207 |
| UN VIDEO SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE: CLAVES PARA OTRA AN-<br>TOLOGÍA, por <i>Marcela Romano</i> .....  | 229 |
| LA OBRA LITERARIA DE ÁNGEL RODRÍGUEZ CHAVES, UN ESCRI-<br>TOR MADRILEÑO OLVIDADO: <i>RECUERDOS DEL MADRID VIEJO</i> ,<br>por <i>Alberto Sánchez Álvarez-Insúa</i> y <i>Julia María Labrador Ben</i> .....                | 245 |
| TRAVESÍAS DE LA ENUNCIACIÓN EN LAS POÉTICAS SOCIALES ES-<br>PAÑOLAS DE POSGUERRA, por <i>Laura Scarano</i> .....   | 265 |
| MÁS REFERENCIAS SINODALES SOBRE LAS ACTIVIDADES PARA-<br>TEATRALES MEDIEVALES EN LA DIÓCESIS DE BURGOS, por<br><i>Amancio Labandeira</i> .....   | 277 |
| BIOBIBLIOGRAFÍA DE DON EMILIO COTARELO, por <i>Valentín Azcune</i> ...   | 279 |
| LA <i>HISTORIA DEL LIBRO ESPAÑOL</i> DE HIPÓLITO ESCOLAR EN EL<br>CONJUNTO DE SU OBRA, por <i>Amalia Sarriá Rueda</i> .....  | 301 |
| LA PRIMERA REDACCIÓN, AUTÓGRAFA E INÉDITA, DE LOS <i>APUN-<br/>TES AUTOBIOGRÁFICOS</i> DE EMILIA PARDO BAZÁN, por <i>Ana Ma-<br/>ría Freire López</i> .....  | 305 |
| <br><b>RESEÑAS</b>   |     |
| SIMÓ, LOURDES, ed. <i>Juglares y espectáculo. Poesía medieval de debate</i> . Bar-<br>celona. DVD Ediciones. 1999, 197 pp., por <i>Ignacio Bajona Oliveras</i> .....   | 339 |
| LEÓN, MARÍA TERESA. <i>Memoria de la melancolía</i> . Edición, introducción y<br>notas de Gregorio Torres Nebrera. Madrid. «Clásicos Castalia». 1999,<br>544 pp., por <i>Ignacio Bajona Oliveras</i> .....               | 341 |
| MARTÍNEZ RUIZ, GONZALO. <i>El Cid histórico</i> . Barcelona, Ed. Planeta, 1999,<br>472 pp., por <i>Ignacio Bajona Oliveras</i> .....   | 342 |
| PÉREZ MATEOS, JUAN ANTONIO. <i>Cáceres piedra y fuego. Crónica sentimental del siglo XX</i> . Prólogo de Alberto Oliart. Madrid. Blanca Tejedor. 1999,<br>268 pp. + 32 láms., por <i>Julio Escribano Hernández</i> ..... | 344 |
| PÉREZ GALDÓS, BENITO. <i>Miau</i> . Edición de Francisco Javier Díez de Revenga.<br>Madrid. Cátedra. 2000, 421 pp. («Letras Hispánicas», 476»), por <i>Jeróni-<br/>mo Herrera Navarro</i> .....                          | 345 |

|  |     |
|--|-----|
| <i>Teatro y Carnaval</i> , ed. JAVIER HUERTA CALVO. <i>Cuadernos de Teatro Clásico</i> , n.º 12. Madrid. Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1999, 239 pp., por Ricardo Pla Cordero .....   | 348 |
| RUIZ DE ALARCÓN, JUAN. <i>La verdad sospechosa</i> . Edición, introducción y notas de José Montero Reguera. Madrid, Editorial Castalia, 1999, 243 pp. (Clásicos Castalia, n. 250), por Elena Palacios Gutiérrez .....                          | 350 |
| <i>Prosa española de vanguardia</i> . Edición, introducción y notas de Ana Rodríguez Fisher. Madrid. Editorial Castalia. 1999, 490 pp. (Clásicos Castalia, n. 249), por Elena Palacios Gutiérrez .....   | 351 |
| LLORENS, RAMÓN F. y PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS, eds. <i>Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette</i> . Alicante. McGill University/Caja de Ahorros del Mediterráneo. 1999, 227 pp., por Héctor Urzáiz Tortajada ..... | 353 |
| GARCÍA SÁNCHEZ, JOSÉ MARÍA. <i>La novela corta de José María Vargas Vila</i> . New Orleans. University Press of the South. 1999, 108 pp., por Héctor Urzáiz Tortajada .....  | 354 |

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO (orden alfabético):

ANDRÉS GUTIÉRREZ, Mariano de  
AZCUNE, Valentín  
BAJONA OLIVERAS, Ignacio  
BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel  
CRO, Stelio  
ESCRIBANO HERNÁNDEZ, Julio  
FERNÁNDEZ SOTO, Concha  
FERRARI, Marta Beatriz  
FREIRE LÓPEZ, Ana María  
GONZÁLEZ PALENCIA, Óscar  
HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana María  
HERNANDO CUADRADO, Luis Alberto  
HERRERA NAVARRO, Jerónimo  
LABANDEIRA FERNÁNDEZ, Amancio  
LABRADOR BEN, Julia María  
LÓPEZ CASTRO, Armando  
NANG, Mbol  
PALACIOS GUTIÉRREZ, Elena  
PÉREZ GARCÍA, Norberto  
PLA CORDERO, Ricardo  
RAGALA, Souad  
ROMANO, Marcela  
SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto  
SARRIÁ RUEDA, Amalia  
SCARANO, Laura  
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor

SECRETARÍA:

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

Cubierta: *Monumento a la Condesa de Pardo Bazán, en La Coruña.*

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

Depósito Legal: M-28.904-1978

## RESÚMENES DE LOS ARTÍCULOS

«Anotaciones sobre la concepción autorial del espacio lúdico en algunos dramas románticos españoles», por *Ana Isabel Ballesteros Dorado*.

El artículo muestra la función otorgada a la kinésica, la proxémica y la entonación en algunos dramas románticos españoles y las diferencias, por lo que a estos puntos se refiere, entre ciertos autores como Hartzbusch o Zorrilla, quienes evolucionan en su conocimiento de los aspectos vinculados con el trabajo de los actores, y otros, como José María Díaz o Gil y Zárate, quienes manifiestan mayor apego a las formas neoclásicas.

«El personaje de Ginés de Pasamonte, némesis del *Quijote* de 1615», por *Stelio Cro*.

De los varios enfoques que en este siglo se han disputado la interpretación del *Quijote*, hubo dos que, sea por la trayectoria de sus autores y de su influjo posterior, que por la diferencia de métodos y puntos de vista, bien podrían señalarse como los adalides de dos escuelas: la interpretación histórica de Américo Castro, desarrollada por primera vez en *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925) y el análisis estilístico de Helmut Hatzfeld, enunciado en su *Don Quijote als Werkkunstwerk* (Berlín, 1927), que se oponía a la tesis de Castro y abrió una larga polémica en la que intervinieron, entre otros, Bataillon contra Hatzfeld, y Casaldueiro contra Bataillon-Castro. Este estudio concilia ambos enfoques para evitar el callejón sin salida de la tesis ideológica presente en la obra de Hatzfeld y, al aceptar la pluralidad cultural del método de Castro, quiere subrayar la complejidad del *Quijote* a través del estilo, pero no ya en general, como en Hatzfeld y Mendeleff, sino en relación a un personaje secundario, el de Ginés de Pasamonte. Se hace referencia a una frase que no se ha estudiado ni en Hatzfeld, ni en Mendeleff, y que aparece en el Cap. 22 de la Primera Parte de 1605. Se la interpreta estilísticamente como un ejemplo que correspondía al «rizo» concebido por Hatzfeld como una figura típica del estilo barroco del *Quijote*. Se estudia la relación de este estilo con otros ejemplos que el autor emplea en el episodio del retablo de Maese Pedro subrayando a la vez la correspondencia entre el personaje de Ginés y el de Maese Pedro y del estilo que la confirma como estructura sintáctica

y artística. Finalmente se propone este personaje como una anticipación temática y estilística de la continuidad del *Quijote* de 1605 con el de 1615.

«Vida, amor y muerte en la poesía de Quevedo», por *Óscar González Palencia*.

A través de determinados temas recurrentes, como la vida, el amor y la muerte, se percibe la influencia de ciertas tendencias filosóficas en la obra poética de Francisco de Quevedo: bien con un sentido de conocimiento del mundo a través de la ironía, como reflejan sus poemas satíricos, para lo que se vale de los cínicos, siendo perceptible, la autoridad de Luciano de Samosata; bien por su visión desasosegada de la unión con el sujeto amado, como muestra su obra amorosa, que ofrece una interpretación personal de la escuela neoplatónica por lo que a la teoría de los afectos se refiere; bien por su resignación ante el tiempo y la muerte, siguiendo la estela estoica de autores como Epicteto y, sobre todo, Séneca. A todo ello, hay que añadir tanto las influencias contemporáneas extranjeras como la situación sociopolítica en que vivió.

«El evangelio según Vladimir Propp», por *Mariano de Andrés Gutiérrez*

*El evangelio según Vladimir Propp* describe y analiza, a la luz del método estructuralista, aspectos de los cuatro Evangelios del Nuevo Testamento en su dimensión formal narrativa, aplicándole las *funciones* que Propp propone para la investigación del cuento maravilloso. Selecciona los pasajes que se corresponden con ellas. Comenta su adecuación, significado y simbolismo. Se apoya en una biografía etnográfica, bíblica y crítico-literaria. Llega a la conclusión de que las Sagradas Escrituras testimonian aspectos sociales, folclóricos, rituales latentes en obras populares aparentemente lúdicas.

«Los manuscritos teatrales de E. Sellés y Ángel (1844-1926)», por *Concha Fernández Soto*.

Dada la mediocre divulgación y conocimiento de la obra teatral del último tercio del siglo XIX y comienzos del XX y su escaso interés para la crítica, las figuras de los autores de esa época, entre ellos Eugenio Sellés y Ángel (1844-1926), han quedado relegadas al olvido. Con la catalogación de la obra teatral de Sellés se pretende aportar una información necesaria sobre un autor del que casi no existen estudios críticos y apenas bibliografía específica. Este estudio recoge todos sus manuscritos teatrales, localizados en el Museo Nacional del Teatro (Almagro), completados con los catalogados en la Biblioteca Nacional. Su descripción se acompaña del cotejo de las ediciones impresas de las obras.

«La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán», por *Marta Beatriz Ferrari*.

La propuesta del trabajo consiste en abordar el modo de construcción del discurso poético de Manuel Vázquez Montalbán. Desde la instancia



de una enunciación eminentemente polifónica hasta la apelación al collage que da cabida a otros discursos sociales se va conformando una compleja red semántica. Esta serie de textos contiguos que se influyen mutuamente crean la ilusión de un discurso poético homogéneo y permiten una lectura metonímica del mismo. Las conclusiones apuntan a establecer que esta alternativa de la síntesis se propone como una fuerza capaz de disolver las fronteras que tradicionalmente enfrentaban a la «Alta Cultura» canonizada y al denominado arte popular.

«El *Popol Vuh* y el surrealismo en *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias», por Ana María Hernández de López.

El Nobel guatemalteco Miguel Ángel Asturias escribe su obra apoyándose repetidas veces en la vasta y relevante cultura maya.

Cuando visita Europa se abren ante él dos vertientes que terminan encontrándose en el punto que cierra un círculo completo.

Francia está sumergida en la Vanguardia. Asturias se emborracha con Bretón y, al recordar su tierra natal, se da cuenta de que abunda en elementos que pueden ser catalogados dentro del surrealismo. Las imponentes obras de arte europeas, le recuerdan el incomparable arte que ofrece la naturaleza de su país. El mundo maya se presenta ante sus ojos envuelto en una actualidad que el tiempo no ha podido borrar.

«El registro coloquial en *Bajarse al moro*, de J. L. Alonso de Santos», por Luis Alberto Hernando Cuadrado.

Tras situar la obra en el contexto de los años ochenta y caracterizar el registro coloquial, aspecto concreto que se desarrolla en este trabajo, se procede al análisis de su tratamiento en los niveles fónico, gramatical, léxico y pragmático, a través del cual se comprueba cómo J. L. Alonso de Santos ha sabido captar y tratar con gran talento la expresividad del habla coloquial del momento en que la escribe, logrando que el espectador se vea inmerso en un ambiente de autenticidad humana, social y cultural, con lo que la obra ha llegado a ser una de las más representadas y leídas en nuestro país y el extranjero y su autor uno de los más representativos del nuevo teatro español.

«El ideal de la música en Cernuda», por Armando López Castro.

Luis Cernuda se sintió reconocido en la música y la acogió desde un primer momento entre sus preferencias artísticas. En *Historial de un libro* (1958) nos dice: «La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía». La fascinación que el poeta sevillano sintió siempre por la música, la forma más pura del lenguaje, le llevó a mantenerse distante ante el mundo real, incluso a su plantarlo, constituyendo un lenguaje sonoro y ondulado, lleno de cadencias armónicas, que tiende a establecer una correlación entre lo visible y

lo invisible. En su aproximación al ideal de la música, Cernuda acaba instalándose en el recinto interior de la palabra para construir una escritura que se expande al ritmo del deseo, llena de posibilidades ilimitadas.

«En torno a las poesías patrióticas de don Juan Bautista Arriaza y Superviela», por *Mbol Nang*.

Un acercamiento semiótico a las poesías patrióticas de Arriaza y Superviela nos ha permitido analizar los temas literarios y el estilo poético del vate madrileño.

Todos los temas giran alrededor del nacionalismo. La comunicación literaria apela a la indignación, a la rebeldía, al combate, a la victoria y a la gloria.

Aunque el lenguaje poético es esencialmente metafórico, la metáfora escasea y se ve sustituida por abundantes interrogaciones, exclamaciones, un tono amargo y angustiado. De vez en cuando el vate recurre al discurso directo libre, a la técnica dialogada, a la prosopopeya, a la ornamentación mitológica, etc.

El estudio de los signos temporales lleva a la siguiente conclusión: aunque se trata de poesías de circunstancias, el vate consigue borrar la coordenada tiempo y nos quedamos con la esencia de la poesía, voz de voces, lírica pura, poesía atemporal.

«Lope de Vega, Jerónimo de Cáncer y las dramatizaciones áureas de los romances del Marqués de Mantua», por *Norberto Pérez García*.

Los romances del Marqués de Mantua se hicieron tan populares en nuestro Siglo de Oro que fueron utilizados intertextualmente en numerosas ocasiones por los escritores de este siglo. En este artículo se analizan dos versiones dramáticas de estos romances, la grave de Lope de Vega y la humorística de Jerónimo de Cáncer, y se estudian los mecanismos intertextuales e ideológicos de estas adaptaciones. Se muestra cómo Lope intuyó y desarrolló notablemente las posibilidades dramáticas del texto medieval, insertando sus versos de variadas maneras y sustituyendo, suprimiendo o ampliando la materia original. Y se da cuenta también de la gracia y el tono burlón con el que supo cambiar Cáncer una historia exclusivamente trágica apoyándose en la parodia de tópicos y personajes, y en el sabio manejo del estilo.

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

En este artículo hemos tratado de analizar los distintos tipos de personajes que aparecen en la narrativa de Armando Palacio Valdés. Hemos intentado también estudiar las técnicas utilizadas por el narrador para presentar a los personajes, el papel que desempeñan éstos en el desarrollo de la intriga, sus actuaciones, etc. Éstos aparecen y evolucionan en el

relato de la mano de un narrador omnisciente que lo sabe todo de ellos. El análisis nos ha permitido ver cómo el novelista asturiano trata de imponer sus propias vivencias a los personajes que él ha creado y que manipula a su antojo.

«Un video sobre José Ángel Valente: claves para otra antología», por *Marcela Romano*.

El propósito del trabajo consiste en rastrear las hipótesis de sentido que propone el videotexto *José Ángel Valente*, de la serie *El poeta en su voz*, editada por Televisión Española.

Imagen al servicio de una palabra, palabra al servicio de una escritura, este video opera, al mismo tiempo, dentro de los axiomas de las estéticas «moderna» y «posmoderna»: *José Ángel Valente*, el video, traza el perfil de estos objetos híbridos entre dos imaginarios, entre dos formas de pensar la cultura, el arte, y, particularmente en este caso, la poesía.

«La obra literaria de Ángel Rodríguez Chaves, un escritor madrileño olvidado: *Recuerdos del Madrid viejo*», por *Alberto Sánchez Álvarez-Insúa* y *Julia María Labrador Ben*.

En este artículo se da noticia de la personalidad y biografía literarias del escritor y periodista madrileño Ángel R(odríguez) Chaves, discípulo de Zorrilla y seguidor también de la poética de Campoamor. Su actividad como poeta, novelista, cuentista, autor dramático, periodista y revistero taurino es estudiada, así como su obsesión por la época de los Austrias. Se analiza en profundidad su obra *Recuerdos del Madrid viejo. Leyendas de los siglos XVI y XVII*, resaltando en todos los casos sus concordancias y divergencias con la realidad histórica. Se incluye la bibliografía de Chaves más completa hasta la fecha.

«Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra», por *Laura Scarano*.

El registro fundamental de las poéticas españolas a partir de la posguerra, esencialmente de la llamada «poesía social o testimonial» de los '50, consiste —aunque parezca paradójico, dado su explícito afán de compromiso— en la progresiva constatación de la crisis del lenguaje como vehículo de representación y comunicación y la deconstrucción de la figura del poeta como sujeto central de la escritura. Incapacidad de la palabra y del poeta para comunicar y referir (Blas de Otero), inutilidad de la empresa poética y figuración terminal de su muerte y de la de su hablante (Hierro), perfectibilidad e impersonalidad de la poesía (Celaya). Justamente me referiré a estos autores, pues son quienes aparentemente cristalizaron un ideario opuesto al que estos postulados discursivos instituyen: el gran gesto utópico de la primera poesía de posguerra. Para una crítica mayoritariamente quedaron congelados en esa empresa testimonial,

ingenuos portavoces de la poesía como arma de cambio social e instrumento dócil de comunicación. Mi propuesta apunta a una relectura de sus textos completos, desde una mirada menos confiada en sus propuestas programáticas y más atenta a los huecos y fisuras que sus escrituras dibujan a lo largo de su evolución, teniendo en cuenta el desarrollo de la serie literaria hasta nuestros días.

«Más referencias sinodales sobre las actividades parateatrales medievales en la diócesis de Burgos», por *Amancio Labandeira*.

Se reproducen tres constituciones, de los sínodos de Juan Cabeza de Vaca (1441) y Pascual de Ampudia de Rebenga (1498), en donde se dan noticias de ciertas actividades parateatrales.

«Biobibliografía de don Emilio Cotarelo», por *Valentín Azcune*.

Don Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936), Secretario Perpetuo de la Real Academia Española, a la que prestó grandes servicios, fue el último de los grandes eruditos españoles. Su obra, amplia y bien documentada, todavía es imprescindible para estudiar, entre otros, la historia de la zarzuela, los dramáticos menores del siglo XVII, el teatro breve del Siglo de Oro, las controversias sobre la licitud del teatro, y diversos autores y actores del siglo XVIII, como don Ramón de la Cruz, Iriarte, «La Tirana» e Isidoro Máiquez.

«La *Historia del libro español* de Hipólito Escolar en el conjunto de su obra», por *Amalia Sarriá Rueda*.

Completa visión de lo que representa la *Historia del libro español* en la obra del que fue Presidente de la Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Director de la Biblioteca Nacional, y discípulo predilecto de Asín Palacios.

«La primera redacción, autógrafa e inédita de los *Apuntes autobiográficos* de Emilia Pardo Bazán», por *Ana M.<sup>a</sup> Freire López*.

Este artículo, que incluye a continuación la edición del texto de Emilia Pardo Bazán, da a conocer un autógrafa de la novelista, del que no se tenía noticia. En efecto, los *Apuntes autobiográficos* de doña Emilia fueron publicados en 1886, acompañando a la primera edición de *Los Pazos de Ulloa*, pero el autógrafa que ahora editamos contiene una redacción anterior, que presenta notables diferencias con la versión publicada, y en ellas se centra, a grandes rasgos, el contenido de este artículo. El manuscrito ahora reconstruido —pues sus cuartillas se hallaban dispersas entre otros muchos papeles de la escritora— se encuentra en la Real Academia Galega.

# **ARTÍCULOS**



## ANOTACIONES SOBRE LA CONCEPCIÓN AUTORIAL DEL ESPACIO LÚDICO EN ALGUNOS DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Por Ana Isabel Ballesteros Dorado

Ante todo, conviene recordar que, generalmente, se designa espacio lúdico al espacio escénico en cuanto creado por la actuación de los actores, por la evolución de cada uno en el seno del grupo (Pavis, 1984: 177). El estudio de este espacio implica, pues, un análisis de la proxémica, la kinésica, la entonación y declamación en relación con una obra dramática. Tal planteamiento, por tanto, supone, de una parte, aplicar y relacionar términos acuñados en el siglo XX con otro utilizado en la pasada centuria y, de otra, entender el término «declamación» en un sentido restringido<sup>1</sup>, lo que per-

<sup>1</sup> Con todo, ha de tenerse en cuenta el sentido lato otorgado a la voz «declamación» en algunos tratadistas de la época a la hora de valorar ciertas críticas y fuentes. Jesús Rubio, en uno de los escasos artículos que existen hoy dedicados a este aspecto en el siglo pasado, se refiere a las discusiones habidas en el siglo XVIII en torno al significado de la voz «declamación», sobre si abarcaba sólo la dicción o todo el arte del comediante (1988: 262). Lo cierto es que este vocablo ya en los años del ochocientos constituía la parte fundamental en el título de obras que, en realidad, trataban de las distintas técnicas, habilidades, conocimientos necesarios para el actor, no sólo referentes, por tanto, al uso de la palabra y de la voz, sino al cuerpo entero y a la «expresión» e interpretación en sentido general.

Carlos Latorre inicia sus *Noticias sobre el arte de la declamación* señalando lo inconveniente de usar este vocablo con la significación «el arte del cómico», pues

...parece que esplica mejor cualquiera otra cosa que la diccion natural; á esta palabra va unida la idea de cierto convenio, que sin duda tiene su origen desde el tiempo en que la tragedia se cantaba, y esto ha bastado para dar una direccion falsa al estudio de nuestros jóvenes. / En efecto, declamar es hablar con énfasis; luego el arte de la declamación es el arte de hablar como no se habla (1839: 5).

No obstante, reconoce la dificultad de encontrar un término mejor, pues la expresión traducida del francés «jugar la tragedia» sugiere más la idea de diversión que de arte; pero como «decir la tragedia» le resulta fría, sólo cabe admitir, en su opinión, «egecutar la tragedia», expresión que prefiere porque considera «al actor tan estrechamente unido al autor, que colocándose el primero en lugar del personaje que representa, debe completar el pensamiento del segundo de quien es intérprete» (1839: 6).

Unos años más tarde, Valladares y Saavedra, sin hacer tiquis miquis al término, dice entender por declamación teatral «...las reglas que modifican y dirigen directamente las leyes naturales para expresar sobre las tablas las distintas pasiones del corazón humano, y los varios accidentes de la vida» (1848: 576) y, de la misma manera, Bastús identifica declamación con «representación»: la declamación teatral es la que «...por medio de la voz, del semblante y de la acción, expresa los afectos del personaje que el actor representa» (1848: 77; citado por Rubio Jiménez, 1988: 715).

Por su parte, el *Manual* de Julián Romea no parece detenerse en una definición del término ni en los pormenores sobre su significación, pero toma un partido muy claro, por cuanto juzga que la primera obligación del actor es «hablar correcta y limpiamente el idioma» mediante el estudio de la gramática, de los alientos y de la voz. Ahora bien: aunque ocupan gran parte de la obra los apartados de métrica y de historia del teatro —que llega hasta los inicios del romanticismo, pues se detiene en Martínez de la Rosa y Bretón—, el último capítulo se dedica al tratamiento «de la voz, de la acción, del continente» (1858: 61-78) y no olvida los consejos sobre dónde encontrar información acerca de los trajes adecuados para los personajes de las distintas épocas que se hayan de encarnar.

mite establecer los límites más claramente y diferenciar este aspecto de aquéllos contenidos en las expresiones «kinésica»<sup>2</sup> y «proxémica»<sup>3</sup>.

En general, los autores románticos concedían mucha mayor importancia a la declamación y correcta entonación, que diera el sentido preciso, que a la kinésica y proxémica: un ejemplo lo supone algún que otro retrato entre satírico y costumbrista sobre los pormenores de los ensayos y la vida de los actores en la época, (v.gr. Peral, 1843: 13). A la luz de tales artículos, se infiere que los actores se preocupaban sobre todo de declamar adecuadamente, pues en ningún momento se habla en ellos de cómo han de gesticular o moverse, ni los autores parecen fijarse en tales detalles. La declamación, en cambio, sí se entendía como un componente en que la intervención de los autores servía de gran ayuda.

De hecho, un análisis de las correcciones realizadas por Zorrilla en su *Don Juan Tenorio* revela que van orientadas a facilitar la pronunciación del verso, como si hubiera observado algún tipo de apuro en actores concretos. Por el mismo motivo, aligeró varios parlamentos y diálogos en aquella obra<sup>4</sup>. También cabe seguir la opinión de Fernández Cifuentes, para quien Zorrilla nunca parece olvidar que sus parlamentos estaban destinados a un auditorio, no a un lector privado (1993: 251). En efecto, en sus «Recuerdos del tiempo viejo», Zorrilla se detiene a exponer cómo ayudó a Latorre en sus progresos hacia una declamación adaptada al gusto de la época<sup>5</sup>. Antes de iniciar sus ensayos, Latorre le decía a Zorrilla cómo pensaba desarrollar su papel, y éste le explicaba cómo lo había concebido (1943 II: 1773)<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Se escribe aquí el término como Bobes Naves (1987, 1988, 1993), pese a que una castellanización más aceptable lo sustituiría por «quinésica». Ambas opciones nos separan de cómo presenta esta voz Fernando del Toro en la traducción de la obra de Pavis: allí utiliza «cinésica» para referirse a la ciencia de la comunicación a través del gesto y de la expresión facial (1984: 56).

<sup>3</sup> Parece deberse a Hall (1966), según Pavis (1984: 383), el origen de esta ciencia que examina la organización de las distancias que los seres humanos establecen entre sí en la vida cotidiana, según la cultura a que pertenecen.

<sup>4</sup> En efecto, la lectura del manuscrito, tal y como la ofrece Fernández Cifuentes, presenta fragmentos con señales indicativas de que se suprimieron en la representación: parte del diálogo entre Pascual y don Luis sobre el miedo de éste a los poderes de don Juan (versos 896-955); parte del discurso de la madre abadesa (vv. 1445-1489); parte del monólogo de doña Inés tras dejarla sola la abadesa (1516-1523); las quejas de Brígida sobre la rapidez con que han viajado hacia la quinta (1922-1929) y la descripción ante doña Inés del supuesto incendio (2022-2067); versos todos, por otra parte, que restan la concentración dramática y el rápido tempo que peculiariza la obra.

<sup>5</sup> La cita de Latorre, incluida en el apartado dedicado a la declamación, sobre la cercanía entre autor y actor, constituyó parte de su experiencia cotidiana durante varios años, en concreto durante aquéllos en los que encarnó personajes de Zorrilla. Él se esforzaba en interpretar bien el sentido concebido por el autor, pero éste también parecía modificar sus versos para eliminar trabas a su pronunciación. La simbiosis fue perfecta en varios dramas. En su edición de *El zapatero y el rey*, Picoche reproduce, como «Apéndice III» todo el relato del dramaturgo en lo referente a sus relaciones mutuas y la preparación de esta obra concreta (1980: 356-369). Si más adelante se citan otros fragmentos de los mismos «Recuerdos» por la edición de las obras completas, se debe a que no aparecen citados en ninguna edición más cercana.

<sup>6</sup> Con Bárbara Lamadrid también mantuvo un estrecho contacto:

...necesitaba el mismo estudio, la misma inoculación de mis ideas innovadoras y revolucionarias en el teatro, y yo la trataba como a una hermana menor, a quien unas veces se la acaricia y otras se la riñe; yo la(sic\*) decía sin reparo cuanto se me ocurría; la hacía repetir diez veces la misma cosa, no la dejaba pasar la más mínima negligencia, la ensayaba sus papeles como a una chiquilla de primer año de Conservatorio; y a veces se enojaba conmigo como si verdaderamente lo fuese, hasta llorar como una chiquilla, y a veces me obedecía resignada como a un loco a quien se obedece por compasión; pero convencida al fin de mi sinceridad, del respeto que su talento me inspiraba, y de la seguridad con que contaba yo siempre con ella para el éxito de mis obras (...) que diga ella cuántos malos ratos la di con el ensayo y cuántas noches insomnes la hice



Por otra parte, el cotejo del manuscrito, la primera edición y la definitiva evidencian, en las sucesivas correcciones de *Don Juan Tenorio*, una cada vez mayor precaución y, sobre todo, precisión por parte de Zorrilla en anotar los gestos de los personajes: en concreto, se advierte en las progresivamente más voluminosas acotaciones indicadoras de a quién o a dónde han de mirar los personajes en sus parlamentos<sup>7</sup>. Lo mismo puede decirse de *El zapatero y el rey*<sup>8</sup>.

Sin duda la crítica servía en muchos casos de correctivo y los errores seguramente ayudaban también a los autores a vigilar en lo sucesivo los montajes. Tanto las refundiciones de Hartzzenbusch como los estrenos de sus obras posteriores a *Los amantes de Teruel* parecen evidenciar un cada vez más completo conocimiento del dramaturgo en estas materias —aunque siguiera sin acudir a las primeras representaciones<sup>9</sup>—: ya en *Alfonso el Casto*, v. gr., especifica en muchas más ocasiones que en *Los amantes de Teruel* los movimientos de los actores. La kinésica, la proxémica y, en general, la paralingüística parecen haberse concebido junto con los versos que pronuncian los personajes. En el primer acto, Jimena —hermana del rey fugitivo—, debe pasar inadvertida, fingir ser hija de Bernarda ante el registro de Sancho, pero se delata ante el espectador con sus continuas señales de nerviosismo, señales que no deja de advertir Sancho:

SANCHO.       ¿Con quién vino don Alfonso?  
 BERNARDA.    Con su bridon y su estoque.  
 SANCHO.       ¿Llegó solo?  
 BERNARDA.       Rey caído  
                   suprime los batidores.  
 SANCHO.       ¿Y su hermana?  
 JIMENA.        (Aparte) ¡Oh, Dios!  
                   (Cáesele el huso.)

---

pasar con el estudio de mis papeles; cuántas lágrimas la hice derramar y cuántas veces la hice detestar su suerte de actriz; pero que diga también si tuvo nunca amigo más leal ni aplausos y ovaciones como las de mi *Sancho García* (1943, II: 1765-1766).

<sup>7</sup> Algunos ejemplos: tras la «escena de sofá», don Juan oye un ruido y luego observa que es una barca que ha atracado bajo su balcón. Pero sólo en la edición definitiva acota «(Mirando por el balcón)» (tras el verso 2.286; 1993: 250); en la segunda parte, añade, también en la versión definitiva de Baudry, que don Juan, «(Contempla las estatuas, unas tras otras)» (tras el verso 2.759; 1993: 251) o que, en el verso 3.744, se está dirigiendo a la estatua de don Gonzalo (1993: 254). Con respecto al manuscrito, parece que los ensayos le obligaron a aclarar algunos movimientos, de modo que la primera edición contiene acotaciones sobre kinésica y proxémica no escritos en aquél: en el verso 2.759 señala que don Juan se está dirigiendo a las estatuas (1993: 252); que, tras el verso 3.332, los invitados se levantan asombrados (1993: 253), que don Juan está hablando a Centellas y Avellaneda a partir del verso 3.424, que mira a los espectros tras el verso 3.655 (1993: 254), o que las estatuas vuelven a sus lugares tras el verso 3.801 (1993: 255).

<sup>8</sup> Basta el cotejo del manuscrito con la primera y sucesivas ediciones (p. ej. v. 471, 1980: 229). En cambio, en las de *Traidor, inconfeso y mártir*, ateniéndose a las variantes tal y como las anota José Luis Gómez (1993), no existen ampliaciones de esta índole. Las ediciones de Baudry muestran textos más sintéticos en las acotaciones, pero sin que varíe su sentido. Lo curioso es que, contra lo que cabía esperar, tampoco en el manuscrito que se conserva destinado al primer apuntador —el dedicado a marcar entradas y versos a los actores— se ven indicaciones de este tipo.

<sup>9</sup> Es característico en las reseñas sobre estrenos de Hartzzenbusch que el articulista se refiera siempre al hecho de que el público solicitara, al final, su presencia en la escena para aplaudirle y él no se encontrara en el teatro: así había sucedido en la primera representación de *Los Amantes de Teruel* (*Eco del Comercio*, 22-I-1837: 1; *El Constitucional*, 6-II-1837: 3); la persistencia de tal conducta en estrenos siguientes se consideró una prueba más de su modestia (vid. *Correo Nacional*, 16-XI-1838). No en vano José María Díaz, en 1841, lo llamaba «El mas modesto de nuestros escritores» (27-VI-1841: 99).



un punto solo en un parage tan poco a propósito para espesar sus penas...  
(*Semanario Pintoresco*, 1843: 47)<sup>11</sup>.

A diferencia de estos casos emblemáticos, otros autores incomparablemente menos famosos y prolíficos, como Fulgencio Benítez Torres, detallaban desde su primera obra y a cada paso cuál debía ser la entonación de sus personajes. Una obra de tan escasa calidad como *Adolfo*, donde chirrían y patinan muchas frases, no carece de momentos, quizás no buscados por el autor, en los que la paralingüística refleja inigualablemente los rasgos caracterizadores de los personajes y las situaciones. Por ejemplo, en la escena VIII del primer acto, Adolfo se enfrenta al conde de Rizari, padre de su amada. El acierto de este momento estriba en la contraposición de ideales puestos sobre el tapete, patentes en la actitud de los dos personajes pero, sobre todo, en ciertos signos no verbales. El conde, según había anunciado la propia Clementina en su fugaz aparición (esc. VII, 1838: 7) se acerca a Adolfo con la intención de decirle que no debe volver más por su casa. La estrategia conversacional del conde resulta mucho más convincente que la de Adolfo. No pierde un momento y, tras el saludo del joven, intenta indirecta pero eficazmente que salga a relucir el asunto que han de tratar. El conde indica al pretendiente de su hija la conveniencia de procurar ganarse un rango en el ejercicio de las armas y no esperar panes caídos del cielo<sup>12</sup>.

Dos acotaciones marcan con justeza el carácter del conde: una dice «*Con ironía*» y la otra indica una carcajada. Ambas definen además el tono y el modo de tratar al joven. Una risa que pueda entenderse provocada por las palabras recién pronunciadas del interlocutor, sólo está permitida en un clima distendido, informal o muy amistoso. En cualquier otro caso, se entiende como ofensa o como burla y, si es respuesta a algo dicho por un inferior y no existe ningún tipo de disculpa, manifiesta la escasa consideración que le merece ese tal inferior a quien se ríe. En esta escena de *Adolfo*, el eje de autoridad no sólo se basa en la mayor edad del padre con respecto al pretendiente de su hija, sino en la diferencia de posición social entre ambos. De ahí que a Adolfo sólo le quede una acotación posible: la que alude a su resentimiento, resentimiento propio de quien se siente tratado descortésmente y carece de medios para desquitarse. El pretexto de su conversación gira en torno a esa distancia que deja en lugar privilegiado al conde frente a Adolfo y que le permite despedirle de su casa y oponerse a cuantos asertos plantea el pretendiente; le permite incluso aconsejarle sin admitir que, a su vez, Adolfo le haga ver otros puntos de vista. Estas acotaciones mencionadas son instrucciones a los actores de carácter general; son ellos quienes deben ajustar el volumen, el tono, el gesto y la proxémica de modo que el público interprete a través de éstos la actitud irónica por parte del conde y la actitud resentida por parte de Adolfo. La ausencia de críticas a la ejecución de la obra en la época impide el más mínimo acercamiento a cómo se llevó efectivamente a cabo.

Pero, en contraste con esta nueva tendencia romántica a emplear correlativamente con el verbal otros códigos, ciertos autores, como José María Díaz o Gil y Zárate,

<sup>12</sup> Esta escena es importante en cuanto que marca la recurrencia ya vista en escenas anteriores: Adolfo no cree necesario ganarse un puesto en la sociedad, piensa que éste ha de venirle con un golpe de fortuna. Cuando descubre la alta posición de su padre, perdida por culpa de intrigas tramadas por otros y en las él que era inocente, se ampara en esa circunstancia para enarbolar sus supuestos derechos y enfrentarse con los responsables de que aquella posición le fuera arrebatada.

en algunos dramas revelan su adhesión a la corriente neoclásica con una ausencia de didascalias que dejaba en manos de los actores y la empresa también este componente del espectáculo<sup>13</sup>.

Por lo que respecta a los críticos, también parecían fijarse especialmente en la emisión vocal del actor, aunque sin desatender siempre al movimiento y al gesto. Cuando, a propósito de *Simón Bocanegra*, el articulista de *La Iberia* se refería a los intérpretes, aludía más a la declamación que a la gesticulación, pero ambas se tenían en cuenta a la hora de juzgar la interpretación total de un actor<sup>14</sup>. Igualmente, a las dos apuntaban las críticas sobre García Luna y su interpretación de Froilán Díaz en *Carlos II*, muchos años antes; según la crítica parece que estuvo muy en su papel pues, literalmente, dijo una: «...pocas cosas hemos visto hacer mejor a García Luna» (en *Semanario Pintoresco*, 1837: 381) y otra: «Llegó a revelar en algunos momentos que no están apurados los recursos de que es capaz su inteligencia» («M.», 1837: 2). Pero Coll se mostró algo renuente a concederle elogios, pues, aun viéndole muy acertado, «...hubiéramos querido que en algunas situaciones no hubiese mostrado tanto celo, evitando de este modo ciertos desentonos en que incurrió» (1837: 2). «G. G.» fue el más concreto en sus apreciaciones:

Sólo quisiéramos que cuando arrebatado de su abominable pasión, habla el lenguaje del amor mas apasionado, su voz fuera mas melodiosa, que le diera otra inflexion que la que usa, cuando arroja por sus labios todo el veneno de su alma pervertida; cuando con su voz pavorosa, guiado por el instinto de conservacion, aterra al desgraciado monarca, y le hace consentir en un parricidio (en *La España*, 6-XI-1837: 2).

En cambio, las noticias de que se dispone sobre otras representaciones, como la de *Álvaro de Luna*, apenas sirven para hacerse una idea del modo de ejecutarse: se

<sup>13</sup> No obstante, algunas indicaciones vienen dadas por el propio diálogo en las obras de mayor tendencia neoclásica: la banda que Sol le entrega a Pedro antes de que éste vaya al torneo y que utiliza como respuesta a la declaración amorosa del joven (Acto I, esc. IV, 1842: 16) o los gestos de doña María, cuando se abraza a su hijo para evitar que se marche (Acto III, esc. X; 1842: 65). Se señalará aquí su percatarse, gracias a un elemento paralingüístico, el tono de don Juan en cierto momento, de una segunda intención o una intención oculta en la ambigüedad de su acto de habla:

JUAN. Contad, don Alonso, contad con mi espada,  
que a viles contrarios jamás perdonó;  
veréis muy en breve, con prueba sobrada  
que en vano a Tarifa don Juan no llegó. (...)

MARIA. (A *Guzmán*) ¿Notáis en su acento  
la amarga ironía? (Acto I, esc. II; 1842: 8).

<sup>14</sup> «...García Gutiérrez es de los autores más felices en la expresión de sus conceptos; pero de los más desdichados para encontrar intérpretes de sus creaciones. Aquí no tenía un Latorre y ni una Teodora: necesitaba el público cerrar los ojos y oír solamente los versos y los elevados conceptos en que abundan.

»Pero si no exigimos que todos sean notabilidades, al menos debemos pedir que cada cual utilice sus facultades, y que no las eche a perder con afectaciones de mal gusto y de peor efecto: ese ahuecar la voz de Delgado y esas actitudes de debilidad, que lastimosamente imita el actor Méndez, constituyen un defecto, tanto más censurable, cuanto que uno y otro tienen buena voz y buena presencia. ¿Por qué se empeñan en desnaturalizar esas cualidades con actitudes y salmodias inaguantables? ¿Por qué no siguen el rumbo de Casañá, que cada vez es más digno en su entonación, en su acción y en su decir? ¿Por qué arrastran tanto los versos, que parece que las palabras salen destiladas de sus labios?

»Calvo estuvo regular, Alisedo bien, la Marín hizo esfuerzos laudables, y Casañá en su insignificante papel, le dio una importancia que oscureció el de Pablo, que por su contextura contrasta con el de Simón. Donde mejor estuvo Delgado fue en la escena final» (12-I-1861).

trata de alusiones vagas y todas se refieren a los tonos, modulaciones y declamación en general. De García Luna, que encarnó a don Álvaro, sólo se sabe que, en el sentir de Coello y Quesada «...comprendió perfectamente su papel y tuvo instantes de inspiración. Le diremos, empero, que en algunos momentos se escucha demasiado» (1840: 3)<sup>15</sup>.

En fin, la lectura de muchas reseñas lleva a pensar que una buena parte del efecto dramático logrado a través de la declamación correspondía en exclusiva a la técnica, la modulación y al timbre del propio actor, cosas que añadían un plus a lo requerido por el dramaturgo<sup>16</sup>.

Pasando ahora revista a los apartados de la kinésica y la proxémica, hemos de empezar recordando que, generalmente, se atribuían a la dirección y a la formación de los actores<sup>17</sup>, si bien muchas veces se infieren a partir de los textos. Debe tenerse en cuenta que los diálogos del drama romántico son de una viveza muy poco usual en la tragedia neoclásica, donde se prodigaban los parlamentos largos, parlamentos, en buena parte, amoldados a las reglas retóricas, auténticos discursos que obligan a un tipo de movimiento conforme con tal retoricismo. Los diálogos románticos son mucho más cruzados y —salvando las distancias— mucho más *aparentemente naturales*; por tanto, exigen un movimiento kinésico y proxémico en el trabajo de los actores también más cercano al realismo.

En la época y en lo que a las especificaciones por parte de los autores en sus obras concierne, sin embargo, se encuentra una repetida tosquedad, estereotipación y un limitado, recortado repertorio de gestos, en su mayoría muy poco originales, ya vistos en otros teatros de períodos anteriores. Si sólo se repara en este código, cuyas propiedades y fecundidad se trataban de explotar en la época romántica, pa-

<sup>15</sup> Por su parte, el Sr. Lombía, a juicio de este mismo articulista: «...en un papel que no es el suyo, hizo cuanto pudo por agradar al público. Le diremos que es preciso no olvide que media una gran distancia entre el leer versos y recitarlos en la escena, que el acento de la pasión no señala los consonantes». Tampoco la referencia a Teodora Lamadrid, en su papel de Elvira, sirve sino como señal de que por aquellos años se iniciaba en su carrera y contaba con buenas dotes artísticas: «¿Y qué diremos de la inocente Elvira? Lo que todo el mundo dice de la joven doña Teodora Lamadrid, que es una actriz de grandes esperanzas, que siente su corazón lo que sus labios dicen» (1840: 3).

<sup>16</sup> Pueden aportarse más ejemplos, como el de Matilde Díez al interpretar el papel de Blanca en *El paje*:

La Sra. Díez ha estado tan feliz, tan verdadera como siempre. ¿Quién no se extasia al oír en su boca las preciosas quintillas del segundo acto? ¿Quién no se conmueve al escuchar la trova? (...) Sus palabras penetran hasta el corazón y excitan según quiere la Matilde horror o compasión (en *Gaceta de Madrid*, 26-V-1837: 4)

y, con respecto a Latorre, su actuación en *Barbara Blomberg*:

El menor elogio que se puede hacer del señor Latorre es decir que hizo cuanto pudo; pero donde desplegó todo su talento artístico fue en el monólogo de la escena V del segundo acto cuando dice: «De Alemania emperador (...)». Estos versos bien interpretados y mejor dichos por este distinguido actor bastaban, por sí solos para revelar a los espectadores el hombre que dio al mundo el lema de *plus ultra*, si al presentarse en la escena no le hubiera conocido cuantos han visto el retrato del célebre monarca que representaba y que existe en el museo de Madrid (en *El Patriota*, 24-XI-1839: 1).

<sup>17</sup> En muchos casos se aprecia con total diafanidad que la crítica reseñada se dirige exclusivamente al actor o a su dirección escénica, como en aquel detalle del señor López sobre el que, a raíz del estreno de *El rey monje*, el periodista del *Eco del Comercio* dijo: «Al viejo D. Ferriz aconsejariamos que no esforzara tanto aquel grito al abrazar á su hijo que por cierto le valió un aplauso; porque creemos que el placer no se espresa de un modo tan desacompasado como no sea por un loco» (22-XII-1837). No obstante, también se daban casos de lo contrario: en el artículo varias veces citado sobre «Cosas que rara vez se ven en nuestros teatros» un punto no expuesto antes es el siguiente: «Un actor que no se apropie los aplausos que muchas veces se tributan únicamente al talento del poeta» (1834: 2).

rece formado por unos pocos signos, comodines en muchos casos. De ellos, los más destacables son aquéllos que caracterizan a los personajes, sus sentimientos o su actuación, que avalan o desmienten los datos verbales que de ellos se ofrecen por su boca o por las de otros personajes, pues entonces cumplen su propia función, no complementan sin más el diálogo verbal. La conclusión primera viene a ser la misma que la resultante de los estudios sobre kinésica llevados a cabo en los últimos años: se trata de signos no separables de la expresión verbal, signos que no existen como entidades aisladas (Keir Elam, 1980: 69).

*Adel el Zegrí*, drama que no contó con un aplauso unánime y en el que no dejan de encontrarse defectos de todo tipo, contiene, sin embargo, aciertos —por lo contados y detectables, quizás, de menor fuerza— de índole escénica, y en ellos comparecen varios códigos diversos en la creación de un mensaje coherente. Un ejemplo de sumo interés lo constituye el final del segundo acto y el comienzo del tercero. *El Estudiante* criticó en el drama «el poco enlace de unos actos con otros, resultando que al paso que el autor se quita de encima una gravísima dificultad, debilita también por esta parte el interés, porque ni sabemos de que manera entró Isabel en el convento...» (2-IV-1838: 2). Se aprecia, cierto, que la obligada compresión temporal de todo drama se lleva al límite, pero en lo que al enlace entre estos dos actos se refiere, el autor efectúa un encadenamiento de tipo espacial, un enlace desde la significación adquirida por los espacios según el empleo que de ellos realizan los personajes con su proxémica.

Al término del segundo acto, la condesa, creyendo culpable a Isabel de la muerte de su hermano Fernando en un combate de honor y no escuchando de ella el nombre de aquel a cuyas manos ha muerto, se marcha de la escena dejándola sola con el cadáver y encerrándola —la anotación en los manuscritos de los traspuntes reza «en entrdo la(sic) Teresa se cierra la pta del fo y se da un fuerte cerrojazo» (hoja 20)—. El espacio representado del aposento se ha transformado, merced a la salida del personaje y al ruido escenográfico, en el espacio de la prisión para Isabel, transformación de signo más claro cuando el telón vuelve a abrirse en el tercer acto y el espectador se encuentra ante un convento, donde Isabel ha sido recluida, «castigada» por su madre. Se ha elegido un espacio representado acorde con una cárcel, conforme a lo entendido en la época y conforme al sentido otorgado expresamente por los propios personajes: Isabel sigue guardando el secreto de quién sea Gonzalo y a las abiertas amenazas de su madre, contesta: «Lo que no habeis podido conseguir con súplicas, mal lo conseguireis con amenazas. Ya no me horroriza la idea de verme encerrada dentro de estas paredes» (Acto III, esc. III; 1838: 29).

El puente significativo tendido entre los dos espacios representados se corrobora gracias al paralelismo observado en el comportamiento lúdico de Isabel durante los dos actos ante una situación de la misma naturaleza: al fin del segundo acto, una vez que se oye a la condesa echar el cerrojo, Isabel recuerda que dejó a Gonzalo escondido en su cámara y acude a abrir la puerta de ésta, esperando encontrarle. Viendo que ha huido, se desmaya. Con tal antecedente visual, puede provocarse la tensión en el espectador cuando, en el tercer acto, se produce una situación paralela y la condesa determina que Isabel profese, por negarse ésta a desvelar el nombre de Gonzalo. Isabel, ya sola en su celda, evoca a su amado, cuya voz de pronto escucha. También ahora se cierra con cerrojo la puerta —aunque esta vez sea Gonzalo quien lo haga, una vez dentro de la celda—; también ahora parece encontrarse salida en un acceso no previsto por la condesa como

posible para la fuga: héroe y heroína recurren a él mientras suenan golpes en la puerta.

No obstante, el drama falla cuando desperdicia esta excelente disposición y se presenta, en el cuarto acto, un salón del palacio y, allí, tanto a la condesa como a Gonzalo e Isabel, como certificando que no han logrado escapar. No fallan los recursos escénicos y lúdicos, usados, ya se ve, incluso con originalidad, sino las estrategias para hacerlos desembocar en un acierto teatral. De ahí que *El Estudiante* pudiera decir:

... el cambio tan horrible como inverosímil y poco motivado en la conducta de su madre, que de enemiga declarada de sus amores se cambia en protectora falsa y alevé para tener el gusto de cometer la venganza mas friamente infame que ha podido soñar un romántico (2-IV-1838: 2).

Porque, ciertamente, por lo general las indicaciones sólo sirven de acompañantes al texto y con él concuerdan, sin que se aprecien diferencias con respecto a las tragedias neoclásicas. Veamos el ejemplo de un autor bastante poco afortunado en el teatro, Romero Larrañaga.

En su obra *Doña Jimena de Ordóñez*, obra con constantes acotaciones referidas a la kinésica y proxémica de los personajes, presenta a don García, el esposo odiado, como alguien terrible, desconsiderado y tirano, sin apenas un solo detalle agradable, según un maniqueísmo más acorde con la tragedia neoclásica que con el nuevo estilo; comparece en escena por primera vez con armas negras y encubierto —signo descortés, en el sentir de don Gonzalo—, «con paso tardo, mirando á todos con desden» (1838: 18), y se acerca a doña Jimena sin cuidar el saludo debido a don Gonzalo, hermano de ella y, a la sazón, señor del castillo. Tal cosa le hace exclamar a éste y decir a Aznar:

|              |  |
|--------------|--|
| AZNAR.       | (...) su aire es el mismo y su feroz insulto.  |
| DON GONZALO. | Caballero ó soldado, que villano<br>segun la osada condicion os juzgo,<br>ignorais el respeto que se debe<br>al ilustre Gonzalo.(...) ¿Os descubris? |
| DON GARCÍA.  | No en mi semblante fundo<br>mi nobleza. La espada ha de probarla (...)   |
| DON GONZALO. | Mas ese pergamino en vuestras manos<br>es para mí.   |
| DON GARCÍA.  | (Sin responderle) Doña Jimena busco (Acercándose á donde<br>ella está.)<br>¿sois vos, Señora? (...)  |
| DON GONZALO. | Insolente Soldado. Yo os pregunto<br>y desdeñais respuesta al Caballero<br>que aqui os recibe (Acto I, escena última, 1838: 18-19).                  |

En pocos dramas se produce, pues, un salto cualitativo con respecto a las formas de la tragedia neoclásica. Leopoldo Augusto de Cueto, por ejemplo, utiliza continuamente la kinésica y la proxémica como recursos que aclaren, cuando aún no haya dado tiempo a que medien palabras, las posturas de los personajes ante las diversas situaciones, de modo que los personajes hablan primero corporal y luego vocalmente, como si los gestos expresaran los sentimientos y pensamientos que les

bullen dentro y sus versos hablaran al interlocutor; y esto, desde el comienzo mismo de la obra. Doña Guiomar explica por señales kinésicas la justificación de haber permitido la entrada en la estancia de su señora a unos embozados:

GUIOMAR. ...Sé que dejarle aquí entrar  
podrá ocasionarme enojos  
mas sabe tan bien mandar  
que me hace bajar los ojos  
y servirle á mi pesar(...)

REY. (A GUIOMAR)  
No olvides, si no estas loca,  
que mucho debe temer  
quien mi cólera provoca,  
y que a ti solo te toca  
el callar y obedecer.

(GUIOMAR *pone el dedo en la boca con un gesto de temor en señal de asentimiento*) (Acto I, escs. I y II; 1844: 10-11).

Poco después, doña María Coronel aparecerá *«por el fondo con gran sorpresa y agitación»*:

MARÍA. ¡Cielos! ¡dos hombres aquí!  
¡en mi estancia y á esta hora!

mientras que Roger *«se aparta á un extremo del teatro, por la vergüenza de la situación»* (1844: 14).

En el conflicto de guardar su dignidad ante el propio rey sin mostrar desacato, la actitud de la dama oscila entre la firmeza a que la defensa de su honor la obliga y la súplica, que no significa menoscabo alguno para ella, dada la ilustre condición del monarca:

REY. Pero que lloras advierto:  
¿qué causa, dí, tu afliccion?

MARÍA. De rabia y vergüenza son  
estas lágrimas que vierto  
porque á mis ojos me humilla  
que haya quien ose pensar  
que ser me puede halagar<sup>18</sup>  
la rival de la Padilla.

(*Después de una pausa, y postrándose á los pies del REY*)

Sed, señor, mas generoso:  
vedme á vuestros pies rendida,  
tomad, si quereis, mi vida;  
mas idos... (Acto I, esc. III; 1844: 18).

La actitud kinésica y proxémica de don Juan de la Cerda en la corte, una vez raptada su esposa y sabiendo que allí se encuentra el culpable, causa sorpresa por

<sup>18</sup> La obra mereció el elogio siguiente por parte del redactor de la crónica dramática en la *Revista de España*: «En la versificación no se nota inexperiencia ninguna, sino por el contrario firmeza y seguridad» (1844: 234). Pese a ello, vea el lector la posibilidad de evitar el desagradable tupertaton a que la rima sólo aparentemente obliga: «que haya quien ose creer / que me puede halagar ser...».



entenderse como señal de insolencia. Violados sus derechos por parte del que cree un cortesano, responde violando las reglas de la cortesanía:

(...con aire abstraído observa uno por uno á varios cortesanos que se apartan mirándole con sorpresa):

CORTESANO 1º. (A otro, en voz baja) ¿Sabeis quien es ese que tan descortés observándonos está? (...)  
 ¿Y cómo viene a la corte con ese torvo semblante? (...)  
 yo su insolente mirar... (Acto II, esc. II; 1844: 34).

Luego, reconociendo en el rey don Pedro al raptor, se niega a doblar la rodilla ante él, de modo idéntico al padre de Isabel ante don Ramiro en *El rey monje*:

(Al salir el REY todos doblan la rodilla, menos D. JUAN. D. PEDRO repara en él, se detiene en medio de la escena, y dice con altanería):

REY. ¿Quien sois, audaz vasallo,  
 que osais así con temerario brio  
 alzar la frente donde yo me hallo?

¿Qué pretendéis?

DON JUAN. (Con dignidad) El que ofendiste  
 con ignominia ayer, don Pedro, soy;  
 si tú mi hogar á envilecerme fuiste,  
 yo aquí á pedirte cuenta vengo hoy.(Acto II, esc. III; 1844: 35).

Pese a la concreción y variedad de gestos que intentó imprimir el autor, no puede decirse que la obra descollara por su novedad en este aspecto<sup>19</sup>.

Se mencionó anteriormente que la crítica a veces sabía señalar aciertos y fallos de modo bastante ajustado, ya desde planteamientos generales, ya en detalles concretos, aunque casi siempre aludiendo a este o aquel actor, no a un trabajo relacionado con el dramaturgo. El articulista del *Correo Nacional* habría querido ver, por ejemplo, a un Richelieu con maneras más moderadas y más nobles que las que presentó Julián Romea: «Era por cierto un libertino el duque de Richelieu, pero lo era á lo Richelieu, y cuanta mas malicia é intencion llevaban sus palabras, menos lo indicaban sus ademanes y mirada» (29-V-1840: 1).

Por otra parte, en pocos casos la kinésica y proxémica se empleaba como código de significación propia con independencia de los demás. Por eso debe resaltarse, entre pocos, el trabajo de Calvo Asensio en *Felipe el Prudente*, pues a los gestos del infante don Carlos, a quien su padre continuamente retira la gracia de la palabra, se les imprime una importante función como signos; signos cuyo significante ostenta la suficiente ambigüedad para que el rey los interprete en sentido distinto

<sup>19</sup> No parece que la obra contara con reposiciones en los dos principales teatros de Madrid antes de 1850. Según Salgado, se representó los días 8, 11, 23-27 de febrero de 1844. El crítico de la *Revista de Teatros*, por el contrario, dice que el estreno fue el 23 de tal mes, a beneficio de Florencio Romea (27-II-1844: 1). En cualquier caso, también en opinión del mismo articulista, el drama no había tenido un éxito brillante, que hiciera pensar en su consagración definitiva o en un puesto fijo en los repertorios: «...si bien no ha obtenido un éxito de los mas brillantes y estrepitosos, ha sido, no obstante, recibido con agrado, sin oposicion de ningun género, y aplaudido fuertemente en muchas de las buenas situaciones de que abunda la obra».

al de la intención del joven. Cuando en el tercer acto, viendo romperse toda esperanza, don Carlos desenvaina su daga para suicidarse, el duque de Alba le detiene y su padre le llama parricida, pensando que se proponía agredirle a él.

En el mismo drama, cuando en la última escena del primer acto Felipe II anuncia a la corte su resolución de desposarse él mismo y no su hijo con la infanta francesa, don Carlos cae en los brazos del duque de Lerma, lo que puede entenderse como una premonición del desenlace, pues la obra concluye con la muerte del joven, hacia quien corre el duque de Lerma para tomarlo en sus brazos también exánime.

En cuanto a doña Isabel de Valois, al autor le basta un gesto como signo de su actitud y su comportamiento: como reina de España por su matrimonio con Felipe II, da a besar la mano a su hijastro el príncipe, pero la retira en tanto que antigua amada suya:

PRÍNCIPE. (*Con profundo sentimiento*)

Para el que suspira  
y parte á un pais lejano...

REINA. (*Con efusion*)

La madre le da la mano.

(*El príncipe se la besa arrodillado y despues esclama*)

PRÍNCIPE. Y la amante?

REINA. (*Con decision*) La retira.

(*Vase*) (Acto II, esc. v; 1853: 50).

Luego, en la escena VIII del acto IV, ya encendidos los celos del monarca, cuando la reina llegue ante él y se eche a sus pies antes de empezar a hablar para pedir piedad por el infante, Felipe II se basará en la ambigüedad del gesto de arrodillarse —para solicitar un favor, para pedir perdón, para pedir por otro— al preguntarle «¿Culpable sois?». La dama apela a su dignidad sin conseguir del rey un cambio de perspectiva. Cuantos recursos verbales emplea se vuelven en contra suya ante la lógica terminante de su esposo. En escasos dramas se ostenta de modo tan palpable la orientación interpretativa de los signos kinésicos y proxémicos en un personaje predispuesto por otros indicios.

Debe hacerse notar aquí la diferencia entre este comportamiento y el de los personajes de *Felipe II*. En la última escena del primer acto, se ve por primera vez juntos a don Carlos y a la reina y se confía en la mirada del príncipe a su madrastra y en el trato para con ella los significantes de unos signos que servirán para la condena de ambos. Signos, por lo demás, escasamente ambiguos. Ruy Gómez de Silva dialoga con el monarca en el acto segundo sobre aquel breve encuentro entre Carlos y la reina, encuentro que ellos han presenciado bajo un embozo:

REY. Don Ruy Gómez, no visteis ayer, en el momento en que la Reyna salió de la ermita la singular alegría que brilló en el semblante del Príncipe? (...) El Príncipe la siguió despues aunque á cierta distancia hasta llegar á Palacio.

RUY. La Reyna volvió dos veces la cara (...) Llegada que fué á Palacio su magestad, el Príncipe se adelanto y la dió la mano con una turbacion dificil de esplicar. Al dejar á la Reyna en su cuarto su alteza hincó la rodilla derecha en tierra y dio en la mano de Isabel un beso que nadie oyo. Es decir, un beso que no fué de mera etiqueta y cortesania, sino que vino del corazon; ardiente y silencioso. Al retirarse su alteza lloraba como si fuera un niño. La Reyna lloró

tambien segun las noticias que me dieron despues (1837: 53; ms. cuad. 2º 15v-16v).

Cuando se encuentren a la mañana siguiente de nuevo en la ermita y confiesen ambos el amor que les consume, si bien trasladado para no declararse directamente, don Carlos se echa a los pies de la reina y ésta ha de repetirle varias veces que se levante, sin poder impedir que Ruy Gómez llegue a tiempo de ver la escena (1837: 63-67; ms. 1836, cuad. 2º hojas 7-11a).

Pese a esta última petición, en la obra de Díaz los signos kinésicos y proxémicos de la reina se aproximan a los del príncipe, frente a los gestos adecuados a sus deberes de esposa que mantiene en *Felipe el Prudente*. También en *Felipe II* su ánimo se asemeja al de don Carlos, en cuanto que confiesa ante su camarera estar prendida por un amor hacia el príncipe concordante con el de éste (1837: 56 y ss; ms. hojas 2-7). Igualmente, frente a la obra de Asensio, donde la reina es quien acude a los aposentos del príncipe cuando éste se encuentra preso, en la de Díaz es él quien se persona en los de ella —escapándose de los suyos, donde está encerrado— y allí les hallan y les condenan, con lo que acaba el drama.

Por lo demás, la casi totalidad de los autores presta en la mayoría de los dramas una atención a la kinésica y proxémica que no va mucho más allá de lo convencionalmente realizado hasta entonces.

Tómese sólo un ejemplo presente en la mayoría aplastante de los dramas y que tiene que ver con estos últimos mencionados: el postrarse ante otro personaje, so-corrída posición de los galanes ante la dama a la que, a veces, incluso le besan la mano, si bien basta lo primero como signo de amor, entre ellos y para los que aciertan a descubrirles en semejante postura. El que los esposos en escena se comporten a veces igual que enamorados sin bendición social y se sigan prosternando y besando en la mano, como sucede en doña María Coronel (Acto I, esc. IV; 1844: 19), así como el que en muchos dramas estos gestos desencadenen reacciones propias de situaciones más comprometidas, mueve a preguntarse si no funcionarían a modo de «eufemismos kinésicos» en un teatro que aconsejaba siempre a los actores el «decoro» en escena<sup>20</sup>.

Por otro lado y siguiendo el mismo razonamiento, el que en gran parte de las ocasiones estas posturas tengan lugar en obras cuyo motivo romántico básico tiene que ver con el deseo de un galán por unirse a una dama, podría hacer considerarlos una isotopía con respecto a elementos dramáticos expresados en otros componentes teatrales.

<sup>20</sup> Véanse las instrucciones de Julián Romea en su *Manual*:

P. ¿Qué reglas se darán respecto á la accion y al continente?

R. Una sola: la de no hacer nunca, en ninguna ocasion, ni con ningun motivo, una sola accion, un solo movimiento, un gesto siquiera que el público no pueda ni deba ver, digna y decentemente hablando. (...)

Ningun escritor, á no estar loco, pondrá nunca en sus obras esa clase de verdad que, por obscena, por asquerosa, ó por grosera, rechazan el teatro y la sociedad, y por consiguiente el actor no se verá nunca en el caso de tenerla que representar (1859: 61; 68).

En *Fray Luis de León*, de José Castro y Orozco, es la dueña de doña Elvira quien encuentra a don Luis de esta guisa y quien se apresura a denunciarlo; la propia Elvira se turba cuando don Luis anuncia que se dispone a realizar el ademán:

DON LUIS. (...) De mi razon no soy dueño,  
No lo soy. ¡Elvira! ¡Elvira!  
Yo me arrojó á los piés vuestros,  
Yo os adoro, yo... (*Lo hace.*)

DOÑA ELVIRA. ¿Qué haceis?(...)

ESCENA VI. DICHOS. DOÑA GARCÍA, DESDE LA PUERTA DE LA DERECHA.

DOÑA GARCÍA. ¡Hola! ¡Hola!

DOÑA ELVIRA. ¿Qué habeis hecho?  
Idos.(...)

DOÑA GARCÍA. Venga acá señor doncel (...)  
Mi señor ha de saberlo.  
En cuanto venga: ni un punto:  
Lo ha de saber; sin remedio. (Acto II, escs. v-vii; 1864: 190-191).

La escena tiene su continuación en el acto III, cuando don Luis descubre a doña Elvira desmayada sobre la carta que él había dejado poco antes despidiéndose de don Diego para siempre. Castro y Orozco recurre para la expresión kinésica y proxémica tanto al diálogo verbal como a las acotaciones; Elvira vuelve en sí en brazos de don Luis. El momento es un continuo de signos gestuales, más que verbales, sobre todo por parte de don Luis, y entre ellos estará el volver a tomar una mano a Elvira y el arrodillarse ante ella:

DOÑA ELVIRA. ¿Dónde estoy?

DON LUIS. ¿Dónde estais? Entre mis brazos,  
En brazos de don Luis, que os idolatra.

DOÑA ELVIRA. (*Soltándose*) (...)

DON LUIS. Todo pronto está ya para mi marcha.  
Al asomar el sol... acompañadme: (*La toma una mano.*)  
Que nos halle dichosos cuando nazca.(...)  
¿Temeis por vuestro honor? Mi honor le guarda.  
Ved aquí... con mi sangre...

(*Se acerca á la mesa, hiérese levemente en una mano con la daga, y escribe con su sangre en un papel.*) (...)

Confirmaros con ella mi palabra.(...)

(*Dándole el papel, que ella no toma*)(...)

O su amor, ó morir.. tomad... ¿dudais?

(*Deja el papel sobre la mesa, toma la daga y amenaza herirse*)(...)

DOÑA ELVIRA. (*Deteniéndole el brazo*)  
¡Por piedad!(...)  
¡Soltad! ¡Soltad! (*Le quita la daga y la deja sobre la mesa.*)

DON LUIS. ¡Qué escucho! ¡Soy dichoso!  
Vedme espirar de amor á vuestras plantas...(Se arrodilla) (...)  
(*Tomándola la mano y abrazándola*)... (Esc. VIII; 1864: 216-218).

De esta posible interpretación parte el hecho de que las damas rechacen muchas veces tales posturas, como acaba de verse en el caso de doña Elvira<sup>21</sup>, sobre

<sup>21</sup> Muchísimos dramas presentan esta situación en personajes principales o secundarios. Para más ejemplos, *Un poeta y una mujer*, donde Mariano de Toledo intenta repetidamente, en la primera escena, tomar una mano a la baronesa y besársela, sin éxito (1838: 6-7).

todo cuando la intimidad de la situación no está asegurada. Por ejemplo, Don Ramiro se atreve, en *El rey monje*, a hacerlo en medio de la calle:

(DON RAMIRO *la (sic) toma una mano.*)  
 ORTIZ. (¡Espera un poco!)  
 DON RAMIRO. Decidlo, decidlo pues...  
 Postrado aquí a vuestros pies,  
 lo he de escuchar.  
 ISABEL. ¿Estáis loco?  
 ORTIZ. (Bueno)  
 ISABEL. ¡En la calle! Soltad...  
 Mirad que a mi dueña llamo (1992: 135).

De todos modos, sólo la pericia de los autores —como en el caso visto de *Felipe el Prudente*— consigue insuflar novedad o una fuerza expresiva relacionada con el tema a un gesto del que casi ningún drama carece; sólo la originalidad de tales autores, hacerlo funcionar como signo en sí mismo, sin requerir de una verbalización que señale al personaje el acto, esto es, como síntoma de que la kinésica es un código hermanado al verbal y no supeditado a él. Por ejemplo, en *Don Francisco de Quevedo*, la infanta Margarita, que no acierta a expresar verbalmente sus sentimientos hacia Quevedo, quien también arde en amor por ella, ofrece una mano al poeta para cumplir su deseo comunicativo:

MARGARITA. A mi pobre corazon!  
 QUEVEDO. Yo...  
 MARGARITA. Yo tambien, ay de mí!  
 yo que no tengo suspiros,  
 yo... —No se como deciros—...  
 como espesaros... Oh!... asi!...  
 (*Tendiendo con ternura una mano á QUEVEDO, que se la besa apasionadamente*)  
 No! no habeis... no; por piedad...  
 ya perdidos, un deber  
 santo nos resta... (Acto IV, esc. IX; 1848: 100).

También debe reconocerse que el gesto no es exclusivo del drama romántico. En el acto II de *Venganza catalana*, por ejemplo, Irene irrumpe en la sala donde conversan Alejo y María, y pide disculpas (escena IX); ante la supuesta extrañeza de María, contesta:

IRENE. Dígalo vuestra mejilla  
 y el rubor que en ella noto.  
 Sólo de amante o devoto  
 dobla el hombre la rodilla.(1863: 55).

García Gutiérrez había recurrido también a los gestos que se vienen tratando en un drama que aquí no se estima romántico, *El premio del vencedor*. Merced a la ambigüedad de los signos kinésicos, don Gutierre sabe acogerse a la excusa de ser español y a tratarse de una costumbre en su patria. Es en la escena VII del primer acto; Pedro —prometido de Clemencia— y el conde aparecen:

...al entrar han visto los dos á DON GUTIERRE en el momento de tener hincada una rodilla en tierra y besar la mano á CLEMENCIA

CONDE. Caballero, ¿es ese honor?  
 GUTIERRE. ¿Qué decís? estas, señor,  
 son costumbres españolas.  
 Y no puede estaros mal  
 que de admirado y cortés,  
 me haya arrojado á sus pies  
 con impulso natural (1842: 21).

Otra prueba de ser éstos gestos muy manidos entre los autores lo constituyen otros casos<sup>22</sup>, en obras de Patricio de la Escosura, de Gil y Zárate o de Calvo Asensio. En *La corte del Buen Retiro*, el beso en la mano y el hincar la rodilla puede responder a dos motivaciones<sup>23</sup>: por una parte es señal del respeto debido a los monarcas<sup>24</sup> pero, cuando Villamediana se arrodilla a los pies de la reina en la escena II del primer acto, la significación es la que se ha venido atendiendo hasta aquí, tanto por la reacción y el aparte de Orgaz al verlo, como por la rapidez con que se levanta el conde al ver al bufón:

<sup>22</sup> Uno de los pocos autores que no lo utiliza en una declaración fue Pacheco en su *Alfredo*. Prefirió confiar los ademanes y los movimientos al gusto de los actores, pues la acotación del momento reza: «(BERTA lánguida y abandonada: ALFREDO delirante, como expresan sus razones)» (Acto II, esc. VI; 1835: 143) y los actores interpretaron sus palabras con un abrazo del que había de quejarse, claro está, el articulista de *El Correo de las Damas*: «...atrapa á la viudita en el jardín, le declara su amor, ella se muestra blanda, Alfredo le echa los brazos al cuello, y dios sabe hasta donde hubiera abusado de la paciencia de los espectadores á no entrar en aquel momento el hermano Jorge...» (28-V-1835: 158).

<sup>23</sup> También la reina llega a arrodillarse en esta obra suplicando piedad al bufón en la última escena del acto III, cuando éste la chantajea con entregar al rey, en caso de no acceder a sus demandas, el soneto en acrósticos donde el conde manifiesta su amor por ella:

REINA. ¡Ah! mírame á tus pies bañada en llanto.  
 BUFÓN. Es verdad, á mis pies la Reina llora.  
 ¡Tanto puede con ella el Conde, tanto!  
 REINA. ¡Ah! no es por él, si muere me deshonra,  
 sálvame a mí con él, pide mercedes...  
 BUFÓN. Levantaos: ¿quereis á vuestra honra... (1837: 74).

La reacción de los espectadores se evidenció en críticas como la de Sartorius, quien dejó constancia de que el público había aplaudido entusiasmado casi todas las escenas, pero «...dio muestras de desagrado al ver a la Reina arrodillada ante el bufón. Tal vez el público se equivocó, pero yo participo de su opinión. La Reina pudo emplear la súplica; la humillación jamás. Aun cuando esté en los límites de lo posible, ese espectáculo no puede presentarse» (8-VI-1837: 3). También el crítico del *Eco del Comercio* se expresó en términos parecidos:

La reina de España tiene un alma débil, que debia abrigar el bufo, y este el orgullo de la elevada cuna de aquella (...) ¿quién ve sin indignacion á una reina de España arrodillarse á los pies de un asqueroso bufon, solo porque este tiene en su poder un soneto que puede perder al conde de Villamediana? (9-VI-1837: 1).

Por su parte, A.D. consideró la escena entera y esta postura una concesión a la moda francesa (14-VI-1837: 2). Bien Escosura bien los encargados de la empresa aceptaron las críticas e introdujeron la modificación: en los ejemplares usados por los apuntadores, se observa el fragmento marcado con la misma señal que se emplea para las supresiones. También parece que se eliminó otro fragmento del final de la escena, tal vez innecesario, en que, ante la negativa de la reina a acceder a sus deseos, el bufón la vuelve a amenazar diciéndole que el rey debe saber la verdad del asunto sobre el soneto, la reina le pide que se apiade de sus lágrimas y el bufón contesta «Llora el cocodrilo» (1837: 75).

<sup>24</sup> El gesto de postrarse ante los reyes se repite continuamente en las obras. Sólo interesa mencionar aquellos casos en que se produce algún tipo de ambigüedad o se viola la norma también como índice. En *Doña Urraca*, el ademán de besar la mano sólo aparece como señal de respeto al monarca, nunca entre amantes (Jorn. III, esc. I; 1838: 36).

- REINA. La reina aquí no os oyó:  
la muger os compadece:  
vuestro arrojo perdonó,  
tal vez, no se queja, no, (*Vuelve á sentarse, reclina la cabeza y llora*)  
quien de los dos mas padece.
- VILLAMEDIANA. (*De rodillas á los pies de la REINA, tomándole una mano, que ella abandona.*)  
¿Llorais, Señora? (...)
- ORGAZ. (*ORGAZ sale de palacio y se para en la puerta viendo la escena entre la REINA y VILLAMEDIANA*)  
Por mas prisa que me dí  
un poco tarde he llegado:  
el tiempo necio perdí  
con la dueña: (*Mirando á los bastidores y echando á andar hácia la REINA y VILLAMEDIANA.*) ¿qué es de mí?  
Aquí el Bufón (*Tocando á VILLAMEDIANA en el hombro...*)

ESCENA III

*Al mismo tiempo que ORGAZ toca en el hombro á VILLAMEDIANA entra el BUFÓN en la escena, y se levanta aquel precipitado empuñando la espada... (1837: 23-24).*

Por su parte Elvira, en el acto III de *El Gran Capitán*, acude a su capilla para rezar y declama toda una oración, se supone que de rodillas —y probablemente de espaldas al público, pues la capilla se sitúa en el foro—. Nemours, que ha entrado en la sala contigua a la capilla por una puerta secreta, también debe de ser que se prosterna, pero en actitud de veneración a Elvira, cuando, según la acotación, se presenta ante ella:

- ELVIRA. Alzad... ¿Qué haceis...? Alzad.  
NEMOURS. ¿Así recibes  
al que siempre mas fiel...? (Acto III, esc. IV; 1843: 55).

Pero él parece que permanece de rodillas o vuelve a ponerse en esta postura cuando dice, poco después:

Y ya el peligro me detiene en vano;  
te veo; y á tus pies deja que espire.(...)  
Déjame, por piedad, estos momentos:  
ó si estar á tus plantas es un crimen... (1843: 56).

En todos estos casos tal postura supone, también para el espectador, un momento de tensión ante la posibilidad de que aparezca en el escenario quien pueda no ver con buenos ojos la escena: frente a las palabras, cuyo significado puede enmascarse con explicaciones, las actitudes kinésicas resultan para los ajenos mucho más significativas. De hecho, Elvira, en esta última obra, al igual que todas las heroínas, teme oír pasos:

Alguien dirige  
 sus pasos á este sitio...No... no es nadie...  
 nadie... Fieros temores me persiguen. (1843: 57)<sup>25</sup>.

Véanse ahora algunos otros gestos de cierto interés. Los pasos de doña Elvira en el primer acto de *El Gran Capitán* se reflejan en las palabras de Nemours: se la adivina sin saber bien adónde dirigirse, primero entrando, luego queriendo salir, como manifestando con esos amagos de ir y venir encontradas emociones que, unidas al nerviosismo causado por la presencia de Nemours, le impiden actuar con la coherencia de una situación relajada:

NEMOURS. Pero, ¿quién se acerca...? ¡Es ella! (*Se supone que primero escucha pasos o la ve muy de lejos*).  
 ELVIRA. Pensaba  
 que mi padre aquí se hallaba.(...)  
 perdonad...  
 Dios os guarde.  
 NEMOURS. ¿Os vais, señora? (Acto I, esc. IV; 1843: 11).

Por lo demás, el autor de *El Gran Capitán* —como era frecuente, ya se ha anotado antes— apenas se esfuerza por señalar la proxémica a través de acotaciones. Casi todas las didascalias se presentan verbalmente. Nemours, por ejemplo, sale a escena presentado por las palabras elogiosas de García de Paredes:

Mas me cumple hacer aquí  
 justicia á Nemours valiente;  
 que igual nobleza en la frente  
 jamas de un guerrero vi.  
 Pocos años, en verdad  
 aun cuenta para la gloria;

<sup>25</sup> Es curioso anotar que Eusebio Asquerino, en *Doña Urraca*, indica a los actores casi únicamente estos dos gestos, el postrarse y el tomar la mano, en ambos casos con un valor polisémico. Entre los personajes se cita el de arrodillarse como significativo del significado «acato» y «vasallaje»:

Como á reina de Castilla  
 el fidalgo, el caballero,  
 y hasta el ínfimo pechero,  
 no te doblan la rodilla? (Acto I, esc. I; 1838: 6)

aunque no sólo ante la figura del monarca:

CASTRO. Pues hora, conde orgulloso  
 me doblarás la rodilla.  
 LARA. A un traidor jamas se humilla  
 el que es noble y esposo  
 de la reina de Castilla.(Jorn. III, esc. v; 1838: 42)

mientras que Leonor y el paje Fernando lo utilizan ante la reina dos veces, ambas para solicitar de ella la bendición que les permita casarse (Acto I, esc. VII, 1838: 17; y Jorn. IV, esc. última, 1838: 59).

En cuanto al gesto de coger la mano, sólo aparece en tres ocasiones: una cuando el paje se la toma a Leonor para acercarla ante la reina —también presente— y recibir su bendición para poder unirse (Acto I, esc. VII; 1838: 16) —cosa que no llega a ocurrir—, y ahí adquiere un valor de introducción, pero también, en cierto modo, de posesión por parte de Fernando. La segunda ocasión aparece cuando Lara se la toma a la reina para ir a reunirse con el sacerdote que habría de casarlos (Acto II, esc. v; 1838: 31): se trata, también en este caso, de un gesto de conducción pero sugiere, como en el anterior, una relación entre ambos, de manera que viene a funcionar como símbolo. Por último, Lara toma a Leonor la mano como padre que puede disponer de ella para entregarla, en la última escena de la obra (1838: 59), y la acerca a la reina esperando que bendiga la unión con Fernando, que él ya acepta.



mas ¿qué importa? la victoria  
no reconoce la edad;  
y antes bien, sienta el laurel  
tal á su rubia melena,  
que á los hombres enagena,  
y arden las damas por él (Acto I, Esc. I; 1843: 7)

*in absentia* hasta el momento, se supone que primero se va acercando y luego se detiene mientras escucha.

Más adelante, Gil y Zárate sí especifica que los españoles se descubren para proclamar los vivos hacia la nación francesa y los franceses para honrar a Castilla en la escena II del acto I, (1843: 9). A veces el autor se recrea en este tipo de detalles colectivos, que sin duda y en virtud de ese carácter multitudinario, dimanan gran fuerza a los ojos del espectador, como en el momento de la separación escénica entre franceses y españoles, que evidencia la separación en bandos de dos grupos de soldados hasta el momento juntos en la guerra:

GONZALO. Ya rota la que hasta aquí  
nos unió, dichosa alanza,  
á los alegres festejos  
sucedan crudas batallas.  
Sí, caballeros, de hoy mas  
contrarias Castilla y Francia,  
en el campo se disputen  
el señorío de Italia.  
No cabe, no, dividir  
alhaja tan codiciada;  
y el que tenga mas fortuna,  
ese suya ha de llamarla.  
¡Sí, sí!

TODOS. *(Se separan españoles y franceses formando dos bandos)* (...)

PAREDES. Nápoles, ya es cosa hecha,  
queda adjudicada a España.

BAYARDO. Eso no, que será nuestro  
si lo decide la espada (Acto II, esc. X; 1843: 47)

o cuando, en la escena VII del acto III de *El Gran Capitán*, el autor presenta a los guerreros prosternándose, algo, en principio, tan contrario al orgullo de su condición. Ese tipo de contrastes, sobre todo unidos a detalles escenográficos, pueden conmover: «*(Se abren de par en par las puertas de la capilla, y esta parece alumbrada y resplandeciente. Los trece campeones se colocan á la entrada arrodillándose. GONZALO esta en medio)*» (1843: 64).

Pero, sin duda, lo que Gil y Zárate prodiga en esta obra son los abrazos, como muestra de afecto entre los tres personajes principales, muchas veces para dejar absolutamente claro que los enfrentamientos entre padre y amante son sólo debidos a los deberes para con la patria: desde el primer abrazo, que se efectúa cuando Gonzalo acepta la unión: «Venid los dos á mis brazos» (Acto I, esc. V; 1843: 17). Gil y Zárate no dejará de señalarlos<sup>26</sup>. Gonzalo no hace otra cosa en toda la obra

<sup>26</sup> GONZALO. *(Abrazándola)* A Dios, hija:  
buen esposo has encontrado (Acto I, esc. VII; 1843: 19).

que abrazar y estrechar manos hasta las últimas escenas, cuando ordena acercarse a los soldados y les va apretando la mano uno a uno (1843: 79). Todavía le queda volvérsela a dar a Nemours al aparecer éste en escena malherido y siendo transportado a la tienda del vencedor; entonces le pide la mano a Gonzalo. Y luego le vuelve a pedir la de Elvira:

NEMOURS. Una su mano con mi mano Elvira,  
y logre al espirar llamarla esposa.  
ELVIRA. Sí, sí, tu esposa soy, Nemours, lo juro:  
mi juramento fiel los cielos oigan.(...)  
GONZALO. (*Poniendo sus manos sobre ellos*)  
Y yo bendigo tan sagrado nudo,  
que hace la muerte mas solemne ahora (1843: 92).

En efecto, el abrazo en escena se reserva a las relaciones paterno-filiales o amistosas, so pena de ser censurado, ya por el comité designado al efecto, ya por los articulistas en la prensa.

Por lo que respecta a otra obra del mismo Gil y Zárate, *Guzmán el Bueno*, una de las más representadas a lo largo de todo el siglo XIX en España entera, la kinésica se acerca sobre todo a la tragedia neoclásica: se funde con la apariencia dada a los intérpretes con el maquillaje, los personajes parecen salir a escena con una máscara que nunca cambia. Máscaras, por otro lado, acordes con la pintura de los personajes, todos seres de una pieza, sin fisuras en su conducta, seres que actúan en cada momento como se espera de ellos<sup>27</sup>.

GONZALO. Lidiaremos como honrados  
sin dejar de ser amigos (*Se abrazan*)(...)  
ELVIRA. ¿Qué es lo que miro? ¡Abrazados!  
¡Cierta es mi felicidad!  
¡Ah! mi corazón respira  
con ese signo de paz.  
GONZALO. Te engañas, hija, te engañas:  
esto es separarse ya.(...)  
Derrama tu triste llanto  
en el pecho paternal.  
ELVIRA. ¡Padre mío! (Acto II, escs. VIII-IX; 1843: 42-44)  
GONZALO. Bien, hijos, bien... Llegad ambos,  
y á vuestro padre abrazad. (Acto II, esc. IX; 1843: 45)  
GONZALO. Duque, á Dios (*Dándole la mano*)  
NEMOURS. (*Apretándose la*) A Dios, Gonzalo.  
GONZALO. Por última vez (*Le abre los brazos*)  
NEMOURS. (*Precipitándose a ellos*)  
¡Oh amarga  
despedida!  
GONZALO. (*Arrancándose de los brazos de Nemours, y gritando con esfuerzo*)  
Es fuerza... ¡A Dios!  
¡A las armas! (Acto II, esc. X; 1843: 48).

<sup>27</sup> Así, María, la esposa de Guzmán y madre de Pedro, expone como prueba de sus recelos hacia el Infante don Juan:

MARÍA. Me aterran sus ojos, su faz  
El crimen retrata su torvo semblante;  
Su pérfido pecho de todo es capaz (Acto I, esc. I; 1888: 7).

Nuño se referirá igualmente a él: «Maldito si de él me fio; / tiene cara de judío (Acto I, esc. II; 1888: 10).

En cualquier caso, es una obra donde se recurre a los códigos no verbales para cuanto callan los personajes. Don Pedro dirá a su amada: «¿No han dicho mis ojos ya / quién amo, por quién deliro? (Acto I, esc. IV; 1888: 16). De la misma manera, doña Sol replicará al poco: «Mi padre viene... Tomad... / Esta banda os dice todo... / Id, y por mí pelead» (Acto I, esc. IV; 1888: 16).

García Gutiérrez a veces hace funcionar la proxémica para evitar salidas de personajes que le interesa dejar en escena. Por ejemplo, en *El paje*, don Martín se siente obligado, como dueño de la casa, a acompañar a don Rodrigo, que hace ademán de marcharse, y éste le pide que se quede. Es un claro recurso para evitar la transición entre la salida y el diálogo de don Martín con Bermudo, diálogo en el que el criado advierte a su señor sobre las antiguas relaciones entre Blanca y don Rodrigo:

- DON RODRIGO. No os quisiera desairar;  
mas he de partir muy luego.  
Prontas las huestes están  
que a Carmona marcharán.  
(Dirigiéndose a la puerta del fondo).  
DON MARTÍN. En ese caso no insisto.  
BERMUDO. (Jurara, por Jesucristo,  
que es el dichoso galán.)  
DON MARTÍN. Permitidme...  
DON RODRIGO. No: ¿qué hacéis?...  
Yo os suplico que os quedéis.  
DON MARTÍN. Buena ventura os dé Dios.  
DON RODRIGO. Guárdeos el cielo (Jornada I, esc. IX; 1992: 56).

Luego, don Juan se dirigirá a don Pedro refiriéndose implícitamente a tal entrevista:

- JUAN. De gozo miro brillar  
vuestro semblante, don Pedro,  
y el fuego que arde en los ojos  
revela al fuerte guerrero (Acto I, esc. V; 1888: 17).

Guzmán, más tarde, creará también que el gesto de don Juan se delata como traidor:

- GUZMAN. ...aquí nos vende un traidor.  
¿Quereis ahora que os diga  
aquí para entre los dos,  
quién es?  
JUAN. Alguna calumnia.  
GUZMAN. Vos sois, don Juan...  
Si no lo declarara  
la carta, esa turbacion,  
ese rubor, esos ojos  
lo dijeran... (Acto I, esc. VII; 1888: 22).

No ésta como única vez, sino también en la escena siguiente, cuando Aben-Said es detenido y delata a don Juan. El pueblo pide la muerte del infante y Guzmán exclama: «¡Oh! ¡Cuál su faz se trastorna!».

Don Pedro, luego preso en el combate, relata la alianza de don Juan con los enemigos:

- PEDRO. A par del caudillo Amir,  
por los moros acatado,  
alzar le ví más que nunca  
la frente orgulloso y vano.  
Brilló, at mirarme cautivo,  
feroz sonrisa en sus labios,  
y retrataban los ojos  
su corazón inhumano (Acto II, esc. V; 1888: 36).

O los gestos de doña María, cuando se abraza a su hijo para evitar que se marche (Acto III, esc. X, 1842: 65) o su percatarse por un elemento paralingüístico, el tono de don Juan en cierto momento, de una segunda intención o una intención oculta en la ambigüedad de su acto de habla:

- JUAN. Contad, don Alonso, contad con mi espada,  
que a viles contrarios jamás perdonó;  
veréis muy en breve, con prueba sobrada  
que en vano a Tarifa don Juan no llegó. (...)  
MARIA. (A GUZMAN) ¿Notáis en su acento  
la amarga ironía? (1842: 8).

Ya se han mencionado las continuas indicaciones de Castro y Orozco en *Fray Luis de León* tanto en lo que tiene que ver con la kinésica y proxémica como en lo que respecta a la declamación, si bien no se libra del recurso de los apartes, hoy eliminados por completo gracias a una más desarrollada y precisa actuación de los intérpretes. Sobre todo las escenas clave parecen totalmente imaginadas en cada detalle por el autor, dada la profusión de didascalias. Muchos ejemplos que pueden aportarse tienen que ver con el desarrollo dramático: doña García, dueña de doña Elvira, entiende lo que puede estarle sucediendo a su señora justo por la interpretación de sus gestos:

DOÑA GARCÍA. (...) ¿No me escuchabais, señora?  
¡Si pareceis una estatua!

DOÑA ELVIRA. (*Saliendo de su distraccion*)  
Proseguid, doña García:  
Os escucho.

DOÑA GARCÍA. Cosa es clara:  
¡Muy buen modo de escuchar!  
Tener la cabeza baja  
y los ojos por el suelo, (...)  
Padeceis melancolías... (Acto I, esc. II; 1837: 5).

De la misma manera, don Diego sospechará lo que le sucede a su amigo don Luis gracias a su kinésica; la prueba que idea para averiguar la verdad llevará aparejada la explosión pasional de don Luis y, de resultas, todo el conflicto dramático:

ESCENA VI (...)

DON DIEGO. (...) Sólo una queja  
tengo de vos.

DON LUIS. (*Sobresaltado*) ¿De mí?

DON DIEGO. (...) Es una ofensa  
imperdonable.

DON LUIS. (*Aparte con agitacion*)  
(¿Qué escuchó?  
¿si sabrá...?)

DON DIEGO. (...) No creyera  
Que fueseis capaz...

DON LUIS. (*Con mayor agitacion*) ¿De qué?

DON DIEGO. De ocultarme vuestras penas,  
Vuestros secretos.

DON LUIS. (*Respiro*) ¿Penas dijisteis?

DON DIEGO. (...) ¿Enmudecisteis? ¿No hablais?  
Ese silencio comprueba  
que sentis, que padeceis,  
que el alma vuestra se quema (...)  
Dónde el ídolo reside...  
tambien deciros pudiera.

DON LUIS. (*Con viveza*) ¿Qué...? ¿Sabeis...

DON DIEGO. ¡Brava pregunta!  
¿Cómo quereis que no sepa  
lo que á cada punto y hora  
vuestra conducta revela?  
Os vi en Salamanca alegre,

y en Granada es la tristeza.  
 ¿Qué quereis que yo presuma  
 de estos datos? Cosa es cierta...  
 (Con mayor viveza) ¿Qué? Señor... (...)

DON LUIS.  
 ESCENA VII

DON DIEGO. (...) El de Albuquerque es marido  
 Muy digno de doña Elvira.

DON LUIS. (Con vehemencia)  
 ¿De doña Elvira?(...)

DON DIEGO. (Don Luis quedó demudado:  
 ¡Qué sospecha!) (Acto I, Escs. VI-VII; 1837: 15-19).

Pero las indicaciones del autor no sólo se encuentran en alusiones verbales de los personajes y en acotaciones. Las modulaciones y los tonos también aparecen exigidos con mucha claridad en las intervenciones de los personajes por los cambios repentinos y abruptos en sus argumentaciones, como don Luis en las redondillas de su soliloquio al final del acto I:

¿Al de Albuquerque cederla?  
 venga luego a merecerla,  
 si de noble hiciera alarde;  
 noble tambien es mi cuna,  
 espada tengo y valor;  
 a quien merezca su amor  
 dé victoria la fortuna.  
 Mas ¿qué digo? ¡yo, insensato,  
 Yo de Albuquerque rival! (1837: 20-21).

Todo este esfuerzo del autor desde el propio texto debió de ser de cierta utilidad a los intérpretes —por suerte los tuvo buenos en su estreno—, aun cuando el articulista de *El Patriota*, que se deshizo en alabanzas hacia muchos de aquellos actores, sólo a ellos atribuyera algunos aplausos, como a Matilde Díez en su interpretación de la escena VI del acto III:

Tuvo momentos en que nos pareció realmente sublime, como por ejemplo aquél en que lee la carta de su amante León. Sin que pueda llevarlo a mal el autor debemos decir, en honor de la verdad, que los aplausos en que en aquel momento prorrumpió espontáneamente el público todo, iban exclusivamente dirigidos a la excelente actriz.

y, en cambio, no supiera a quién echar en cara el más flojo desempeño del Sr. López<sup>28</sup> en el cuarto acto:

Abad de Sahagún en *Doña María de Molina*, desempeñado perfectamente entonces, dio algo de monotonía en este drama; la verdad es que este personaje no agradó generalmente, pero no sabemos decir si fue por culpa del actor o del papel: nos inclinamos a creer que de todo hubo un poco.

<sup>28</sup> Unos meses antes había representado el papel del padre de Laura en una reposición de *La conjuración de Venecia* y fue muy elogiado por el crítico del *Eco del Comercio*: «...cuyo decoro, dignidad y verdadera sensibilidad conmovieron mas de una vez á los espectadores, que premiaron con justos y repetidos aplausos al que tan bien supo caracterizar los paternales afanes del senador Morosini» (15-IV-1837: 1).

si bien admitiera que el desastre del final del tercer acto seguramente se debía a lo mal ensayado de éste: «El señor Sobrado estuvo muy feliz en todo el drama, menos en el final del tercer acto, final que debía estar poco o mal ensayado porque es el caso que no pudo salir peor» (18-VIII-1837: 1).

Escosura es otro de los autores que manifiesta una gran preocupación en sus textos por concretar los movimientos, gestos y entonación de los personajes hasta en detalles mínimos, como actuando a modo de director escénico. Una escena particularmente interesante es aquella en la que Velázquez retrata al conde y a la reina —como Diana y Acteón— aprovechando los gestos de cada uno, cuyas variaciones él unas veces atribuye a las peticiones que les va haciendo hasta hallar la expresión precisa y otras son causa de su enojo:

- VELÁZQUEZ. (*Disponiéndose á pintar*)  
Ya por fin he conseguido  
tener juntos los modelos (...)  
él es amante insolente,  
miradle, mi Reina, airada.
- REINA. (*Aparte*) Pluguiese á Dios que pudiera,  
al menos por mi sosiego.
- VELÁZQUEZ. Vos, Conde, teneis mas fuego  
del que yo pedir pudiera.
- VILLAMEDIANA. (*Aparte*) Pues no ves el que me abrasa. (...)
- REINA. (*A VILLAMEDIANA, que se acerca, en voz baja.*)  
Ayer casi me perdió  
vuestra loca pasion terca.
- VELÁZQUEZ. (*Volviéndose*) Divino, Señora mia...  
Ese ceño es el que pido. (*Pinta*) (...)
- (*Al CONDE, volviéndose*) Habeis dado en acercaros...  
Bien estais: tendré que ataros. (*Pinta*) (...)
- (*Vuélvese, y despues pinta*)  
Ya el ceño otra vez voló.
- REINA. (*Aparte*) ¿Quién airada ha de escucharle?  
(*en voz baja á VILLAMEDIANA*)  
El Rey, por dicha, á rasgarle  
del enojo se llevó.
- VELÁZQUEZ. (*Al CONDE, volviéndose, y luego pinta*)  
Vos teneis mas regocijo  
que debiera un Acteon (...)  
Si así mudais de semblante  
me es imposible pintar (Acto III, esc. III; 1837: 55-57)<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> Sobre la ejecución de los actores en el estreno —que dio lugar a numerosos artículos, dicho sea de paso— se dieron noticias de carácter general, sin aludir a momentos concretos. Fiándose de los datos proporcionados por las críticas del momento, obtuvieron repetidos aplausos (Sartorius, 8-VI-37: 3) que se consideraron merecidos (Sartorius, y también A.D., 14-VI-37: 2). Según «A.D.», el señor Mate, en su papel de Velázquez «...nos pintó bastante bien, en el único momento que su papel le permite brillar, la actitud de un genio inspirado por el arte, que concibe su belleza e idealidad aun más allá de lo que cree pueden producir sus manos» mientras que Galindo «...ejecutó al conde de Orgaz con mucha maestría y naturalidad (...) penetrado del genio y carácter distintivo de nuestros tiempos de honradez, cortesanía y lealtad» (14-VI-1837: 2).

Julián Romea —que hacía de bufón—, en una opinión que compartía el crítico de *El Patriota* (5-VI-1837: 2) «venció la asquerosa y contrahecha figura que ha representado, y en lo posible la difícil realización de un carácter tan ideal como el que le tocó presentar a los sentidos». «A.D.», en cambio,

Pero, repetimos, las indicaciones de los autores casi siempre se limitaban a aclarar, levemente, qué emoción o intención movía al personaje en sus intervenciones, a señalar cuál de sus posibles sentidos debía remarcarse con la expresión corporal. Los medios concretos, los movimientos y gesticulaciones pertinentes se dejaban casi siempre al mejor entender de cada actor. Por eso no extraña encontrar acotaciones como la siguiente de *Doña Juana de Castilla*:

(En este momento entra el Infante DON ALFONSO moribundo, conducido por sus servidores consternados. La REINA al verle se arroja del Trono, y con una emoción y actitud que solo el talento y la sensibilidad pueden inspirar á la actriz exclama)...» (1846: 54).

Terminemos con una nota característica de los dramas cuyo motivo primario es el amor: consiste en que el héroe y la heroína enamorados apenas comparten alguna secuencia. En la gran mayoría de las obras sólo se ven, dentro del drama representado, en una escena donde suelen hablar o declararse su amor y en la del desenlace, tras de la cual se separarán definitivamente. Se manifiesta por un código distinto del verbal el desarrollo de la trama: cuando se manifiesta el anhelo, base temática de la obra, los amantes comparten escena; han de luchar por su cumplimiento casi siempre por separado; cuando parece con posibilidades de consecución, o está a punto de lograrse, comparecen juntos, hasta el fracaso final, en que se anuncia o se deja clara la separación definitiva. Todo esto contribuye a que la propia tensión de ambos, anhelantes por reunirse, se transmita a los espectadores, quienes han de asistir al proceso de combate contra los obstáculos por lograr tal objetivo y, asimismo, experimentan la amargura de los protagonistas cuando ven frustrados sus deseos.

Basta recordar los ejemplos de *Don Álvaro* —sólo junto a Leonor en las escenas séptima y octava de la primera jornada y en la escena final—, *La conjuración de Venecia* —Rugiero y Laura únicamente aparecen juntos en la escena III del segundo acto y en el desenlace, antes de que él muera— y *Don Juan Tenorio* —donde el héroe sólo comparte escenario con Inés en la escena III del acto IV y en tres de la segunda parte del drama, ya muerta y como una sombra—.

El paradigma se extiende a otros dramas, como *Don Fernando el Emplazado*, en el que los amantes doña Sancha y don Pedro Carvajal sólo comparten una secuencia, en presencia del otro hermano Carvajal, quien finalmente les bendice como desposados, después de impedir que se abracen sin estarlo (Acto II, esc. XV, 1883: 24-26). Se trata de una escena en que se juran fidelidad en una unión desbaratada por la condena a muerte del esposo y que concluye con el abrazo y con la separación impuesta por el carcelero. En *Doña Urraca*, Leonor y Fernando son separados por el destierro con que la reina castiga al paje y, al final, cuando de nuevo se reúnen en la escena y la venia de Lara parece complacer sus deseos, la declaración

---

se mostró parco al referirse tanto a Latorre como a Florencio Romea, que encarnaban los principales papeles, los del Rey y Villamediana, respectivamente, aunque sin dejar de elogiarlos. En cambio, tributó las mejores líneas a Matilde Díez:

Hablar de la Matilde y hablar poco, fuera agraviarla. Ella sola necesitaría un artículo; basta decir que a no haberla visto, acaso se escaparan a mis ojos muchas bellezas de las que el drama contiene. Ella me las ha enseñado porque es mujer, porque es linda, y porque en ambos conceptos sabe concebir profundamente todos los matices del sentimiento, y sobre todo, porque penetra el corazón su voz suave, su acción natural, verdadera y decorosa (14-VI-1837: 2).

de doña Urraca respecto a su origen común rompe sus expectativas. Recuérdense también *Adolfo*, *La aurora de Colón*, *Alfonso el Casto* (aunque al final Jimena y Sancho pueden huir juntos, pues el desenlace romántico se reserva para el rey) e incluso *Elena*, que en este detalle sigue el mismo esquema.

Navas Ruiz ha señalado en el prólogo a su edición de *Los amantes de Teruel* que, a diferencia de los protagonistas en el drama de Tirso, que se encuentran varias veces en escena, Hartzenbusch reduce a una sola sus entrevistas (1992: 21). En este sentido, también en esta obra se aprecia una perfecta adecuación entre el mensaje dramático y la confluencia en escena de los personajes. Sin duda alguna esta escena del reencuentro es la esperada por todos los espectadores, que participan así de la ansiedad de Isabel y Marsilla ante el plazo. Tal encuentro será el último antes de la tragedia, con lo que se cumple la curva dramática también a través del espacio lúdico: el empeño por la satisfacción de un anhelo que justo en el momento en que parece cercano se derrumba estrepitosamente.

En relación con este ejemplo, en los dramas aquí tratados como románticos, es curioso observar un distinto funcionamiento lúdico según los autores se orientaran más hacia la elaboración de un drama que no rompiera con el «teatro antiguo» español o más hacia un molde «moderno». Entre los dramas cercanos a la primera intención, como *Felipe II*, *La corte del Buen Retiro*, *Bárbara Blomberg*, *Don Juan Pacheco*, *Don Francisco de Quevedo*, también se producen más encuentros escénicos entre los enamorados. Véase también *Doña Mencía*, donde entre los enamorados Inés y Gonzalo se interpone quien da nombre al drama, y no llega a efectuarse la cita entre aquéllos, preparada para el primer acto. En ningún momento el autor les concederá una escena a solas. Inés sabe la traición de Mencía cuando a través de una ventana la ve con Gonzalo en el segundo acto (escs. VI-VII; 1838: 39) y en el desenlace del tercero volverá a tener a Gonzalo ante sus ojos por segunda y última vez... al otro lado de la reja del locutorio que los separa. En cambio, Mencía y Gonzalo mantienen entrevistas en todos los cuadros. Puede decirse que, en este drama, el comportamiento lúdico maquinado por el autor resulta acorde con el molde romántico antes expuesto en lo que respecta a Inés y Gonzalo, y acorde con el trazado en el teatro del Siglo de Oro en lo que respecta a Mencía y Gonzalo, lo que no desdice el tono y el carácter generales de la obra, según se ha observado desde las primeras críticas a la misma<sup>30</sup>.

Desde su estreno, también se ha visto que el inicio de *El rey monje* responde al modelo de teatro áureo español<sup>31</sup> y, de acuerdo con él, Isabel y Ramiro se presentan juntos en varias escenas. Pero cuando don Ferriz conoce la seducción de su hija, el giro de los acontecimientos distancia escénicamente a los protagonistas, que ya no volverán a verse hasta un desenlace que los separa para siempre.

Cuando este esquema no se cumple con precisión, no por eso puede hablarse de una desconexión entre las presencias y ausencias de los personajes y el mensaje

<sup>30</sup> «Todo el drama revela un estudio esmerado y lleno de conciencia de nuestra historia y nuestro teatro antiguo» (Enrique Gil, 16-XI-1838: 3).

<sup>31</sup> «El acto primero y el primer cuadro del segundo, parecen propiamente una comedia de Calderón; el mismo enredo, las mismas situaciones, el mismo corte» (en *El Patriota*, 24-XII-1837: 1). «Confesamos que es casi imposible al escuchar los versos del Sr. GUTIERREZ, el no recordar aquellas cláusulas de suave melodía con que la inagotable musa de Lope de Vega consiguió deleitar (...) debemos añadir, que en los primeros actos del REY MONJE, se perciben además de esa concordancia de sonidos, infinitos puntos de contacto con lo más sublime del género á que el antiguo poeta propendía» («M.», 28-XII-1837: 1).



dramático. En *El trovador*, por ejemplo, se produce un interesante juego de acercamiento y distancia de Leonor y Manrique en la escena: cada jornada muestra su encuentro y su separación hasta la muerte final de ambos. Su entrevista de la jornada I es interrumpida por la aparición de don Nuño, de modo semejante a como las pretensiones de éste respecto a la heroína impiden, de hecho, su unión. En la jornada II, la falsa noticia sobre la muerte de Manrique en su duelo con don Nuño y la negativa de Leonor a casarse con éste provocan su profesión como religiosa, así que la llegada de Manrique, justo cuando acaba de pronunciar sus votos, sólo sirve para ratificar una separación definitiva que, no obstante, no se cumplirá más que en un plazo muy corto, pues Manrique rapta a su amada en la siguiente jornada y permanece con ella hasta que en la cuarta acuda a salvar a su madre y abandone por ella a Leonor en el castillo. Por fin, su último encuentro se producirá momentos antes de que Leonor muera a causa de un veneno y Manrique haya de cumplir su condena a muerte. Esta disposición de aparición de los personajes guarda relación directa con un efecto de «latido» que también puede rastrearse en el espacio escénico y en los espacios representados y con aquella estructuración que constituye cada jornada en un «microdrama», según Picoche y su grupo de investigadores (1979: 47 y ss).

A la vista de todo lo anterior, queda claro que los gestos dejan de ser algo semejante al traje o la máscara, como era propio en la tragedia (neo)clásica y, a la par que la psicología de los personajes a que pertenecen, se humanizan, se vuelven cambiantes, susceptibles de ser influidos por los acontecimientos dramáticos o las actitudes de otros personajes.

Además, si bien por una parte en la época romántica se avanza considerablemente en el aspecto interpretativo, los autores por lo general lo dejan en manos de los actores y la dirección.

Por último, cabe decir que la conducta lúdica de los personajes enamorados en sus encuentros aparece regulada por unas rígidas normas escénicas de época que probablemente guardaban cierta conexión con las estipuladas como «decentes» en las relaciones sociales del momento. En este sentido, cabe plantearse la pregunta de si la proxémica de los actores reflejaba el juego de distancias estandarizadas en la vida cotidiana de los espectadores y, en ese caso, cómo se vivenciaban. Quizás si algún individuo experimentaba en situaciones ordinarias la misma ansiedad por acceder a un objeto querido y por apenas lograr un tímido acercamiento que levantara expectativas halagüeñas luego no cumplidas, la visualización en escena de momentos similares podría facilitar su adhesión y provocar emociones similares a las de los personajes. De ser un hecho generalizado y conocido, los autores podrían buscar el apoyo de tal proxémica como de un recurso más que evidenciara el mismo mensaje dramático transmitido por otros medios.

## BIBLIOGRAFÍA

### EDICIONES CITADAS DE DRAMAS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

- ASQUERINO, Eusebio (1838): *Doña Urraca*. Madrid: Repullés.  
 BENÍTEZ TORRES, Fulgencio (1838): *Adolfo*. Madrid: Repullés.  
 BRETÓN DE LOS HERREROS (1883): en *Obras*. Madrid: Miguel Cinesta, tomo II, pp. 12-45.

- CALVO ASENSIO, Pedro (1853): *Felipe el prudente*. Madrid: C. González.
- CASTRO Y OROZCO, José (1837): *Fray Luis de León o El siglo y el claustro*. Madrid: Yenes.
- COLL, G. F. (1838): *Adel el Zegrí*. Madrid: Repullés. (Además, cuatro manuscritos que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, bajo la signatura 1-7-6)
- CUETO, Leopoldo Augusto (1844): *Doña María Coronel*. Madrid: Yenes.
- DÍAZ, José María (1837), *Felipe segundo*. Madrid: Imprenta de D. Miguel de Burgos.
- (1864): Salamanca: José Atienza. (Además, los tres manuscritos destinados a apuntes que se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid con la signatura 1-32-12.)
- , *Un poeta y una mujer*. Madrid: Hijos de Catalina Piñuela.
- ESCOSURA, Patricio de la (1837): *La corte del Buen Retiro*. Madrid: Imprenta de los hijos de Dña. Catalina Piñuela.
- FLORENTINO SANZ, Eulogio (1848): *Don Francisco de Quevedo*. Madrid: González y Vicente.
- GARCÍA ESCOBAR, Ventura (1846): *Doña Juana de Castilla*. Madrid.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio (1979): *El trovador. Los hijos del tío Tronera*, ed. de J.L. Picoche et alts. Madrid: Alhambra.
- (1992): *El page (sic). El rey monje*, ed. de Carmen Iranzo. Valencia: Albatros.
- (1843): *Simón Bocanegra*. Madrid: Yenes.
- (1989): ed. de Luis F. Díaz Larios. Barcelona: Planeta.
- (1865): *Venganza catalana*. Madrid: Administración Lírico-dramática.
- GIL Y ZÁRATE, Antonio (1837): *Carlos II el hechizado*. Madrid: Repullés.
- (1843): *El gran capitán*. Madrid: Repullés.
- (1842): *Guzmán el Bueno*. Madrid: Repullés.
- (1842): *El premio del vencedor*. Madrid: Yenes.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1841): *Alfonso el Casto*. Madrid: Yenes.
- (1838): *Doña Mencía*. Madrid: Repullés.
- PACHECO, Joaquín Francisco (1835): *Alfredo*. Madrid: Imprenta de D. Tomás Jordán.
- ROMERO LARRAÑAGA, Gregorio (1838): *Doña Jimena de Ordóñez*. Madrid: Hijos de doña Catalina Piñuela.
- SAAVEDRA, Ángel (1986): *Don Álvaro o La fuerza del sino*, ed. de Ermanno Caldera. Madrid: Taurus.
- Juan Eugenio HARTZENBUSCH: *Los amantes de Teruel*, ed. de Jean Louis Picoche. Madrid: Alhambra.
- ZORRILLA, José (1992): *Don Juan Tenorio. El capitán Montoya*, ed. de Jean-Louis Picoche. Madrid: Taurus.
- (1992): ed. de José Luis Gómez. Barcelona: Planeta.
- (1993): ed. de Fernández Cifuentes; con estudio preliminar de Ricardo Navas Ruiz. Barcelona: Crítica.
- (1849): *Traidor, inconfeso y mártir*. Madrid: Viuda de D.R.J. Domínguez.
- (1993): *Don Juan Tenorio*, ed. de José Luis Gómez. Barcelona: RBA.
- (1980): *El zapatero y el rey*. Madrid: Castalia.

REFERENCIAS DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS PUBLICADOS EN PRENSA PERIÓDICA

- A. D. (¿Agustín Durán?) (1837): «Remitido» en *El Mundo* (Madrid), 14 de junio, n.º 371; pp. 1-2.

- ANÓNIMO (1834): «Cosas que rara vez se ven en nuestros teatros» en *El Universal* (Madrid), 23 de abril, p. 2.
- (1835): «Cuatro consejos a un poeta dramático visosño» en *La Abeja* (Madrid), 1 de abril, p. 1.
- (1837): «Teatro del Príncipe. Beneficio del primer actor don Carlos Latorre. *Los amantes de Teruel*, drama original en cinco actos en prosa y verso, su autor don Juan Eugenio Hartzembusch (sic).» en *Eco del Comercio* (Madrid), 22 de enero; p. 1.
- (1837): «Variedades. Teatro del Principe. *Los amantes de Teruel*» en *El Constitucional* (Madrid), 6 de febrero; pp. 3-5.
- (1837): «Folletín» en *Eco del Comercio* (Madrid), 15 de abril, n.º 1081; p. 1.
- (1837): «Teatros. Príncipe. Noche del 22. *El page*, drama original en cuatro actos y en verso y prosa, de D. Antonio García Gutiérrez» en *Gaceta de Madrid* (Madrid), 26 de mayo; p. 4.
- (1837): «Folletín. Teatro del Principe. *La Corte del Buen Retiro*, drama original escrito en diferentes metros por don Patricio de la Escosura» en *Eco del Comercio* (Madrid), 9 de junio, n.º 1136; p. 1.
- (1837): «Teatros. *Carlos II*, drama histórico original en cinco actos y en verso: por Don Antonio Gil y Zárate», en *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), tomo II, 7.º trimestre, pp. 380-381.
- (1837): «Folletín. Teatro de la Cruz. *Bárbara Blomberg*» en *El Patriota* (Madrid), 24 de noviembre; p. 1.
- (1837): «*El rey monge*» en *Eco del Comercio* (Madrid), 22 de diciembre; p. 1.
- (1837): «Folletín. Teatro del Príncipe. *El rey monge*» en *El Patriota* (Madrid), 24 de diciembre, n.º 598; pp. 1-2.
- (1843): «Literatura. Teatros» en *El Sol* (Madrid), 2 de marzo; p. 4.
- (1844): «Crónica dramática. Príncipe. *Doña María Coronel*» en *Revista de España* (Madrid), pp. 233-234.
- (1844): «Revista de teatros. Teatro del Principe. *Doña María Coronel ó No hay fuerza contra el honor*, drama en cuatro actos de don Leopoldo Augusto de Cuetos» en *Revista de Teatros* (Madrid), 27 de febrero, n.º 393; pp. 1-2.
- (1844): «Cruz. *Don Juan Tenorio*» en *El Laberinto* (Madrid), 16 de abril, n.º 12; pp. 127-128.
- (1844): «Cruz. *Don Juan Tenorio*» en *El Laberinto* (Madrid), 1 de mayo, n.º 2; p. 16.
- (1861): «Teatros. Príncipe.» en *La Iberia* (Madrid), 12 de enero (vid. también en Batlori, micrf. 3).
- CAÑETE, Manuel (1849): «Folletín. Contestación a la carta de mi excelente amigo D. José Zorrilla» en *El Heraldo* (Madrid), 8 de marzo, n.º 2084; p. 2.
- COELLO Y QUESADA, D. (1840): «Folletín. Teatro del Principe. Noche del 31 de enero. *Don Alvaro de Luna*» en *El Corresponsal* (Madrid), n.º 250, 5 de febrero; pp. 1-3.
- DAVRED (Ramón de Valladares) (1843): «Revista de teatros. Mes de enero» en *Semanario Pintoresco Español* (Madrid), 5 de febrero, n.º 6; pp. 45-48.
- (DÍAZ, José María) J.M.D. (1841): «Revista semanal. *A la zorra candilazo. Los contrabandistas, ópera. El vaso de agua. Los perros del monte San Bernardo. La dote de Cecilia. Alfonso el Casto*» en *Revista de Teatros* (Madrid), 27 de junio, n.º 13; pp. 99-101.

- ESTUDIANTE, *El* (Antonio María Segovia) (1838): «Teatros. Príncipe. *Adel el Zegri*. Beneficio de López» en *Nosotros* (Madrid), 2 de abril, n.º 52; p. 2.
- G(il). E(nrique) (1838): «Folletín. Teatro del Príncipe. Noche del 9 de noviembre. Primera representación de *Doña Mencía*, drama original en tres actos y en verso: su autor D. Juan Eugenio Hartzembusch. Artículo I» en *Correo Nacional* (Madrid), 14 de noviembre, pp. 1-3.
- (1838): «Folletín. Teatro del Príncipe. *Doña Mencía*. Artículo segundo» en *Correo Nacional* (Madrid), 16 de noviembre; pp. 1-3.
- G. G. (1837): «Folletín. *Carlos II el Hechizado*» en *La España* (Madrid), 6 de noviembre, n.º 128; pp. 1-2.
- M., (1837): «Folletín. *Carlos II, el Hechizado*. Beneficio del señor Romea» en *El Español* (Madrid), 7 de noviembre, n.º 736; pp. 1-2.
- M., (1837): «Folletín. Novedades dramáticas. *El rey monje*» en *El Español* (Madrid), 28 de diciembre, n.º 787; pp. 1-2.
- PERAL, Juan del (1843): «Madrid moderno. Escenas teatrales» en *El Reflejo* (Madrid), 12 de enero, n.º 2; pp. 11-13.
- S. (1840): «Folletín» en *Correo Nacional* (Madrid), 29 de mayo; pp. 1-2.
- SARTORIUS, L. J. (1837): «Folletín. *La Corte del Buen Retiro*» en *El Porvenir* (Madrid), 8 de junio, n.º 39; pp. 1-3.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

- BALLESTEROS DORADO, Ana Isabel (1994): «Símbolos y signos de la expansión» en *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, vol. I. La Coruña: Universidade da Coruña; pp. 299-308.
- BASTÚS, Vicente Joaquín (1848): *Curso de declamación o arte dramático*. Barcelona.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Madrid: Gredos.
- (1993): «El espacio dramático en el teatro de Enrique Jardiel Poncela» en *Actas del Simposio sobre Jardiel Poncela*. Barcelona: Anthropos; pp. 139-169.
- ELAM, Keir (1980): *The Semiotics of Theater and Drama*. London: Methuen.
- HALL, Edward T. (1966): *The Hidden Dimension*. New York: Double & Company.
- LATORRE, Carlos (1839): *Noticias sobre el arte de la declamación*. Madrid: Yenes.
- PAVIS, Patrice (1984): *Diccionario de teatro*. Barcelona: Paidós (Traducción de Fernando de Toro).
- ROMEA, Julián (1859): *Manual de declamación*. Para uso de alumnos del Real Conservatorio de Madrid. Madrid: Imprenta Francisco Abienzo.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1983): *El teatro en el siglo XIX*. Madrid: Playor.
- VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de (1848): *Nociones acerca de la historia del teatro, desde su nacimiento hasta nuestros días, antecediéndola algunos principios de poética, música y declamación*. Madrid: Rivadeneyra.
- ZORRILLA, José (1943): *Obras completas*. Tomo II. Ed. prólogo y notas de Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Santarén.

## EL PERSONAJE DE GINÉS DE PASAMONTE, NÉMESIS DEL QUIJOTE DE 1615

Por Stelio Cro

De los varios enfoques que en este siglo se han disputado la interpretación del *Quijote*, hubo dos que, sea por la trayectoria de sus autores y de su influjo posterior, que por la diferencia de métodos y puntos de vista, bien podrían señalarse como los adalides de dos escuelas: la interpretación histórica de Américo Castro, desarrollada por primera vez en *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925) y el análisis estilístico de Helmut Hatzfeld, enunciado en su *Don Quijote als Wortkunstwerk* (Berlín, 1927), que se oponía a la tesis de Castro y abrió una larga polémica en la que intervinieron, entre otros, Bataillon contra Hatzfeld, y Casaldueiro contra Bataillon-Castro. Mi propósito es el de evitar el método puramente histórico, que nos llevaría a un callejón sin salida, y, aún aceptando la pluralidad cultural del método de Castro, subrayar que es en el método estilístico inaugurado por Hatzfeld donde se pueden encontrar las posibilidades interpretativas más innovadoras, aun restringiendo los presupuestos ideológicos de Hatzfeld.

Desde que Helmut Hatzfeld en 1927 propuso, con inusitado vigor, la utilización de la crítica estilística para un análisis científico del *Quijote*, la cuestión de su interpretación ha sido tema de debate. Pareció que Hatzfeld contradecía, a pesar de su admiración y reconocida fuente, la tesis fundamental de Américo Castro, expuesta en su *El Pensamiento de Cervantes*. De las varias cuestiones me limitaré a mencionar la de Cervantes contrarreformista, como ejemplo del límite de la crítica estilística, como callejón sin salida que se puede señalar al estudiante como problema insoluble y que no interesa tanto el análisis estilístico cuanto el creer apriorístico en la ideología de Cervantes como hombre y como autor.

En su *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*<sup>1</sup>, Hatzfeld enumera las ideas centrales de la Contrarreforma, como la preeminencia de la salud del alma sobre la del cuerpo, el prestigio adquirido por el cura católico a todos los niveles con su representación positiva en la novela, la defensa de la Inquisición y de las obras de devoción, el prestigio de los jesuitas y sus enseñanzas, la santidad del matrimonio y la condena de los libros donde el tema del amor sea tratado de manera sensual, para identificar en el *Quijote* las «palabras llaves» que según el propio Hatzfeld hacen de Cervantes un paladín del Concilio de Trento: «La llave de esta psicología supermoral es la educación jesuítica de la voluntad y el esfuerzo por una reforma radical de las costumbres, de cuyo esfuerzo es Cervantes el más espiritual campeón entre todos los escritores de la Contrarreforma» (*Lenguaje*, p. 137).

<sup>1</sup> Madrid: CSIS, 1972; referencias a esta obra con la abreviación *Lenguaje* y el número de página en paréntesis. La primera edición alemana, «*Don Quijote als Wortkunstwerk*, Leipzig-Berlín, 1927, es la edición criticada por Bataillon en su *Erasme et Espagne* de 1937.

Contra esta interpretación Marcel Bataillon, en su *Erasmus y España*<sup>2</sup>, objeta que la de Hatzfeld es una visión simplista y que no es posible reducir el *Quijote* a una obra de inspiración devota guiada por los ideales de San Ignacio de Loyola: «ver en Cervantes el típico representante de la época de la Contrarreforma, el hombre que se adhiere sin reservas, y sin reflexionar en nada más allá, a las Regulae de San Ignacio, es desconocer que la obra de Cervantes plantea problemas que no plantea la de un Lope de Vega, y es, al mismo tiempo, hacerse de la Contrarreforma una idea simplista» (*Erasmus*, p. 785).

Uno de los primeros en subrayar la importancia del estudio de Hatzfeld fue Henry Mendeloff, quien, en su «A Linguistic Inventory of the Conditional Sentence»<sup>3</sup>, puso el énfasis en la identificación estadística de un tipo de frase. Es un estudio muy útil por su precisión y constituye un punto de referencia obligado para quienquiera se aproxime a estudiar el estilo del *Quijote*.

En este sentido tiene también valor otra dimensión crítica interdisciplinar de otro texto de Hatzfeld, expuesta en su estudio «Cervantes y el Barroco»<sup>4</sup>, según la cual el estilo del *Quijote* es barroco porque expresa una sensibilidad barroca unitaria, que se puede resumir en este juicio del crítico: «Alonso Quijano  *cuerdo* traza una espiral hacia dentro para convertirse en Don Quijote  *loco* y una espiral hacia afuera para llegar a ser otra vez Alonso Quijano  *el bueno*» (*Barroco*, p. 461).

El método estilístico de Hatzfeld se puede aplicar a otros ejemplos del *Quijote* para enfocar la aplicación del estudio del estilo en una clase de tercero o cuarto nivel para los fines pedagógicos de una mejor comprensión de las estructuras gramaticales y sintácticas subyacentes al estilo.

Antes de proceder con mis ejemplos mencionaré otros del método de Hatzfeld, para luego sacar mis conclusiones desde un punto de vista pedagógico. Para Hatzfeld es fundamental conocer el arte barroco para poder entender el estilo literario barroco. Por arte barroco aquí se entiende sobre todo la arquitectura y la pintura. De la primera Hatzfeld toma prestada la figura del rizo, tan frecuente en el capitel jónico, o en el hierro batido que adorna las rejas de ventanas y portones barrocos. Así representa una frase bien conocida del *Quijote* y la escribe en espiral:

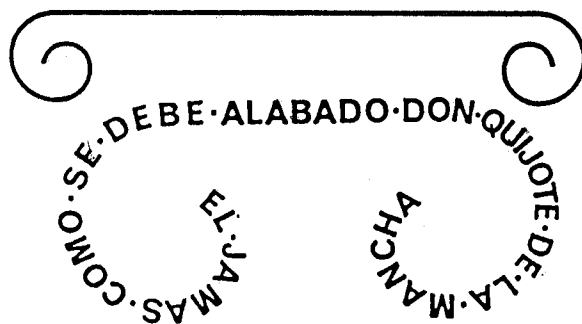


FIGURA 1.—(H. HATZFELD, *Barroco*, pp. 461-462).

<sup>2</sup> México: Fondo de Cultura Económica, 1950; referencias a esta obra con la abreviación *Erasmus* y el número de página en paréntesis. La primera edición francesa, *Erasme et Espagne*, es de 1937.

<sup>3</sup> El título completo del trabajo de Mendeloff es «A Linguistic Inventory of the Conditional Sentence Contrary to Fact in the *Quijote*», in *Estudios Literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld con motivo de su 80 aniversario*, Editor Josep M. Sola-Solé. Barcelona, Ediciones Hispam, 1974, pp. 133-155.

<sup>4</sup> En *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973. Referencias a esta obra con la abreviación *Barroco* y el número de páginas entre paréntesis.

Como veremos más adelante, esta frase, pronunciada, entre otros, por Maese Pedro, constituye una señal emblemática de la concepción del *Quijote* como obra de «teatro en el teatro», una estructura a espiral en que una dimensión se inscribe en otra y ésta en otra aún. Esta tendencia estilística revelaría una sensibilidad barroca que predomina en la Segunda Parte de 1615, como observa Casaldueiro en su *Sentido y forma del Quijote*, comentando sobre la muerte del protagonista: «Es el gran momento del Barroco, el momento de la conversión, de la revelación. Toda la dirección de la vida virando bruscamente para emprender una dirección opuesta. Vivir loco y morir cuerdo» (Madrid: Insula, 1975, p. 396).

¿Cómo presentar al estudiante este aspecto sin aburrirle, o sin desmedrar los argumentos sin tener que aferrarnos a una tesis, a una ideología que en muchos casos puede confundirse con prejuicios religiosos o percepciones subjetivas? ¿Hay un método crítico científico? Por supuesto que no todos los estudiantes reaccionan de la misma manera, pero yo creo que es en la selección de los ejemplos y en el método elegido para su análisis donde podemos tener éxito, tanto en el interés como en el nivel de tolerancia del estudiante.

El estudio del estilo puede ser al mismo tiempo un estímulo y una finalidad para afinar nuestros conocimientos gramaticales y sintácticos. Para ilustrar en una clase la relación entre gramática, sintaxis y estilo propondría el análisis de un pasaje del Cap. 22 de la Primera Parte del *Quijote*, que dice: «Tras todos éstos, venía un hombre de muy buen parecer, de edad de treinta años, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco»<sup>5</sup>, frase que podría provocar a más de un profesor de composición, con su subordinación inicial y la coordinación adversativa entre los dos verbos principales «venía» y «metía». Para tratar de entender las estructuras gramaticales de esta frase podríamos proponer esta ordenación más tradicional, donde se perdería el efecto estilístico logrado por Cervantes en su construcción:

**Sujeto:** un hombre de muy buen parecer de edad de treinta años  
**Predicado:** venía, tras todos éstos, sino que al mirar metía el un ojo en el otro un poco.

El exordio de la frase implica un antecedente (los doce galeotes encadenados vistos por don Quijote y acerca de los cuales el caballero ha estado preguntando), de manera que, aunque formalmente la frase sea independiente, semánticamente apunta a una dependencia de significado. Con esto el autor adhiere a la estructura abierta, o barroca, que es una dimensión del estilo del *Quijote*, como bien ha demostrado en su conocido estudio Helmut Hatzfeld<sup>6</sup>. La frase, ya abierta en el exordio, se proyecta estilísticamente hacia una verdadera espiral de posibilidades sintácticas con la coordinación adversativa encabezada por la conjunción «sino que...», que se refiere al mismo sujeto (*hombre de muy buen parecer*). Es un buen ejemplo de cómo Cervantes logra un resultado estilístico original con ligeras modificaciones sintácticas. Según el modelo de Hatzfeld, esta frase también puede constituir un «rizo» o espiral.

<sup>5</sup> Sigo el texto de las *Obras Completas*, Vol. I, Edición, introducción y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Planeta, 1962, p. 225. Las páginas en paréntesis se refieren a esta edición.

<sup>6</sup> Los que, como Helmut Hatzfeld, definieron el arte de Cervantes «barroco» opusieron ese concepto formal a la concepción renacentista de Castro. Según Hatzfeld, «no hay duda que Cervantes, aunque sólo sea desde el punto de vista cronológico, pertenece al humanismo devoto o barroco»; *Barroco*, p. 437.

El significado literal que podemos inferir es el siguiente: «Un hombre de apariencia agradable seguía al grupo, pero sus ojos eran bizcos.» Con lo cual se perdería el efecto cómico resultante del original con la gradación de la descripción de la mirada del personaje que culmina en esa imagen grotesca del ojo que entra un poco dentro del otro.

En este ejemplo gramática, sintaxis y estilo son partes de un estudio unificador que nos muestra cómo Cervantes utiliza las estructuras sintácticas y gramaticales para lograr un efecto estilístico cómico. No olvidemos que el personaje en cuestión es Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía, *La vida de Ginés de Pasamonte*. Lo peculiar de este libro es que está sin terminar y así le explica Ginés a Don Quijote: «—¿Y está acabado? —preguntó don Quijote. —¿Cómo puede estar acabado —respondió él—, si aún no está acabada mi vida?» (p. 227).

Con este planteamiento se puede desarrollar una discusión analizando esta frase de acuerdo al canon y luego deconstruyéndola, de acuerdo al estilo cervantino que logra su finalidad artística modificando el canon. Es un tipo de presentación que se presta a la discusión de la relación entre gramática y estilo, para un nivel de tercer o cuarto año. Para mi ponencia incluiré otros ejemplos del *Quijote* y ampliaré la exposición con diagramas concebidos para demostrar cómo Cervantes utiliza la sintaxis para fines estilísticos.

En su estudio sobre el arte del lenguaje en el *Quijote*, Hatzfeld identifica las «palabras llaves» como reveladoras del hábito mental, del sentimiento de la vida y de la ideología del autor (*Lenguaje*, 132). Para mi estudio, concebido para poner de relieve la íntima relación entre gramática y estilo, las citas de Hatzfeld y otros críticos sirven de apoyo al análisis del texto del *Quijote*, aunque a veces tendré que diferenciar mi punto de vista del de otros críticos, porque mi propósito es más didáctico y menos ideológico. Veamos ahora la evidencia textual, reservando para el final las conclusiones críticas desgajadas del análisis gramatical y estilístico del texto.

El personaje de Ginés, con su autobiografía sin acabar, por no haberse terminado su vida, plantea otros aspectos críticos a los que Cervantes alude irónicamente haciendo hincapié en el estilo y en las obras literarias imitadas y citadas por un condenado a galeras. Ginés es un «galeote», como aprendemos de sus mismos labios al contestar la pregunta de Don Quijote si Ginés ha estado otra vez en las galeras. No sólo ha estado («otra vez he estado cuatro años, y ya sé a qué sabe el bizcocho y el corbacho»), sino que «allí tendré lugar de acabar mi libro, que me quedan muchas cosas que decir» (p. 227).

Seguidamente Don Quijote exige del comisario que libere a los presos con la consiguiente breve escaramuza en la que la ley lleva lo peor y el campo queda libre para que los galeotes huyan de su castigo. Pero antes Don Quijote será apedreado por Ginés y los demás galeotes al porfiar que deben de ir cargados de cadenas y homenajear a Dulcinea a quien Don Quijote quiere dedicar esta nueva hazaña. Es uno de los ejemplos más claros del desvarío de la locura del hidalgo, pero el episodio sirve admirablemente para el debate interno de tesis-antítesis, del contraste realidad-ficción, raíz de la locura y término de la recuperada cordura al fin de sus aventuras. Porque si es cierto que el episodio tiene un marco de comicidad y absurdo por el esfuerzo mal encaminado de Don Quijote de libertar a unos criminales, también es cierto que nuestro concepto odierno de la dignidad humana no admite la excesiva crueldad del castigo. De manera que para los lectores modernos, aunque la justicia del tiempo estaría en contra de Don Quijote, éste está



del lado de los derechos humanos violados por un sistema corrupto y oficiales incompetentes.

El problema se vuelve aún más complejo si consideramos que Don Quijote ha oído de Ginés que éste piensa acabar su autobiografía en la cárcel. ¿No es ésta ocasión propicia para obtener fama de una obra literaria? Al referirse al «corbacho», el látigo con el que se amenazaba a los remeros de las galeras, Ginés se refiere implícitamente al título de dos obras literarias famosas en tiempo de Cervantes: el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y el *Corbaccio* de Boccaccio, su más que probable modelo. Esta alusión literaria refuerza la dimensión de la fama de Don Quijote, tema fundamental en la novela. Para asegurarse que Ginés escriba su obra y para que en ella él figure como héroe hazañoso, Don Quijote le libera. En este caso la locura del hidalgo no se limitaría a los libros de caballería, sino que comprendería la literatura mundana en general, salvo pocas excepciones, con un criterio socrático expresado por Platón en su diálogo sobre la *República*. Uno de los autores aludidos, Boccaccio, había subtítulo su obra maestra *Decameron*, «Príncipe Galeotto», atendiendo al papel de intermediario de ese personaje, ya mencionado por Dante en el Canto V del *Infierno*, como intermediario (entre Lancelot y la reina Ginebra) en el romance *Lancelot du Lac* de Chretien de Troyes, y, para Boccaccio, del libro como intermediario para alegrar la vida de las mujeres sometidas al albedrío de los hombres.

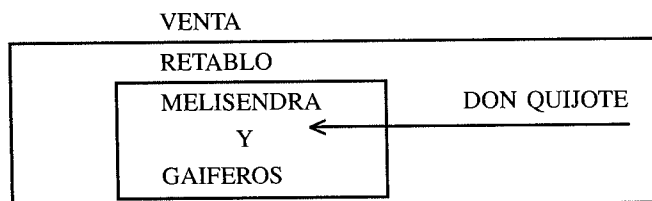
La frase que describe por primera vez al personaje de Ginés de Pasamonte, con su sorprendente conjunción adversativa coordinándola a otra frase con valor de ironía, proyecta un doble plano de interpretación: por un lado lo describe para Don Quijote, quien no hace caso de la apariencia física, convencido como está que las apariencias engañen y por lo que descarta todo lo que no se conforme a su idea *a priori* de la realidad, y, por el otro, construye una frase adversativa para advertir al lector de que hay un contrasentido, una paradoja. Es paradójico que el hidalgo quiera libertar a unos presos. Por otro lado es paradójico que los presos se merezcan nuestra consideración (que en esto sigue la que les demuestra Don Quijote), al ser ellos víctimas de una pena cruel y excesiva por sus acciones al margen de la ley, representada en esta instancia por un comisario corrupto e incapaz. Cervantes no deja duda sobre lo absurdo de la acción del hidalgo: «que Don Quijote no era muy cuerdo, pues tal disparate había cometido como el de querer darles libertad» (I, 22, 231). El número de los galeotes, doce, como el de los apóstoles, es una alusión que Jung consideraría arquetípica, dependiente de la simbología católica y que actúa en el subconsciente del lector<sup>7</sup>. Además Jung considera que el «pícaro» o «burlador» (trickster) representa un arquetipo de natura doble: «his dual nature, half animal, half divine, his exposure to all kinds of torture, and —last, but not least— his approximation to the figure of a saviour»<sup>8</sup>. Como veremos, en el personaje de Maese Pedro se da ese arquetipo junguiano, tanto por lo que se refiere al dualismo del hombre/mono hablador, como por el detalle que Ginés/Maese Pedro ha sido torturado en las galeras.

<sup>7</sup> Cf. Carl JUNG cita la doctrina y la educación católica como causa del *subconsciente colectivo*: «These mighty projections enable the Catholic to experience large tracts of his collective unconscious in tangible reality»; see *The Portable Jung*, edited by Joseph Campbell. New York: The Viking Portable Library, 1971, p. 44.

<sup>8</sup> In Carl JUNG, *Four Archetypes*. Transl. By R.F.C.Hull, Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 135.

Es paradójico que Don Quijote espere fama de una obra que aún no se ha escrito, pero cuyo autor y libro corresponden a un personaje-autor y libro reales. La referencia de Cervantes está claramente inspirada en un Jerónimo de Pasamonte, aragonés<sup>9</sup>, que de esa manera es otro autor cuya obra y cuya biografía entreteje y anticipa esa interacción de realidad/ficción predominante en la Segunda Parte y que tendría así en el personaje de Ginés de Pasamonte su primer ejemplo, ya en el capítulo 22 de la Primera Parte.

El juego entre literatura y vida es un elemento temático y estilístico del *Quijote* y se revela en las estructuras gramaticales y sintácticas. A este juego se debe el desarrollo del personaje de Ginés de Pasamonte que adquiere una dimensión emblemática al reaparecer en la «Segunda Parte» de la novela, bajo el nombre de Maese Pedro. El juego entre literatura y realidad enmarca la aparición de este personaje. Su atuendo mismo, que cubre el ojo bizco, retoma el hilo de esa frase adversativa con la que se introdujo el personaje de Ginés, pero con una dimensión nueva. Y es que Maese Pedro llega con un mono adivino que aparenta hablar y revelar el pasado de los que preguntan. Su retablo, que Don Quijote equivocadamente confunde con la vida, es otra dimensión del absurdo que este personaje representa. Maese Pedro anuncia sus entretenimientos de titiritero pícaro: «Que viene aquí el mono adivino y el retablo de la libertad de Melisendra» (II, 25, 772). El personaje anuncia el escenario, en que la venta sirve de marco a este episodio que responde a la estructura tan típicamente barroca del «teatro en el teatro», con un esquema que podríamos representar así:



El sobrenombre de Ginés era Parapilla, como le llama Don Quijote en I, 22, con vocablo italiano que quiere decir «enredo», «lío», «pelea», «confusión», que se ajusta a lo que ocurre como consecuencia del acto de liberación cometido por Don Quijote. El ventero en II, 25 usa expresiones italianas al describir a Maese Pedro como «hombre galante, como dicen en Italia, y bon compañero» (II, 25, 773). E italianas son las primeras palabras que Don Quijote dirige a Maese Pedro, recordándonos el «Parapilla» de I, 22: «Dígame vuestra merced, señor adivino, ¿qué peje pillamo?»<sup>10</sup>, (con la aliteración *Parapilla / pillamo*) que significa «y ahora ¿qué

<sup>9</sup> «fue soldado en Italia, se alistó en Barcelona en el tercio de Miguel de Moncada, pasó a Mesina en la armada de don Juan de Austria, combatió en Lepanto y se halló en las expediciones a Navarino y Túñez, o sea que su biografía es paralela a la de Cervantes. Pasamonte fue hecho prisionero de los turcos en Túnez (1574) y estuvo dieciocho años cautivo en Constantinopla y el norte de Africa. Rescatado, estuvo en el sur de Italia, en Aragón (su tierra) y en Madrid, y en 1599 se estableció en Nápoles. Pasamonte escribió su autobiografía con el título de *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*, que R. Foulché-Delbosc publicó en la *Revue Hispanique*, LV, 1922. Estas memorias llegan hasta 1603.» Nota del editor, *Obras Completas*, Vol. I, *Quijote*, I, 22, p. 220.

<sup>10</sup> Realización eufónica de la frase italiana: «Che pesce pigliamo?».

hacemos?» (II, 25, 773). Maese Pedro hace que el mono se le acerque al oído y mueva los labios haciendo sonar los dientes. Acto seguido Maese Pedro se hinca de rodillas frente a Don Quijote y le apostrofa: «¡Oh no jamás como se debe alabado caballero Don Quijote de la Mancha!» (II, 25, 774), expresión que Hatzfeld ha elegido para ilustrar de forma emblemática su teoría estilística del barroco en Cervantes, poniendo de relieve los «rizos» de ese estilo, como ya hemos visto. El estilo paradójico con el que se había inaugurado la presentación de Pasamonte en I, 22 se enriquece con los «rizos» en II, 25. La serie de comparaciones con las que Maese Pedro prepara ese «rizo» barroco, sirve para introducir el absurdo de manera gradual:

«Estas piernas abrazo, bien así como si abrazara las dos columnas de Hércules» (II, 25, 774), donde la referencia a las piernas de Don Quijote como columnas es grotesca, pero pone de relieve el elemento arquitectónico sobre el que se basa el estilo de Cervantes, los órdenes arquitectónicos, ya observados por Hatzfeld. La hipérbole con la que Maese Pedro saluda a Don Quijote sigue el modelo de Hatzfeld: «¡Oh resuscitador insigne de la ya puesta en olvido andante caballería!» (II, 25, 774), con el «rizo» ya mencionado, típico del capitel jónico y, además, en el cual la imagen de la resurrección y del haz de luz que embiste y saca del olvido la «andante caballería» es otra imagen visual típica de la pintura barroca, en pintores como Tintoretto, Velázquez, Veronese y Caravaggio.

A la pregunta de Don Quijote si lo ocurrido en la cueva de Montesinos era verdad o mentira, con lo que se insiste aún más en el motivo de realidad-ficción, Maese Pedro responde: «El mono dice que parte de las cosas que vuesa merced vio, o pasó, en la dicha cueva son falsas, y parte verosímiles» (II, 25, 777), con lo que se refuerza la imagen del arquetipo junguiano del «burlador» medio animal y medio hombre (en la combinación mono/Maese Pedro), imagen que ya hemos visto en la interpretación junguiana del pícaro..

Durante la representación del retablo se refuerza esa impresión de la alternancia de realidad-ficción. Para aumentar la expectativa, Maese Pedro asegura a Don Quijote que su retablo tiene sesenta mil novedades: «dígoles a vuesa merced, mi señor don Quijote, que es una de las cosas más de ver que hoy tiene el mundo, y *operibus credite*» (II, 25, 777). La expresión en latín es tomada del Evangelio de San Juan, X, 38. Aquí, como en I, 22, con los doce galeotes, la referencia a la Sagrada Escritura en conexión con el «pícaro» sigue la moda de lo profano en materias sagradas del que el *Libro de Buen Amor* y el *Decameron* son dos ejemplos encumbrados en la literatura medieval, presentando al pícaro como un personaje que pretende tener ambiciones literarias y clericales y a menudo confundiéndose y hasta identificándose con estudiantes y clérigos. La referencia también se caracteriza estilísticamente por el rizo, en el sentido de lo impredecible de la voluta, de la espiral barroca en el orden arquitectónico. En la frase de presentación de Ginés en I, 22, hay otro elemento dinámico, representado por la acción de meter «el un ojo en el otro un poco», al mirar, que nos da una sensación de realidad cambiante y en evolución, que bien se adapta al personaje de Ginés/Maese Pedro.

Se ha observado que también el *Quijote* de Avellaneda presenta una situación similar, de una representación teatral de una comedia de Lope de Vega, *El testimonio vengado*, en que Don Quijote desenvaina su espada y advierte que está dispuesto a defender el honor de la reina. Es posible que Cervantes haya querido demostrar la diferencia entre el apócrifo y su obra tratando el mismo tema con un enfoque

tan distinto y un arte tan superior por la comicidad de la situación, las alusiones literarias y el desarrollo paralelo de la acción en el retablo con la de la novela y de ambos con la estructura del teatro en el teatro y de la contraposición del arte y de la vida, preparatorios de la sección central de la «Segunda Parte», la de los Duques, empeñados en entretenerse a costa de Don Quijote y de Sancho (II, 30-57).

Don Quijote encuentra a Maese Pedro al poco tiempo de haber visitado la cueva de Montesinos (II, 22-23), episodio alrededor del cual se entreteje la madeja del teatro en el teatro organizada por los Duques quienes han leído la «Primera Parte» y se han enterado del descenso del caballero a la cueva de Montesinos. De manera que el retablo de Maese Pedro anticipa estilísticamente la parte central de la novela de 1615 y Ginés, presentado con el «rizo» de la adversativa, prepara la espiral central de la novela, con la promesa, en II, 32, del Duque de entregar una ínsula a Sancho para que la gobierne y para Don Quijote una serie de sorpresas donde los golpes de escena y los escenarios y tramoyas se suceden con un ritmo vertiginoso: el cortejo en el bosque en II, 34 con la aparición de Dulcinea, el carro triunfal de Dulcinea, en II, 35, y la necesidad de que Sancho se fustigue las nalgas para desencantar a Dulcinea, la Condesa Trifaldi en II, 36, con la historia de su encantamiento en los capítulos 37 y 38 y, en II, 40-42, la aventura de Clavileño y finalmente, desde el cap. 45 hasta el cap. 53, el gobierno de Barataria por Sancho, desbaratado por el autor con un golpe de pluma, como el retablo de Maese Pedro había sido destruido por la espada de Don Quijote. Como una novela dentro de otra, esta parte central adquiere autonomía en la medida en que la vemos como un modo de libretar al personaje, de hacerle dudar de su locura, hasta que se recobra la unidad narrativa abandonando la sección con un golpe de pluma, acción que a su vez incluye y supera el golpe de espada con el que se desbarató el retablo, en un juego de espirales que resuelven los planos dobles de la novela, su realidad/ficción enmarcada por personajes-autores, como los mismos Ginés/Maese Pedro y Don Quijote/Alonso Quijano.

De esa manera el estilo de la presentación de Ginés, con la adversativa de I, 22, preanuncia el estilo de la novela de 1615, de la que ese personaje es clave y símbolo anticipatorio, verdadera alegoría de la novela concebida por Cervantes, cifra de su invención artística.

# VIDA, AMOR Y MUERTE EN LA POESÍA DE QUEVEDO

Por Óscar González Palencia

A Carlos Miranda

A lo largo de la historia del pensamiento —o sea de la filosofía y del arte—, el hombre ha tratado de encontrar el medio que le permitiera acceder a la felicidad. Todos nosotros nos conducimos en función de este ideal que debe desarrollarse en un espacio y un tiempo delimitados, es decir, en palabras de Américo Castro, todos ansiamos nuestra *morada vital*.

El hombre del siglo XX ha sido testigo de la puesta en práctica de aquellas conductas preconizadas por el racionalismo delirante de Hegel y, en el punto opuesto, por el nihilismo no menos radical de Schopenhauer y Nietzsche. El cotejo de la experiencia cotidiana ha corroborado al individuo la imposibilidad de hallar su *morada vital* siguiendo estas pautas. Se produjo así la llamada *crisis del sujeto*, y se dejaron de lado tanto las afirmaciones axiomáticas como las negaciones excluyentes para dar entrada a la duda, entrañada en la raíz misma del existencialismo.

Hoy en día se tiende a pensar que estas convicciones son conceptos de época; pero, realmente, los deseos y necesidades del hombre constituyen un discurso universal. No es difícil encontrar puntos de afinidad entre el *humorismo* de L. Pirandello y el cinismo de Diógenes o Antístenes; no es difícil encontrar puntos de convergencia entre un autor tan «moderno» como Azorín, que halló en Montaigne el «escepticismo amable» que necesitaba su voluntad menoscabada, y un autor tan «lejano» como Quevedo, cuyo cansancio acumulado por los vanos intentos de demostrar la existencia de Dios le impulsó a dar la razón al *señor de la Montaña*.

A continuación trataremos de explicar, a través de tres puntos de inflexión —vida, amor y muerte—, el itinerario de Francisco de Quevedo en sus intentos baladíes por encontrar una *morada vital* y, remitiéndonos una vez más a Américo Castro, una *vividura*.

## 1. VIDA

### 1.1. *La angustia vital*

Podría pensarse que la angustia de Quevedo es tan inefable como el hecho literario en sí, como la experiencia de íntima penetración mística. Esta vida atribulada provocaba en el poeta un sollozo contenido, un suspiro dolorido y nunca exhalado

del todo. ¿Cuál es la causa de tan agudo y entrañado desgarró? La afectividad de Quevedo no puede circunscribirse a un sentimiento: su dolor trasciende el amor, la soledad, y a la vez los engloba. Un espíritu anhelante que implora ternura, prosternado ante la belleza, receptivo ante la dulzura y, al mismo tiempo, desabrido ante el rechazo, personal y furibundo ante el desorden, configuraron su carácter violento, explosivo, en que se aúnan, como dice Dámaso Alonso, *el mundo infrahumano y el mundo suprahumano*<sup>1</sup>. Por tanto, en su vena poética, se concitan la tonalidad bruñida e idealizada de la tradición petrarquista junto con el plano plebeyo y conversacional de su burla descarnada, sin que sea posible deslindarlos. Sin embargo, las formas petrarquistas no son en él sino moldes impuestos por la época, puesto que el dolor existencial está por encima de cualquier mentira angelical y, por tanto, cercano a la duda metafísica:

*En los claustros de l'alma la herida  
yace callada; mas consume, hambrienta,  
la vida, que en mis venas alimenta  
llama por las medulas extendida.*

*Bebe el ardor, hidrópica, mi vida,  
que ya, ceniza amante y macilenta,  
cadáver del incendio hermoso, ostenta  
su luz en humo y noche fallecida.*

*La gente esquivo y me es horror el día;  
dilato en largas voces negro llanto,  
que a sordo mar mi ardiente pena envía.*

*A los suspiros di la voz del canto;  
la confusión inunda l'alma mía;  
mi corazón es reino del espanto [485]*<sup>2</sup>

Por otra parte, ese dolor es, al mismo tiempo, desmesurado y contenido, lo que dota a su poesía de un gran número de derivaciones aumentativas y de un mensaje extraordinariamente comprimido.

Pero el desasosiego no lo condujo al ascetismo. El asceta rige su conducta mostrando desdén hacia la vida terrena; pero no proyectando sobre ella su odio, ya que esto suponía la descalificación absoluta de la obra del Creador. La postura ideológica de Quevedo entraña esa actitud sañuda hacia lo terrenal, por lo que sus cánones convergen más con el escepticismo que con el ascetismo. Esta aversión por las cosas sensibles se debe, en opinión de Américo Castro, a que Quevedo es un pertinaz nominalista, esto es, que, para él, las entidades corpóreas que nos rodean no son sino designaciones convencionales bajo las cuales no subyace ninguna esencia<sup>3</sup>. Por tanto, todo es deleznable, idea que conduce inevitablemente al pesimismo por la fugacidad y lo efímero de la existencia.

<sup>1</sup> Vid. D. ALONSO, «La angustia de Quevedo», en G. SOBEJANO (ed.), *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 17-22.

<sup>2</sup> Cito todos los poemas siguiendo la edición y la numeración de F. de QUEVEDO Y VILLEGAS, *Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

<sup>3</sup> Vid. A. CASTRO, «Escepticismo y contradicción en Quevedo», en SOBEJANO (ed.), *op. cit.*, pp. 39-42.

Dicho lo cual, podemos inferir que el nihilismo quevediano no surge de una distinción entre la Verdad Suprema y lo tangible dudable; sino que brota directamente de la convicción de que la razón humana no conduce a ningún principio cuya veracidad sea incontrovertible. De este discurrir, emerge ese Quevedo gran fustigador de lo humano. Podría aducirse que su temperamento encontró un campo propicio en estas reflexiones; pero lo cierto es que nuestro poeta fue un ávido lector de Montaigne, al que, sin embargo, cree superar considerando que sólo el método matemático puede aportarnos demostraciones válidas<sup>4</sup>. No obstante, si coincidieron en el abandono de la búsqueda del verismo amparados en que sólo la muerte mostraría la verdad —bien por la existencia de la vida ultraterrena, bien porque la nada, el no-ser, sea lo único indudable.

Así pues, el talante quevediano ante la vida podría resumirse con la fórmula del Eclesiastés: *Vanidad de vanidades; todo, vanidad*. Con esta idea como punto de partida, no es extraña la adecuación entre la muerte y la vida, la cuna y la sepultura. Este pensamiento, de honda y temprana raigambre, le acompañaría hasta el fin de sus días, como lo demuestra el hecho de que, poco antes de morir, compusiera un poema en que «Pinta la vanidad y locura mundana». De estos asertos se siguen algunas reflexiones que pueden verificarse en sus obras poéticas: una visión de la existencia humana como podredumbre de la que se desprenden descripciones de las etapas vitales sin escatimar en expresiones que destacan lo nauseabundo de la generación, del embarazo, del alumbramiento, de la vejez<sup>5</sup>... Ante semejante clima de radical pesimismo, parece que lo único en que el hombre debe concentrar su pensamiento es en un aprendizaje que le otorgue la serenidad ante la muerte<sup>6</sup>.

## 1.2. *La política como ámbito hostil*

La política es otro medio en el que Quevedo fracasó en su intento de alcanzar la realización personal. Unas estructuras en franco declive y la ineptitud de los gobernantes de su época dieron al traste con sus pretensiones. Las notas que se exponen a continuación son fruto de la reflexión que ha suscitado la lectura de sus poemas en que se tratan estos temas y, en especial, de la *Epístola satírica y censoria*.

### 1.2.1. Defensa del gobierno confesional

El desarrollo de la teoría política quevediana está orientado a la situación de la monarquía española bajo Felipe III y Felipe IV. Por tanto, esta suerte de filosofía práctica versificada es, más que una llamada a la circunspección, una invocación al sentimiento del deber del monarca. Quevedo, que tenía una idea a la vez divina y patriarcal del poder, confía en el rey, pero no en los validos. La responsabilidad regia sólo es susceptible de rendir cuentas ante Dios. Para justificar este modo de conducirse por parte de la curia regia, nuestro escritor debía apoyarse en un crite-

<sup>4</sup> Vid. A. CASTRO, art. cit., p. 42 y n. 3.

<sup>5</sup> Vid. F. YNDURÁIN, «El pensamiento de Quevedo», en su *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 171-204, en que se tratan exhaustivamente estas ideas y se ilustran con algunos versos muy representativos.

<sup>6</sup> Vid. M. de MONTAIGNE, *Essais*, I. I, c. XX; *apud*. YNDURÁIN, art. cit., p. 180.

rio de autoridad irrefragable. Ni Séneca ni Epicteto, ni, por supuesto, Montaigne, sus admirados y queridos maestros en la distancia, habrían resistido una crítica ardua desde este punto de vista, por lo que Quevedo sustenta sus ideas sobre los mismos Evangelios, traspuestos a un plano político-religioso. En efecto, en último extremo pretende subordinar la política a la moral católica<sup>7</sup>.

Así, la Biblia se erigió en la base infalible que escogería para sus meditaciones sobre el príncipe, sobre sus deberes para con Dios, para consigo mismo y para con la nación, sobre la misión de privados o validos y sobre las obligaciones de otros súbditos<sup>8</sup>. Dios debía ser el inmediato referente de buen gobierno. A su vez, como señala Raimundo Lida<sup>9</sup>, el teólogo complutense —el propio Quevedo— sería el recto intérprete de los designios divinos, cuya primera y principal pauta pasaría a ser la de condenar las doctrinas maquiavélicas para desvelar al pueblo la tiranía de Satanás.

En el marco de este ideario, sitúa Quevedo a la monarquía, garante del cumplimiento de la voluntad de Dios en el mundo, puesto que el monarca es encarnación de la ecuanimidad, pues no participa ni de la soberbia de la nobleza ni de la miseria de la plebe. El rey es, a su vez, cabeza visible del Estado unitario en que debe imperar la homogeneidad religiosa. Por tanto, debe ser el depositario de la soberanía según el sentido tradicional de la *plenitudo potestatis*, y contra él no cabe rebelión ni discrepancia populares<sup>10</sup>.

En definitiva, el axioma que dicta que el rey es el trasunto de Cristo en la tierra condiciona las ideas de Quevedo y les da un tono marcadamente ético<sup>11</sup>, pues no aboga por el cambio de las instituciones, sino por la variación de las conductas. Dentro de este ámbito, el monarca debe ser liberal, sufrido, servicial y protector de sus súbditos. La virtud suprema debe ser el equilibrio, la medida para dilucidar lo bueno del pasado, para juzgar lo adecuado del presente y para discernir el porvenir.

### 1.2.2. Visión providencialista de la historia

Quevedo podía haber quedado en los anales como un humanista señero, condición que podría haber adoptado por formación, pero no por talante<sup>12</sup>. Tan pronto como concluye su bagaje universitario, se apresta a intervenir en la vida pública española. Demostró una singular voluntad de servicio a su señor, el duque de Osuna, al tiempo que ponía frecuentemente en peligro su libertad y su integridad por las denuncias descarnadas a las corruptelas del poder.

Esta vocación le estimuló a dedicar una buena parte de su vida meditativa a la teoría política. Sus ideas a este respecto deben enmarcarse dentro de la corriente que veía, en la historia de las naciones, una misión providencial. Así, España será

<sup>7</sup> Vid. el interesante desarrollo que hace de esta idea J. L. LÓPEZ ARANGUREN, «Lectura política de Quevedo», *Revista de Estudios Políticos* 29 (1950) 157-167; apud F. RICO (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 299-310.

<sup>8</sup> Una exposición extensa y documentada sobre el tema puede hallarse en R. LIDA, «Política de Dios», en su *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 125-156.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>10</sup> Sobre el deber de acatar las disposiciones del rey, vid. J. A. ÁLVAREZ VÁZQUEZ, «Teoría y práctica política de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 336 (1978) 429-51.

<sup>11</sup> Para perfilar el alcance ético y político de las ideas de Quevedo, vid. F. ABAD, «Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *Letras de Deusto* 20 (1980) 207-15.

<sup>12</sup> YNDURÁIN, art. cit., pp. 201-5, aporta algunas notas sobre la formación de Quevedo.



uno de los estados cuyo papel en el devenir histórico estará orientado a mantener el recto curso de los acontecimientos, idea que justifica la excesiva y secular dedicación a las armas en nuestro país. Entre tanto, en otras zonas aprovechan el menoscabo que estos esfuerzos suponen en las arcas españolas y se dejan llevar por su afán lucrativo potenciando los oficios mecánicos.

Ciertamente, el afán por movilizar al pueblo español, asediado por el enemigo, se agudiza en el año 1609; pero ya desde tiempos de los Reyes Católicos se venía arengando a la población acerca de la misión de España ante la historia<sup>13</sup>. En estos momentos, se toma conciencia, por primera vez, de la imposibilidad de infundir el dogma católico en los Países Bajos. En opinión de Quevedo, la paz que entonces se instauró fue fruto de una pérdida de valores, de una paulatina corrupción. Tras las fuerzas enemigas se pertrechaban todas las facciones heréticas europeas. Como consecuencia de esta situación agitada, las reacciones de la población debieron de ser muy variopintas. Una vez más, el dolor de Quevedo ante una realidad imperial que se desmoronaba se canaliza a través de la sátira. Una extensa galería de personajes grotescos se paseó por las gavetas de su cerebro; pero el más fustigado fue, sin duda, el arbitrista taumatúrgico que se consideraba a sí mismo poseedor de las soluciones que sacarían a España de la crisis.

Lo cierto es que, en España, ateísmo, herejía y maquiavelismo servían para designar a toda suerte de enemigos. Quevedo blandirá la pluma en contra de los enemigos de la patria proyectando sobre ellos los más variados registros. Sin embargo, el mal endémico no venía ocasionado sólo por agentes externos; sino que también se había gestado fronteras adentro: cristianos nuevos jactanciosos que afirmaban proceder del linaje montañés, considerándose así garantes de la perpetuidad de la raza, judíos especuladores que negociaban con el conde-duque de Olivares<sup>14</sup> y otra suerte de dinerarios que merecen la reprobación del poeta.

Pese a lo dicho, Quevedo no era un soñador ni un revolucionario. Sí vuelve su mirada hacia un pasado que considera glorioso y lejano, y da rienda suelta a sus anhelos de grandeza. Sin embargo, este pasado no está acotado con precisión, pues fluctúa entre períodos tan dispares como la España de los Reyes Católicos o los reductos cristianos norteños en tiempos de don Pelayo. La *Epístola satírica y censoria* no es más que la evocación de un tiempo y una época indeterminados. No obstante, tampoco se deja atrapar por el reclamo de esa falacia que supone la alabanza incondicional de un pasado irreal y reelaborado; aunque sí se conduce invocando un ámbito austero de recias costumbres, ideario tradicional y humanista que remite a la antigua Roma y a la figura de Catón.

### 1.2.3. El papel del intelectual. Rechazo y frustración final

Sería absurdo contradecir la opinión de Álvarez Vázquez, según la cual Quevedo es un eximio representante del clasicismo barroco<sup>15</sup>. Es verdad que los desastres de orden político, social y económico acaecidos en su época<sup>16</sup> no son, para el poe-

<sup>13</sup> Vid. LIDA, art. cit., pp. 130-2.

<sup>14</sup> Sobre esta figura, vid. el interesante estudio de J. H. ELLIOT, *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.

<sup>15</sup> Vid. ÁLVAREZ VÁZQUEZ, art. cit., pp. 427-35.

<sup>16</sup> Vid. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Madrid, 1969.

ta, manifestaciones de una incipiente decadencia —factor que ignora sistemáticamente—, sino castigos de la divinidad. Es verdad también que reivindicca con todos los medios a su alcance la que considera que debe ser la función propia de la nobleza de su tiempo, en la que él se encuentra inserto: manifiesta su identidad y su exclusividad firmando sus escritos como *Caballero de Santiago* y *Señor de la Torre de Juan Abad*; se enaltece por su limpieza de sangre —no olvidemos que fue oriundo de la montaña—; se solivianta contra los judíos; critica acertadamente a la media y pequeña nobleza por ignorar la importancia de su labor y sus rasgos distintivos con respecto a los otros órdenes sociales; los oficios merecen su repulsa por representar una amenaza contra la estabilidad del sistema estamental... Con todo, pese a la dificultad que entraña el solo intento del poeta de defender estas ideas que, desde un punto de vista estrictamente sociológico, podrían calificarse de retrógradas, debemos considerarlas como un intento del poeta de alcanzar un ámbito donde desarrollar su propio yo. En efecto, Quevedo tiene conciencia propia de su nivel intelectual, de su capacidad de juicio y discernimiento, por lo que debe abismarse en aconsejar al monarca en el ejercicio de sus funciones. No obstante, una vez más el fracaso lo perseguirá hasta sumirlo de nuevo en la frustración.

### 1.3. *La sátira como respuesta al rechazo*

Al tener conciencia de que su ser permanecía siempre en potencia y de que jamás alcanzaría la actualización, Quevedo busca las causas de esa insatisfacción y, llegando a considerar que se debe a motivos coyunturales, arremeterá con acrimonia contra todo aquello que configura lo que es, para él, una realidad adversa.

#### 1.3.1. Motivaciones para la crítica

Por medio de la poesía satírica, operará una desmitificación de los valores encumbrados y, en buena medida, intocables por su tradicional idealización. El desengaño lleva implícito un proceso de degeneración. Todo es denigrado, motejado y rechazado.

El dinero es un elemento especialmente lacerado en este tipo de poesía, puesto que se ha erigido en el agente que ha erosionado las bases de una —como hemos visto— secular y añorada sociedad estamental. El dinero se ha convertido en el salvoconducto necesario para acceder a los valores espirituales, exonerados anteriormente del peligro materialista y comercial —el amor, la amistad... Por medio de la moneda se conseguirá el beneplácito general en aquellas actitudes y comportamientos que antes eran merecedores de reconvención, como la creación de una justicia a la medida de reos pudientes..., tendencias éstas que son propias de una moral carcomida y acomodaticia. En estas composiciones, se suele evitar la acusación directa; pero detrás de los personajes clásicos que integran sus versos se esconden nombres propios de próceres de la Administración.

En este ambiente de general decadencia, donde las relaciones y los valores humanos pierden terreno en favor de lo crematístico, nuestro literato describe la realidad que lo circunda como cosificada, como un mundo exánime, inserto en el

objetalismo. La actitud de Quevedo es la del intelectual dolorido e inerme cuya venganza consiste en acentuar lo grotesco, lo chabacano, lo abyecto<sup>17</sup>.

Así, debe entenderse la vena satírica de Quevedo como un rechazo virulento a la execrable situación moral del entorno del poeta. Por tanto, este tipo de piezas constituye un intento de tomar el pulso a las pautas éticas del siglo XVII español. La galería de personajes que desfilan por estos poemas es muy amplia: calvos, narigudos, viejos teñidos, viejos que pretenden ocultar su edad, médicos, jueces, abogados, alguaciles, pseudohidalgos, boticarios, pasteleros, falsas doncellas, fanfarrones, jaques, borrachos, jugadores...

Los moldes literarios en los que se imbrican estos temas también son variados<sup>18</sup>. Destacan en número y calidad las letrillas satíricas que se amoldan al formato tradicional de un estribillo alusivo y una serie de estrofas a manera de glosa, que pasan revista a diversos tipos y personajes que ilustran el tema del estribillo. Los epitafios y túmulos satíricos son una continuidad de los géneros homónimos cultivados en la antigüedad clásica; pero no faltan esquemas propios de la tradición ibérica (romances de ciego, pregones y poemáticas, jácaras y bailes...). En cuanto a los metros, son empleados con singular dominio técnico, aparte de letrillas, romances y romancillos, los sonetos, redondillas, décimas y canciones. Pero en todos estos esquemas estróficos y temáticos hay un denominador común: la condensación y el rechazo afectivo. La mitología, por ejemplo, otrora instrumento de amplificación de los más hermosos poemas, sufre una cruel deformación al ser parangonada con el mundo de los hampones:

*Bermejazo platero de las cumbres,  
a cuya luz se espulga la canalla,  
la ninfa Dafne, que se afufa y calla  
si la quieres gozar, paga y no alumbres.*

*Si quieres ahorrar de pesadumbres,  
ojo del cielo, trata de compralla:  
en confites gastó Marte la malla,  
y la espada en pasteles y en azumbres.*

*Volvióse en bolsa Júpiter severo;  
levantóse las faldas la doncella  
por recogerle en lluvia de dinero.*

*Astucia fue de alguna dueña estrella,  
que de estrella sin dueña no lo infiero;  
Febo, pues eres sol, sírvete de ella. [536]*

En el *Poema de las necedades y locuras de Orlando*, por su parte, se lleva a cabo una completa degradación de los héroes del ciclo carolingio a través de dos viveros de enorme éxito en la poesía anterior e, incluso, contemporánea a Quevedo:

<sup>17</sup> Para comprobar la manera de actuar de Quevedo en la deformación de sus poemas satíricos, vid. P. JARAULDE POU, «La poesía de Quevedo», en *Estudios... al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Granada, Universidad, 1979, pp. 187-208; apud RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 621-4.

<sup>18</sup> Una exposición clara de la teoría literaria quevediana en lo que respecta a la poesía satírica puede verse en A. M. SNELL, *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, Londres, Tamesis Books, 1982, pp. 24-6, 39-42, 46-8; apud RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 621-4.

la petrarquista, cuyas imágenes y lugares comunes se reducen a la deformación grotesca y ridícula.

Esta poética de lo grotesco delata un nihilismo pesimista que conduce a hundir en el fango lo que hasta entonces parecía intocable. Como concluye y matiza Dámaso Alonso, hay una desmesura en toda la personalidad moral de Quevedo<sup>19</sup>. Francisco Ayala aduce que la insolencia provocativa de Quevedo es un esfuerzo por superar su propia vergüenza<sup>20</sup>. De acuerdo con esta opinión, esa crueldad inmisericorde con que castiga a sus prójimos la suscita el dolor insoportable de su propia miseria; así, podríamos explicar, quizás, la actitud del poeta frente al mundo, sus reflexiones profundísimas y muy dolorosas acerca de la condición humana, la visión deforme de lo físico, la misoginia...

### 1.3.2. Herencia clásica, elementos populares y otras fuentes

En este tipo de poesía, el apoyo en fuentes antiguas para aducir un criterio de autoridad que reforzara la veracidad de lo defendido fue un procedimiento asiduo. Así, se sirvió de pasajes de las Santas Escrituras, la Patrística o la herencia clásica. Dentro de este tercer ámbito, el recurso tópico del *mundo al revés*, empleado con singular fortuna, encuentra su génesis en los *adinata* de la literatura antigua:

*Que su limpieza exagere,  
porque anda el mundo al revés,  
quien de puro limpio que es  
comer el puerco no quiere;  
que lagarto rojo espere,  
el que aún espera al señor,  
y que tuvo por favor  
las aspas descoloridas,  
concértame esas medidas. [642, vv. 29-37].*

Este medio expresivo es propicio para el tratamiento del antisemitismo, la mezcla de las capas intermedias de la sociedad que lograban ostentar títulos nobiliarios... Hay en Quevedo un implícito desdén por los grupos sociales insertados en la burguesía urbana<sup>21</sup>, integrados, en su práctica totalidad, por conversos. El tópico del *mundo al revés* denota, casi siempre, una actitud conservadora y nostálgica, caracteres que, como hemos visto, son propios de la personalidad de nuestro poeta; no obstante, Quevedo no ofrece una disposición paralela, sino que deja una reticencia que considera suficientemente explícita por los hechos que denuncia:

*Si el mundo amaneciera cuerdo un día,  
pobres anohecieran los plateros,*

<sup>19</sup> Vid. D. ALONSO, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962<sup>4</sup>, pp. 497-580; *apud* RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 593-99.

<sup>20</sup> Vid. F. AYALA, «Hacia una semblanza de Quevedo», en *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 235-271; *apud* RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 552-3.

<sup>21</sup> Una tipología de las ocupaciones de los integrantes de este grupo social puede hallarse en C. VAÍLLO, «El mundo al revés en la poesía de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 137 (1982) 364-93; *apud* RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 621-4.

*que las guijas nos venden por luceros  
y, en migajas de luz, jigote al día.*

*La vidriosa y breve hipocresía  
del Oriente nos truecan a dineros;  
conócelos, Licinio, por pedreros,  
pues el caudal los siente artillería. [554, vv. 1-8]*

En general, el vehículo por el que se profieren las ideas del *mundo al revés* es la locura colectiva.

Sin embargo, podemos acotar aún más las preferencias quevedianas en lo cantante a los satíricos antiguos. En efecto, mientras desoye en gran medida la tradición horaciana, se muestra propincuo a Persio, Juvenal y Marcial. De todos ellos, mostró mayor afecto por las sátiras austeras, próximas al estoicismo y de tono predicador de Aulo Persio, y, en especial, por la segunda de ellas. Hay cinco sonetos en que se censuran las peticiones de los hombres a Dios; en especial, el poema que transcribimos a continuación es tributario de los versos 24-30 de la mencionada sátira<sup>22</sup>:

*Porque el azufre sacro no te queme,  
y toque el robre, sin haber pecado,  
¿será razón que digas, obstinado,  
cuando Jove te sufre, que te teme?*

*¿Que tu boca sacrílega blasfeme  
porque no eres bidéntal evitado?  
¿Que en lugar de enmendarte, perdonado,  
tu obstinación contra el perdón se extreme?*

*¿Por eso Jove te dará algún día  
la barba tonta y las dormidas cejas,  
para que las repele tu osadía?*

*A Dios, ¿con qué le compras las orejas?  
Que te parece asquerosa mercancía  
intestinos de toros y de ovejas. [53]*

Pero Quevedo no hace una mera traducción del poeta latino, sino que se ajusta al precepto poético de la *imitatio atque emulatio*.

Hay otros temas para los que tomó como modelo a otros poetas antiguos<sup>23</sup>; por ejemplo: en la ridiculización de la mujer, Juvenal adopta un punto de vista antimatrimonial y es seguido por Quevedo, que ataca de manera descarnada sin limitarse a un tipo especial. También se refiere Juvenal al adulterio y reprende al marido tolerante; Marcial dedicará igualmente escritos vindicativos contra el matrimonio empleando para ello tonos hilarantes. En los mismos tonos escribe Quevedo sobre este tema.

<sup>22</sup> Un rastreo profundo de los pasajes de Persio que Quevedo tomó como modelo se encuentra en B. REY, «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 55 (1979) 65-84.

<sup>23</sup> Para acercarse a este tema, hay que remitirse al extraordinario artículo de B. SÁNCHEZ ALONSO, «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española* 11 (1924) 8-153.

Juvenal demostró gran pericia y talento en el cultivo del tema de la doncella pedante; Quevedo lo hizo con igual fortuna y añadió, a sus befas, la ridiculización en la mujer de todas las aficiones masculinas, además de la feminidad en los varones.

Nuestro poeta sigue a Marcial en sus embates a los desdentados, los calvos, los desgarrados, los flacos, los pecosos, los narigudos, los romos, etc.

El tema de la vejez no fue tratado sino puntualmente por los satíricos latinos. Para Quevedo, sin embargo, fue un filón extraordinario del que se sirvió para mojar la práctica totalidad de sus aspectos.

Las diatribas contra los diferentes oficios, por su parte, son muy frecuentes en Juvenal, quien declara su malestar por la consideración social y remuneración económica de oficios plebeyos frente al desamparo que sufren los hombres de letras. Marcial, menos grave que Juvenal, compone chanzas cuyo principal objetivo es mover a risa. Será Marcial quien sea secundado por Quevedo, que zarandeará a los médicos con especial inquina. Con todo, será Juvenal quien concite su atención y, más concretamente, la sátira XVI, consagrada a las prerrogativas militares, en la que se basará nuestro literato para componer un soneto en que «Descubre quién lleva los premios de las victorias marciales».

Los eclesiásticos son igualmente sometidos a escarnio. Las alusiones, muy veladas, se centran, sobre todo, en la vida regalada de los conventos y en los amoríos de las monjas. Al igual que en el tema de los hampones, del que merecen destacarse la *Carta de Escaramán a la Méndez* y *Respuesta de la Méndez*, Quevedo no encontró precedentes latinos en estas esferas.

La superstición también recibió el rechazo quevediano, para lo cual encontró motivaciones en Horacio, Persio y Juvenal. Al pensamiento y al arte de Persio, al que Quevedo demostró especial aprecio como ya hemos señalado, acudió para componer el poema en que «Muestra con ilustres ejemplos cuán ciegamente desean los hombres».

Pero no terminan aquí los tributos que don Francisco debe a los autores antiguos, pues, en opinión de Margherita Morreale<sup>24</sup>, su personalidad le hizo que se aproximará a la obra de Luciano de Samosata. Esta proximidad de caracteres fue proverbial en el siglo XVII y XVIII, y se concreta en aquellos tipos que fueron objeto de la ironía y el sarcasmo de ambos: los dos vilipendiaron al falso filósofo y al hipócrita, al marido tolerante, a la viuda aparentemente afligida, el maniqueísmo y el boato de las manifestaciones religiosas... Sin embargo, hay, entre ambos satíricos, una diferencia de talante y de perspectiva: mientras Luciano es el modelo del fustigador cínico y descreído, Quevedo es el paradigma del moralizador circunspecto y afectado por el desorden que reprueba.

Queda por analizar el sentimiento de rechazo que nuestro poeta experimentó por los individuos de la rama semítica<sup>25</sup>. Es en este tema en el que Quevedo se sirve de elementos populares que han trascendido su época y se han convertido en tópicos. La repulsa racial quevediana engloba también una declarada xenofobia; sus juicios hiperbólicos y deformadores alcanzan tanto a moros y judíos como a los banqueros genoveses, venecianos, holandeses, franceses... y se reconoce en todos

<sup>24</sup> Vid. M. MORREALE, «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», *Revista de Literatura* 8 (1955) 213-7.

<sup>25</sup> Vid. J. CAMINERO, «Formas de antisemitismo en la obra de Quevedo», *Letras de Deusto* 10 (1980) 5-56.

ellos una afección común: la ingratitud. También la soberbia sería considerada como un indicio de mala casta. De esta forma, poco a poco, irá perfilando las cuatro pestes del mundo: envidia, ingratitud, soberbia y avaricia, patrimonio de esa pretendida mala ralea.

Para avalar sus denuncias, debía verificarlas con pruebas. Pues bien, encuentra en la herejía el medio para catalogar el credo judaico de infamia, restándole así toda su credibilidad. Además, según su costumbre, debía encontrar una figura que encarnase, a modo de antonomasia, todo lo vituperable del grupo semítico; este personaje paradigmático es Judas Iscariote. Cabe preguntarse cómo Quevedo arremete contra Judas dándole el título de heresiarca, teniendo mucho más cercanas en el tiempo las desviaciones luteranas y calvinistas. La respuesta es sencilla: éstas no suponen un peligro para la estabilidad del Estado que él preconiza; los judíos y los moriscos, por contra, son la mayor amenaza. Por tal causa, no dejará de lacerarlos haciendo uso de la blasfemia y la animalización como recurso de comicidad, al tiempo que pondrá en boca de sus individuos un sociolecto que provocará la risa y la repulsa a partes iguales. Por otro lado, si Judas es, para Quevedo, el canalizador, a través de los tiempos, de las raleas judaicas, Mahoma será su paralelo dentro del Islam.

El procedimiento más empleado para formular el antisemitismo es la minusvaloración del elemento religioso:

*Perrazo, ¿a un español noble y cristiano,  
insolente, presumes hacer cara?  
¡Y quieres (¿puede ser cosa tan rara?)  
que te bese un Mahoma en cada mano?*

*Arrebozas en ángel castellano  
El zancarrón que Meca despreciara.  
Líquido galgo, huye como jara,  
y éntrate en la botica de un marrano. [566, vv. 1-8]*

En cuanto a la condena del carácter dinerario del judío, Quevedo acude también al ejemplo paradigmático de Judas, el cual, al ser comparado con cualquier sujeto que se dedique a actividades pecuniarias, logrará revestir su dedicación de una inevitable legitimidad:

PREGUNTA: *¿Quién es el de las botas, que, colgado,  
Es arrancada vil de aquel garrote?*  
RESPUESTA: *Es Judas, el apóstol Iscariote.*  
PREGUNTA: *Habéis los portugueses despenado.  
Bien está lo bermejo a lo ahorcado.  
¿No es este el de los pobres y el de bote? [540, vv. 1-6]*

Estas prácticas revertirían en el socavamiento del Estado monárquico —como ya hemos tratado— y se manifestarían en las injusticias cometidas contra los súbditos. Así, podemos extraer fácilmente el afán filonobiliario del poeta, que ve amenazadas sus posibilidades de prosperar dentro de un grupo estable, que podría llegar a perder su funcionalidad a causa de los subterfugios financieros y mercantiles de los judíos. Por tanto, a juicio de Quevedo, tan sólo la nobleza sería merecedora

de las gracias y prerrogativas regias. Su sistema de valores es el de la columna de la izquierda; el de la derecha, su amenaza:

- Estatismo - Dinamismo.
- Nobleza - Mercaderes.
- Sangre - Dinero.
- Proceso descendente - Proceso ascendente<sup>26</sup>

Desde esta perspectiva, lo perentorio era defender los valores hereditarios y descalificar los de libre cambio y acceso fácil, esto es, encumbrar la sangre y menospreciar las actividades mercantiles hasta reducirlas a la categoría de usura, para impedir que el dinero se convirtiera en un medio de acceso a la nobleza. Sin embargo, el deseo de los judíos por integrarse en las filas de este orden social no se debía a un prurito de ostentación, sino a una cuestión económica: exonerarse de los gravámenes. En su intento denodado por combatir estas prácticas, Quevedo hará uso de todos los tópicos que, contra esta etnia, se han esgrimido con carácter universal: codicia pecuniaria, raza maldita, pueblo deicida, elitismo intelectual y racial, endogamia exclusivista, etc.

## 2. AMOR

### 2.1. *El amor en el ciclo A Lisi*

Este ciclo engloba sesenta y ocho composiciones de las cuales sesenta y cuatro son sonetos. A lo largo de la colección, se nos revelan los tres factores del amor: el amor mismo, la amada y el amante. Sin embargo, lo esencial en el cancionero, tanto cuantitativa como cualitativamente, es el desolador sentimiento del amante. La simbolización de estos padecimientos oscila entre el fuego —el amor— y el llanto —el dolor—.

El tratamiento que Quevedo hace del amor es agudo y profundo. Así, pretende dilucidar su génesis, sus efectos, sus objetos... Por este camino, nos ofrece un colorario interesante para penetrar en el conjunto de sus pensamientos: el amor es el alma del mundo.

El tono luctuoso que domina sus poemas metafísicos trasciende también sus composiciones amorosas. Así pues, la falta de consuelo o la soledad como eterna compañera son motivos muy recurrentes<sup>27</sup>.

Tomemos como referente el siguiente soneto:

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;*

<sup>26</sup> Este tema ha sido tratado también, entre otros, por M. I. MARTÍN FERNÁNDEZ, «Referencias judaicas en la poesía satírica de Quevedo», *Anuario de Estudios Filológicos* 2 (1979) 121-46.

<sup>27</sup> Vid. G. SOBEJANO, «En los claustros del'alma...Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», en *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier*, Munich, W. Fink Verlag, 1971, pp. 459-92.



*mas no, de esotra parte en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.*

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado. [472]*

Este poema ofrece poca variedad tanto de temas como de imágenes y matices. Por contra, hallamos en él una profunda intensidad que conduce su tonalidad general del gozo de amar al dolor de la soledad. Sin abandonar algunos motivos de la poesía petrarquista —muy manidos ya en tiempos de Quevedo—, nuestro poeta logra conciliar sus obsesiones en una concepción ontológica sin precedentes en nuestra poesía: el amor es el opósito inmediato a la muerte y logra escapar al poder corruptor de ésta. Por tanto, el poema es, en su conjunto, la expresión de la que fue, quizás, la mayor y más penosa obcecación de Quevedo: el tiempo<sup>28</sup>. La funcionalidad del amor —el fuego— pasa a ser esencial, puesto que supone la eliminación de las delimitaciones temporales, la negación de la muerte, que se manifiesta en una serie de asociaciones heraclíteas (fuego-existencia-vida). Quevedo parece haber encontrado en Heráclito el filón preciso para expresar su anhelo de eternidad, ya que, como el filósofo griego —al que el poeta conocía extensa y profundamente—, concibe la realidad como una lucha de contrarios. Pues bien, para que la estructura de la realidad fuera por completo fluyente, era necesario oponer a la muerte —de suyo eterna— un concepto contrario también eterno; Quevedo cree haberlo hallado en el amor.

El intento denodado por sortear la barrera de la muerte se concreta en este poema con dos recursos homólogos<sup>29</sup>: la antítesis y el contraste. Puede observarse cómo, en el primer cuarteto, los dos primeros versos se oponen a los otros dos en los términos *cuerpo* — *alma*. Si bien los tópicos se han ido acumulando a lo largo del segundo cuarteto, al iniciarse los tercetos, observamos un salto cualitativo donde la oposición entre lo concreto y lo abstracto se hace más patente (el concepto *alma* es sometido a un velado parangón con *venas* y *medulas*). Finalmente, asistimos en el último terceto, a la necesaria distensión.

En definitiva, estamos ante una vivificación de las formas tradicionales aderezadas con la sinceridad de las obsesiones personales del poeta. La primera imagen del poema nos remite a un mundo de tinieblas donde la sombra se cierne sobre el claro día. La segunda imagen designa la muerte como un desprendimiento del alma, haciéndose eco de la idea platónica de la liberación del espíritu respecto de las angustias terrenales. Por tanto, mientras la primera de las alusiones corresponde a un tono mortuorio y tenebrista, la segunda procede de la vena poética petrarquista, que considera la muerte como liberación.

Un aspecto no puesto de manifiesto hasta ahora es la presencia en el poema de

<sup>28</sup> Vid. C. BLANCO AGUINAGA, «Cerrar podrá mis ojos... Tradición y originalidad», *Filología* 8 (1962) 57-78.

<sup>29</sup> Vid. F. LÁZARO CARRETER, «Un soneto de Quevedo», en F. LÁZARO CARRETER y E. CORREA CALDERÓN, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 168-76.

evocaciones mitológicas: el alma tiene que atravesar el agua fría para acceder a la otra ribera del día de la muerte... Son palabras que guardan relación con un Hades implícito en que se ubican el Leteo, la Laguna Estigia... Estas consideraciones le dan pie a Walter Naumann para calificar el poema como puramente pagano, a lo que añade, en términos escolásticos que el alma a la que se alude en el poema es, únicamente, el alma animal<sup>30</sup>. Desde esta perspectiva, lo verdaderamente sobrecolector es la avezante soledad que desprenden sus versos.

## 2.2. *Papel de la estilística en la hermenéutica del amor en Quevedo*

Los usos poéticos de Quevedo en su lírica amorosa están tamizados por la tradición petrarquista que le precedió y por la originalidad que demostró tanto en la expresión como en el sentimiento. El espíritu barroco del que se halla transido hace que su poética, impregnada de antítesis, paradojas y toda suerte de juegos de contraste, no encuentre ubicación en una estética de la belleza arcádica; sino que posibilita que hunda sus raíces en un oscurantismo pesimista y anhelante, que es la veta que distingue al hombre del XVII del sujeto renacentista. El prurito por reducir la dualidad a la unidad, la polisemia a la univocidad, le condujo indefectiblemente a superar lo terreno para alzarse hasta lo divino. Estas apreciaciones pueden contemplarse en el soneto siguiente<sup>31</sup>:

*Fuego a quien tanto mar ha respetado  
y que, en desprecio de las olas frías,  
pasó abrigado en las entrañas mías,  
después de haber mis ojos navegado,*

*merece ser al cielo trasladado,  
nuevo esfuerzo del sol y de los días;  
y entre las siempre amantes jerarquías,  
en el pueblo de luz, arder clavado.*

*Dividir y apartar puede el camino;  
mas cualquier paso del perdido amante  
es quilate al amor puro y divino.*

*Yo dejo la alma atrás; llevo adelante,  
desierto y solo, el cuerpo peregrino,  
y a mí no traigo cosa semejante. [292]*

En una visión analítica del primer cuarteto, hallamos la siguiente reducción:

|                |                             |             |
|----------------|-----------------------------|-------------|
| — Fuego/Agua   | — Espacio abstracto         | — Ideas.    |
| — Fuego/Agua   | — Espacio abstracto         | — Ideas.    |
| — Fuego/Amor   | — Espacio humano intangible | — Entrañas. |
| — Fuego/Olvido | — Espacio humano tangible   | — Ojos.     |

<sup>30</sup> Vid. W. NAUMANN, «Polvo enamorado. Muerte y amor en Propertio, Quevedo y Goethe», en SOBEJANO (ed.), *op. cit.*, pp. 326-42.

<sup>31</sup> Puede consultarse el magnífico comentario que hace de este poema G. GULLÓN, «En torno a un soneto de Quevedo», *Explicación de textos literarios* 3 (1974) 25-30.

Pero si hacemos que la visión sea sintética, esto es, que abarque el soneto en su conjunto, encontramos los siguientes elementos esenciales:

- Agua-Mar — Olvido.
- Tierra — Camino.
- Fuego — Amor puro.
- Aire — Firmamento.

En consecuencia, el poeta, ante la imposibilidad de reducir la dispersión al orden, lo corpóreo a lo espiritual, acepta su condición humana: el fuego abraza el cuerpo y el alma.

Por otra parte, los procedimientos estilísticos empleados en este tipo de composiciones pueden reducirse a la yuxtaposición sistemática de vocablos, cuyo objetivo es dotar de unidad orgánica a la materia tratada. Este recurso puede ampliarse en extensión y en dificultad si la pretensión se centra en conectar dos elementos aparentemente disímiles. Este tipo de usos ha recibido el nombre de *concepto metafísico*<sup>32</sup>. Para Navarro de Kelley, el sentimiento amoroso tiene su génesis en la contemplación de la belleza, idea asumida de las teorías estéticas neoplatónicas, que identificaron belleza con armonía, es decir, concordia y orden en la disposición y adecuación de las formas a las materias, únicamente perceptibles por medio del alma<sup>33</sup>. Con todo, Quevedo configura su ideal de belleza como el efecto resultante de la acción del alma sobre el cuerpo, con lo que se separa de los pitagóricos al considerar que la percepción de lo bello se realiza a través de los sentidos, y no de la razón. Así, el empleo del llamado *concepto metafísico* no responde a una pretensión meramente esteticista; sino a la voluntad de aunar, en un solo poema, las obsesiones más entrañadas, como el amor y la muerte:

*Si hija de mi amor mi muerte fuese,  
¡qué parto tan dichoso que sería  
el de mi amor contra la vida mía!  
¡Qué gloria, que el morir de amar naciese!*

*Llevará yo en el alma adonde fuese  
el fuego en que me abraso, y guardaría  
su llama fiel con la ceniza fría  
en el mismo sepulcro en que durmiese.*

*De esotra parte de la muerte dura,  
vivirán en mi sombra mis cuidados,  
y más allá de Lethe mi memoria.*

*Triunfará del olvido tu hermosura;  
mi pura fe y ardiente, de los hados;  
y el no ser, por amar, será mi gloria. [460]*

En su lucha denodada por superar la ineludible temporalidad de la vida, Quevedo encuentra en el amor un sentimiento perpetuo con que dignificar el alma hasta el

<sup>32</sup> Vid. E. NAVARRO DE KELLEY, «El concepto metafísico en la poesía de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 262 (1973) 142-150, nn. 6, 7, 8.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 146.

punto de identificarlo con la fusión primigenia y eterna del espíritu humano. Así, al alma enamorada, la muerte le será inocua.

### 2.3. *El amor entendido como medio de trascendencia: nuevo fracaso*

Toda vez que la fugacidad de la vida le convence de la imposibilidad de alcanzar una plenitud terrena, nuestro poeta acomete la empresa de alcanzar el infinito en el ámbito del amor. Como ya hemos dicho en repetidas ocasiones, ese sentimiento tiene tal arraigo que parece quedar inhibido de la erosión del tiempo. Con esta convicción, es casi ineludible pensar que el amor subsistirá a la destrucción, que se resistirá a la fusión con la nada. No obstante, Quevedo no ama a una dama individualizada; sus aspiraciones le impiden concentrar su atención y su deseo sobre un ser unitario. Él desea a un ser irreal e inalcanzable que satisfaga la avidez de eternidad que es inherente a la substancia intelectual del hombre. La imposibilidad de consumir su deseo acentuará su zozobra<sup>34</sup>.

Cierto es que, en un principio, abrazó la tesis de la doctrina platónica<sup>35</sup> a través de fuentes indirectas; de la recreación que hicieron de ellas los artistas del Renacimiento español e italiano, con los que tomó contacto en sus viajes a Italia. Así, se familiarizaría con la obra de Petrarca, con *El cortesano* de Castiglione y con los *Diálogos de amor* de León Hebreo, además del respeto que le inspiró la obra de Garcilaso y la veneración que suscitó la de fray Luis de León, del que fue editor. Así pues, en primera instancia, el sentimiento amoroso quevediano se identificaría con un itinerario ascendente que partiría de la belleza particular hasta alcanzar la belleza suprema, la belleza en sí. Pero esto supondría la ausencia en sus poemas del arrobamiento de la beldad femenina y el rechazo del deleite sensitivo.

Quevedo debió de considerar las ideas platónico-pitagóricas, que son el cimiento de la poesía de fray Luis, y debió de aceptar la explicación cosmológica del agustino en gran medida, pues, si no fue así, resulta difícil justificar las analogías que se establecen entre la belleza del universo y la hermosura femenina, así como las hermosísimas imágenes que se derivan de ellas (los astros son los ojos de la dama, etc.); veamos un ejemplo:

*Las luces sacras, el agosto día  
que vuestros ojos abren sobre el suelo,  
con el conceto que se mueve el cielo,  
en mi espíritu explican armonía.*

*No cabe en los sentidos melodía  
imperceptible en el terreno velo;  
mas del canoro ardor y alto consuelo  
las cláusulas atiende l'alma mía.*

*Primeros mobles son vuestras esferas,  
que arrebatan en cerco ardiente de oro  
mis potencias absortas y ligeras.*

<sup>34</sup> Vid. L. MUÑOZ GONZÁLEZ, «La navegación de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 274 (1973) 115-35.

<sup>35</sup> Vid. B. MARCOS, «Las deudas filosóficas de Quevedo», *Letras de Deusto* 10 (1980) 69-90.

*Puedo perder la vida, no el decoro  
a vuestras alabanzas verdaderas,  
pues, religioso, alabo lo que adoro.* [333]

Ahora bien, Quevedo experimenta una insalvable dificultad para alcanzar el punto álgido. El alma no es autónoma puesto que el cuerpo reivindica su apoyo a lo concreto. Es la lucha presente en Quevedo —y probablemente en todo el género humano— entre el ansia de orden y la realidad dispersa; es lo que Nietzsche, dos siglos después, designaría como *el sentido apolíneo y el sentido dionisiaco*.

### 3. MUERTE

#### 3.1. *Actitud ante Dios: teología y teodicea*

En opinión de Jorge Luis Borges, la posición de Quevedo ante la existencia y el conocimiento de la existencia de Dios no se funda en una gnoseología racionalista<sup>36</sup>. Su talante, en este sentido, es, por así decirlo, tomista por una parte y estoico por otra. Su postura quedaría resumida en la consideración de que lo que se sabe no puede ser creído, es decir, el ateísmo merece la más cruda condena; pero también se hacen acreedores de una cierta repulsa los sistemas platónicos, que pretenden ascender al conocimiento del Ser Supremo por medio de la vida contemplativa, la introspección y el método sintético-deductivo.

Parece que, entre las inquietudes de Quevedo, no figura la de alcanzar un medio gnoseológico que le permita dilucidar la realidad que lo circunda. Rechaza el testimonio que le ofrecen los sentidos por considerar lo tangible como pura apariencia. Añadiendo a esto que la idea de Dios reside en la mente del poeta por creencia firme y no por conocimiento veraz, sería fácil incluir a Quevedo dentro de los adeptos al escepticismo de Montaigne, el cual había concluido que si, para juzgar las apariencias, necesitamos un instrumento y, para verificar éste, hace falta una demostración; para verificar la demostración, haría falta un instrumento. Sin embargo, para Francisco Ynduráin, esta adhesión es precipitada y no cabe considerar a Quevedo como un escéptico a la manera del francés, puesto que aquél admite la razón como medio más fiable que los sentidos y hace que actúe analógicamente para aprehender la verdad con ayuda de la fe<sup>37</sup>.

Por otra parte, la consideración del mundo como un ente corruptible y mutable, y la impugnación de todo conocimiento propiciado por los sentidos le llevó a catalogar la ciencia como una dedicación huera. Esta falta de credibilidad otorgada a la experiencia entraña, sin duda, un carácter escéptico, una duda no metódica, sino moral. Estas ideas le condujeron al gran escéptico portugués Francisco Sánchez, con el que coincidió en su visión de la actividad científica como la suerte de hipocresía que no sirve a los fines últimos del hombre, o, más bien, a sus preocupaciones existenciales.

En cuanto a la posible filiación de Quevedo con el erasmismo, Bataillon afirma que nuestro poeta hubiera sido del agrado de los erasmistas por la piedad que irra-

<sup>36</sup> Vid. J. L. BORGES, «Quevedo», en su *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 55-64.

<sup>37</sup> Vid. YNDURÁIN, art. cit., pp. 182-5.

dia la simbiosis entre el cristianismo y el estoicismo<sup>38</sup>. Realmente, Quevedo se decantó siempre en favor de una religiosidad exonerada de boato, menos farisaica y más íntima.

En último extremo, quizás se sintiera impulsado por lo que Ynduráin ha llamado *humanismo cristiano*, que da entrada a las averiguaciones de los filósofos estoicos, como son los hallazgos parciales de la verdad revelada. Además, los pensadores que más influyeron en sus meditaciones fueron San Pablo, los Santos Padres, San Pedro Crisólogo, Santo Tomás, San Agustín, San Gregorio Niseo, San Juan Clímaco y San Cipriano, entre otros.

### 3.2. *El paso del tiempo*

Después de una visión panorámica por la poesía de Quevedo, observamos que sobresale un conjunto de temas recurrentes, obsesivos, reiterados y derivados de un motivo principal: la fugacidad del tiempo<sup>39</sup>, del que se siguen el temor a la muerte, el desdén por la riqueza, el desengaño, la soledad, las ruinas, la abominación de la codicia y la tiranía...:

*¡Fue sueño ayer; mañana será tierra!  
¡Poco antes, nada; y poco después, humo!  
¡Y destino ambiciones, y presumo  
apenas punto al cerco que me cierra!*

*Breve combate de importuna guerra,  
en mi defensa soy peligro sumo;  
y mientras con mis armas me consumo,  
menos me ospeda el cuerpo, que me entierra.*

*Ya no es ayer; mañana no ha llegado;  
hoy pasa, y es, y fue, con movimiento  
que a la muerte me lleva despeñado.*

*Azadas son la hora y el momento  
Que, a jornal de mi pena y mi cuidado,  
Cavan en mi vivir mi monumento. [3]*

Las tribulaciones que entraña la contemplación de lo efímero de la existencia impulsan a Quevedo, de manera patética, a la aprehensión del instante por medio de la palabra. Sin embargo, la conciencia de una vida en constante cambio, en continuo movimiento, imposibilita que la expresión poética se constituya en la coyunda necesaria con que atrapar el presente; con lo cual, la poesía pasa a ser un testimonio del incoercible devenir, y la vida, una prisión desde la cual el escritor invoca una existencia perpetua:

*¡Ah de la vida! ¡Nadie me responde?  
Aquí de los antaños que he vivido;  
la fortuna mis tiempos ha mordido;  
las horas mi locura las esconde.*

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 196.

<sup>39</sup> *Vid.* L. MUÑOZ GONZÁLEZ, art. cit., p. 115-22.

*¡Que, sin poder saber cómo ni adónde,  
la salud y la edad se hayan huido!  
Falta la vida, asiste lo vivido,  
y no hay calamidad que no me ronde.*

*Ayer se fue; mañana no ha llegado;  
hoy se está yendo sin parar un punto:  
soy un fue, y un será, y un es cansado.*

*En el hoy y mañana y ayer, junto  
pañales y mortaja, y he quedado  
presentes sucesiones de difunto. [2]*

Así, el curso ininterrumpido del tiempo atestigua inequívocamente que la muerte no es un trance puntual; sino un proceso que finaliza en la nada o en el todo, pero en cualquiera de los dos casos representa la pérdida de la conciencia individual. Esta concepción de la vida como muerte continua desemboca en un estado de equilibrio que excluye tanto el desgarramiento doloroso como la pasión exacerbada. El hombre sabio alcanza la ataraxia; el hombre cristiano da entrada en su sentimiento a la esperanza. En cualquier caso, la introspección y la vida retirada sustituyen al apoyo de lo mundano, totalmente deleznable:

*¡Cómo de entre mis manos te resbalas!  
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!  
¡Qué mudos pasos traes, oh, muerte fría,  
pues con callado pie todo lo igualas!*

*Feroz, de tierra el débil muro escalas  
en quien lozana juventud se fía;  
mas ya mi corazón del postrer día  
atiende al vuelo, sin mirar las alas.*

*¡Oh, condición moral! ¡Oh, dura suerte!  
¡Que no puedo querer vivir mañana  
sin la pensión de procurar mi muerte!*

*Cualquier instante de la vida humana  
Es nueva ejecución con que me advierte  
Cuán frágil es, cuán misera, cuán vana. [31]*

No podemos concluir este epígrafe sin reseñar las aportaciones efectuadas por José Manuel Blecua al analizar el soneto que transcribimos a continuación<sup>40</sup>:

*Miré los muros de la patria mía,  
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,  
de la carrera de la edad cansados,  
por quien caduca ya su valentía.*

*Salíme al campo, vi que el sol bebía  
los arroyos del yelo desatados,*

<sup>40</sup> Vid. J. M. BLECUA, «Sobre un célebre soneto de Quevedo», en SOBEJANO (ed.), *op. cit.*, pp. 287-90.

*y del monte quejosos los ganados,  
que con sombras hurtó del sol al día.*

*Entré en mi casa; vi que, amancillada,  
de anciana habitación era despojos;  
mi báculo, más corvo y menos fuerte;*

*vencida de la edad sentí mi espada  
y no hallé cosa en que poner los ojos  
que no fuese recuerdo de la muerte. [29]*

Después de un riguroso análisis textual, Blecua concluye que extraer del contenido del poema una circunstancia histórico-política responde a un criterio hermenéutico, romántico y poco objetivo. Las razones que aduce son poderosas, ya que esta composición es un salmo del *Heráclito cristiano*, poemario cuya temática es intimista y metafísica y, por tanto, muy alejado del peso político de otras piezas. Pero, además la fecha del *Heráclito cristiano* es, irrefutablemente, la de 1613, año en que una intención política, como se ha pretendido tantas veces, resulta insostenible<sup>41</sup>. Por otra parte, sólo un reducido número de palabras contenidas en el primer cuarteto puede inducir a esa lectura tergiversada, y este número puede verse reducido en algunas unidades significativas. Así, la palabra *muros*, de enorme peso específico en una hermenéusis política, puede aludir a los muros de cualquier ciudad, si bien todo hace pensar que se trata de un tópico muy extendido en la época e ilustrado incluso en el salmo XII del mismo *Heráclito cristiano*:

*¿Quién dijera a Cartago  
que en tan poca ceniza, el caminante,  
con pies soberbios pisaría sus muros?*

*¿Qué presagio pudiera ser bastante  
a persuadir a Troya el fiero estrago,  
venganza infame de los griegos duros? [24, vv. 1-6]*

El empleo de esta imagen en la época debió de ser muy corriente y su significado se amolda perfectamente a la tónica general no sólo del poema, sino también de toda la obra a la que pertenece: se trata de la corruptibilidad del ser.

Price acepta la interpretación de Blecua y analiza, a partir de ella, este mismo soneto de una manera exhaustiva<sup>42</sup>. Los dos primeros versos simbolizarían la huida del tiempo; el cuarto verso de este primer cuarteto esclarece el sentido general con imágenes de muerte. El cuarteto segundo introduce otras imágenes relacionadas con el paso del tiempo y atestiguadas ya en San Jerónimo<sup>43</sup>; aunque el hielo derritiéndose debió de ser una imagen tópica porque se encuentra también en Francisco de Rioja. Los versos 7-8 aluden al paso veloz del día, y, así, el cuarteto presenta la idea de mañana y tarde, o primavera y otoño, en rápida sucesión. Los dos últimos versos pueden ser una reminiscencia de la *Égloga II* de Virgilio (vv. 66-7), si bien

<sup>41</sup> *Ibid.* p. 288 y n. 1.

<sup>42</sup> Vid. R. M. PRICE, «Sobre fuentes y estructura de *Miré los muros de la patria mía*», en SOBEJANO (ed.), *op. cit.*, pp. 319-25.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 321.



en la Biblia se hallan testimonios parejos. Más cercanos en el tiempo son los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco<sup>44</sup>, que también se hace eco de motivos semejantes. La casa ruinoso como indicio de un cuerpo decrepito puede leerse en las *Epístolas a Lucilio* de Séneca. En los versos 10-11, vemos cómo el motivo de la casa desvencijada que se entrega a los años victoriosos pasa al verso siguiente. El hecho de desenvainar la espada responde a una vieja costumbre militar como ademán que denotaba la derrota en la batalla. La última imagen, la de la vestidura gastada como aviso de la muerte inminente, es recogida por Isaías en distintos lugares<sup>45</sup>.

### 3.3. *El estoicismo como refugio*

La afinidad de Quevedo con la doctrina estoica fue fruto de los continuos reveses de la fortuna que se abatieron sobre él: la mala salud, la penuria, la prisión, los pleitos y su mal avenido matrimonio fueron jalones que determinaron su evolución ideológica hasta derivar en el estoicismo.

El primer período de desengaño está caracterizado por una aguda crisis de conciencia y comprende el intervalo entre los años 1609 a 1613, fecha en que parte hacia Italia. La frivolidad de sus escritos juveniles y su comportamiento bufonesco y disipado durante su etapa universitaria parece que fueron las causas últimas de su honda depresión. La segunda crisis de importancia tuvo lugar veinte años después. El carácter hipersensitivo de Quevedo debió de resentirse ante el constante ataque de sus enemigos literarios. Sea como fuere, parece que don Francisco se abismó en la redacción de numerosas obras de tono estoico. El tercer período aflictivo coincidió con su encarcelamiento en León, lindante con el final de su vida<sup>46</sup>. Probablemente, la elección del estoicismo tuvo que ver con la necesidad de crearse un parapeto ante la adversidad.

Quevedo asimiló, sobre todo, el poso moral del sistema estoico, que aceptó en todos aquellos puntos en que no contradice la doctrina moral de la Iglesia —como son los dogmas de la apatía y el suicidio<sup>47</sup>. El conocimiento de los cánones estoicos es extraído fundamentalmente de Séneca y Epicteto. Puede pensarse en la insatisfacción que el escritor debió de experimentar en las aulas universitarias en lo concerniente a la moral y la metafísica. Por tal causa, acudiría a los filósofos citados, en cuyas páginas aprendió tres normas esenciales de conducta: el conocimiento de sí mismo, la idea de desilusión y el pensamiento en la muerte. Únicamente partiendo de estas premisas, se puede dar entrada a la razón humana como medio de conocimiento, un conocimiento que aportará el sosiego necesario para reflexionar sobre el punto álgido de la metafísica, es decir, sobre Dios. No obstante, el desengaño debe constituir un paso previo a ese estado de neutralidad afectiva; es necesario desconfiar de las apariencias de las cosas y también hay que domar las pasiones, que no son sino desequilibrios del alma.

<sup>44</sup> *Ibid.* p. 322.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>46</sup> Para seguir la evolución vital de Quevedo, puede leerse el estudio de H. ETtinghausen, *Francisco de Quevedo and the neo- stoic movement*, Oxford University Press, 1972, pp. 15-9, 80-81.

<sup>47</sup> *Vid.* K. A. BLÜHER, «Sénèque et le desengaño néo- estoicien dans la poésie lyrique de Quevedo», en A. REDONDO (ed.), *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 299-310.

Esto le impulsó a tomar conciencia de la vida del hombre como muerte continua y encontró referencias de esta idea en la Biblia y en algunos poetas de la Antigüedad, como Ovidio; pero fue Séneca quien la dotó de vigor expresivo y profundidad de contenido. Después de haber sido tratada por el filósofo cordobés, esta fórmula se incorporó a la literatura con *status* de tópico. Pues bien, posiblemente el motivo extraño más recurrente en la lírica quevediana sea el *Quotidie morimur*, o sea, la vida como camino progresivo hacia la muerte o, mejor, la vida como muerte constante y paulatina. Este tipo de expresiones, empleadas como lugares comunes por otros poetas, fueron el ámbito comunicativo más propicio para el sentimiento dolorido y oscuro de nuestro poeta<sup>48</sup>.

De lo anterior, se infiere que nacer es cambiar inmediatamente claustro por cárcel, madre por mundo. El mundo, concebido como prisión, no es, para él, un entorno habitable; sino, más bien, un rígido recinto que le muestra la inmediatez de sus fronteras. La vida no es más que un *continuum* prospectivo hacia la muerte con el amor como único compañero. El nacimiento es incorporación al tiempo y, por tanto, a lo cambiante, a lo efímero. En el camino hacia la muerte, nada es constante, nada hay permanente excepto el dolor. Así, tres son las notas que delimitan la concepción quevedesca del vivir humano: la incertidumbre, la fugacidad y la inconsistencia. Pero la vida es, más que ninguna otra cosa, fugitiva y Quevedo matiza, de manera descarnada, la imposibilidad de aprehender el instante<sup>49</sup>.

Pero quedarse en estas reflexiones hubiera sido lindar con el nihilismo, lo cual repugna la personalidad de nuestro poeta. En efecto, se imponía una adecuación de la filosofía estoica al cristianismo y, para ello, tradujo a Epicteto, defendió contra la opinión común las indagaciones de Epicuro en su intento de brindar sosiego al espíritu humano, ensalzó a Séneca como lo hace un discípulo con su maestro y siguió diligentemente muchos de sus principios<sup>50</sup>. La correspondencia mantenida con el gran humanista Lipsio comporta el objetivo de instaurar un estoicismo cristiano. El punto de partida fue un principio deductivo común a ambas doctrinas: la fórmula *sustine et abstine*; a partir de él, se crearía una simbiosis dando entrada a algunos personajes bíblicos cuya conducta fuera digna de encomio de acuerdo con el catolicismo. El esfuerzo sincrético de Quevedo dio sus frutos: en su opinión, el Libro de Job fue la fuente empleada por Epicteto para redactar los capítulos I-IX de su *Enchiridion*, y argumentó que, si la lengua y la cultura hebrea han sido la fuente primera de la sabiduría humana, debieron de influir en dos sabios posteriores como Epicteto y Séneca. Una vez más, es plausible pensar en fray Luis de León como puente entre Séneca y Quevedo<sup>51</sup>: en la *Oda a Felipe Ruiz*, aconseja a su amigo la vida retirada,

<sup>48</sup> Vid. J. M. BALCELLS, *Quevedo en «La cuna y la sepultura»*, Madrid, SGEL, 1981, pp. 110, 113-6.

<sup>49</sup> Vid. P. LAÍN ENTRALGO, *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964<sup>2</sup>, pp. 16-23, 36-7, 43-4.

<sup>50</sup> Una opinión contraria a ésta la encontramos en CH. MARCILLY, «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo», en SOBEJANO (ed.), *op. cit.*, pp. 79-85. El mencionado autor sostiene que la vinculación de Quevedo con Séneca obedece menos a una afinidad ideológica que a un pretendido sentimiento patriótico del poeta. El supuesto patriotismo de Quevedo se observaría a través de expresiones como *mi Séneca, nuestro Séneca*, y, únicamente por eso, el poeta otorgaría al filósofo una paternidad hispánica de la cual no había conciencia aún en los tiempos de Nerón. A nuestro juicio, estos argumentos no se sostienen; es también posible encontrar en Montaigne términos idénticos, y no se tiene conciencia de que Séneca fuera galo.

<sup>51</sup> Vid. B. MARCOS, art. cit., pp. 76 y ss.

la contención de los apetitos terrenos, la lucha por alcanzar la serenidad del hombre sabio —prescripciones todas ellas de tono estoico—; pero enseguida cambia la tónica de su argumentación —dándole unos inequívocos tintes cristianos.

En conclusión, aquello que une irrecusablemente a Séneca y a Quevedo es el desengaño y el cansancio de sus respectivas épocas de declive. Nuestro poeta, por su parte, jamás alcanzaría el sosiego del sabio, que es, en último extremo, un equilibrio entre cuerpo y alma. Dedicó toda su vida a extraer de todos los veneros que conoció cualquier idea que pudiera iluminar o satisfacer, en mayor o menor medida, su ansia de trascendencia. El resultado de sus desvelos, frustraciones y esperanzas a este respecto puede leerse en las *Lágrimas de un penitente*.

## BIBLIOGRAFÍA

### *Ediciones*

- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de: *Poesía escogida*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1989<sup>4</sup>.  
 —, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.  
 —, *Poesía varia*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.

### *Repertorios bibliográficos*

- CROSBY, J. D.: *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo*, Valencia, Grant and Cutter, 1976.  
 JAURALDE POU, P.: *Manual de investigación literaria. Guía bibliográfica para el estudio de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1981.  
 RICO, F. (coord.): *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983.  
 SIMÓN DÍAZ, J.: *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980<sup>3</sup>.

### *Estudios*

- ABAD, F.: «Quevedo y el pensamiento político del Siglo de Oro», *Letras de Deusto* 10 (1980) 207-215.  
 ALONSO, D.: «La angustia de Quevedo», *Ínsula* 5 (1950) 1-2; reimp. en SOBEJANO, G. (ed.): *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 17-22.  
 —, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en su *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1962<sup>4</sup>, pp. 497-580; *apud* RICO, F. (coord.): *Historia y crítica de la literatura española. III. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 593-599.  
 ÁLVAREZ VÁZQUEZ, J. A.: «Teoría y práctica política de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 262 (1972) 142-50.  
 ARELLANO, I.: «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura* 43 (1981) 165-79.  
 AYALA, F.: «Hacia una semblanza de Quevedo», en su *Cervantes y Quevedo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 255-71; *apud* RICO, F. (coord.), *op. cit.*, pp. 552-3.

- BALCELLS, J. M.: *Quevedo en «La cuna y la sepultura*, Madrid, SGEL, 1981, pp. 110, 113-6; *apud* RICO (coord.), *op. cit.*, pp. 563-66.
- BÉNICHOU-ROUBAUD, S.: «Quevedo helenista: *El Anacreón castellano*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 14 (1960) 51-72.
- BLANCO AGUINAGA, C., «*Cerrar podrá mis ojos...*: Tradición y originalidad», *Filología* 8 (1962) 57-78; *apud* RICO, F. (coord.): *op. cit.*, pp. 106-110.
- BLECUA, J. M.: «Sobre un célebre soneto de Quevedo», *Papeles de Son Armadans* 1 (1956) 145-60; reimp. en SOBEJANO, G. (ed.): *op. cit.*, pp. 287-90.
- BLÜHER, K. A.: «Sénèque et le *desengano* néo-estoïcien dans la poésie lyrique de Quevedo», en REDONDO, A. (ed.): *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, París, Vrin, 1979, pp. 299-310.
- BORGES, J. L.: «Quevedo», en su *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, pp. 55-64.
- CAMINERO, J.: «Formas de antisemitismo en la obra de Quevedo», *Letras de Deusto* 10 (1980) 5-56.
- CASTRO, A.: «Escepticismo y contradicción en Quevedo», *Humanidades* 18 (1928) 11-7; reimp. en su *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, pp. 391-6; reimp. en SOBEJANO, G. (ed.): *op. cit.*, pp. 39-43.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Madrid, 1969.
- ELLIOTT, J. H.: *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ETTINGHAUSEN, H.: *Francisco de Quevedo and the neoestoic movement*, Oxford University Press, 1972, pp. 15-9 y 80-1.
- GULLÓN, G.: «En torno a un soneto de Quevedo», *Explicación de textos literarios* 3 (1974) 25-30.
- JAURALDE POU, P.: «La poesía de Quevedo», en *Estudios... al profesor Emilio Orozco Díaz*, II, Universidad de Granada, 1979, pp. 187-208.
- LAÍN ENTRALGO, P.: *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964<sup>4</sup>, pp. 16-23, 36-7, 43-4.
- LÁZARO CARRETER, F.: «Un soneto de Quevedo», en LÁZARO CARRETER, F.; CORREA CALDERÓN, E.: *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 168-76.
- LIDA, R.: «Políticas de Dios», en su *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 125-56.
- LÓPEZ ARANGUREN, J. L.: «Lectura política de Quevedo», *Revista de Estudios Políticos* 29 (1950) 157-67; *apud* RICO, F. (coord.): *op. cit.*, pp. 566-70.
- MARCILLY, CH.: «L'angoisse du temps et de la mort chez Quevedo», *Revue de la Méditerranée* 19 (1959) 365-84.
- MARCOS, B.: «Las deudas filosóficas de Quevedo», *Letras de Deusto* 10 (1980) 69-90.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M. I.: «Referencias judaicas en la poesía satírica de Quevedo», *Anuario de Estudios Filológicos* 2 (1979) 121-46.
- MORREALE, M.: «Luciano y Quevedo: la humanidad condenada», *Revista de Literatura* 8 (1955) 213-27.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, L.: «La navegación en Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 274 (1973) 115-35.
- NAVARRO DE KELLEY, E.: El *concepto metafísico* en la poesía de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 262 (1972) 142-50.

- NAVARRO ERRASTI, M. P.: «Inglaterra y Quevedo», *Letras de Deusto* 10 (1980) 149-66.
- NAUMAN, W.: «Staub enthranht in Liebe. Das Thema von Tod und Liebe bei Properz, Quevedo und Goethe», *Arcadia* 3 (1968), en SOBEJANO, G. (ed.): *op. cit.*, 326-42.
- PARKER, A. A.: «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, pp. 345-60; reimp. en SOBEJANO, G. (ed.): *op. cit.*, pp. 47-57.
- PRICE, E. M.: «A note on the Source and Structure of *Miré los muros de la patria mía*», *Modern Language Notes* 78 (1963) 149-99.
- REY, A.: «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 55 (1979) 65-84.
- SÁNCHEZ ALONSO, B.: «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española* 11 (1924) 8-53.
- SNELL, A. M.: *Hacia el verbo; signos y transfiguración en la poesía de Quevedo*, Londres, Tamesis Books, 1982, pp. 24-6; 39-42; 46-8; *apud* RICO, F. (coord.): *op. cit.*, pp. 613-7.
- SOBEJANO, G., «En los claustros de l'alma... Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», en *Sprache und geschichte. Festschrift für Harri Meier*, Munich, W. Fink Verlag, 1971, pp. 459-92; *apud* RICO, F. (coord.): *op. cit.*, pp. 604-6.
- VAÍLLO, C.: «El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 380 (1982) 364-93; *apud* RICO, F. (coord.): *op. cit.*, pp. 617-21.
- YNDURAIN, F.: «El pensamiento de Quevedo», en su *Relección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 171-204.



## EL EVANGELIO SEGÚN VLADIMIR PROPP

Por Mariano de Andrés Gutiérrez

### INTRODUCCIÓN

Al aplicar el método estructuralista a la figura de Jesús, protagonista de los Evangelios, no he pretendido interpretar sus hechos desde una perspectiva teológica, ajena a mis conocimientos. Cualquier elucubración trascendente acerca del Mesías corresponde a la exégesis del cristianismo. Sin embargo, la vida pública de Jesucristo se ofrece al lector en calidad de legado escrito cuya transmisión ha sido confiada a cuatro cronistas —los evangelistas— lo que supone que sus plumas estarían sujetas a tendencias estilísticas reconocidas universalmente. Esta última circunstancia me mueve a procesar sus estructuras literarias a fin de relacionar su texto con presuntas constantes narrativas del subconsciente.

Las *funciones* que Vladimir Propp aplicó al cuento maravilloso<sup>1</sup> exceden los límites de observación y análisis ceñidos sólo a este género, o cabe considerar que otras narraciones, renuentes a aceptar que se las clasifique en este orden por el prejuicio de una tradición sacralizadora, pertenezcan a él por su forma.

Sin detrimento de la dimensión difusora del mensaje trascendente de los Evangelios, su autoría la detentan unos escritores. Como tal, son portadores de un estilo susceptible de cualquier análisis de talante crítico.

Si a este carácter formal se le añade la fuerza del inconsciente colectivo incidiendo tácitamente en la estructura narrativa —obsérvese el índice tan elevado de común denominador temático en los cuatro autores— será fácil justificar el emplazamiento diseccional del crítico literario, al margen de su circunstancia evangelizadora.

Las conclusiones de esta introspección deberían confirmar estos presupuestos. ¿Responde el Evangelio a una estructura formal común a otros géneros narrativos de contenido más lúdico como el cuento maravilloso? ¿En qué medida el referente etnográfico —folclórico— se manifiesta en las historias evangélicas trascendiendo el testimonio cristiano para enmarcarlo en el acervo de tradiciones populares de obligada reflexión crítica? ¿Refleja un orden social coetáneo de los hechos descritos? ¿Intuye el marco económico, el conflicto político o la coyuntura social en que se mueven sus actantes?

Si el análisis responde con evidencia a la estructura propuesta por Propp, habrá que convenir que a la inspiración divina se suma sin conflicto, la cotidiana técnica narrativa del hombre. Supongo que negarlo en aras de un monopolio divino, sería

---

<sup>1</sup> Vladimir PROPP, *Morfología del cuento maravilloso*, Madrid, 1971. Editorial Fundamentos. En adelante, citaré por esta traducción del original *Morfologija skazki*, Leningrado, 1928.

tanto como no admitir por las mismas razones, la sintaxis de los evangelios o pretender una semántica paralingüística en sus variadas versiones para diferentes pueblos. El pentecostés es el ejercicio de la lengua por vía de lo maravilloso. En él se testimonia la voluntad divina de capacitar idiomáticamente a los mensajeros y difusores de una filosofía esperanzadora: «...les acompañarán estos prodigios: en mi nombre [...] hablarán lenguas nuevas...» (Mc. 16, 17).

A Dios, lo que es de Dios y al César, lo que es del César, y este César tiene su imperio en los debatibles hechos de lengua.

Por último, es obligado mi alegato dirigido a justificar la transcripción latina de los fragmentos seleccionados en los Evangelios y de su atribución a las funciones de Propp. (Estas últimas aceptan lógicamente su actualización en todas las lenguas. Nuestra magnífica versión española corre a cargo de María Lourdes Ortíz). En cuanto a los pasajes evangélicos aislados tienen otras motivaciones. Creo que toda traducción enriquece o merma su original. Difícilmente se podrá evitar la connotación léxica, patrimonio de toda cultura, capaz de alterar la intuición preliminar. No ignoro que la lengua latina no fue la original bíblica pero la versión *vulgata* ha sido el referente obligado de posteriores Biblias. Qué mejor que citar por esta fuente escrita en una lengua tan comprometida con los hechos que describe.

Si este argumento no es suficiente, me queda el consuelo de pensar que cualquier motivación que justifique el uso de la lengua latina, contribuirá a compensar, por poco que sea, la incuria en que la tecnología pretende relegarla.

## EL ACTANTE JESÚS Y SU MORFOLOGÍA NARRATIVA<sup>2</sup>

01. «Jacob autem genuit Joseph virum Mariae, de qua natus est *Jesus, qui vocatur Christus*» (Mt. 1, 1, 16)<sup>3</sup>

«*Et ipse Jesus erat incipiens quasi annorum triginta, ut putabatur, filius Joseph, qui fuit Heli, qui fuit Mathat, ...*» (Lc. 2, 3, 23)

01. *Status inicialis* α<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Citaré por *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinan*, Matriti MCMLIII, Biblioteca de Autores Cristianos.

<sup>3</sup> Los fragmentos seleccionados responden a la función *situación inicial*, α: Se enumeran los miembros de la familia, entre los que el futuro protagonista se presenta simplemente mediante la mención de su nombre o la descripción de su estado» (cf. PROPP, *opus cit.*, p. 37). Remito al versículo 1, 1-17 de Mateo conocido como *Genealogía Christi*, de adecuada correspondencia con *alfa*.

<sup>4</sup> Leemos en Marcos (1, 1) «*Initium Evangelii Jesu Christi, Filii Dei*», que, frente a la genealogía en Mateo cuyo carácter es dinástico, prefiere ceñirse exclusivamente a la filiación divina. Si se compara con Mateo, surge el dilema de la elección. Éste anuncia ya la condición mesiánica de Cristo, al remontarse a su origen hasta el título de «*filii David*» (Mt. 1, 1). Sin embargo, no dejo de considerar las adecuadas condiciones morfológicas que caracterizan al *héroe* en Marcos. La preferencia a favor de Mateo obedece a dos motivos. Su manifiesta voluntad de considerar el linaje —la misma que me determina a seleccionar la descripción de Lucas— y la predestinación de una empresa implícita en su filiación davídica. Por otra parte, la atribución divina, preferida por Marcos, reclama con más propiedad su complemento con el fragmento de Mateo que hace cantar al ángel: «*Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Deum: ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius IESUM*» (Lc. 1, 30-31), de cuya relación habrá de resultar la figura del *héroe*, el descendiente de un Dios y una mortal. Por último, igualmente expresivas y complementarias son las cuatro genealogías evangélicas: Mateo, como queda dicho, prefiere la enunciación de acuerdo a la estirpe. Marcos se decide por



02. «Tunc Jesus *ductus est in desertus* a Spiritu, ut tentaretur a diabolo» (Mt. 1, 4.1)

«Et statim Spiritus expulit eum *in desertum*» (Mc. 1, 1.12)

«Jesus autem plenus Spiritu sancto regressus est a Jordane: *et agebatur a Spiritu in desertum* diebus quadraginta, et tentabatur a diabolo» (Lc. 2. 4.1-2)<sup>5</sup>

03. «Et accedens *tentator* dixit ei: Si Filius Dei es, *dic ut lapides isti panes fiant*» (Mt. 4. 3)

«Tunc assumpsit eum diabolus in sanctam civitatem, et statuit eum super pinnaculum templi, et dixit ei: Si Filius Dei es, *mitte te deorsum*» (Mt. 4. 5-6)

«Iterum assumpsit eum diabolus in montem excelsum valde: et ostendit ei omnia regna mundi, et gloriam eorum, et dixit ei: *Haec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me*» (Mt. 4. 8-9)<sup>6</sup>

04. «Qui respondens dixit: Scriptum est: Non in solo pane vivit homo, sed in omni *verbo, quod procedit de ore Dei*» (Mt. 4.10)

«Ait illi Jesus: Rursum scriptum est: *Non tentabis Dominum Deum tuum*» (Mt. 4. 7)

«Tunc dicit ei Jesus: *Vade Satana*: Scriptum est enim: Dominum Deum tuum adorabis, et illi soli servies» (Mt. 4. 10)

## 02. *Remotio* β3

Comparece el *Agresor*, «tentator»

## 03. *Opus arduum* M

el origen divino. Lucas las funde con el siguiente recurso: «*Hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius*» (Lc. 1, 32), además del tratamiento del linaje de Jesús paralelo al de Mateo, con la diferencia de señalar las relaciones familiares, no dinásticas, desde José hasta David. Juan por su parte, se decanta por la línea divina como Marcos: «*Et ego vidi: et testimonium perhibui quia hic est Filius Dei*» (Jn. 1, 34).

Así pues, origen divino y predestinación mesiánica son, en síntesis, las dos *marcas* de Cristo, que le califican y determinan respectivamente como el elegido para una *empresa difícil*.

<sup>5</sup> Aparentemente, no sería del todo desacertado atribuir la función β —*alejamiento*— al pasaje 1, 2. 42-43 de Lucas, donde Jesús se separa de sus padres de vuelta a Nazaret, quedándose en el Templo en Jerusalén. Función subrayada por su edad iniciática: «*Cuando era ya de doce años*» (*idem*, 42). Sin embargo, teniendo en cuenta que las funciones sólo se justifican por sus consecuencias —β, por la falta de protección en la que queda el futuro *héroe*— sería, cuando menos, equívoca su aplicación a dicho fragmento de Lucas. Por el contrario, en los tres pasajes seleccionados se cumple β sin reservas. El Padre, tras haber fortalecido al Hijo manifestándole su Espíritu —«*Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*» (Mt. 2, 3.17)— le *abandona* en la soledad del desierto para ser «tentado por el diablo» (Mt. 2, 4.1-2).

<sup>6</sup> Transcribo exclusivamente los pasajes del «*tibi dabo*» o tentaciones de Jesús, según Mateo. Pero, de semejante contenido significativo son los de Lucas (4, 3; 4, 5-7; 4, 9-12), que cumplen la misma función, *tarea difícil*, por lo que los remito a M. Lo que, de nuevo, es aplicable a Lucas (4, 13) pese a su laconismo acerca de este momento de la vida de Jesús.

«Tunc reliquit eum diabolus» (Mt. 4. 11)<sup>7</sup>

04. *Opus factum* N

05. «Cum autem audisset Jesus quod Joannes traditus esset, *secessit in Galilaeam*» (Mt. 4. 12)<sup>8</sup>

«Postquam autem traditus est Joannes, *venit Jesus in Galilaeam*» (Mc. 1. 14)

«Herodes autem tetrarcha cum corripetur ab illo de Herodiade uxore fratris sui, et de omnibus malis quae fecit Herodes, adiecit et hoc super omnia, et inclusit Joannem in carcere» (Lc. 3. 19-20)<sup>9</sup>

05. *Scelus* A<sub>15</sub>

06. «Ambulans autem Jesus iuxta mare Galilaeae, vidit duos fratres, Simonem, qui vocatur Petrus, et Andream fratrem eius, [...] *Venite post me, et faciam vos fieri piscatores hominum. At illi continuo relictis retibus secuti sunt eum*» (Mt. 4. 18-20)<sup>10</sup>

«Et praeteriens secus mare Galilaeae, vidit Simonem, et Andream fratrem eius [...] *Venite post me, et faciam vos fieri piscatores hominum. Et protinus relictis retibus, secuti sunt eum*» (Mc. 1. 16-18)

«[...] Et ait ad Simonem Jesus: *Noli timere: ex hoc iam homines eris capiens. Et subductis ad terram navibus, relictis omnibus, secuti sunt eum*» (Lc. 5. 10-11)

«Et audierunt eum duo discipuli loquentem, et *secuti sunt Jesum*» (Jn. 1. 37)

<sup>7</sup> Cf. Lucas 4, 4, 8 y 12, fragmentos que también se acomodan a la función N. (cf. Nota 6).

<sup>8</sup> Se lee en Mircea: «*en cualquier caso, lo cierto es que su encarcelamiento [de San Juan Bautista] desencadenó la predicación de Jesús*» (Cf. Mircea ELIADE, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid, 1979, ediciones Cristiandad, p. 325).

<sup>9</sup> A lo largo de la narración de la vida de Jesús, se observa que la figura del *agresor* adopta múltiples entidades, desde la del demonio hasta la de un pueblo, el judío. Una institución, el Sanedrín. Un apóstol, Judas. Un tetrarca, Herodes. Un gobernador, Pilatos. Un animal, el ardacho. Todas ellas, representaciones del *antihéroe*. En los tres apartados seleccionados, la *fechoría* —A— determina la marcha de Jesús a Galilea o, lo que es lo mismo, el comienzo de su vida pública: el *héroe* decide actuar. La variante *fechoría* responde ahora al subgrupo 15, «el *agresor* encierra a alguien, lo aprisiona» (cf. V. PROPP, *opus cit.*, p. 45). En estos pasajes de la prisión de Juan, volverán a aparecer para protagonizar otra variante, *la partida*.

<sup>10</sup> Transcribo solamente los fragmentos más representativos de la función *carencia* —a— de los versículos 18 y 19 de Mateo pero remito a la totalidad de los números 18 al 22 que completan esta referencia a dicha función. Sigo el mismo proceso de Marcos quien en 1, del 16 al 20, representa también *a*. De Lucas, selecciono lo más caracterizador en relación con *a*, es decir, 5, 1-11. Juan da testimonio del primer contacto de Jesús con los que serán sus discípulos, 1, 35-51, de los que de nuevo, entresaco aquí lo más significativo al respecto.

«Et adduxit eum ad Jesum. Intuitus autem eum Jesus, dixit: Tu es Simon filius Iona» (Jn. 1. 42)

«[...] et invenit Philippum. Et dicit ei Jesus: *Sequere me*» (Jn. 1. 43)

«Dicit ei Philippus: *Veni et vide. Vidit Jesus Nathanael venientem ad se [...]* (Jn. 1. 46-47)<sup>11</sup>

#### 06. *Indigentia a,*

07. «[...] *qui autem post me venturus est, fortior me est [...]*» (Mt. 3. 11)

«*Venit fortior me post me*» (Mc. 1. 7)

«*Veniet autem fortior me*» (Lc. 3. 16)

«[...] *médium autem vestrum stetit, quem vos nescitis. Ipse est qui post me venturus est, qui ante me factus est [...]*» (Jn. 1. 26-27)<sup>12</sup>

08. «*Exinde coepit Jesus praedicare et dicere. Poenitentiam agite: appropinquavit enim regnum caelorum*» (Mt. 4. 17)

«*Postquam autem traditus est Joannes, venit Jesus in Galilaeam, praedicans Evangelium regni Dei [...]*» (Mc. 1. 14)

<sup>11</sup> Las funciones *fechoría, A,* y *carencia, a,* —*scelus* et *indigentia,* respectivamente— determinan el carácter maravilloso de la narración (cf. PROPP, *opus cit.*, pp. 46 y 47).

En Mateo 10, 2-5, se lee la cita completa de los doce discípulos que representan la función *a.* En Marcos 3, 14, se describe la elección de los doce a modo de conclusión: «[...] y designó a doce». Lo mismo en Lucas: «[...] llamó a sí a los discípulos y escogió a doce de ellos, a quienes dio el nombre de apóstoles» (Lc. 6, 13).

Aparentemente, tanto los fragmentos aislados más arriba —encuentro con los discípulos— como los destacados en esta nota —elección de los apóstoles— podrían representar la función *carencia* entendida según Propp como «*Algo le falta a uno de los miembros de la familia*» y más abajo, «*1.º Carencia de una novia (o de un amigo, de un ser humano en general)* [...] y con eso comienza la acción» (cf. PROPP, *opus cit.*, pp. 46, VIII-a). Los apóstoles representan esta necesidad que compromete al héroe a la empresa.

No obstante, sólo en los primeros apartados se manifiesta la necesidad de compartir con alguien el periplo evangelizador, frente al tratamiento exclusivamente informativo en cuanto al número y calificación de «*apóstoles*» con que Jesús investirá desde ahora a sus discípulos, de los dos últimos pasajes citados.

<sup>12</sup> Con esta función queda señalada la categoría de *héroe* —*buscador* o *víctima*. El conocimiento previo de la muerte de Cristo puede ser por nuestra parte, motivo de prejuicio desorientador. El *héroe víctima* justifica la futura acción del paladín, es decir, provoca la *acción* de su defensor. No es el caso de Jesús que marcha hacia su destino como *buscador* y por propia voluntad. ¿Cuál es la búsqueda de este actante? ¿Qué personaje, raptó, expulsión o víctima da sentido a su *partida*? Jesús «parte a la lucha» en busca de lo que considera la salvación del género humano (cf. PROPP, *opus cit.*, p. 48, IX, & 3). Propp precisa al respecto: «*Sus padres le dan la bendición [al héroe buscador]*». Volviendo a Jesús, escuchamos del Señor, su Padre, «*Hic est filius meus dilectus, in quo mihi complacui*» (Mc. 1, 11, Mt. 3, 17 y Lc. 3, 22), palabras que por ahora, representan la bendición paterna y más adelante, la función XIV, *recepción del objeto mágico*.

«Et regressus est Jesus in virtute Spiritus in Galilaeam, et fama exiit per universam regionem de illo» (Lc. 4. 14)<sup>13</sup>

08. *Principium actionis aemulae C*

09. «Tunc venit Jesus a Galilea in Jordanem» (Mt. 3. 13)

«[...] in diebus illis venit Jesus a Nazareth Galilaeae» (Mc. 1. 9)

«Haec in Bethania facta sunt trans Jordanem, ubi erat Joannes baptizans. Altera die vidit Joannes Jesus venientem[...]» (Jn. 1. 28-29)<sup>14</sup>

09. *Profectio Λ*

10. «Tunc Iesus ductus est in desertum a Spiritu, ut tentaretur a diabolo. Et cum ieiunasset quadraginta diebus, et quadraginta noctibus, postea esuriit. Et accedens tentator dixit ei: si Filius Dei es, dic ut lapides isti panes fiant [...]. Tunc assumpsit eum diabolus in sanctam civitatem, et statuit eum super pinnaculum templi, et dixit ei: Si Filius Dei es, mitte te deorsum. Scriptum est enim: Quia angelis suis mandavit de te, et in manibus tollent te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum. [...]. Iterum assumpsit eum diabolus in montem excelsus valde: et ostendit ei omnia regna mundi, et gloriam eorum, et dixit ei: Haec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me [...].» (Mt. 4. 1-10)

Reaparece, por segunda vez, el *Agresor*

«Et statim Spiritus expulit eum in desertum. Et erat in deserto quadraginta diebus, et quadraginta noctibus: et tentabatur a Satana: eratque cum bestiis, [...]» (Mc. 1, 12-13)

«Iesus [...] agebatur a Spiritu in desertum diebus quadraginta, et tentabatur a diabolo. Et nihil manducavit in diebus illis: et

<sup>13</sup> Con esta función, el *héroe buscador acepta o decide actuar, C*, manifestada generalmente de forma indirecta o por alusión —el protagonista se aleja, se interesa por una ruta, llega a una aldea que le sirve de punto de partida para su aventura, le precede la fama por toda la comarca— el *héroe buscador* asume su misión e iluminado por una fuerza superior (aquí, el Espíritu Santo citado en Lc. 4, 14, pero representado en otras ocasiones por seres cuya sabiduría ponen siempre al servicio del personaje central como, por ejemplo, druidas, magos, chamanes, ancianos iniciáticos que le preparan), emprende su viaje.

<sup>14</sup> Esta función —*partida, Λ*— está sutilmente reflejada en el verbo *venir* utilizado por los tres evangelistas escogidos en esta ocasión. Evidentemente, supone haber venido de alguna parte, un acudir a la escena de los acontecimientos, lo que sitúa al narrador en el punto de llegada del *héroe* a fin de dar testimonio fiel de su aventura. Es frecuente que se omitan los detalles del desplazamiento en el espacio, acelerando las secuencias argumentales.

consummatis illis esuriit. *Dixit autem illi diabolus: Si Filius Deus es, dic lapidi huic ut panis fiat.* [...] Et duxit illum *diabolus* in montem excelsum, et ostendit illi omnia regna orbis terrae in momento temporis, et ait illi: *Tibi dabo potestatem hanc universam, et gloriam illorum: quia mihi tradita sunt: et cui volo do illa. Tu ergo si adoraveris coram me, erunt tua omnia.* [...] Et duxit illum in Jerusalem, et statuit eum super pinnam templi, et dixit illi: *Si Filius Dei es, mitte te hinc deorsum. Scriptum est enim quod angelis suis mandavit de te, ut conservent te: et quia in manibus tollent te, ne forte offendas ad lapidem pedem tuum.* [...] Et consummata omni tentatione, *diabolus* recessit ab illo, usque ad tempus» (Lc. 4, 1-13)<sup>15</sup>

10. *Fallacia* η<sub>1</sub>

11. «[...] Qui respondens dixit: Scriptum est: *Non in solo pane vivit homo, sed in omni verbo, quod procedit de ore Dei*» (Mt. 4, 4)

«[...] Et respondens Iesus, ait illi: Dictum est: *Non tentabis Dominum Deum tuum*» (Lc. 1, 12)<sup>16</sup>

11. *Repulsus herois* E<sub>g</sub>

<sup>15</sup> La función η —*engaño*— tiene dos protagonistas, el *agresor* y el *héroe*. El *agresor* representa la parte activa. El *héroe* escucha sus propuestas atento sólo a manifestar su voluntad de resistencia. Ha comenzado el rito iniciático. Al aplicar η a una determinada selección narrativa, *agresor* —una hechicera, un gnomo maléfico, un animal mítico, etc.— y *héroe* no deberán dificultarnos su identificación. De hecho, sus señas de identidad están codificadas en la *parte preparatoria* de la historia. (Cf. PROPP, *opus cit.*, p. 136, cuadro II, & 33-35). Pero la posibilidad de confundir a los actantes de una función es muy frecuente. Para evitar este engaño es conveniente identificar primero la función y comprobar a continuación el correcto reparto de actores. El trasvase de papeles está tipificado en la narración maravillosa ya que burlar al *héroe* supone el triunfo del *agresor*.

En las funciones que nos ocupan, (apartado 10), se cumple la finalidad de η, someter al protagonista a varias pruebas. Si no se tratase del auténtico *héroe*, éste sucumbiría a las sugerentes propuestas de quien se hace pasar por un *donante* mágico. Todo apunta a esta falsa identidad. Se aparece de improviso, adopta un aspecto físico distinto, su escenario suele ser la Naturaleza en su estado más primitivo (cf. *idem*, cap. VII, p. 97), manifiesta tener poderes sobrenaturales y, ante todo, se muestra generoso. No sería difícil atribuirle la función D, más cuanto que en ambas se somete al *héroe* a una prueba difícil, propiciadora de un *auxiliar mágico*.

Su atribución a η se confirma por el hecho de alterar el *agresor* su forma a fin de facilitar el *engaño*. La variante η<sub>1</sub> es obligada por su naturaleza persuasiva.

<sup>16</sup> La función *reacción del héroe*, E, reclama y complementa necesariamente la anterior, D. Si el *héroe* vence la prueba, como aquí, el joven iniciático tendrá tal condición. Jesús, retirado al desierto, ayunando, enfrentado al *agresor*, con voluntad de superar las pruebas difíciles, separado de su madre, responde ampliamente al perfil del iniciado. Superada la prueba, el novicio será un hombre nuevo. «[...] se trata de una muerte a la condición profana, entendida a la vez como transformación en 'espíritu' y como comienzo de una nueva vida —comparable, por tanto, a la de los recién nacidos» (Cf. Mircea ELIADE, *Birth and Rebirth*, Nueva York, 1958, ed. Harper & Row, Publishers, Inc.) Cito por la versión española traducida por José Matías Díaz, — *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1975, p. 37.

Jesús se ha sometido iniciáticamente a unas tareas difíciles —ayuno y tentaciones. Ha salido victorioso de ellos, y se nos presenta como el *héroe* purificado capaz de la gran aventura: su empresa de redención.

12. «Tunc reliquit eum diabolus: et ecce angeli accesserunt, et ministrabant ei» (Mt. 4, 11)

«Erat quecum bestiis, et angeli ministrabant illi» (Mc. 1, 13)<sup>17</sup>

12. *Acceptio rem magicam* F<sub>9</sub>

13. «[...] Iesus quod Ioannes traditus esset *succesit* in Galilaeam: et *relicta* civitate Nazareth, *venit*, et habitavit in Capharnaum» (Mt. 4, 12,13)

«Postquam autem traditus est Ioannes, *venit* Iesus in Galilaeam» (Mc. 1, 14)

«Et *regressus est* Iesus in virtute Spiritus in Galilaeam» (Lc. 4, 14)

«Et *venit* Nazareth, ubi erat nutritus» (Lc. 4, 16)<sup>18</sup>

13. *Iter* G

14. (Vid. los tres pasajes aislados con el número 10 para η<sub>1</sub>, reactualizados aquí para función D)<sup>19</sup>

14. *Primum munus donatoris* D<sub>1</sub>

<sup>17</sup> La *recepción de objeto mágico*, F, procede de un ser superior e inviste carismáticamente al héroe. Esta función está supeditada previamente a una prueba. Jesús ha superado las tentaciones del *agresor*. Está en disposición de recibir la fuerza «totémica» que le fortalecerá, consistente «en la adquisición del 'espíritu' protector» (Cf. Arnold van GENNEP, *Les rites de passage*, París, 1909. Versión española, *Los ritos de paso*, Madrid, 1986, ed. Taurus, p. 90).

La variante 9 —«diferentes personajes se ponen a disposición del héroe»— se acopla sin dificultad a estos dos fragmentos aislados en Mateo y Marcos. De acuerdo con los diferentes emplazamientos narrativos de los evangelistas, Lucas y Juan obvian este evento. La subvariante F 6,9, precisa más el entorno que rodea a esta función. «Puede también suceder que, [...], diversos seres mágicos aparezcan de pronto, que el protagonista se los encuentre en el camino, que le ofrezcan su ayuda y se hagan aceptar como aliados» (Cf. Mircea ELIADE, *idem*, p. 55)

<sup>18</sup> *Desplazamiento*, G, es la función espacial configurada para trasladar al héroe al escenario de su aventura. Precisando más, es la que le confirma en su condición de *buscador*. El hecho de que ninguno de los evangelistas describa la forma de transporte —circunstancia prevista por Propp (cf. *Idem*, p. 61)— justifica la ausencia del subapartado. Los verbos utilizados en todos estos versículos son de inequívoca significación iterativa. Mateo completa esta información con el detalle toponímico de los escenarios a los que se dirigió Jesús, circunstancia coadyuvante a la precisión de la función G.

<sup>19</sup> D representa la *primera función del donante*. No debe sorprendernos la reutilización de un pasaje determinado. El mismo texto puede posibilitar finalidades distintas. Si las tentaciones de Jesús fueron seleccionadas para η, atendiendo a su aspecto puramente denotativo, no se las debe restringir exclusivamente a esta función por cuanto que su lectura intencional tiene un mayor alcance: la supremacía del poder divino o del diabólico. De no haber recibido Jesús la ayuda angélica —«Et ministrabant illi», Mateo y Marcos vistos en apartado 12, es decir, «y le servían» (si traduzco, es sólo por precisar la semántica que me interesa destacar de este verbo)— hubiese remitido estos mismos versículos a *combate*, H, quizás con variante 4, pero Propp ya avisa de esta equívoca atribución (cf. V. PROPP, *opus cit.*, p. 71, XVI).

No obstante, hay conflicto en el reparto de papeles. Propp supedita la referencia a la *primera función del donante* o al *combate*, a la circunstancia que se siga del enfrentamiento. La consecución inmediata, H, o la demora en la búsqueda, D, del *objeto mágico*: los ángeles. Esto debería entenderse como la misma función con distintas variantes, pero siempre con iguales protagonistas. Si no, cómo admitir la transposición de H a D restringida sólo a la forma de pasar a apoderarse del *ayudante*. Sin embargo, señalo la alteración de uno de los personajes: en D, el *donante*; en H, el *agresor*. Una vez más, para el narrador la función está diáfana pero no así la condición de sus protagonistas.

15. «Magister, volumus a te signum videre» (Mt. 12, 38)<sup>20</sup>

15. *Signum I*

16. «Erat autem quidam languens Lazarus a Betania, de castello Mariae et Marthae» (Jn. 11, 1)

«[...] migravit a Galilea, et venit in fines Iudaeae trans Iordanem» (Mt. 19, 1)

«Et inde exurgens venit in fines Iudaeae ultra Iordanem» (Mc. 10, 1)<sup>21</sup>

16. *Reditus V*

17. «Exeuntes autem pharisaei, consilium faciebant adversus eum, quomodo perderent eum» (Mt. 12, 14)

«Exeuntes autem pharisaei, statim cum Herodianis consilium faciebant adversus eum quomodo eum perderent» (Mc. 3, 6)

<sup>20</sup> Marca, I. El cometido de esta señal es crear los fundamentos para que más adelante, en Q, el héroe sea reconocido. De acuerdo con esta necesidad narrativa, escríbas y fariseos solicitan algún signo identificador del carácter sobrenatural de su portador. Que Jesús no se lo facilite, no supone la invalidación de esta función. También Tomás reclamará alguna *marca* acreditadora de la autenticidad del héroe, y al apóstol sí se la manifestará aunque reprobándole su limitación para conocer por señales más trascendentes que los concretos testimonios de la Pasión (vid. Jn. 20, 27).

La *señal*, sin embargo, no ha de ser necesariamente ostentosa. Una cicatriz, un tatuaje, un nimbo luminoso. Por el contrario, es más frecuente que respondan a condiciones inmanentes al héroe, actualizadas inconscientemente por su forma espontánea de actuar. Un gesto, una mirada, el timbre de voz, etc. De esta manera, los discípulos reconocerán más tarde al Maestro, por su habitual manera de partir el pan (vid. Lc. 24, 30-31).

Es tan evidente la necesaria presencia de esta función en la narración, que Jesús la da por supuesta cuando dice: «Esta generación mala y adúltera pide un *signo*» (Mt. 12, 39).

<sup>21</sup> La primera localización de Jesús en su vida pública apunta a Betania. «Estas cosas pasaron en Betania, al otro lado del Jordán» (Jn. 1, 28). Tras de su entrevista con Nicodemo, Jesús marcha a Judea. «Fue Jesús con sus discípulos a la tierra de Judea» (Jn. 3, 22). En esta región se registra un desplazamiento significativo, por su enfrentamiento con los judíos. «[...] era la fiesta de los judíos y subió Jesús a Jerusalén» (Jn. 5, 1). Ante la tensión creada entre Jesús y los judíos, éste decide subir de nuevo a Galilea, de donde había salido en principio. «Luego andaba Jesús por Galilea y no quería andar por Judea» (Jn. 7, 1). Por último, desde las inmediaciones de Salim —«Fue nuevamente al otro lado del Jordán, el lugar donde Juan había estado al principio bautizando» (Jn. 10, 40)— marcha finalmente a Betania, Judea. «Había un enfermo, Lázaro, de Betania, el pueblecito de María y de su hermana Marta» (Jn. 11, 1). Como todo *héroe buscador*, Jesús se mueve en una geografía precisa, teatro de sus acontecimientos. Resumiendo, sus desplazamientos frecuentan la ruta de Galilea, norte, a Judea, sur, y a la inversa. Uno de estos viajes representa la función *vuelta, V*, precursora de la *persecución* en la que los hechos se desencadenan en toda narración maravillosa.

Mateo y Marcos son más precisos en los itinerarios de Jesús, al que sitúan espacialmente en todo su acontecer público. Lucas documenta este último desplazamiento pero omite toda descripción. Encontramos a Jesús en Galilea —«Jesús regresó después [...] a Galilea» (Mt. 4, 14)— y más abajo, sin transición, se lee: «E iba predicando por las sinagogas de Judea» (Mt. 4, 44). (Es frecuente en este pasaje, la traducción 'por las sinagogas de Galilea'. Cf. *La Santa Biblia*, Ediciones Paulinas, Madrid, 1964, 10ª edición. Traducida en equipo bajo la dirección del Dr. Evaristo Martín Nieto).

El desplazamiento está contemplado en los rituales de purificación. «En cuanto a los ritos de retorno del viajero, comportan ritos de limpieza de las impurezas contraídas en el viaje» (Cf. Arnold van Gennep, *opus cit.*, 'El viajero: ritos de partida y de retorno', p. 48).

García Gual, adentrándose en la aventura al Más Allá, dice: «A veces ese viaje es un periplo sinuoso y selvático, que sólo con la ayuda de mágicos auxiliares y prodigiosos saberes se consigue» (Cf. Carlos García Gual, *Mitos, Viaje, Héroes*, Madrid, 1981, p. 26).

«Ipsi autem repleti sunt insipientia, et colloquebantur ad invicem, quidnam facerent Iesu» (Lc. 6, 11)

«Propterea persequebantur Iudaei Iesum» (Jn. 5, 16)<sup>22</sup>

17. *Persecutio Pr*

18. «Domine, si vis, potes me mundare. Et extendens Iesus manum, tetigit eum, dicens: Volo. Mundare. Et confestim mundata est lepra eius» (Mt. 8, 2-3)

«Domine, puer meus iacet in domo paralyticus, et male torquetur. Et ait illi Iesus: Ego veniam, et curabo eum [...] Et sanatus est puer in illa hora». (Mt. 8, 6 y 13)

«[...] vidit socrum eius iacentem, et febricitantem: et tetigit manum eius, et dimisit eam febris, et surrexit [...]» (Mt. 8, 14-15)

«Vespere autem facto, obtulerunt ei multos daemones habentes: et eiiciebat spiritus verbo: et omnes male habentes curavit» (Mt. 8, 16)

«[...]et ecce motus magnus factus est in mari, ita ut navicula operiretur fluctibus. [...] Domine, salva nos, perimus. [...] tunc surgens imperavit ventis et mari et facta est tranquillitas magna» (Mt. 8, 24-26)

«[...] occurrerunt ei duo habentes daemones [...] Et ait illis: Ite. At illi exeuntes habierunt in porcos, et ecce impetu abiit totus grex per praeceps in mare: et mortui sunt in aquis» (Mt. 8, 28 y 32)

«Et ecce offerebant ei paralyticum iacentem in lecto. [...] Tunc ait paralytico: Surge, tolle lectum tuum, et vade in domum tuam. Et surrexit, et abiit in domum suam» (Mt. 9, 2-7)

<sup>22</sup> El rito iniciático que supone la confirmación del *héroe*, incluye dos funciones que desvelan su naturaleza superior: *persecución*, Pr, y *tarea difícil*, M. La primera prepara al novicio para el desgarrador acontecimiento de su madurez. Los chamanes se invisten de poderes mágicos y adoptan un aspecto cruel y teatral propio de monitores infernales. La función pretende introducir al protagonista en un clima de tragedia precursor de *pruebas* definitivas. El *agresor* que propicia esta función se caracteriza por su versatilidad física, tomando diferentes formas (todas ellas relacionadas con la apariencia escenográfica de su representación ritual).

Trasladando estos postulados narrativos a la vida de Jesús, son ahora los fariseos quienes asumen la figura del *agresor*. Jesús demuestra su fortaleza y se prepara para actuar como *héroe*. En adelante y hasta su muerte, superará la lógica humana con el milagro.



«[...] ecce princeps unus accessit [...] dicens: Domine, filia mea modo defuncta est [...] et dicebat: recedite: non est enim mortua puella, sed dormit. [...] *et tenuit manum eius. Et surrexit puella*» (Mt. 9, 18, 24 y 25)

«Et ecce mulier, quae sanguinis fluxum patiebatur duodecim annis, accessit retro, et tetigit fimbriam vestimenti eius [...] *At Iesus [...] dicit: Confide filia, fides tua te salvam fecit. Et salva facta est mulier ex illa hora*» (Mt. 9, 20 y 22)

“[...] secuti sunt eum duo caeci, clamantes, et dicentes: Miserere nostri. [...] Et dicit eis Iesus: Tunc tetigit oculos eorum, dicens: Secundum fidem vestram fiat vobis. *Et aperti sunt oculi eorum*» (Mt. 9, 27, 29 y 30)<sup>23</sup>

18. *Labor arduus M  
Labor factus N*

19. «[...] et ducit illos in montem excelsus seorsum: et *transfiguratus est ante eos. Et resplenduit facies eius sicut sol: vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix.* [...] Adhuc eo loquente, ecce nubes lucida obumbravit eos» (Mt. 17, 2 y 5)

«[...] et ducit illos in montem excelsum seorsum solos, et *transfiguratus est coram ipsis. Et vestimenta eius facta sunt splendentia, et candida nimis velut nix, qualia fullo non potest super terram candida facere.* [...] *et facta est nubes obumbrans eos: et venit vox de nube*» (Mc. 9, 1,2 y 6)

«[...] et ascendit in montem ut oraret. *Et facta est, dum oraret, species vultus eius altera: et vestitus eius albus et refulgens.* [...] Haec autem illo loquente, facta est nubes, et obumbravit eos» (Lc. 9, 29 y 34)<sup>24</sup>

19. *Transfiguratio T<sub>3</sub>*

<sup>23</sup> Con la *prueba difícil*, M, el *héroe* es reconocido como tal —*reconocimiento*, Q— función postergada aquí hasta su aparición final en el cenáculo. M se asocia con la siguiente función, *tarea cumplida*, N. He restringido la selección de textos representativos de M y N, a Mateo para evitar la repetición de estructuras con escasas variantes formales. Toda narración maravillosa se extiende al llegar a esta altura argumental. La condición de las *pruebas* y la capacidad para superarlas constituyen generalmente el corpus narrativo más literario. Desde el punto de vista funcional, sólo estas *tarefas* justifican al *héroe* cuyo triunfo dependerá de su aptitud para enfrentarse a ellas. «El motivo de las empresas difíciles es uno de los más difundidos en el cuento maravilloso» (Cf. Vladimir PROPP, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, 1974, p. 449). La *empresa difícil* en el cuento está abocada al matrimonio del *héroe*. En su defecto, cualquier objetivo suficientemente justificador de las acciones del protagonista, garantiza la presencia de esta función. Jesús también conoce el fin de su misión y en aras de ella, se somete a las *pruebas*. Incluyo en el mismo apartado M y N puesto que los mismos párrafos recogen ambas funciones complementarias: la *tarea difícil* y la *tarea cumplida*.

<sup>24</sup> La *transfiguración* es el prolegómeno del viaje final del *héroe* hacia un destino preconcebido. «Ahora el héroe se dirige resueltamente hacia la meta, sabiendo que llegará a ella» (Cf. V. PROPP, *Las*

20. «Vespere autem facta, discumbebat cum duodecim discipulis suis. Et edentibus illis, dixit: Amen dico vobis, *quia unus vestrum me traditurus est*» (Mt. 26, 20-21)

«Respondens autem Iudas, qui tradidit eum, dixit: Numquid ego sum Rabbi? *Ait illi: Tu dixisti*» (Mt. 26, 25)<sup>25</sup>

20. 'Patefactio Ex

*raices...*, p. 241). Normalmente, el *objeto mágico* —un animal alado, una alfombra, un anciano, señor del frío y del invierno, etc.—ha sido creado para actuar en este sentido: transportar al *héroe* al Más Allá. Todos «llevan al héroe al otro reino» (Cf. V. PROPP, *idem*, p. 241). Propp, en su inventario de objetos mágicos con poderes para desplazarse en el espacio, ha establecido tres grupos. Objetos antropomorfos —hasta cuarenta tipos de Maestros ayudantes se recogen en la narrativa maravillosa (Cf. BOLTE y J. POLIVKA, *Ammer Kungen den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-1932)—, objetos animales y objetos inanimados.

En la narración bíblica, el objeto mágico es inanimado: una *nube*, «nubes lúcidas», Mateo, «facta est nubes», Marcos, «nubes», Lucas. El carácter del cuento, su localización espacial, la transmutación totémica, determinarán la condición de dicho objeto (el águila entre los pueblos siberianos, el caballo en las culturas asiática y europea, la serpiente en centro África. La alfombra en el folclore árabe, la varita —*rama*— en entornos clásicos y los ancianos sabios, voladores, panubicantes en comunidades del norte de Europa). El entorno bíblico de los Evangelios frecuenta los motivos celestiales: ángeles, voces cenitales, el propio cielo abriendo sus entrañas, rayos luminosos. En este contexto, nada más adecuado que una nube refulgente que transporte al *héroe* al mundo de ultratumba de Moisés y Elías —«...y se le aparecieron Elías y Moisés, que conversaban con Jesús.» (Mc. 9, 4)— en clave, una «bajada a los infiernos» (Cf. James George FRAZER, *The Golden Bough*, Londres, 1890, 1ª. Ed., 2 vols). No será la única vez que este intermediario mágico aparezca en el Antiguo y Nuevo Testamentos. Las teofanías de Yavé se constelan de nubes. A su aparición en la *transfiguración* de Jesús, hay que añadir la presencia de la nube en la *ascensión* y en el anuncio del Juicio final.

Jesús ha sido transportado en este medio mágico con un fin coincidente con el de todo *héroe*. Prepararlo para su apoteosis y triunfo finales.

<sup>25</sup> *Ex* representa la función *descubrimiento* del *agresor*. A partir de aquí, la narración acelera los acontecimientos, preparando el *triunfo* del *héroe*. Se hace necesario eliminar la figura del *agresor*, circunstancia por la que *Ex*, *descubrimiento*, y *U*, *castigo*, se reclaman mutuamente.

Si se atiende al contenido de las funciones y al orden en que se supone, debieran aparecer, en toda narración se observará una estructura semejante: un presunto *héroe* abandonado se aleja de su entorno protector. Se encuentra con un *agresor* que pretende engañarle y, de alguna manera, le perjudica. El protagonista acusa una carencia. Un *ayudante mágico* se pone a su disposición. El *héroe* es marcado. Supera las *pruebas difíciles* y triunfa. En síntesis, esta es su trayectoria.

Pero sería ingenuo creer que toda narración maravillosa ha de presentar necesariamente todas las funciones y en este orden de aparición en escena; o que los personajes se han de corresponder con las acciones que en principio debieran representar. El inconsciente narrativo almacena tácitamente información colectiva acerca de estas estructuras. Su transmisión oral es una herencia social. Pero su adecuación a la historia narrada sufre mutaciones, cambios, falsas atribuciones. Lo correcto es rastrear la presencia del «motivo» en la historia. En la que nos ocupa ahora, las funciones y sus protagonistas se corresponden con gran fidelidad pero no por ello dejan de observarse ciertos desajustes mínimos. El protagonismo del *agresor* es uno de ellos. En cuanto a la frecuencia de estas dislocaciones y su inoperancia en la valoración narrativa, oigamos a Propp: «Prosiguiendo estas investigaciones se puede establecer que diferentes personajes pueden realizar a menudo las mismas acciones. El medio mismo por medio (*sic*) del cual se realiza una función puede cambiar: se trata de un valor variable. [...] En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente» (cf. V. PROPP, *Morfología...* p. 32).

Si el *donante* —el Padre, cuyo mensaje de protección en el momento de la purificación del *héroe* disipa toda duda: «Este es mi hijo amado, en el que me complazco» (Mt. 3,17)— y los *ayudantes mágicos* —«Llegaron los ángeles y le servían» (Mt. 4,11)— no presentaron dificultad para localizarlos y atribuirles las funciones que les correspondían, la figura del *agresor*, sin embargo, se perfila compartida entre *el diablo*, (cf. Las tentaciones de Jesús, en Mateo 4), los *fariseos*, (cf. Mateo 12, 34, «raza de víboras»; *idem* 16, 11, «guardaos de la levadura de los fariseos» y, sobre todo, *idem* 23, 11-37, en que se les desenmascara) y, por último, *Judas*.

21. «Et proiectis argenteis in templo, recessit: et abiens laqueo *se suspendit*» (Mt. 27, 5)<sup>26</sup>

21. *Poenā* U

22. «Et accedens Iesus locutus est eis, dicens: *Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra*» (Mt. 28, 18)

«Et Dominus quidem Iesus postquam locutus est eis, *assumptus est in caelum, et sedet a dextris Dei*» (Mc. 16, 19)

«Et factum est, dum benediceret illis, *recessit ab eis, et ferebatur in caelum*» (Lc. 24, 51).

«Dicit ei Iesus: Noli me tangere, *nondum enim ascendi ad Patrem meum*» (Jn. 20, 17)<sup>27</sup>

22. *Triumphus* W<sub>0</sub>

A pesar de todo ello, importa aquí subrayar la existencia de la función *castigo* a fin de que se pueda documentar la presencia del *agresor* en la narración, completando el ciclo necesario de la estructura narrativa atribuible a la variante “maravillosa”.

<sup>26</sup> U para la función *castigo*. Superadas las *pruebas difíciles*, eliminado el *agresor*, sólo resta asistir al desenlace de la historia con el triunfo del *héroe*.

La muerte del *agresor* tiene un significado interno más allá de la evidente constatación de su desaparición. Habiendo superado la narración estos estadios argumentales, el cuento maravilloso sitúa al *héroe* en el escenario de la muerte representada por el entorno espacial que le rodea. Tiene que escapar de él con el objeto de su búsqueda: «la fuga mágica» en la que la narración se enriquece con transformaciones, viajes peligrosos, sueños liberadores, tormentas y prodigiosos signos naturales. A veces, se sitúan al final absoluto de la historia, después del triunfo del *héroe*.

El significado interno de esta fuga lo encuentra Propp en el sentimiento que de la propiedad privada tenía el hombre en un estadio primitivo: apropiarse de los bienes sitos en otro grupo social y *huir* con ellos —«No nos queda más que suponer que es la consecuencia del robo de un objeto traído del otro mundo» (cf. V. PROPP, *Las raíces...*, p. 520). Este mismo mitema justifica la estructura del robo del fuego sagrado por Prometeo.

Hasta aquí los hechos que rodean la *muerte* del *agresor*. En cuanto a Jesús, él también marchará al reino de su triunfo, conseguido el objeto de búsqueda por el que ha sufrido y superado las *pruebas difíciles*: la capacidad mágica, divina, de perdonar las faltas de los hombres.

Pero interesa aquí conectar el fin del *agresor*, U, con la línea narrativa del *héroe*. Hay que buscar su significado en la conexión entre el reino de la muerte y el protagonista, quien muy pronto triunfará de aquélla, no sin antes cruzar el espacio que va desde el Más Allá —la muerte— hasta el mundo de su triunfo.

La *muerte* del *agresor* abre las puertas del reino tenebroso que el *héroe* tendrá que cruzar a continuación.

<sup>27</sup> El *héroe* ha recorrido las funciones con un solo fin: el *triunfo* que le conducirá a la posesión de un reino. En una sociedad primitiva como la que refleja el cuento maravilloso, la herencia dinástica reclama un vínculo de sangre que garantice la sucesión endogámica. Nada más lógico para conseguir el trono que casar al *héroe* con la heredera real. En resumen, la justificación de esta última función es conseguir un reino. El medio para obtenerlo, el *matrimonio*. W señala esta acción.

Pero la forma no debe ocultarnos su contenido: el matrimonio no es la finalidad en sí misma sino el vehículo para conseguir la majestad. Toda narración maravillosa ha sido un mensaje en clave —cuento— con una sola voluntad que se manifiesta en esta última función. Acceder a un trono desde donde se organiza la comunidad. Así explican las creencias cosmogónicas de los pueblos en estado de gestación cultural, el paso del caos al orden (cf. Mircea ELIADE, *El mito del eterno retorno*, Madrid, 1972)

Propp contempla la variante *matrimonio* con W<sub>0</sub>, en la que incluye el advenimiento al trono sin la mediación de este vínculo. «En otros casos, en cambio, sólo se trata de ocupar el trono» (cf. V. PROPP, *Morfología...*, p. 72).

Tabla sintetizadora de las funciones seleccionadas en los Evangelios:

|  |
|--|
| $\alpha_4$ $\beta_3$ MN A <sub>15</sub> a <sub>1</sub> BC $\Lambda$ $\eta_1$ E <sub>8</sub> F <sub>9</sub> G D <sub>1</sub> I V Pr MN T <sub>3</sub> Ex U W <sub>0</sub> |
|--|

## CONCLUSIONES

Vladimir Propp propone treinta y una *funciones* aplicables al cuento maravilloso. Señala ABC $\Lambda$  como nudo de la narración. Admite la eventual ausencia de algunas *funciones*. Advierte acerca de la necesaria interrelación de todas ellas.

En los Evangelios recojo veintiuna *funciones* (M y N se repiten). Todas ellas consecuentes con la lógica estructura narrativa: presentación del protagonista, planteamiento de la cuestión, indefensión del *héroe* ante el *agresor*, nudo y desenlace.

La incomparecencia de algunas *funciones* en este inventario obedece más a un requerimiento de continuidad narrativa en la evolución de los acontecimientos, que a su inexistencia. Algunos ejemplos:  $\gamma$ , *prohibición*, (al protagonista se le propone una limitación) está documentada en el recluimiento de Jesús en la ciudad de Efrén, cerca del desierto, vetándole su estancia entre los judíos (Jn. 11, 54).  $\delta$ , *transgresión*, se localiza en la salida voluntaria de Jesús de este destierro para ir a Betania y desde allí entrar en Jerusalén para celebrar la Pascua (Jn. 12, 1-13).  $\epsilon$ , *interrogatorio*, y  $\xi$ , *información*, se deducen de las formas condicionales con que el *agresor* —demonio— trata de confirmar sus sospechas acerca de la naturaleza divina de

---

Si se aplica este criterio al Evangelio y se atiende en profundidad a su significado sin que la anécdota ofusque la lectura, se comprenderá que la cruenta aventura de Jesús se cierra con su triunfo, no con su muerte. Ésta ha propiciado su purificación y transformación —resurrección— destruyendo aquello que de hombre tiene el *héroe*. Su nueva condición ya plenamente divina está reconocida por dos mujeres. «Ellas se acercaron, se agarraron a sus pies y lo adoraron» (Mt. 28, 9). Una vez más son las mujeres las que reciben al hombre-nuevo después de la transformación que se ha operado en él, y reconocen su divinidad. El protagonismo femenino es un constante guadiana en el proceso iniciático. Al inicio de este ritual «las mujeres los esperan, llevando cada madre una raya de arcilla blanca a través del rostro, en señal de duelo» (Cf. Mírcea ELIADE, *opus cit.*, p. 32, citando a su vez a HOWITT, *The Native Tribes of South-East Australia*, Londres, 1904, p. 543).

Los personajes que reclama esta función, se documentan en el Evangelio. Dios Padre —el rey a cuyo trono está destinado también el *héroe* de cualquier cuento maravilloso. Jesús —el *héroe* que al resolver las pruebas difíciles, garantiza sus pretensiones. «A nosotros nos parece que los materiales folklóricos nos autorizan a afirmar que este sucesor debía dar pruebas de su fuerza mágica y que en este hecho es donde deben buscarse las raíces de las ‘empresas difíciles’» (cf. V. PROPP, *Las raíces...*, p. 493). Y, por último, el *reino* de los cielos. Son suficientes elementos y correspondencias de actitudes para ver en todo ello la presencia latente del subconsciente narrativo. Y ello, a pesar de los dos escollos que se resisten a reflejar plenamente el simbolismo del estado social en desarrollo, reflejado en el cuento maravilloso: ni el *reino* será conseguido por el *héroe* para su individual detentación —aquí será compartido en trinidad divina— ni la transmisión se hará por vía femenina. Pero escuchemos a la teología atribuir la condición de un Dios único a la trinidad en la que se funde Jesús. En cuanto a la ausencia de una hija de rey con la que casar para conseguir el *reino*, está justificada estructuralmente puesto que el Evangelio no habla de una herencia sino de un acceso de forma compartida y en comunión mística.

El estadio avanzado de la sociedad que narran las Escrituras nos sorprende por la fuerza con que perviven en él estructuras narrativas inconscientes transmitidas etnográficamente desde sociedades primitivas, no por una natural condición ancestral lejos de la voluntad consciente de sus autores y del momento histórico de su redacción.

En consecuencia, conservo la sigla W, que representa el colofón con acceso al trono del nuevo reino; aplico la variante que prescinde de la mediación del *matrimonio* y, sin corregir la denominación que se atribuye a esta función, sustituyo esta referencia por la de *trunfo*, si más adecuada a esta narración, no por ello contraria en contenido a la propuesta por Vladimir Propp.

Jesús: «Si eres hijo de Dios...» (Mt. 4, 3 y 6). D, *primera función del donante*, se cumple en el pozo de Sicar con variante 7, en donde Jesús pide agua para beber y la mujer samaritana le formula varias preguntas cuyas respuestas evidenciarán la condición del *héroe* (Jn. 4, 7-27).

En consecuencia, el Evangelio adecua su proceso narrativo al esquema presentado por Vladimir Propp para el cuento maravilloso sin que el orden de aparición de las funciones suponga un impedimento para hacer esta afirmación. (Cf. Mariano de ANDRÉS G., «Ensayo de análisis estructural del cuento», *Bulletin Hispanique*, T. LXXXVI, Burdeos, 1984, núms. 3-4, pp. 403 a 434, donde presento esta misma problemática sobre el orden de aparición de las funciones aplicado a varios cuentos de la colección Espinosa).

Ninguno de los cuatro Evangelios repite puntualmente la misma historia. Documentan distintos acontecimientos y, sobre todo, el espíritu de la letra difiere en cada narración. Cabe, por lo tanto, hacer una lectura complementaria de las cuatro Escrituras, lo que autoriza a efectuar una selección múltiple de los pasajes que representan las *funciones* correspondientes. Este procedimiento no se opone a la unidad narrativa de cada Evangelio tratado individualmente, pero, además de enriquecer cada motivo con la descripción de varios fragmentos extraídos de los distintos evangelistas, nos ayuda a reconocer una coordinación tácita entre las cuatro versiones, al margen de su, ya comentada, línea narrativa.

El carácter trascendente de los Evangelios no se opone a un tratamiento literario clasificado en un género concreto —cuento maravilloso— susceptible de una valoración crítica de su forma.

El subconsciente colectivo prendió en los evangelistas con tal fuerza que el arazón que recubre los hechos mesiánicos, responde a remotas estructuras de organización social con precedentes etnográficos, rituales, míticos e iniciáticos.

La intensidad del componente popular activa la narración con la presencia de un entorno sugestivo vertebrado por la cultura que preside un río, el Jordán, un clima estival mediterráneo —el invierno no enmarca nunca la vida de Jesús—, y un plano referencial artesano. El hecho de que la futura organización industrial no se hubiera gestado aún en la sociedad reflejada en los Evangelios, facilita una introspección en la morfología popular y maravillosa sustentadora del trasfondo narrativo de las Escrituras.

Por último, la gran importancia de la lengua en la interpretación funcional de los Evangelios, es tal que sólo en el arameo original de un escritor como San Mateo, por destacar un ejemplo, permitiría a un exegeta adentrarse con mayor garantía en el alcance léxico y semántico de cada voz y fragmento. En su defecto, la versión griega puede ofrecer una visión menos deformadora de los hechos que narra. La latina, a la que he recurrido, tiene la ventaja de ser cuando menos, coetánea de los acontecimientos descritos e implicada en ellos, si bien en su forma clásica, no en la evolucionada de la Vulgata. De donde se sigue que este acercamiento de mi trabajo a la vida del *héroe* sólo aspira a ser una invitación a posteriores investigaciones más sólidas, basadas en textos originales.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AARNE-THOMPSON: *The Types of the Folk-tale. A Classification and Bibliography*, Helsingfors, 1910.

- ANDRÉS G., Mariano de: «La *función* en el cuento popular maravilloso: 'La hija del diablo'», *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, tomo XXXVII, Madrid, 1982, Instituto «Miguel de Cervantes», C.S.I.C., pp. 93-128.
- «Dos cuentos de la Colección Espinosa a la luz del estructuralismo», *Analecta Malacitana*, Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, vol. VI, 1, Málaga, 1983, pp. 3-20.
- «Ensayo de análisis estructural del cuento», *Bulletin Hispanique*, t. LXXXVI, Burdeos, 1984, núms. 3-4, pp. 403-434.
- Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Matriti, MCMLIII, edición a cargo del R.P. Alberto Colunga y del Dr. Laurentio Turrado.
- BOLTE y J. POLIVKA: *Ammer Kungen den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913-1932.
- ELIADE, Mircea: *Birth and Rebirth*, Nueva York, 1958. Versión española, *Iniciaciones místicas*, Madrid, 1975, Taurus Ediciones.
- *El Mito del eterno retorno*, Madrid, 1972.
- *Histoires des croyances et des idées religieuses*, París, 1976. Versión española a cargo de J. VALIENTE MALLA, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Madrid, 1978, 3 vols.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, 1981, Taurus.
- GENNET, Arnold van: *Les rites de passage*, París, 1909. Versión española a cargo de Juan Aranzadi, *Los ritos de paso*, Madrid, 1986, Taurus Ediciones.
- GEORGE FRAZER, James: *The golden Bough*, Londres, 1890. Versión en español, *La rama dorada*, México, 1944.
- *Folk-lore in the Old Testament*, Londres, 1907-1918. Versión en español, *El folklore en el Antiguo Testamento*, México, 1981.
- J. GRIMAS, A.: *Sémantique structurale*. Recherche de méthode. París, 1966. Versión española a cargo de Alfredo DE LA FUENTE, *Semántica estructural*. Investigación metodológica, Madrid, 1976, ed. Gredos. (En especial, capítulo III, aptdo. «Reflexiones acerca de los modelos actanciales», pp. 263-293).
- PROPP, Vladimir: *Morfologija skazki*, Leningrado, 1928, col. Voprosy poetiki, núm. 12, Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva. (Versión española, *Morfología del cuento*, Madrid, 1971, Editorial Fundamentos. Traducción a cargo de María Lourdes Ortiz).
- *Istoriceskie korni volsebuoj skazki*, Leningrado, 1946. (Versión española, *-Las raíces históricas del cuento*, Madrid, 1974, Editorial Fundamentos. Traducción española a cargo de José Martín Arancibia)
- RUBIO MONTANER, Pilar: *Estructuras en cuentos populares castellanos*, Valladolid, 1982. Universidad de Valladolid.

## LOS MANUSCRITOS TEATRALES DE E. SELLÉS Y ÁNGEL (1844-1926)

Por Concha Fernández Soto

La gran fecundidad teatral de los últimos años del siglo XIX y primeros del XX no se acompaña de una labor crítica de la misma envergadura, porque estas obras sólo van conociendo una mediocre divulgación por las colecciones que van saliendo a la luz tras los estrenos. De manera que sobre dicha producción pesa la inestabilidad de gustos artísticos, los convencionalismos de la época y, sobre todo, el carácter «mediocre» de muchos de sus autores (quienes, normalmente, hoy aparecen *desenfocados*, ya que vienen siendo analizados con la perspectiva actual). Nos enfrentamos, pues, a un teatro al que la crítica actual ha prestado escasa atención, y que, desde nuestra percepción de hombres de otra época, por tanto, parece haber «envejecido», porque, en realidad, es deudor de un público muy distante del de hoy.

De esta manera, nuestro propósito al presentar una catalogación de la obra teatral de Eugenio Sellés y Ángel, no es otro que rescatar del olvido a un autor del que apenas existen estudios críticos o bibliografía específica, tratando de sistematizar todos los datos dispersos sobre su figura, abordando, en primer lugar, su consideración en la crítica y su biografía, para finalmente centrarnos en la ordenación y catalogación de su producción teatral.

En el Museo Nacional del Teatro de Almagro (Ciudad Real) se encuentran sus manuscritos teatrales originales, además de muchas de sus obras en primera edición. Fueron donados a principios de los años 40 por la viuda del autor, al entonces Director del Centro, Don Fernando José de Larra, a petición expresa de éste. Por otra parte, este fondo nos ha ayudado en la ordenación de la práctica totalidad de su obra teatral. No en vano, allí sólo faltan los manuscritos de *El Cielo o el suelo*, *La Vida Pública*, el drama primitivo de *Las Vengadoras* (1884), el drama primitivo de *La Mujer de Loth* y el manuscrito de *¿Infiel?*

Este material se hace imprescindible para alumbrar importantes aspectos, tanto de los modos de producción teatral de la época, como del mismo autor, pues nos permite conocer el desarrollo del texto, desde su concepción original, recogida de manera sintética en los *Planes* que acompañan a algunos manuscritos<sup>1</sup>, desvelándose así el proceso íntimo de la creación.

En el presente catálogo abordamos la descripción física de los manuscritos hallados en el Museo de Almagro, complementando esa información con la descripción de otros manuscritos del autor, de distinta procedencia, y con las ediciones de las obras.

---

<sup>1</sup> Aparece el *Plan* de las siguientes obras: *Los Caballos*, *Las Serpientes*, *La Barcarola*, *Guardia de Honor*, *Ícara* y *El Rayo Verde*.

## SELLÉS Y SU CONSIDERACIÓN EN LA CRÍTICA

La figura de Eugenio Sellés aparece desdibujada en los manuales y monografías literarias, moviéndose entre sombras, olvidos y errores, fruto de un permanente desconocimiento de esta dramaturgia de la segunda mitad del siglo XIX; a ésta, incomprensiblemente, se ha seguido aplicando el modelo crítico de los noventayochistas que recogieron el relevo generacional<sup>2</sup>.

El análisis de la obra de este dramaturgo<sup>3</sup>, conocido sobre todo como el autor de *El Nudo Gordiano*, y normalmente enmarcado por la crítica en la llamada «Escuela de Echegaray» (junto a nombres como Leopoldo Cano, Enrique Gaspar, José Feliú y Codina o Joaquín Dicenta), nos lleva a replantear el estudio de este teatro desde una perspectiva que trascienda la única visión literaria. O lo que es igual, es necesario atender al mismo tiempo los valores sociológicos e ideológicos que imperaban en la época<sup>4</sup>; por ello, todo tipo de documentación es precisa, si queremos establecer una teoría que trace con rigor la sociología del mundo literario finisecular.

Porque a través de los tópicos maniqueos, de las simplificaciones, de los «latiguillos», de los excesos doctrinales y defectos formales que toda la crítica actual destaca para este teatro, reconstruimos de una manera casi «arqueológica» los

<sup>2</sup> Recuérdese la campaña iconoclasta que Azorín y otros autores de su generación hicieron contra J. Echegaray, tras ser nombrado Premio Nobel de Literatura, en 1905. Campaña de la que también fue víctima, indirectamente, Eugenio Sellés, al ser considerado como *Gente Vieja*. Algunos artículos sobre esta polémica generacional lo reflejan perfectamente; el *Heraldo de Madrid* se hizo eco de ello: «Viejos y jóvenes» (21 de Febrero de 1905), «Echegaray y la Juventud» (17 de febrero de 1905), «Echegaray y 'Gente Vieja'» (28 de diciembre de 1905).

<sup>3</sup> Reseñamos, siguiendo un criterio cronológico, algunas obras que tratan del teatro de Eugenio Sellés: F. PI Y ARSUAGA, *Echegaray, Sellés y Cano*, Madrid, 1884; MARQUÉS DEL PREMIO REAL MIRANDA Y SANDOVAL, *El teatro español contemporáneo*, Madrid, 1886, pp. 13-14; F. BLANCO GARCÍA, *La Literatura española en el siglo XIX*, Madrid, 1891, pp. 408-410; M. OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de J. Palacios, 1903, p. 428; F. CUENCA, *Biblioteca de autores andaluces modernos y contemporáneos*, La Habana, Tipografía Moderna Alfredo D., 1921-22, pp. 473-477; N. DÍAZ DE ESCOBAR-LASSO DE LA VEGA, *H.ª del teatro español. Comediantes-Escritores-Curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924, Vol. II, p. 99; J. HURTADO Y J. DE LA SERNA, *Historia de la literatura española*, Madrid, 1940, p. 926; N. ALONSO CORTÉS, «El teatro español en el siglo XIX», en G. DÍAZ-PLAJA (edit.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, 1957, Vol. IV, pp. 313-314; G. DÍAZ-PLAJA, *Antología Mayor de la Literatura Española*, Madrid, Labor, 1961, Vol. IV, p. 1343; F. C. SAINZ DE ROBLES, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, Madrid, Aguilar, 1964, Vol. II, p. 1094; G. BLEIBERG Y J. MARÍAS, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 836; J. CASALDUERO, «El teatro en el siglo XIX», en *Historia de la literatura española*, Madrid, Taurus, 1980, Vol. III, pp. 487-527 (edición de J. M. Díez Borque); F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ Y M. RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de Literatura española. Época del realismo*, Barcelona, Cenlit Ediciones, 1983, Vol. VII, pp. 258-262 (recoge un error en la p. 261, pues titula al drama *La Vida Pública* como *La Vida Política*); J. RUBIO JIMÉNEZ, «El Teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)», en J. M. DÍEZ BORQUE, *H.ª del Teatro en España*, Madrid, Taurus, 1983, Vol. II, cap. IV; F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1986, Vol. I, pp. 358-361; J. PAZ, *Catálogo de piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989, Vol. II, pp. 231, 295, 327); J. M. GONZÁLEZ HERRÁN Y V. ERMITAS PENAS, *Cronología de la Literatura Española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Cátedra, 1992, Vol. III, pp. 399-401 (recoge un error en el título del monólogo de Sellés, *La Expiación de Magdalena*, apareciendo como *La Expedición de Magdalena*); T. SÁNCHEZ, *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, p. 552 (a Sellés se le atribuye el nombre de Eusebio); D. THATCHER GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 450-453.

<sup>4</sup> Esta es la misión principal que nos hemos planificado en un estudio mucho más amplio, que desembocará en la redacción de mi Tesis Doctoral.



modelos de comportamiento que se les fueron proponiendo al público desde los escenarios. Queda claro también que se hace imprescindible profundizar en esta producción escénica, valorada como un «documento de época», porque las nuevas actitudes mentales se iban introduciendo lentamente en aquella sociedad, y se aceptaba mal que los dramaturgos hicieran propuestas arriesgadas desde los escenarios.

Quizá la nota que califique singularmente a estos dramas sea la preocupación moral y la estimación de que los valores éticos —el prurito aleccionador— se consideran siempre por encima de los literarios. Valga como ejemplo la reacción del público ante los dramas más arriesgados de Eugenio Sellés, ya que éste tuvo su mayor importancia en el centro del proceso espectacular del teatro del último tercio del siglo XIX, marcado por las polémicas literarias entre una mayoría tradicionalista idealista frente a la minoría realista y naturalista. Ya había muerto el «romanticismo de levita», Echegaray empieza sus dificultades con la crítica independiente, Feliú y Codina sienta las bases del drama rural, se va afianzando el drama de Galdós, y van surgiendo tímidamente Benavente, Arniches y los Quintero.

Dos teatros madrileños monopolizan los éxitos de la época: el Español, en donde triunfan los Calvo, con refundiciones calderonianas y melodramas de Echegaray, y el de la Comedia, donde Emilio Mario presenta lo más renovador de la escena de su tiempo. También en tono menor, el Lara, el Eslava, el Apolo y el Cómico, canalizan los éxitos del «teatro por horas», germen del «género chico».

José Yxart<sup>5</sup>, sin duda el crítico más lúcido y riguroso de la época, expresó claramente el cansancio del teatro y abrió nuevos caminos de cambio: la dignificación del sainete de costumbres; la revaloración del drama rural, surgido con *La Dolores*, de Feliú y Codina, en 1892; y por la indagación naturalista de *Realidad*, de Galdós (1892). Es en este último camino en el que Eugenio Sellés acompaña a Galdós, y ambos, llenos de afanes regeneracionistas, se quejan en la década de los 80 de la decadencia del espectáculo teatral, tratando de que el suyo tenga un propósito educativo y de reforma social. Es la etapa del Naturalismo de Sellés, compartida con Galdós<sup>6</sup>, y a la que pertenecen sus más significativos dramas, *El Cielo y el suelo*, *Las Vengadoras* o *Las Esculturas de Carne*.

De esa forma este autor pudo haberse convertido en modelo de lo que podría haber sido en su momento la evolución normal del Naturalismo en España; pero quizá también se vio arrollado, junto a otros dramaturgos significativos, como Enrique Gaspar, Leopoldo Cano o Joaquín Dicenta, por el neorromanticismo de Echegaray y su continuidad en el Modernismo de M.<sup>a</sup> Guerrero. De esta forma, involucona desde ese realismo naturalista, entendido como demasiado crudo en su época, hacia el Modernismo, pero por la vía del género menor; por ello le vemos escribiendo y estrenando, ya en el siglo XX, mayormente zarzuelas, animado por el beneficio económico que le reportaban.

<sup>5</sup> José YXART, *El arte escénico en España*, Tomo I, La Vanguardia, 1894, pp. 72-76 (dedicadas a los discípulos de Echegaray, Sellés y Cano, analizando la forma y fondo de sus dramas: lenguaje y pensamiento).

<sup>6</sup> De esta relación se ocupa recientemente el artículo de Peter A. BLY, «Galdós, Sellés y el tratamiento literario del Adulterio», *Actas del X Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Tomo II, edición de Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, pp. 1213-1220.

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Eugenio Sellés y Ángel nació en Granada el 4 de Abril de 1844, ciudad en la que ejercía su padre como abogado; aquí, pues, pasó su niñez y aprendió las primeras letras. A lo largo de los años fue completando su formación en las distintas poblaciones a las que su padre iba siendo destinado. Al ser trasladado a Madrid, Sellés se licenció en Derecho, con 20 años, en su Universidad Central.

El 10 de Agosto de 1864 se incorporó al Colegio de Abogados de Burgos, dando así comienzo al ejercicio de su carrera. Más adelante fue nombrado promotor fiscal, ejerciendo en Herrera del Duque (Badajoz); tomó posesión de su cargo el 17 de Agosto de 1867.

Durante la Revolución de Septiembre, Sellés ya había conseguido establecerse en Madrid —permutó su puesto de promotor fiscal por un destino burocrático en las oficinas del Ministerio de Hacienda— y pronto logró darse a conocer como periodista. En 1869 empieza colaborando en *La Iberia*, órgano progresista. Al año siguiente ya dirigía *La Revolución*, aunque su consagración la consiguió en *El Universal*. Quizá fuera la agresividad de sus opiniones periodísticas las que le valieron su primer nombramiento como Gobernador Civil de Canarias en 1872. Este mismo cargo luego lo desempeñó en Soria, dimitiendo en 1873 y retrayéndose de intervenciones políticas hasta 1874.

Durante el régimen monárquico-constitucional puso su pluma al servicio de la causa de Amadeo de Saboya, militando en el Partido Radical de Ruiz Zorrilla, pero se abstuvo de intervenir en política en las sucesivas crisis de la Asamblea Nacional, saliendo de su retraimiento el 3 de Enero de 1874, aceptando el cargo de Gobernador Civil de León, aunque fue cesado el 20 de Mayo del mismo año.

Tras la Restauración continuó su labor periodística, colaborando en *El Pueblo*, *El Imparcial*, *El Globo*<sup>7</sup>, *La Nueva Prensa*, *La Tribuna*, *La Bandera Española*, etc.

En 1893 presidió la Sección de Literatura del Ateneo de Madrid y publicó sus *Narraciones*, subtituladas *Para los celosos, para los viejos, para los idealistas, para los holgazanes y para los soñadores*. Como colaborador, especialmente como cuentista, aparece en las páginas de *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, *El Cuento Semanal* o *Los Apuntes*.

Fue elegido Académico de la Lengua el 1 de Noviembre de 1894<sup>8</sup> cuando parece que la Corporación empezaba a admitir a periodistas en su seno; periodistas que —pese a ser también literatos— defendían en sus discursos la personalidad particular y relevante de este oficio; su discurso de ingreso versó sobre «El periodismo en España», contestado por Echegaray, quien le dedicó unas elogiosas líneas. En 1910 fue nombrado representante de la Academia para acompañar a la Infanta Isabel en el viaje que ésta hizo a Buenos Aires, con motivo del Centenario de la Independencia de la República Argentina.

Durante bastante tiempo Sellés estuvo muy comprometido con los diversos movimientos de unión de autores de fines del siglo XIX, y al lado de Sales, Galdós o Clarín, entre otros, tuvo el proyecto de constituir una sociedad de autores, que

<sup>7</sup> Una serie de artículos publicados en *El Globo* se reunió en un volumen, con el título de *La Política de capa y espada* (1876).

<sup>8</sup> Sellés cubrió la vacante de Aureliano Fernández Guerra, a propuesta de ingreso por Campoamor, Núñez de Arce y José Echegaray.

sería la encargada de contratar a los actores y supervisaría la creación de una Compañía Estable para el teatro Español. En sus intenciones estaba contratar a Antonio Vico como primera figura, así como a A. Perrín Vico, Mata, Ricardo Calvo o Donato Jiménez, etc.

Ya en 1880 había firmado, junto a los autores más famosos del momento, Barbieri, Arrieta, Marqués, Ramos Carrión, etc, el *Acta de fundación de la Asociación de Autores, Compositores y Propietarios Dramáticos*, una de las sociedades que anteceden a la *Sociedad de Autores Españoles*. De ésta también fue uno de los fundadores, en 1899, llegando a presidirla entre 1905-1909, sucedido por su amigo Ruperto Chapí.

Desde 1910 poseía los títulos de Marqués de Gerona y el de Vizconde de Castro y Orozco, por descendencia de su mujer. No obstante, en sus últimos años sus dolencias le tenían apartado de la vida pública y parece ser que ya desde 1895 escribía muy poco, lo justo para sobrevivir. Murió en Madrid un 13 de Octubre de 1926, a causa de un colapso cardíaco, hecho que se recoge en numerosas necrológicas periodísticas, todas ellas archivadas en su *Expediente Personal* de la Real Academia Española de la Lengua (legajo 27; exp. 3)<sup>9</sup>.

## EVOLUCIÓN TEATRAL

Eugenio Sellés es un autor esencialmente dramático, y aunque cultivó otros géneros literarios —novela, cuento o poesía<sup>10</sup>—, dedicó al teatro sus mayores esfuerzos. En su obra predominan los dramas (9) y las comedias (5), y en proporción inferior las zarzuelas (4), dramas y comedias líricas (2), aparte de otras con denominación variada, entre las que se incluyen monólogos, melodramas, escenas en un acto, cuadros escénicos y sátiras dialogadas.

Su vocación teatral la mantuvo oculta hasta que sus compañeros de redacción en *El Imparcial* descubrieron que una de las obras que había obtenido más éxito en su estreno, el drama histórico sobre Enrique de Trastámara, *La Torre de Talavera* (Teatro Español, 21 de Abril de 1877), era de su autoría. Por entonces ya se habían ido apurando los restos románticos en el teatro, y se iba atisbando el drama histórico, siempre bien acogido por el público. Esto encaminó sus primeros tanteos dramáticos.

A este primer drama le llamó inicialmente *La Mártir de la hermosura*. Su manuscrito original pasó por una serie de vicisitudes, llegando incluso a perderse, lo que desanimó mucho a Sellés. Pero años más tarde, según nos cuenta en unas declaraciones al *Caballero Audaz*<sup>11</sup>, logró rehacerlo con trozos sueltos de borradores que encontró, y con el apoyo de Echegaray que creyó en él, aun sin conocerlo. Éste le mostró el drama a la actriz Elisa Boldún, quien aceptó su estreno, el último, por cierto, antes de su retirada. El éxito de la obra fue tan extraordinario que abandonó su puesto de articulista en *El Imparcial* para dedicarse de lleno al teatro. Era nor-

<sup>9</sup> Menéndez Pidal reseña su trayectoria vital y literaria en el *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1926.

<sup>10</sup> Desde 1862 venía publicando versos, en muchos momentos usando los seudónimos de *E. Ugen* y *O'Sesell*.

<sup>11</sup> El Caballero Audaz: *Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas y comentadas por...*, Tomo II, Ediciones Caballero Audaz, 1944, Madrid, pp. 167-172.

mal, pues, que en la primera página de la publicación colocara unas líneas de agradecimiento al que, desde entonces, sería su maestro.

Posteriormente estrenaba *Maldades que son justicias. Drama histórico en tres actos y en verso*, ambientado en la época de Felipe III (Teatro Español, 18 de Marzo de 1878). Esta vez encabezaba la obra impresa una dedicatoria a la prensa periódica que le alentó a seguir en su quehacer, pero también ahora se confabuló contra él la mala suerte: dos de sus principales intérpretes, Vico y Valero, se habían puesto de acuerdo para hacerla fracasar. No obstante, la calidad de la obra se impuso y finalmente la obra triunfó, pese a que su autor amenazó con retirarla de cartel.

Vencidas estas iniciales dificultades, le llegaría un gran éxito con el estreno de *El Nudo Gordiano* (Teatro Apolo, 28 de Noviembre de 1878), cuyo papel principal fue interpretado por Antonio Vico. La obra consiguió estar cien noches seguidas en cartelera.

Sobre su estreno, al principio mucha gente pensó que era una obra para llenar una temporada muy poco exitosa (pese a haberse estrenado *La Opinión Pública* de Leopoldo Cano y el rotundo fracaso de *Algunas veces aquí*, de Echegaray).

*El Nudo Gordiano*, calificada por algunos críticos como drama de reforma social, respondía en su título al vínculo matrimonial, que sólo puede romperse con dificultad y dolor. Con ella entró en escena de nuevo el tema del adulterio, pero sobre todo la cuestión del divorcio<sup>12</sup>; por ello, en los periódicos se discutió no ya el mérito de la obra, sino del valor de la tesis que se suscitaba desde el punto de vista moral y jurídico<sup>13</sup>. Inmediatamente, y gracias al éxito descomunal que tuvo, se escribieron parodias para ser representadas y una novela inspirada en el argumento del drama<sup>14</sup>. La gran popularidad de la obra induce a pensar que el público estaba deseoso de ver representado dramáticamente temas polémicos y que Sellés estaba dispuesto a meterse a ello. No se olvide que en 1880 la obra ya iba por la décimoquinta edición, habiéndose agotado las catorce primeras en menos de dos años, y generando numerosos estudios críticos de sus coetáneos<sup>15</sup>.

Inmediatamente estrenó *El Cielo y el suelo* (Teatro Español, 17 de Enero de 1880); sin embargo, este drama no fue bien acogido, ni por el público ni por la crítica, por lo que Sellés decidió permanecer tres años sin presentar en los escenarios obra teatral alguna. En realidad, con *El Cielo y el suelo* Eugenio Sellés empieza a situarse en el centro de las polémicas teatrales de la década de 1880-90, por-

<sup>12</sup> Actualmente de esa cuestión se ha ocupado R. B. KLEIN, «Harbinger of future themes Selles's 1878 Plea for Divorce in Spain», *Romance Notes*, XXII (1981-1982), pp. 171-176.

<sup>13</sup> Véase, por ejemplo, la obra de N. SANTA OLALLA y J. M.<sup>a</sup> TÁRRAGO, *El Nudo Gordiano del Sr. Sellés ante la ley y ante la moral*, Madrid, 1879.

<sup>14</sup> Véanse las siguientes: Enrique G. BEDMAR, *El Nudo Gordiano. Parodia en un acto y en verso del célebre drama en tres actos titulado «El Nudo Gordiano», escrito por don Eugenio Sellés*, Madrid, 1878 (Teatro Esclava, 20 de Diciembre de 1878); Luis Cuenca, *Un nudo...morrocotudo. Parodia de «El Nudo Gordiano», en un acto y en verso por Luis Cuenca*, Madrid, Administración Lírico-dramática, 1879 (Teatro Apolo, 3 de Enero de 1879); Vicente MORENO DE LA TEJERA, *El Nudo Gordiano, novela de costumbres, basada en el argumento del drama de D. Eugenio Sellés*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de Astort Hermanos, 1880.

<sup>15</sup> Véase Leopoldo ALAS CLARÍN, «El Nudo Gordiano de Sellés» en *Solos*, Madrid, 1881, p. 112; R. ÁLVAREZ ESPINO, *Ensayo de crítica sobre el drama de Sellés «El Nudo Gordiano»*, Cádiz, 1879; F. UTRILLA Y CALVO, «La moral de El Nudo Gordiano», *Revista de España*, Madrid, 1879; Manuel DE LA REVILLA, *Críticas*, Burgos, 1884, p. 225; Folletín de *El Constitucional, Acontecimientos teatrales. 2.ª parte, El Triunfo escénico de Sellés*, Alicante, 1878. (Publica en un volumen distintas críticas periodísticas hechas a *El Nudo Gordiano* tras su estreno); José ALSINA, «El Nudo Gordiano de Sellés», *Blanco y Negro*, Madrid, 5 de Abril de 1925, n.º 1768.

que le interesó adscribirse a las vanguardias de las tendencias teatrales, aunque, consideraba que aún debía frenar su ímpetu renovador por no herir susceptibilidades en un público que todavía no estaba preparado para las novedades teatrales.

Tres años más tarde estrena *Las esculturas de Carne* (Teatro Apolo, 1 de Febrero de 1883). Con ella podemos afirmar que se inicia el Naturalismo teatral, pues su estreno fue el aglutinante del grupo naturalista «Bilis-Club»<sup>16</sup>. El público quedó sorprendido, como «asustado» con su estreno; los comentarios de la crítica se centraron en sus «crudezas realistas» (véase *El Imparcial*, 2 de Febrero de 1883).

Con motivo de su estreno se hizo un banquete homenaje a E. Sellés en el restaurante Inglés, al que asistieron dramaturgos, novelistas, críticos, periodistas y amigos particulares de Sellés; en la comida se representó una parodia del cuento que Sellés pone en boca de Miguel en el segundo acto de su drama, escrita por Bustillo; entre los asistentes destacaron: Galdós —como maestro de los naturalistas y autor ya consagrado— y Clarín —de la generación de los jóvenes. Curiosamente, en este acto surgió la idea de celebrar otro homenaje a Benito Pérez Galdós; parece que la idea surgió de Rodrigáñez, según lo reseña *El Imparcial*, 13 de Febrero de 1883. Allí se nombró una comisión organizadora (José Navarrete, Armando Palacio Valdés, Ortega Munilla, González la Llana y los directores de los seis periódicos de más circulación de Madrid, *La Correspondencia*, *El Imparcial*, *El Globo*, *El Liberal*, *La Iberia*, *La Época*, más Reina de *La Diana*. Llegó a realizarse y en él E. Sellés se sentó a la derecha de Galdós. Asistieron personalidades de la política, el arte o la literatura, como Castelar, Cánovas y Echegaray.

También el éxito de la obra propició su parodia, y el 15 de Marzo de 1883 se estrenó en el teatro de la Comedia, *¡En Carne Viva!*, juguete cómico en un acto y dos cuadros en verso, original de Francisco Flores García.

Unos meses más tarde estrenaba el drama que marcó el cenit de la reacción social contra el Naturalismo, *Las Vengadoras* (Teatro de la Comedia, 10 de Marzo de 1883), obra que el autor incluye entre sus favoritas y que se representó ocho veces de manera consecutiva. Según Rubio Jiménez<sup>17</sup>, la manera en la que crítica y público acogieron la obra sirvió de muestra de como el Naturalismo era recibido en aquellos momentos: *Las Vengadoras* fue utilizada como parangón para avivar las polémicas entre el realismo y el idealismo en Literatura.

En su estreno, en un teatro de la Comedia absolutamente lleno, el público se dividió entre los aplausos de los naturalistas y los abucheos de sus contrarios (así lo comentan *La Correspondencia de España* y *La Iberia* al día siguiente, acusándola de «naturalista y escandalosa», pues contaba la historia de una refinada prostituta, Teresa, que tiene relaciones con un aristócrata, Luis, y empuja a éste al suicidio, abandonando a su esposa e hijos).

Al año siguiente, Sellés estrena *La Vida Pública* (Teatro de la Comedia, 6 de Marzo de 1885) y, llevado de su afán regeneracionista, ataca los vicios de la oligarquía burguesa, su degradación moral y la hipocresía social en que vivía. Carmen Menéndez y Julián Ávila<sup>18</sup> se ocupan de la conferencia preliminar de *La Vida*

<sup>16</sup> José FRANCOS RODRÍGUEZ da noticias de este grupo en su artículo «Fotografías olvidadas del Bilis-Club», *Blanco y Negro*, Domingo, 23 de Febrero de 1919, año 29, n.º 1449.

<sup>17</sup> Véase J. RUBIO JIMÉNEZ, *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Libros Pórtico-Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 33-34.

<sup>18</sup> MENÉNDEZ ONRUBIA, CARMEN-ÁVILA ARELLANO, Julián, *El Neorromanticismo español y su época. Epistolario de José de Echegaray a M.º Guerrero*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 70-73.

*Pública*, titulada *Conferencia con cualquier español a solas en su gabinete*, en la que Sellés, a modo de prólogo justificatorio, defiende, si no los valores artísticos de su obra, sí la veracidad de los contenidos y la honradez de sus intenciones.

El dramaturgo granadino tardó siete años en volver a estrenar. Tras un proceso de reflexión personal muy concienzudo, con la compañía de María Tubau presentó una refundición de *Las Vengadoras* (Teatro de la Princesa, 20 de Abril de 1892). Pero si el estreno del primitivo drama fue mal acogido, su nueva puesta en escena, con bastantes modificaciones, al gusto del público y de la crítica —como su mismo autor declara en el Prólogo que precede a la obra— fue bastante mejor aceptado. Sin duda, las circunstancias habían cambiado y ya al otro lado de la crisis de los años 90, no sólo el naturalismo había llegado al teatro<sup>19</sup>, sino que incluso el público español empezaba a familiarizarse con las obras de teatro francés.

No obstante, Sellés había comprendido la nueva situación sociocultural madrileña y sus obras presentaban menor agresividad que las de años anteriores. Modifica el desarrollo de la trama —suprimiendo el final de suicidio del protagonista— concentra su crítica en la aristocracia y deja, al mismo tiempo, en un lugar aceptable a la alta burguesía, que antes había sido también atacada. Los burgueses del momento —selecto público mayoritario que acudía al Teatro de la Princesa— sin duda supieron agradecerse.

Siguió el estreno de *El Celoso de su imagen o hacer mal por querer bien* (Teatro Español, 8 de abril de 1893)<sup>20</sup>, donde retoma el drama histórico, con el 2 de Mayo y la Batalla de Bailén al fondo. En la temporada siguiente Sellés no dio ninguna obra ni al Teatro de la Comedia ni al Teatro Español: se había convencido de que quien «trabajaba mejor y tenía mejor compañía» era M.<sup>a</sup> Guerrero. Por ello, ésta estrena el 24 de Enero de 1896 el drama *La Mujer de Loth*<sup>21</sup>. Dicha obra entró en el cartel de los *lunes clásicos*, que la actriz hizo famosos por sus *toilettes* y su cuidada puesta en escena<sup>22</sup>.

El 24 de Enero de 1893 participa en el homenaje póstumo que *El Imparcial* dedica a la muerte de José Zorrilla, junto a Castelar, Pi y Margal, Manuel del Palacio, Pérez Galdós, Echegaray, E. Ferrari, Menéndez Pelayo, Vico, E. Pardo Bazán, Ortega Munilla y otras grandes plumas del momento<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> En este mismo año estrenan Echegaray, *El hijo de Don Juan*, Guimerá, *Judith de Welp* y Galdós, *Realidad*.

<sup>20</sup> Sellés, con esta obra, y Galdós con *Gerona* (8 de febrero de 1893), quisieron apoyar a Antonio Vico en el arriendo del Teatro Español, por primera vez concedido mediante concurso y subasta. Fueron los últimos que confiaron en las posibilidades artísticas de este inconstante actor, que en 1894 abandonaría España para trabajar en Argentina.

<sup>21</sup> Una versión refundida de la misma se estrenó el 12 de Diciembre de 1902 en el Teatro Español, también con M.<sup>a</sup> Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza en sus principales papeles; en esta refundición Sellés mantuvo la misma tesis dramática, transformando sobre todo el acto tercero.

<sup>22</sup> Por entonces, la actriz trabajaba especialmente con los dramaturgos Sellés, Guimerá, Galdós y Echegaray. Galdós, sin embargo, que le ha dado su obra *Voluntad* y que M.<sup>a</sup> Guerrero estrenó en el Teatro Español (6 de Agosto de 1896), le retira la siguiente, *Doña Perfecta*: sus relaciones se habían ido enturbiando, debido al creciente divismo de la actriz y sus indiscreciones, que imperaban sobre los planes del dramaturgo.

<sup>23</sup> Sellés siempre reconoció como su maestro primero a Zorrilla, y su contribución poética al homenaje periodístico fue un cuarteto titulado «Ante el cadáver de Zorrilla» que transcribimos:

*En vano la muerte brava  
tocó de ungida cabeza  
la vida del genio empieza  
cuando la del hombre acaba.*

A continuación estrena *Los Domadores* (Teatro de la Comedia, Abril de 1896), por la compañía del actor Ermete Novelli. También M.<sup>a</sup> Guerrero protagonizó *Cleopatra* (Teatro Español, 14 de Enero de 1898), programado de nuevo para la cartelera de los *lunes clásicos*.

La involución de Sellés comienza en los albores del siglo XX y va desde su anterior realismo naturalista hacia el modernismo, reflejado en obras orientadas hacia el lucimiento de M.<sup>a</sup> Guerrero; de ese modo, sin duda un tanto desorientado, empieza a estrenar sus obras en escenarios inadecuados: *Los Caballos* (Teatro Lara, 24 de enero de 1899) o *Las serpientes*<sup>24</sup> (Teatro de la Comedia, 29 de Mayo de 1903, compañía del actor Ermete Zacconi, concebidas para ser representadas como un trilogía, junto a *Los Domadores*.

Este autor se sobrevive literariamente a sí mismo, finalizando su andadura teatral sobre todo escribiendo zarzuelas, acuciado ya por necesidades económicas. Así estrena *La Balada de la luz*<sup>25</sup> (Teatro de la Zarzuela, 13 de junio de 1900) —con música del maestro Amadeo Vives—, y *La Barcarola* (Teatro de la Zarzuela, 20 de abril de 1901), musicada por Fernández Caballero y Arturo Lapuerta. Le sigue un drama lírico en prosa, *La Nube* (Teatro de la Zarzuela, 8 de enero de 1902), con música también de Amadeo Vives. Al año siguiente estrena *El Corneta de la partida* (Teatro Cómico, 21 de marzo de 1903), con música de Joaquín Valverde, y en 1905 tres obras más: la comedia lírica *Guardia de Honor* (Teatro de la Zarzuela, 17 de febrero), *La primera salida* (Teatro Real, 10 de mayo), arreglo escénico de *El Quijote*, realizado para conmemorar el tricentenario de la publicación de la primera parte de la obra cervantina<sup>26</sup>, y la comedia *El Rayo verde* (Teatro Lara, 7 de noviembre).

En los últimos años de su producción, Eugenio Sellés cultivó el monólogo: *Honor sin conciencia* (Teatro Español, 9 de abril de 1897), a beneficio de Fernando Díaz de Mendoza, *El Esqueleto de Venus* (Teatro Lara, 3 de febrero de 1899), a beneficio de Balbina Valverde, *La Expiación de Magdalena* y *La Vejez de Don Juan* (Teatro de la Comedia, 21 de marzo de 1903), estrenados a beneficio de Matilde Rodríguez.

El 17 de diciembre de 1897 estrenó en el Teatro de la Princesa *¿Infel?*, comedia en tres actos de Roberto Bracco, arreglada a la escena española por Sellés y traduciendo el original el periodista italiano Enrique Tedeschi<sup>27</sup>, corresponsal en Madrid de *La Tribuna* de Roma.

<sup>24</sup> En ésta incluye un Prólogo en el que explica que la obra es la primera parte de una trilogía, que se continúa en *Los Domadores* y se cierra en *Los Caballos*; incluso advierte que se deben colocar por este orden en el teatro, cuando se representen juntas. Explica, no obstante, que cada una puede vivir independientemente por su argumento, su acción y sus personajes, pero compartiendo una misma idea generadora: «la obra va contra los anarquismos activos».

<sup>25</sup> La obra tuvo bastante éxito, lo que propició la parodia de título *El balido de Zulú*, de Salvador María Granés y Enrique López Martín.

<sup>26</sup> *El Heraldo de Madrid*, Viernes, 12 de Mayo de 1905 da noticias de los episodios del *Quijote* representados en el Teatro Real, y adaptados a la escena por encargo expreso de M.<sup>a</sup> Guerrero a los autores:

— La 1.<sup>a</sup> Salida del Quijote, por E. Sellés.

— Capítulo XXII, La aventura de los galeotes, adaptada por los Hermanos Álvarez Quintero.

— Capítulo XII, El Caballero de los Espejos, adaptado por Miguel Ramos Carrión.

<sup>27</sup> Desconocemos si llegaron a estrenarse estas obras de las que tenemos constancia por la existencia de sus manuscritos: *El Arte conspirador. Zarzuela en tres cuadros*, acabada en Granja (Portugal), en Octubre de 1905; *El amor en capilla. Melodrama en dos cuadros*, Madrid, 1906; *La Gaitita y el león. Nocturno dialogado*, sin fecha en el manuscrito; *La Pulsera. Comedia en un acto y en prosa*,

En 1920 fue encargado por la Real Academia Española de la Lengua de contestar al Discurso de Ingreso de Armando Palacio Valdés. Sellés, ya casi olvidado, se refirió al cambio de gusto en el teatro, a la vez que defendía su propia técnica dramática. Valgan estas líneas para comprender que el longevo autor andaba ya a la greña con las nuevas tendencias teatrales, como el modernismo poético que ensayaba por entonces Benavente, a las que consideraba «blandas y sin nervio»; añoraba sus glorias pasadas, anclado en el recuerdo de un teatro efectista, con tintes neorrománticos, que hacía tiempo que había caducado, pues también sus protagonistas habían ido desapareciendo:

«Hacen sus dramas sin acción, cuando drama significa precisamente acción; sin interés, ellos dicen que deliberadamente; otros piensan que por no saber dárselo; sin pasiones, sin caracteres, sin movimiento. Allí no hay más que ambiente, medio, marco, pero no cuadro; palabras y palabras sin sonido de sentimiento, sin ritmo de corazón. En el drama lo de menos es el drama»<sup>28</sup>.

## LOS MANUSCRITOS TEATRALES

### 1. *La Torre de Talavera*

E.: *Bien hallado...*

A.: *...será rayo de venganza en la historia de Castilla.*

S. XIX. 35 fols., 220 × 160

Autógrafo total con correcciones y enmiendas escrito a tinta por ambas caras; en cuartillas sueltas de desigual tamaño (portada y doce últimas más pequeñas) sin encuadernar, excepto las cuatro últimas.

En portada se lee un título distinto del que aparece en la edición impresa: *El drama de la hermosa*.

Sin indicación de fecha ni firma del autor.

Se estrenó en el Teatro Español el 21 de Abril de 1877.

Ediciones:

*La Torre de Talavera*, drama histórico en un acto y en prosa. Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1877.

*La Torre de Talavera*, drama histórico en un acto y en verso. Madrid, José Cayetano Conde, 1877.

---

«original de J. Antonio Traversi, arreglada a la escena española por Eugenio Sellés y Enrique Tedeschi», 5 de Febrero de 1906; *El voluntario realista* (según declara al *Caballero Audaz*, la escribió en colaboración con Galdós, y estaban preparándola para que la estrenase Margarita Xirgu), y *Campanas y Cornetas*, zarzuela en tres cuadros y en prosa, 1898.

<sup>28</sup> Eugenio SELLÉS Y ÁNGEL, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Armando Palacio Valdés, el día 12 de Diciembre de 1920*, Madrid, 1920.



2. *Maldades que son justicias*. Drama histórico en tres actos y en verso. Original de Eugenio Sellés.

E.: *Don Fernando de Mendoza...*

A.: ... *El cielo manda a la tierra maldades que son justicias*.

S. XIX (1878), 3 cuad. (22 + 20 + 22 fols.), 32 × 22

Autógrafo parcial escrito a lápiz y tinta por las dos caras con enmiendas y tachaduras firmado por el autor en cada uno de los actos. En portada de todos los actos se lee: *2 Apte M. 1878*, rubricado por el autor.

Las escenas 12, 13, 14 y 15 del Acto 2.º aparecen escritas con letra distinta a la del autor; de su puño y letra es el resto del manuscrito y todas las enmiendas y tachaduras que aparecen desde el principio del texto.

Las hojas pares están numeradas: Acto 1.º, 2 hoj. + fols. 1-19; Acto 2.º, 1 hoj. + fols. 1-18; Acto 3.º, 1 hoj. + fols. 1-15 + 2 hoj. (dupl. el folio 3, hoja en blanco, portada repetida al final).

Se estrenó en el Teatro Español, el 18 de Marzo de 1878.

Otros mss. del texto: BN. 15445, en el que aparece tachado el título, *Ambición contra ambición* y a continuación se lee *Comedia en tres actos y en verso*, 175 fols.

Ejemplar dedicado por el autor a la Biblioteca Nacional, con fecha de Madrid, 17 de enero de 1893. Piel con orla dorada (Julián Paz, *Catálogo de piezas de teatro de la Biblioteca Nacional*, Tomo III, 1989, Madrid.)

Ediciones:

*Maldades que son justicias*, Madrid, Imprenta de la calle de la Estrella, n.º 3, 1878.

3. *El Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en verso original de Eugenio Sellés

E.: *Nada, renuncio al honor...*

A.: ...*¡Se va a la cárcel conmigo!*

S. XIX, 3 cuad. (29 + 32 + 20 fols.), 220 × 160

Autógrafo escrito a tinta por una cara, con enmiendas y tachaduras en hojas numeradas por el autor.

En portada del primer Acto aparece la rúbrica del autor, y en ningún cuaderno aparece indicación de fecha.

Se estrenó en el Teatro de Apolo de Madrid, el 28 de noviembre de 1878.

Ediciones:

*El Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en prosa, original de Eugenio Selles, representado por primera vez en Madrid, en el Teatro de Apolo, el día 28 de no-

viembre de 1878. Segunda Edición. Madrid, Administración Lírico-dramática. Tipografía de G. Estrada, 1878.

*EL Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en verso, original de Eugenio Sellés, representado por primera vez en Madrid, en el Teatro de Apolo, el día 28 de noviembre de 1878. 4.<sup>a</sup> Edición. Madrid, Administración Lírico-dramática. Tipografía de G. Estrada, 1879.

*EL Nudo Gordiano*. Idem..... Idem. 5.<sup>a</sup> Edición. Madrid, Tipografía de G. Estrada, 1879.

*El Nudo Gordiano*. Idem..... Idem. 6.<sup>a</sup> Edición. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1879.

*El Nudo Gordiano*. Idem..... Idem. 14.<sup>a</sup> edición. Madrid, Tipografía de G. Estrada, 1879.

*El Nudo Gordiano*. Idem..... Idem. 15.<sup>a</sup> edición. Madrid, 1881.

*El Nudo Gordiano*. Idem..... Idem. 20.<sup>a</sup> edición. Madrid, 1889.

*El Nudo Gordiano*. Idem..... Madrid, R. Velasco, 21.<sup>a</sup> Edición, Madrid, 1889.

*El Nudo Gordiano*, drama en tres actos y en verso. Barcelona, Sociedad de Autores Españoles, 1915.

*El Nudo Gordiano*. «La Novela Cómica», año IV, n.º 135, Madrid, 1919.

*El Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en verso... Madrid, Imprenta Moderna, 1919.

*El Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en verso... 23.<sup>a</sup> edición. Madrid, Imprenta del P. de H. de Intendencia e Intervención Militar, 1925.

*El Nudo Gordiano*. Drama en tres actos y en verso... Madrid, 1929.

4. *Las Esculturas de carne*. Drama en tres actos y en verso original de Eugenio Sellés.

E. (el Acto 1.º): *Benigno: Son las diez?...*

A. (el Acto 3.º): *...ni en un Dios a quien verán.*

S. XIX. 2 cuad. (38 + 32 fols.), 220 × 155

Copia de los Actos 1.º y 3.º, escritos por las dos caras, con numerosas enmiendas y tachaduras de puño y letra del autor.

Sin indicación de fecha en ningún cuaderno.

Se estrenó en el Teatro Apolo de Madrid, el 1 de febrero de 1883.

Ediciones:

*Las Esculturas de Carne*, drama en tres actos y en verso original de Eugenio Sellés, representado por primera vez en el Teatro de Apolo de Madrid el 1.º de febrero de 1883. 2.<sup>a</sup> edición. Madrid, Imprenta y Estudio de El Liberal, 1883.

*Las Esculturas de Carne*, drama en tres actos y en verso..., 3.<sup>a</sup> edición. Madrid, Imprenta y Estudio de El Liberal, 1883.

*Las Esculturas de Carne*, drama en tres actos y en verso..., 4.<sup>a</sup> edición, Madrid, Imprenta y Estudio de El Liberal, 1883.

5. *Las Vengadoras*. Comedia en tres actos y en prosa original de Eugenio Sellés.

E.: *Es imposible estar en la sala del teatro...*

A.: *...y para que necesitan de otra justicia mientras vivan estos jueces con faldas.*

S. XIX, 4 cuad. (56 + 58 + 40 + 35 fols.), 220 × 165

Primera Copia con numerosas enmiendas y tachaduras de puño y letra del autor. También aparece añadida de su letra la escena última del Acto 3.º, n.º 2.

En portada del primer cuadernillo se lee: *Las vengadoras. Comedia en tres actos y en prosa original de Eugenio Sellés. Acto 1.º. Primera copia.*

En portada del 2.º cuadernillo aparece: *Las Vengadoras. Acto 2.º Primera copia.*

En portada del tercer cuadernillo aparece: *Las Vengadoras, Acto 3.º* (tachado la palabra definitivo), n.º 1.

En portada del 4.º cuadernillo se lee: *Las Vengadoras. Acto 3.º, 2.º.*

No aparecen indicaciones de fecha.

Numeración de las hojas por el autor, salvo en el último cuadernillo: Acto 1.º, 2 hoj. + fols. 3-56; Acto 2.º, 2 hoj. + fols. 1-58; Acto 3.º (n.º 1), 1 hoj. + fols. 1-39; Acto 3.º (n.º 2), 1 hoj. + fols.1-33+ 1 hoj.

Se estrenó en el Teatro de la Princesa de Madrid, el 20 de Abril de 1892.

Otros mss. del texto: B.N. 21360 : es un fragmento de 12 folios de la refundición, al parecer luego desechado en la versión definitiva (Julián Paz, *Catálogo de piezas de teatro de la Biblioteca Nacional*, Tomo III, 1989, p. 103).

Ediciones:

*Las Vengadoras*, drama en tres actos y en prosa original de Eugenio Sellés, representado por primera vez en Madrid, en el Teatro de la Comedia el 10 de marzo de 1884. 2.ª edición. Madrid. Tipografía de Gregorio Estrada, Madrid, 1884.

*Las Vengadoras*, drama en tres actos y en prosa... 2.ª edición. Madrid, Administración Lírico-dramática, 1884.

*Las Vengadoras*, drama en tres actos y en prosa... 4.ª edición. Madrid, Imprenta Colonial a cargo de G. Gutiérrez, 1884.

*Las Vengadoras*, comedia en tres actos y en prosa original de Eugenio Sellés. Refundida por su autor. Representada por primera vez en Madrid en el Teatro de la Princesa el día 20 de abril de 1892. Madrid, Imprenta Colonial a cargo de G. Gutiérrez, 1892.

*Las vengadoras*, comedia en tres actos y en prosa original de Eugenio Sellés. 2.ª edición, Madrid, 1892.

*Las Vengadoras*, comedia en tres actos y en prosa... 3.ª edición. Madrid, Tipografía de Gregorio Estrada, Madrid, 1892.

*Las vengadoras*, comedia en tres actos original de Eugenio Sellés. Número extraordinario de *Los Contemporáneos*, año X, número 510, 10 de octubre de 1918.

6. *El Celoso de su imagen o hacer mal por querer bien*. Drama en tres actos y un epílogo original de Eugenio Sellés.

E.: *Sin duda acabó la ceremonia...*

A.: *...Lenguaraz. Se humilla al vencido. Calla.*

S. XIX (1893), 5 cuad. (28 + 49 + 53 + 33 + 15 fols.), 215 × 155

Autógrafo parcial escrito por las dos caras a tinta. El 2.º, 3.º y 4.º cuaderno son de puño y letra del autor, y en el 4.º y 5.º parcialmente autógrafos.

En portada del primer cuaderno se lee: *Acto 1.º. 1893*. En portada del 2.º Cuaderno se lee: *Hacer mal por querer bien. Acto 2.º*. El tercer cuaderno es repetición del Acto 2.º y no tiene portada. En portada del 4.º Cuaderno se lee: *Hacer mal por querer bien. Acto 3.º*. Rúbricado por el autor. 1893. En portada del 5.º cuaderno se lee: *El Celoso de su imagen. Epílogo*.

Las hojas pares están numeradas por el autor: Acto 1.º, 2hoj. + fols. 1-24 + 1 hoj. (dupl. el fol. 1); Acto 2.º, 1 hoj. + fols. 1-47; Acto 2.º, 53 hojs. ; Acto 3.º, 2 hoj. + fols. 1-18 + 13 hoj.; Epílogo, 2 hoj + 1-13 hoj.

Se estrenó en el Teatro Español de Madrid, el día 8 de Abril de 1893.

Otros mss. del texto: B.N. Ms. 14421. Subtitulado: *Drama en tres actos y en verso*, 175 fols. (Julián Paz, *Catálogo de piezas de teatro de la Biblioteca Nacional*, Tomo III, 1989).

Ediciones:

*El Celoso de su imagen o Hacer mal por querer bien*, Drama trágico en tres actos y un epílogo dividido en nueve cuadros, en verso y prosa. Original de Eugenio Sellés. Representado por primera vez en el Teatro Español de Madrid el día 8 de Abril de 1893. Madrid, Imprenta Colonial a cargo de G. Gutiérrez, 1893.

7. *Los Domadores*. Escenas en un acto y en prosa. Originales de Eugenio Sellés

E.: *Gabriel, hijo mío, ¿ha venido alguien?...*

A.: *...Al contrario: deja el látigo: basta el amor. Monta.*

S. XIX (1896), 34 fols., 210 × 155

Autógrafo escrito por ambas caras, con enmiendas y tachaduras.

En portada se lee tachado con trazo grueso de lápiz rojo: *Madrid, Abril de 1896*. En el anverso de la portada se lee también tachado con el mismo trazo: *Acabado el día 2 de Mayo de 1896*.

En el título aparece tachada la palabra «Drama» y es sustituida por la denominación de «Escenas».

Se estrenó en Abril de 1896 en el Teatro de la Comedia de Madrid por la Compañía del actor Ermete Novelli. Versión italiana de Enrico Tedeschi.

Ediciones:

*Los domadores.* Escenas en un acto y en prosa. Madrid, Administración Lírico-dramática, 1896.

*Los domadores.* Escenas en un acto y en prosa originales de Eugenio Sellés. Estrenadas en el Teatro de la Comedia de Madrid por la Compañía del gran actor Ermete Novelli. Versión italiana de Enrico Tedeschi. Madrid, Imprenta Colonial a cargo de G. Gutiérrez, 1896.

8. *Honor sin conciencia.* Monólogo original de Eugenio Sellés

E.: *Retírese usted. No es esta la manera de anunciar...*

A.:...*Pero ya sin honor y sin conciencia.*

S. XIX (1897), 8 fols., 225 × 165

Primera copia con correcciones autógrafas del autor. En la última hoja se lee: *Escrito en Marzo de 1897 (Primera copia).* Con rúbrica del autor.

En portada también se lee: *Estrenado en el teatro Español, el 9 de Abril de 1897. Representado hasta el 11 en que acabó la temporada.*

No se encuentran ediciones impresas.

9. *Cleopatra.* Refundición del drama de Shakespeare *Antonio y Cleopatra* por Eugenio Sellés

E.: *Preparad pronto lo necesario para el banquete...*

A.:...*Para disfrutar de todos los amores, se ha enamorado del decoro.*

S. XIX (1896), 4 cuad. (21+ 20+ 23+ 30 fols. ), 215 × 155

Autógrafo total escrito a tinta por las dos caras, con abundantes enmiendas y tachaduras. Aparece tachado un primer comienzo de título: *Arreglo.*

En la contraportada del primer cuadernillo (Acto 1.º) se lee: *Empezado en Madrid a 12 de Junio de 1896.*

En el reverso de la hoja 19 del 2.º cuaderno (Acto 2.º) se lee: *Acabado en 23 de Julio de 1896. En Granja (Portugal) a 6 de Septiembre de 1896.*

Numeración de las hojas por el autor: Acto 1.º, 2 hojs+ fols. 1-19; Acto 2.º, 1 hoj. + fols. 1-19; Acto 3.º, 1 hoj. + fols. 1-21 + 1 hoj.; Acto 4.º, 1 hoj+ fols. 1-28+ 1 hoj.

Se estrenó en el Teatro Español de Madrid el 14 de enero de 1898.

## Ediciones:

*Cleopatra*, drama en cuatro actos y en prosa compuesto con escenas de Shakespeare por Eugenio Sellés. Representada por primera vez en el teatro Español el 14 de enero de 1898 con prólogo de Don Juan Valera. Madrid, Tipografía Herres, 1898.

*Cleopatra*, drama en cuatro actos por Eugenio Sellés, en *Los Contemporáneos*, año XIV, n.º 703, 13 de julio de 1922.

10. *Campanas y Cornetas*. Zarzuela en tres cuadros y en prosa. Original de Eugenio Sellés

E.: *Ya espera la mesa la misa ya acabó...*

A.: *...Para hacerles capitán general de otro trompetazo.*

S. XIX (1898), 2 cuad. ( 61 + 22 fols.), 220 × 160

Autógrafo parcial escrito a tinta por las dos caras, con enmiendas y tachaduras añadidas de puño y letra del autor.

El primer cuaderno contiene los tres cuadros, y no son escritos por el autor; el segundo cuaderno contiene el cuadro 2.º reformado, y es casi íntegramente autógrafo, salvo hojas sueltas.

En portada del primer cuaderno se lee: *Madrid, 1898.*

No se encuentran ediciones impresas, ni se tiene constancia de su estreno.

11. *Los Caballos*. Escenas en un acto y en prosa. Originales de Eugenio Sellés

E.: *¿Qué haceis aquí? Siempre he de hallaros en la sala como unos señores...*

A.: *...Hay todavía algunos revoltosillos pero yo iré amansándolos.*

S. XIX, 3 cuad. (16 + 33+ 36 fols. y 4.º), 215 × 160

Autógrafo parcial. El primer cuaderno, íntegramente autógrafo, es el **Plan** de la obra y está escrito en octavillas por las dos caras y numeradas por el autor. En su portada se lee: *Trilogita. Los Caballos. Escenas en un acto y en prosa. Plan*, y aparece la rúbrica del autor.

El segundo cuaderno también es íntegramente autógrafo, con hojas sin numerar; en su portada se lee: *Escenas en un acto y en prosa originales de Eugenio Sellés* (rúbrica), 1897. *Empezadas a escribir en Madrid, en la noche del 8 al 9 de Noviembre de 1897*. Y al final se lee: *Madrid, 3 de la mañana del 15 de Diciembre de 1897. Eugenio Sellés* (rubricado).

El tercer cuaderno es copia hecha por sus hijas del original primitivo según consta en el anverso de la última hoja, de puño y letra del autor: *Este ejemplar es la copia hecha por mis hijas del original primitivo. Sirvió para sacar las copias del Teatro de Lara, y está atajado y añadido y enmedado de mi letra en los ensayos.*

*Han servido también para la imprenta y para el segundo apunte en los primeros ensayos.*

En portada se lee con letra de sus hijas y enmiendas del autor: *Eugenio Sellés. Los Caballos. Sátira dialogada* (Aparece tachada la palabra «Escenas») *en un acto y en prosa, original* (tachado el plural) *de Eugenio Sellés.* Se continúa con letra del autor: *Representado por vez primera en el teatro Lara en el 24 de Enero de 1899*, y aparece tachada al final la fecha de 1898.

Numeración de las hojas: Plan, 2 hoj. + 8.º 1-14; 2.º Cuaderno, 1 hoj.+ fols. 1-31+ 1 hoj; 3.º Cuaderno, 2 hoj. + fols. 1-34.

Se estrenó en el Teatro Lara el 24 de Enero de 1899.

Ediciones:

*Los Caballos*, sátira dialogada en un acto y en prosa original de Eugenio Sellés. Representada por primera vez en el teatro Lara el 24 de Enero de 1899. Madrid, Imprenta Teresiana, 1899.

*Los Caballos*, sátira dialogada... 2.ª edición, Madrid, 1899.

12. *El Esqueleto de Venus.* Monólogo en prosa original de Eugenio Sellés. Acto inicial

E.: *Adios, adios. Buenas noches, señores y señoras...*

A.: *...Pues...apaga y vámonos.*

S. XIX, 13 fols., 210 × 160

Autógrafo escrito por ambas caras con enmiendas. En portada se lee: *Estrenado en beneficio de la Valverde en el teatro Lara, el 30 de Febrero de 1899.* También en portada la rúbrica del autor.

No se encuentran ediciones impresas.

13. *La Balada de la luz.* Melodrama en un acto y cuadros. Original de Eugenio Sellés

E.: *¡Eh, eh! ¡Paso, Paso!...*

A.: *...Ni yo necesito vista ni tú necesitas voz.*

S. XIX (1899), 4 cuad. (22 + 37 + 15 + 11 fols.), 210 × 160

Autógrafo parcial escrito por las dos caras con enmiendas y tachaduras. No son de letra del autor seis cuartillas que corresponden al cuadro 2.º. El autor sólo numera las cuatro primeras hojas del cuadro 1.º.

En portada se lee: *Compuesto en el año de 1899. Representado en 1900*, y aparece la rúbrica del autor.

En el manuscrito aparecen cuatro cuadros (uno por cuaderno), pero en la edición impresa se redujeron a tres.

Numeración de las hojas: cuadro 1.<sup>a</sup>, 1 hoj. + 21 fols.; cuadro 2.<sup>o</sup>, 1 hoj. + 36 fols.; cuadro 3.<sup>o</sup>, 1 hoj. + 14 fols.; cuadro 4.<sup>o</sup>, 1 hoj. + 9 fols. + 1 hoj.

Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 13 de junio de 1900.

Ediciones:

*La balada de la luz*, melodrama en un acto y tres cuadros, en prosa original de Eugenio Sellés, música del maestro Don Amadeo Vives. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela la noche de 13 de junio de 1900. Madrid, Imprenta R. Velasco, 1900.

*La Balada de la luz*, melodrama en un acto y tres cuadros... Madrid, Hijos de E. Hidalgo, 1900.

*La Balada de la luz*, argumento del melodrama en un acto y tres cuadros, en prosa, original de don Eugenio Sellés. Música de D. Amadeo Vives. Valladolid, Celestino González, 1903.

*La balada de la Luz*. Zarzuela. Bilbao, casa Dotesio, (s.d.)

#### 14. *Las Serpientes*

E.: *Juana! Vienes como perro cansado...*

A.:... *Pregúntale a ese montón de pasiones.*

S. XIX (1897), 3 cuad. (13 + 31 + 27 hoj.), fol. y 8.<sup>o</sup>, 215 × 160

Autógrafo parcial con enmiendas y tachaduras, escrito por las dos caras. El primer cuaderno contiene el **Plan** de la obra y está escrito íntegramente por el autor en octavillas sin numerar; el 2.<sup>o</sup> cuaderno está escrito y numerado por el autor y parece el manuscrito original primitivo, con tachaduras, enmiendas y adiciones; el tercer cuaderno es la copia hecha por las hijas del original primitivo<sup>29</sup>, con adiciones y enmiendas autógrafas.

En portada del primer cuaderno se lee. *Las Serpientes. Plan.*

En portada del segundo cuaderno se lee: *Las Serpientes. Escenas en un acto y en prosa. Originales de Eugenio Sellés (rubricado). Madrid, enero de 1897.*

En portada del tercer cuaderno se lee con la letra de las copistas: *Las Serpientes. Escenas en un acto y en prosa originales de Eugenio Sellés. Estrenadas en el Teatro de la Comedia de Madrid, por la compañía del gran actor Ermete Zacconi. Versión italiana de Enrico Tedeschi. 29 de mayo de 1903.*

Ediciones:

*Las Serpientes*, Escenas en un acto y en prosa originales de Eugenio Sellés. Estrenadas en el Teatro de la Comedia de Madrid por la compañía del gran actor Ermete Zacconi. Versión italiana de Enrico Tedeschi el 29 de mayo de 1903. Madrid, Imprenta de Antonio Álvarez, 1904.

<sup>29</sup> Según leemos en el manuscrito de *Campanas y Cornetas*, sus hijas solían hacerle la primera copia del original primitivo, y servía para sacar las copias para el teatro donde iba a tener lugar el estreno. Las enmiendas y tachaduras que añade a la copia las va realizando el autor sobre la marcha en los ensayos. Sirve también esta copia para la imprenta y para el segundo apunte en los primeros ensayos.



15. *La Barcarola*. Zarzuela en un acto y tres cuadros. Original de Eugenio Sellés

E.: *En la noche misteriosa cuando la luna platea...*

A.:...*en posesión de sus palacios, bienes, títulos, despojando al que los ha usurpado.*

S. XX (1900), 2 cuad. (15 + 47 fols.), 165 × 110

Autógrafos el primer cuaderno (Plan de la obra) y el 2.º cuaderno.

El *Plan* aparece escrito sin enmiendas ni tachaduras y contiene tres cuadros y once escenas.

El segundo cuaderno está escrito por ambas caras, en cuartillas alargadas numeradas de manera salteada por el autor, con enmiendas y tachaduras.

En su portada aparece la firma del autor, y tachado parte del título a continuación de *La Barcarola*: «en la marea».

Al final se lee: *Granja de Portugal Octubre de 1900*

Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 20 de Abril de 1901.

Ediciones:

*La Barcarola*, zarzuela en un acto. Letra de Don Eugenio Sellés, música de los maestros Caballero y Lapuerta. Madrid, Sociedad anónima Casa Dotesio, 1901.

*La Barcarola*, zarzuela en un acto y tres partes, música de los maestros Manuel Fernández Caballero y Arturo Lapuerta. Madrid, Sociedad de Autores Españoles. Imprenta de Regino Velasco, 1901.

*La Barcarola*, argumento de la zarzuela en un acto y tres partes original de Eugenio Sellés, música de los maestros don Manuel Fernández Caballero y don Arturo Lapuerta. Valladolid, Celestino González, 1901.

16. *La Nube*. Zarzuela en un acto y tres cuadros original de Eugenio Sellés. Música de Amadeo Vives

E.: *El Oriente ya clarea y abre un párpado el sol...*

A.:...*Vuelve el sol pasó la nube.*

S. XX (1901), 44 fols., 215 × 160

Autógrafo total, escrito a tinta por las dos caras y con enmiendas y tachaduras.

En portada se lee: *Granja (Portugal). Octubre de 1901*. En contraportada aparece su firma rubricada.

Las hojas están numeradas por el autor, que deja algunas sin numerar y duplica otras:

Cuadro 1.º, 2 hoj. + fols. 1-17 (dupl. folios 1, 13, 14); Cuadro 2.º, 3 hoj. + fols. 1-5+ 2 hoj.; Cuadro 3.º, 2 hoj. + fols. 1-4 + 5 hoj.

Se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 8 de Enero de 1902.

Ediciones:

*La Nube*, drama lírico en tres cuadros, en prosa y verso, original de Eugenio Sellés, música del maestro Amadeo Vives. Estrenado en el Teatro de la Zarzuela la noche del 8 de Enero de 1902. Madrid, Imprenta de Regino Velasco, 1902.

17. *La Mujer de Loth*. Drama en tres actos

E.: *Está bien ahora entren aquí esas armas*

A. (el Acto 3.º nuevo): *...o todos enterramos para siempre a nuestros muertos, o ellos entierran a nuestros vivos ¡Escojamos!*

S. XIX, 4 cuad., (58 + 48 + 44 + 32 fols.). 215 × 155

Autógrafo con enmiendas y tachaduras, escrito por ambas caras y firmado por el autor en portada del primer acto.

Los dos primeros cuadernos son respectivamente el Acto 1.º y el 2.º; en el tercer cuaderno aparece la especificación de *Acto 3º (primitivo)* y en el cuarto cuaderno: *Acto 3.º (nuevo)*.

Al final del Acto 1º aparece: *Acabado el 10 de Enero de 1895*.

En portada del Tercer Acto (nuevo) aclara: *Madrid, Febrero de 1901*.

El estreno de la refundición (sólo se modificó el Acto 3º) se hizo en el Teatro Español, el 12 de Diciembre de 1902; el drama primitivo se estrenó el 24 de Enero de 1896, también en el Teatro Español.

Ediciones:

*La Mujer de Loth*, drama en tres actos y en prosa. Original de Eugenio Sellés. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, 1903.

*La Mujer de Loth*, drama en tres actos y en prosa. Original de Eugenio Sellés, en *Los Contemporáneos*, n.º 480, 1918.

*La Mujer de Loth*, drama en tres actos y en prosa..., s.l., 1919.

18. *El Corneta de la Partida*. Zarzuela en un acto y tres cuadros original de Eugenio Sellés. Música del maestro Joaquín Valverde

E.: *Ya espera la mesa y acabó la comedia...*

A.:...*¡Viva Priego! ¡Viva Leoncio! ¡Viva!*

S. XX (1903), 87 fols., 215 × 155

Autógrafo parcial escrito a tinta por las dos caras, con enmiendas y tachaduras superpuestas a la letra del copista. Las hojas están numeradas por el autor, salvo 16 hojas sueltas.

En portada se lee: *El Corneta de la partida* (tachado debajo *Balsilla*), zarzuela

(tachado al lado *original*) en un acto y tres cuadros original de Eugenio Sellés. Música del maestro Joaquín Valverde.

Se estrenó en el Teatro Cómico de Madrid, el 21 de Marzo de 1903.

Ediciones:

*El Corneta de la Partida*, zarzuela en un acto y tres cuadros original de Eugenio Sellés, música del maestro Joaquín Valverde (hijo). Estrenada en el teatro Cómico la noche del 21 de Marzo de 1903. Madrid, Imprenta de Regino Velasco, 1903.

*El Corneta de la Partida*, argumento de la zarzuela en un acto y tres cuadros en prosa y en verso, original de Eugenio Sellés. Música de Joaquín Valverde (hijo). Valladolid, Celestino González, 1903.

19. *Monólogos confluentes: La Expiación de Magdalena*

E.: *No puedo consentir que sea víctima de infidelidades una mujer a quien adoro.*

A.:...*Pues cuando un marido falta ni nos deshonra ni se deshonra: al revés, ¡una gloria para el condenado!*

S. XIX (1898), 11 fols., 210 x 160

Autógrafo total (manuscrito primitivo del monólogo), con enmiendas y tachaduras; escrito a tinta por las dos caras en hojas numeradas por el autor.

En portada aparece el título de: *La traición de D<sup>a</sup> Inés*, aunque aclara que es el título primitivo de *La Expiación de Magdalena*.

Numeración de las hojas: 1 hoj. + fols. 2-8 (dupl. el folio 2) + 1 hoj.

20. *Monólogos confluentes: La Expiación de Magdalena*

E.: *Tiene razón mi buena Paulina, el día antes del matrimonio debemos quemar la historia, si no queremos que ellos nos quemén después...*

A.:...*Aquí está. Su misma máquina va a delatarla.*

S. XX (1903). 20 fols., 210 x 160

Autógrafo parcial (manuscrito nuevo del monólogo) con enmiendas y tachaduras (las diez hojas últimas están escritas por el copista).

En portada aclara: *La Expiación de Magdalena. Monólogo (El nuevo y el primitivo que realicé antes de representarse). Eugenio Sellés. Marzo 1903.*

21. *Monólogos confluentes. La vejez de Don Juan*

E.: *¡Todo decae! Se falsifica ya hasta la falsificación...*

A.:...*La tríplica alianza, la tríplica. ¡Ya apareció la tercera potencia!*

S XIX (1898), 17 fols., 210 x 160

Autógrafo escrito por ambas caras numeradas por el autor, con abundantes correcciones y tachaduras; sin portada.

En la primera hoja se lee: *La Vejez de Don Juan. Monólogo* (aparece tachado a continuación la indicación de 2.º).

Los tres monólogos, *La Expiación de Magdalena* (manuscrito nuevo y primitivo), y *La vejez de Don Juan*, aparecen encuadernados juntos en este orden, aunque se han catalogado por separado.

No aparecen ediciones impresas de los monólogos.

22. *Guardia de Honor*. Comedia lírica en un acto y en prosa. Original de Eugenio Sellés. Música de Ruperto Chapí

E.: *Ya acabó el dichoso minué de palacio...*

A.:... *Cuando el honor no se guarda solo, no valen guardias del honor.*

S. XX (1903), 2 cuad. (13 + 38 hoj.), 8.º y fol., 220 × 165

Autógrafo del autor escrito por ambas caras con abundantes enmiendas y tachaduras.

El primer cuadernillo está escrito en octavillas sin numerar y contiene el **Plan** de la obra.

El segundo cuaderno está escrito en hojas numeradas por el autor, entre las que se entremezclan hojas sueltas. Contiene el Acto único de la obra y en portada se lee: *Finalizada el 29 de noviembre de 1903 en Madrid*, y aparece la firma del autor.

Ediciones:

*Guardia de Honor*, Comedia lírica en un acto y en prosa. Original de Eugenio Sellés. Música de Ruperto Chapí. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela la noche del 17 de febrero de 1905. Madrid, Imprenta de Regino Velasco, 1905.

*Guardia de Honor*, argumento de la comedia lírica *Guardia de honor*. Original de don Eugenio Sellés. Música del maestro don Ruperto Chapí. Valladolid, Celestino González, 1905.

*Guardia de honor*. Zarzuela. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, (s. d.)

23. *Ícara*. Comedia en cuatro partes. Original de Eugenio Sellés

E.: *Jorge, has olvidado nuestro desayuno. Va a enfriarse...*

A.:...*Será tan imperiosa que cuando no se posee haya que fingirla?*

S. XX (1904), 5 cuad., 210 × 165

Autógrafo con enmiendas y tachaduras firmado en portada por el autor.

El primer cuadernillo contiene el **Plan** de la obra, el 2.º el Acto 1.º, el 3.º el Acto 2.º, el 5.º el Acto 3.º, y el último el epílogo.

En la contraportada del último cuadernillo se lee: *Acabada en Granja (Portugal) el 1.º de septiembre de 1904.*

Ediciones:

*Ícara*, drama novelado original de Eugenio Sellés. Madrid, 1910.

*Ícara*, drama novelado en tres actos. Madrid, Tipografía Antonio Marzo, 1910.

24. *El Arte conspirador*. Zarzuela en tres cuadros original de Eugenio Sellés.

E.: *Comp. 1º: ¡Eh, eh, eh!...*

A.:...*nunca triunfarían las revoluciones.*

S XX (1905), 70 fols., 225 × 165

Autógrafo escrito a tinta por las dos caras con abundantes enmiendas y tachaduras. En portada se lee: *Acabado en Granja (Portugal) en Octubre de 1905*; y aparece la rúbrica del autor.

No se encuentran ediciones impresas ni se tiene constancia de su estreno.

25. *La Primera Salida*. Cuadro escénico compuesto con pasajes de *Don Quijote de la Mancha* por Eugenio Sellés

E.: *Ahora sean servidos de darme de beber: que esta sabrosa trucha pide re-mojo...*

A.:...*mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras.*

S. XX, 1 cuad. (18 fols. + 14 hoj.), 215 × 160

Autógrafo parcial escrito por las dos caras en cuartillas encuadernadas más 14 hojas sueltas; todas ellas van numeradas por el autor. El cuaderno contiene el cuadro único con ocho escenas.

Es copia con enmiendas y tachaduras del autor; las hojas sueltas son añadidas de su puño y letra.

Intercala y pega entre los párrafos manuscritos párrafos impresos de distintos capítulos del *Quijote*; estos fragmentos impresos de la obra original llevan también enmiendas y tachaduras autógrafas.

En portada aparece tachado un fragmento del título «Arreglado de un capítulo del», debajo de «con pasajes».

En portada se lee a continuación del título: *Representado en el Teatro Real el 10 de Mayo de 1905.*

Ediciones:

*La Primera Salida*, cuadro escénico compuesto con pasajes de *Don Quijote de la Mancha* por Eugenio Sellés. Representado en el Teatro Real, el 10 de Mayo de 1905. Madrid, Imprenta de R. Velasco, 1905.

26. *El Rayo Verde*. Comedia en dos actos. Original de Eugenio Sellés

E.: *Parece que habla; querrá algo...*

A.:...*El sol se ha puesto (Sirena sigue cantando bajo mientras cae el telón).*

S. xx (1905), 2 Cuad.(53 + 9 fols.), fols. y 8,º 215 × 165

Autógrafo escrito por las dos caras en hojas sin numerar.

El primer cuadernillo contiene los dos actos de la obra, y el segundo cuadernillo escrito en octavillas contiene el *Plan*.

En portada del primer cuaderno se lee a continuación del título y la rúbrica del autor: *Acto 1º 1905; Acto 2º. El Rayo Verde. Zarzuela. Plan.*

Se estrenó en el Teatro Lara de Madrid el 7 de Noviembre de 1905.

Ediciones:

*El Rayo Verde*, comedia en dos actos y en prosa original de Eugenio Sellés. representada por primera vez en el teatro Lara el 7 de Noviembre de 1905. Madrid, Imprenta de R. Velasco, 1905.

*El rayo verde*, comedia en dos actos..., *Los Contemporáneos*, n.º 271, 1914.

*El Rayo Verde*, comedia en dos actos y en prosa..., s.l., 1914.

27. *El Rayo Verde (Refundición)*. Comedia en dos actos y en prosa

E.: *Parece que habla, querrá algo...*

A.:...*Pues a veces parece sueño.*

S. xx (1905), 21 fols., 210 × 160

Autógrafo escrito por las dos caras con adición de hojas impresas, y numerosas enmiendas y tachaduras.

Se van mezclando páginas impresas con páginas manuscritas (numeradas por el autor) y enmiendas y tachaduras sobre las primeras, porque va realizando la refundición sobre la obra primitiva ya editada.

En la portada en letra impresa se lee: *El Rayo Verde. Comedia en dos actos y en prosa*. Aparece tachado: *Original de* (en letra de imprenta) y encima escrito de puño y letra del autor: *Refundido por su autor, Eugenio Sellés*. Continúa leyéndose en letra de imprenta: *Representada por primera vez en el teatro Lara el 7 de Noviembre de 1905*. Y a continuación se tacha el pie de imprenta.

28. *El amor en capilla*. Melodrama en dos cuadros original de Eugenio Sellés

E.: *Coro general cantado: ¡Bravo, bravo! ¡Bien por ellos!...*

A.:...*Pues lleguemos pronto.*

S. XX (1906), 79 fols., 230 × 165

Autógrafo parcial escrito por las dos caras a tinta, con enmiendas y tachaduras. El cuadro 1.º es autógrafo del autor, y la escena primera del cuadro 2.º también, pero a partir de la escena 2.ª vuelve a ser autógrafo con enmiendas y tachaduras hasta el final del manuscrito.

En portada se lee: *Madrid, 1906*

No aparecen ediciones impresas ni se tiene constancia de su estreno.

29. *La Gatita y el león*. Nocturno dialogado original de Don Eugenio Sellés. Acto único

E.: *¡Vivan los novios! ¡Vivan!...*

A.:.....*Pienso esto a oscuras.*

S. XX (?), 45 fols., 250 × 165

Autógrafo parcial escrito por las dos caras. La mayor parte del cuaderno es copia, salvo tres hojas escritas con letra del autor. No aparece en portada indicación de fecha.

No aparecen ediciones impresas ni se tiene constancia de su estreno.

30. *La Pulsera*. Comedia en un acto y en prosa, original de J. Antonio Traversi, arreglada a la escena española por D. Eugenio Sellés y D. Enrique Tedeschi.

E.: *El Señor Marqués de Oreiza...*

A.: ...*¡El ramillete aquel ya debe haber echado naranjas!*

S. XX (1906), 59 fols., 220 × 160

Autógrafo de Enrique Tedeschi que firma la portada; escrito por las dos caras. Las correcciones a tinta, a veces tachando páginas enteras, son de Eugenio Sellés. Al final se lee: *Madrid, 5 de Febrero. 1906.*

No aparecen ediciones impresas ni se tiene constancia de su estreno.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA PARA LA CATALOGACIÓN

ANEJOS del Boletín de la Real Academia Española. Anejo L.: *Catálogo de Manuscritos de la RAE*, Madrid, 1991.

ARTIGAS, Miguel: *Catálogo de los manuscritos de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, 1957.

CATÁLOGO GENERAL DE LA SOCIEDAD DE AUTORES ESPAÑOLES, Imprenta de R. Velasco, Madrid, 1913.

CATÁLOGO DEL TEATRO LÍRICO EN LA BIBLIOTECA NACIONAL, Vol. III. Libretos P-Z, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, Madrid.

- COTARELO Y MORI, Emilio: *Catálogo de obras dramáticas impresas pero no conocidas hasta el presente*, Madrid, 1902.; *Teatro Español. Catálogo abreviado de una colección dramática española hasta finales del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, 1930.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH: *Catálogo de obras de Teatro Español del siglo XIX*, Madrid, 1986.
- LABANDEIRA, Amancio: «Bibliografía de repertorios básicos para la confección de un catálogo de literatos españoles del siglo XIX» en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, I, 1986, pp. 169-203.
- MOLL, Jaime: «*Catálogo de comedias sueltas conservadas en la biblioteca de la Real Academia Española*», *Boletín de la R.A.E.*, 1964-66.
- PALAU, A.: *Manual del Librero Hispanoamericano*, Vol. XX, Librería Palau, Barcelona, 1968.
- PAZ, Julián: *Catálogo de las Piezas de teatro que se conservan en el Gabinete de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Vol.II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- PLAZA ESCUERO, Luis M.<sup>a</sup>: *Catálogo de la colección cervantina Sedó*, Vol. III (Crítica cervantina. Catálogos. Conmemoraciones. Varia. Indices), Barcelona, 1955.
- REVUELTA, Manuel y otros: *Catálogo-Inventario de los manuscritos y papeles de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (2.<sup>a</sup> parte)*, Santander, 1994.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, «Documentos para la historia del teatro español en la sección de Manuscritos de la Biblioteca Nacional», *Homenaje a Luis Morales Oliver*, Fundación Universitaria española, Madrid, 1986, pp. 123-135.
- SIMÓN PALMER, M.<sup>a</sup> Carmen: *Catálogo de Manuscritos de los siglos XVIII-XIX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona*, CSIC, Madrid, 1979.
- VV. AA.: *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico español del siglo XIX*, 4 Vols., Ministerio de Cultura y Arco Libros, Madrid, 1990.



## LA ESCRITURA POÉTICA DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

Por *Marta Beatriz Ferrari*

### 1. EL NOMBRE DE MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN Y LAS ANTOLOGÍAS

La primera vez que el nombre de Manuel Vázquez Montalbán aparece en una antología es en 1967, en la *Antología de la joven poesía española* realizada por Enrique Martín Pardo<sup>1</sup>. Entre los autores seleccionados figuraban, José María Álvarez, Agustín Delgado, Pedro Gimferrer y José Miguel Ullán, entre otros. Un año más tarde, el antólogo José Batlló reúne bajo el título *Antología de la nueva poesía española*<sup>2</sup> a los nombres más representativos de la llamada «generación del '50» —Carlos Barral, Francisco Brines, Eladio Cabañero, Jaime Gil de Biedma, Angel González, José Angel Valente, Claudio Rodríguez— a los que suma algunos de los «nuevos nombres» que ya habían aparecido en la selección de Martín Pardo, como Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán.

En 1969, el poeta Leopoldo de Luis publica la antología *Poesía social*<sup>3</sup> en la que aparecen los «sociales» propiamente dichos —Gabriel Celaya, José Hierro— juntamente con Vázquez Montalbán. La inclusión de miembros de uno y otro grupo en estas tempranas antologías —auténticos anticipos de «Nueve novísimos»— habla claramente de la pacífica convivencia de voces como las de Pedro Gimferrer y Manuel Vázquez Montalbán junto con la mayoritaria presencia de los poetas del medio siglo. El carácter rupturista que Castellet y sus seguidores le atribuyeran al grupo «novísimos» queda, sin dudas, relativizado.

Sin embargo, será finalmente la antología de Castellet, *Nueve Novísimos poetas españoles* (1970)<sup>4</sup> la que con la pretensión de definir una nueva estética, bautice con un nuevo nombre a este «grupo poético». En ella, Vázquez Montalbán figurará entre los «seniors» junto con José María Álvarez y Martínez Sarrión. De ahí en adelante, el nombre de Montalbán desaparecerá de las antologías sucesivas del mismo Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970)<sup>5</sup>, de la de Antonio Prieto, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971)<sup>6</sup>, así como de la de Rosa María Pereda y Concepción G. Moral, *Joven poesía española* de 1979<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Enrique MARTÍN PARDO, *Antología de la joven poesía española*, Madrid: Pájaro Cascabel, 1967.

<sup>2</sup> José BATLLÓ, *Antología de la nueva poesía española*, Barcelona: El Bardo, 1968.

<sup>3</sup> Leopoldo DE LUIS, *Antología de la poesía social*, Madrid: Alfaguara, 1969.

<sup>4</sup> José María CASTELLET, *Nueve Novísimos poetas españoles*, Barcelona: Barral, 1970.

<sup>5</sup> Enrique MARTÍN PARDO, *Nueva poesía española* 1970, Madrid: Scorpio, 1970.

<sup>6</sup> Antonio PRIETO, *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*, Madrid: Azur, 1971.

<sup>7</sup> Rosa María PEREDA y Concepción G. MORAL, *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra, 1979.

2. NOTAS ACERCA DE *UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL* <sup>8</sup>

El libro estuvo escrito desde 1963 y, según el autor «sólo por motivos de represión administrativa y de poquedad económica del heroico editor José Batlló, no pudo editarse hasta cuatro años después»<sup>9</sup>. *Una educación sentimental* está compuesto por tres secciones: *El libro de los antepasados*, *Una educación sentimental* y *Ars Amandi*; cada uno de estos segmentos está precedido por un epígrafe que nos sitúa dentro del contexto literario catalán: Salvador Espriu y Ausías March.

La sección inicial del libro, subtitulada, *El libro de los antepasados* nos sitúa cronológicamente en un pasado —el de la infancia del sujeto— que se corresponde con el contexto de una España posbélica. El tono que preside el libro es, en principio, nostálgico; nostalgia de un tiempo definitivamente ido, aquellos «felices tiempos» que evoca el sujeto textual en la composición inicial. Señalemos, sin embargo, que esta nostalgia irá cediendo progresivamente hacia un registro irónico que pretenderá desdramatizar los recuerdos. Lejos de la condensación lírica, estas composiciones primeras optan por la gran extensión y arrojan como resultado poemas narrativos, de desarrollo gradual en los cuales las escenas se suceden y despliegan paralelamente al acto de lectura.

La enunciación —casi exclusivamente colectiva— incorpora al sujeto a la experiencia compartida por los «otros»: «espiábamos/ la variación anormal de la chaqueta a cuadros/ Príncipe de Gales» (35). Pero la presencia de esos «otros» no queda sólo relegada a una indefinida primera persona plural, sino que —en muchos casos— tales voces se incorporan claramente al corpus del poema como sujetos del enunciado. En ocasiones es «la voz/del musclaire:/ arri Joan que l'arrós/ s'está covant» (35); otras veces es la voz de la madre: «Singer, me inclino por la Singer/ cansa menos los riñones» (35) o las voces corales de las manifestaciones callejeras: «Visca Maciá qu'és catalá, mori Cambó qu'és un cabró» (36). El «descentramiento del espacio enunciante»<sup>10</sup> que configura un mundo habitado por una multitud de hablantes no se debe exclusivamente a la incorporación de voces nítidamente individualizadas sino también —y fundamentalmente— a la inclusión de discursos «otros». En este sentido opera la apelación al collage que da cabida al discurso publicitario —con su incitación al consumo: «pay-pays de cartón blanco/con anuncios de linimento Sloan» (36) y sus slogans turísticos: «Spain is different» (44)—, al discurso radiofónico —«hacia las nueve las emisoras/transmitían un 'buenas noches' a la ciudad» (38)—, al discurso periodístico —con sus titulares y sus avisos clasificados: «cerró Ingraf/la Sopena precisa obreros para editar/cartillas de abasto, o recaderos Roura/necesita mozos a horas libres» (38)—, al imaginario cinematográfico y de la canción con presencias emblemáticas como las de John Gilbert, Greta Garbo o Jean Harlow, Conchita Piquer, Glenn Miller y Bonet de San Pedro respectivamente (36-39).

La convivencia de esta pluralidad de discursos sociales desplaza funcionalmente al sujeto en tanto originador y controlador de todo el entramado discursivo. La téc-

<sup>8</sup> Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Memoria y Deseo. Obra Poética* (1963-1983), Barcelona: Seix Barral, 1986. En todos los casos la numeración de las páginas corresponde a esta edición.

<sup>9</sup> Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Op.Cit.*, p. 277

<sup>10</sup> Walter MIGNOLO, «Semantización de la ficción literaria». *Estudios*, Vol. V-VI n.º 15-16 (1980), pp. 85-127.

nica del collage —desde su uso inicial por los pintores cubistas— supuso la inclusión de la materialidad de lo real prescindiendo de toda manipulación o actividad creadora por parte del sujeto.

Por otra parte, el polilingüismo sumado a estos discursos masmediáticos<sup>11</sup>, que se suceden ininterrumpidamente tejiendo una red de mensajes disímiles —y, en ocasiones contradictorios—, abruman al lector a través de la proliferación informativa logrando un efecto alienador. Esta serie de textos contiguos que se influyen mutuamente crean la ilusión de un discurso poético homogéneo y permiten una lectura metonímica del mismo, es decir, por contigüidad. Gillo Dorfles vincula al arte popular —«a ese vasto sector de las artes provocadas y propagadas por los mas media»— al fenómeno denominado «kitsch»<sup>12</sup> y analiza el doble manejo que posibilita esta relación. Por una parte, puede operarse la «degradación» de la obra de arte original, ejemplo de esto sería «la imagen de la Gioconda de Leonardo usada como réclame de medicinas» pero también — y éste es el caso que más nos interesa para aproximarnos a los procedimientos escriturales de Manuel Vázquez Montalbán— esta manipulación permite que «material para-artístico [sea] utilizado con fines decididamente estéticos por algunos artistas, como el verso pagadizo y romántico, el estribillo de una canción, hábilmente incluidos en un texto literario», se produce así el rescate o sublimación de materiales que, en principio, no pertenecían al dominio convencional de lo «artístico». Creemos que el principio operativo aquí es el de la descontextualización (o la recontextualización «novedosa» de los materiales), principio que permite, por un lado, una lectura metonímica de esos textos que, aunque disímiles, pasan a formar parte de una misma serie y, por otro, y como consecuencia de lo anterior, posibilita una formulación sintética de los «opuestos», concepto central el de «síntesis» sobre el que volveremos en las conclusiones. Es frecuente, también, en este mismo sentido el desplazamiento de versos de un poema a otro que redistribuye constantemente el sentido de los textos.

La apelación a cortes bruscos en el hilo expositivo, a los saltos temporaesaciales, a la yuxtaposición de imágenes e historias evocadas se expresa gráficamente a través del empleo reiterado del verso quebrado que es concomitante con la concatenación de imágenes diversas que evocan también diversas realidades. De este modo, la composición gráfico-espacial del poema actúa a manera de traducción visual.

Señalábamos en un comienzo que este sujeto enunciante se identifica con la figura del «niño» (residuo autobiográfico ya que el propio Vázquez Montalbán nace el año en que finaliza la Guerra Civil). *El libro de los antepasados* es precisamente, la reconstrucción a través de la memoria de esos recuerdos infantiles: «Y papá habló con un marino de bigotes amarillos/en un mercante» (36) o «ellas llenaban entonces hasta los bordes el plato/del hijo que soñaba imposibles enemigos desconchados/en la pared pintada por la madre/en la primavera/con un cubo de cal y polvos mágicos» (40). El poema titulado «SOE» tematiza los recuerdos del niño en la sala de espera del médico del Seguro Obligatorio de Enfermedad: el temor al

<sup>11</sup> Manuel Martínez Arnaldos traza la historia del término «mass media» y ofrece diversos intentos de tipologización de la comunicación humana. En su visión, la «comunicación instrumental» o «de masas» entra dentro de la llamada «comunicación unidireccional» en la cual la transmisión se verifica a través de un medio técnico, de forma unilateral y directa y sin alteración de los papeles comunicativos de Emisor y Receptor. Manuel MARTÍNEZ ARNALDOS, *Lenguaje, Texto y Mass-Media. Aproximación a una encrucijada*, Murcia: Universidad de Murcia, 1990, pp. 13 y ss.

<sup>12</sup> Gillo DORFLES, «Kitsch y cultura», *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Barcelona: Lumen, 1969. p. 186.

contagio, el fantasma de la tuberculosis, otro de los males de la posguerra: «los moros, tosía, tosía, el pañuelo, sangre,/las madres nos hacían salir al descansillo,/ miraban el aire con temor, dicen que basta el aire» (42).

Este sujeto que es, en ocasiones, el «niño» o el «hijo» aparece finalmente también como el «alumno» ficcionalizando su referente biográfico: su temprana vocación poética. «Cuando eras una princesa omnipotente/y yo tu juglar de versos vergonzosos» (46). Este poema, titulado «In Memoriam» reformula el enigma hamletiano en clave de humor irónico: «tu mano de profesora culta/dividió mi mundo proletario/ saber o no saber/ la cuestión era aceptar/un blanco destino de burócrata» (46).

En la segunda sección, la que da título al libro, comienza a hacerse evidente la existencia de una clara cronología; ese sujeto infantil que veníamos rastreando a lo largo del *Libro de los antepasados* cede lugar a un sujeto adulto. En varias composiciones de esta sección, el sujeto textual aparece todavía subsumido en una enunciación plural; sin embargo, se identifica ya —si bien irónicamente— con un sector socio-cultural, el de los intelectuales: «Insuficientemente dotados/para cosmonautas/elegimos el duro/tobogán de las humanidades» (57).

En otras ocasiones se trata de un «nosotros» amoroso enfrentado —siempre la tensión es dialéctica en Montalbán— a un «ellos» hostil: «todavía creíamos un poco en las cosas/(...)pero a las ocho/y cuarto volvíamos al mundo de ellos» (51). Pero también son numerosas las composiciones focalizadas en una tercera persona singular. Son precisamente estos poemas los que van definiendo más claramente los términos de una antinomia que irá recubriendo la totalidad del planteamiento poético del libro: la oposición deseo/realidad, ideal/servidumbres cotidianas.

En la sección final, *Ars Amandi*, el sujeto participa de un juego dialéctico con un «tú» femenino. Este personaje (el «tú» de la composición inicial): «y has de volver a casa antes de las doce» (74) es el mismo de la composición final: «Duérmete corazón prohibido, duérmete/ antes de la hora fronteriza de las doce/ en que vuelvas a casa sin haber sido/ princesa de cuento, amante de novela,/ ni feliz» (85). En estas composiciones de índole amorosa, el sujeto —que hasta aquí se había fusionado en un indefinido «nosotros»— surge en su carácter inalienablemente individual. De modo paralelo, la enunciación se torna más elíptica y metafórica y, en consecuencia, los poemas pierden extensión al tiempo que atenúan el tono narrativo de los iniciales.

### 3. LA TRAMA DIALÉCTICA DE SU ESCRITURA

La de Manuel Vázquez Montalbán es una escritura que se abre al contexto de referencia externa al incorporar y tematizar todos y cada uno de sus componentes: desde el socio-histórico hasta el lingüístico-cultural. De aquí que este libro, *Una educación sentimental*, pueda ser leído como una crónica que recoge y retrata a los personajes, usos y costumbres de la España de posguerra. Un rasgo evidente de su poesía —que lo distancia en cierto modo de otros «novísimos», pensemos en Pedro Gimferrer o en Guillermo Carnero— es la fuerte presencia del referente histórico. Son numerosas las alusiones a los años de preguerra: «Alfonso XIII borbónico y flemático pasaba/ como pasan los reyes, con majestad,/por el ensanche» (35), a la guerra —irónicamente calificada de «incivil»—: «demasiado próximas las dianas/ en los campamentos,/en las trincheras/en las cárceles» (38) y a los duros años

de la posguerra: «cosíamos tristes arreglos de vestidos viejos/ para mutilados cuerpos» (37). Sin embargo, para evocar estos recuerdos se abandona la nostalgia inicial y se opta por un registro irónico que resta dramatismo al relato: «hablaban de un singular compañero de trabajo/míticos seres sin una pierna o llenos de vieja/ metralleta soportable» (40).

### 3.1. *Pasado/Presente*

«luego  
volvieron otras tardes de abril, no aquéllas  
muertas  
muertas ya para siempre»

La antinomia se erige como el principio poético constructivo en la escritura de Montalbán. La referencia se construye dialécticamente a partir de oposiciones binarias. Este binarismo que estructura el discurso poético opera simultáneamente a diversos niveles. Así la dicotomía temporaespacial conforma dos ámbitos antagónicos; uno originario (material del recuerdo): «Era distinto abril, entonces/ había alegría, y rastros de mejillones/ en la escollera, canciones/ a la orilla del crepúsculo,/ pretendientes» (35) y otro actual (instalado en el presente de la enunciación): «nada quedó del puerto,/grúas retorcidas, patrulleros hundidos (...), cascotes/ de bombas misteriosamente humanizadas, (...) murieron/prendientes (...) los geranios se agostaron en cenizas amarillas (...) los gitanos perdieron duende,no/cantaban, tosan de noche bajo el relente» (37).

La última sección del libro, *Ars Amandi*, es, quizá, la más homogénea. Hay versos de poemas que remiten a otros poemas conformando una compacta red semántica. En esta progresión del desencanto juega un papel fundamental el intertexto eliotiano. Nos referimos al T. S. Eliot de *Four Quartets*. Allí leemos: «In my begining is my end» y también: «Time present and time past/are perhaps present in time future». Y es precisamente esta idea — preconceptualizada ya por Heráclito— la que circula y recorre la totalidad de las composiciones de *Ars Amandi*: «ruinas/ de esta habitación, no quedará piedra/ sobre lirio/ ni siquiera miedo a perder algo/ porque en nuestro fin empieza todo/ lo que de gris ayer vestimos, los días/ ordenados, dispuestos como un ejército/ pequeño siempre derrotado» (77). La obsesivamente fuerte convicción de que en el presente está el futuro, en la plenitud la decadencia, en la vida la muerte, domina estas composiciones: «destrozarán las botas la alfombra corinto/ arrancarán la vida encuadrada en piel de Rusia/ en piel humana/ estallarán uno por uno los ladrillos» (84).

### 3.2. *Cotidianeidad/Deseo*

«desacreditado el siempre, el mito  
del acaso  
de la sabiduría convencional  
amado y amante»

Señalábamos, al referirnos al sujeto, la existencia de un grupo de poemas que comenzaban a diseñar los términos de otra antinomia: la oposición ideal / servidumbres cotidianas.

Poemas como el titulado «Buen Amor» denuncian, a través de una ironía corrosiva —la metáfora clara de la muerte del amor—, el fracaso de la convención matrimonial: «Amores porque sí, certificados/ amarillos en cajas de caoba con flores/esmaltadas, junto al jabón de olor/ *en cajones de madera* repujada, cómodas/ donde *descansa en paz* el ajuar» (59). La realidad cotidiana emerge desprovista de todo encanto, de toda gracia: «Nada sorprende. ¡Oh! difunta sabiduría del sorprenderse» (54) y se añora un pasado en el que «todavía era posible algún misterio» (60). El poema denuncia, al mismo tiempo, (inviertiendo unos versos de Quevedo: «¿Quién no teme alcanzar lo que desea?») la irracional tiranía del hábito: «¿quién,/ quién no teme perder lo que no ama?» (58).

En esta misma línea podemos leer el poema «Otoño cuarenta». En él el enfrentamiento cotidianeidad/deseo describe un amplio paradigma de opuestos. Por un lado, la rutina del mundo familiar, los hijos, la compra diaria: «jugáis a la mujer fatal que mataron/ dos o tres partos/ las cosas con nombre/ llamadas en el mercado, el diálogo/ con las domésticas, los largos silencios/de los hijos y las hijas ofensivas/ y dejáis para mañana, oh lunes,/el baño de parafina sobre el vientre/ o los rayos ultravioleta» (66). En el extremo opuesto, anhelado: la libertad, la aventura, la impermanencia: «pero llega/ exótico, amigo soltero que huele/ a lecho individual, sin normas/ en la conciencia no entregada nunca/ a pasiones constantes» (65). Juego de oposiciones cuya síntesis se resume en un solo verso: «no, no es posible el amor, es un sueño romántico» (65).

Esta trama dialéctica tendiente a desmitificar el amor instituido y legalizado por vía matrimonial adquiere pleno desarrollo en el poema «Síntesis». La relación amorosa es concebida como una relación de naturaleza eminentemente dialéctica, tesis, antítesis y síntesis: «difícil conciliar el silencio / con la locuacidad de no mediar/ la voluntad expresa de una síntesis/ cordial» (64). La escritura de Vázquez Montalbán apunta a desmontar, a desarticular el amplio imaginario que rodea al matrimonio en tanto institución social: «la célula social fundamental/ de la comisión cívica democrático-matrimonial» (64). El tópico del tedio del existir diario se hace gradualmente más abarcador hasta culminar en un profundo sentimiento de insatisfacción: «lentos días sin preguntas,/ sin respuestas, pequeño y gran mundo en orden/ porque sí/ porque sí/ la vaciedad del mundo» (59).

La última sección del libro, *Ars amandi*, retoma la línea de la lírica amorosa latina de Ovidio. Estos poemas radicalizan el desencanto; hablan de la «sabiduría del amor». Sin embargo, se trata de un saber que apunta nuevamente a desmitificar la idea romántica de la religión del amor: «Menos sabios/ para decir amor mío sin remordimientos» (75), «ahora/ demasiado sabios para llorar, cerremos los ojos para matar dulcemente» (76). Se trata entonces de oponer al ideal del amor como absoluto, la opción del amor con sus carencias y sus limitaciones: «difícil amor sin trastienda/ sin despensa ni llave en el ropero» (76). De la sublime aspiración amorosa sólo queda para el sujeto: «agradecer la soledad que me has quitado/ que te he quitado» (77).

Lo que esta escritura parece rechazar es la formulación literaria del tópico amoroso que disfraza el lenguaje del cuerpo con tropos retóricos: «Tápate las metáforas/ sí, cubro yo también mis imágenes impacientes» (75). La ironía emerge como el instrumento más apto para resemantizar esos clichés pretendidamente eróticos:

«mientras/ haya crepúsculos te amaré, mientras haya poesía te amaré/ mientras haya hortensias/ te amaré, Hortensia» (76). Pero no sólo Bécquer está aludido en estos versos, también los intertextos quevedianos: «nadie presiente un final adverso/ la muerte/ será ceniza mas tendrá sentido, polvo/ será mas polvo enamorado» (81) operan a modo de contrapunto; la esperanza del amor redentor, salvador de la muerte contrasta violentamente con la reflexión de carácter terminal que articulan estos poemas: «será la muerte un papel/ amarillo que flota un instante/ en la ventana» (82), «Olvidable la muerte de todos» (83).

Sostiene Gillo Dorfles que algunos críticos —tal es el caso de Giesz— «asimilan al kitsch con el sentimentalismo» y define a éste como:

un pathos privado de toda componente racional, volcado a un regodeo hedonista de sus experiencias: complacencia dulzona frente a elementos de falsa dramaticidad, frente a motivos tristes o macabros o lacrimosos aceptados por su patetismo y no por su efectiva urgencia creativa. El kitsch transforma las experiencias humanas límites: muerte, nacimiento, sexo, guerra en episodios patéticos y sustituye las grandes pasiones humanas mediante azucaradas deformaciones sentimentales. (1969, 190)

Vázquez Montalbán parece ironizar sobre el kitsch así entendido al resemantizar los clichés romántico-sentimentales. Entraríamos, entonces, dentro del llamado kitsch del kitsch en tanto estrategia paródica de la imitación.

### 3.3. *Ciudad/ Naturaleza*

«de pronto las aceras  
sin portales, tranvías que no van  
a ninguna parte, semáforos que urgen  
noches sin adjetivar»

Diríamos con Hugo Friedrich que la poesía de Vázquez Montalbán se inscribe dentro de la «dialéctica de la modernidad». Su escritura tematiza reiteradamente los componentes más degradados de una modernidad urbana: «cercano al trajín del barrio colector/ del tráfico de camiones desvencijados,/ topolinos grises como de fieltro, el carro/ verde del basurero» (38). Como contraparte, los elementos del orden natural (tradicionalmente asociados a lo puro e incontaminado) se reducen a desvirtuados exponentes de una naturaleza enferma: «rodajas de cielo/pieles de plátanos/ deshabitados, mondas de naranja/ brutalmente desnudas», «olor a pan dormido», «los lirios agonizaban», «el eczema de luz sobre el asfalto» (74).

En el desarrollo de los poemas se van alternando las visiones presentes del «paseante»<sup>13</sup> por un escenario urbano —«el Bar Moderno», el «mal llamado Bar de las Putas Francesas», «Ingar Hermanos Confecciones», «el Cine Edén»— y las

<sup>13</sup> Son muchos los autores que hacen especial hincapié en el análisis de esta figura que surge asociada a la modernidad urbana, el «paseante» o, en su expresión original, el flâneur. A este personaje moderno de las ciudades modernas lo hallamos ya en Baudelaire y ocupará la escena de las literaturas de comienzos de siglo. Para Beatriz Sarlo, «un flâneur es un mirón hundido en la escena urbana (...) tiene la atención flotante al pasear por el centro y los barrios metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito». Cfr. Beatriz SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs.As.: Ediciones Nueva Visión, 1988, p. 16.

reminiscencias libremente convocadas por la memoria. La elección de escenarios nocturnos subraya el sentimiento de soledad: «la noche —repite el sujeto— complica la soledad». La figura del paseante —el flâneur en su expresión original—, figura eminentemente moderna, no es en ningún sentido un sujeto pasivo, por el contrario, a través del paseo intenta fijar y objetivar la multiplicidad y el movimiento urbanos por medio de una mirada que convierte a la ciudad en objeto dominable. Hay en esta actitud una voluntad de integrar la fragmentación moderna, al tiempo que un gesto de denuncia de ese mismo caos urbano.

Vázquez Montalbán tematiza asimismo la idea del viaje como sinónimo de «huida» de ese «pequeño planeta de hojas muertas» (75) a que ha quedado reducido el mundo para el hombre moderno. Es el viaje hacia tierras lejanas, hacia paraísos prometidos: «ya tarde, cuando los veleros/ mienten puertos ansiados» (58). Pero el sujeto que construye Montalbán en sus poemas es un Ulises moderno que descrece incluso del futuro, la esperanza: «Y quizá todo sea mejor, así/esperado/porque al llegar no puedes volver/ a Itaca, lejana y sola, ya no tan sola,/ ya paisaje que habitas y usurpas, nunca» (79) Para concluir recordemos que Montalbán ha insistido frecuentemente en el carácter «híbrido» de su formación: síntesis de la que podríamos denominar siguiendo a Flaubert su «educación sentimental» y su «educación académica»:

[mi poesía] es una expresión de mis experiencias vivida en plena dualidad entre mi formación humana dentro de la cultura proletaria y mi formación intelectual en la Universidad y los cenáculos de intelectuales progresistas. Todo esto unido a mi perplejidad posterior de burgués consumista<sup>14</sup>.

En este acto de apostar por la hibridez reside la opción más clara frente al planteamiento radicalmente dialéctico que exhibe su escritura. La alternativa de la síntesis que este mestizaje cultural supone nos habilita para considerar a la «cultura de masas» —este fenómeno de las sociedades industriales al que Dwight Mac Donald rebautiza con el nombre de «Masscult»<sup>15</sup>— como una fuerza revolucionaria capaz de disolver las fronteras que tradicionalmente enfrentaban a la «Alta Cultura» canonizada y al arte popular.

Sentado esto, podemos fácilmente vincular el empleo masivo de la técnica del collage con este deseo de síntesis que moviliza el discurso poético de Vázquez Montalbán. El uso del «collage» supone enfrentarse a la totalidad de la tradición literaria occidental en un intento por fusionar los contrarios, en un afán de síntesis dialéctica en la cual lo culto convive con lo popular, lo académico con lo masivo, lo consagrado con los productos impuestos por la cultura de masas.

Al mismo tiempo, la «oralidad» surge también como una alternativa posible frente a la tendencia generalizada de la moderna sociedad industrial. Montalbán propone redefinir el concepto de «poesía social» y postula una noción más abarcadora del fenómeno:

Para Julio Ramos, por ejemplo, «el flâneur es un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario, ordenando el caos, estableciendo puentes y articulaciones entre espacios desarticulados». Cfr. Julio RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y Política en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 127.

<sup>14</sup> José BATLLÓ, «Antología de la nueva poesía española» en PROVENCIO, Pedro, *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid: Hiperión, 1988, p. 14.

<sup>15</sup> Dwight MAC DONALD, «Masscult y Midcult», *La industria de la cultura*, Madrid: Alberto Corazón Ed., 1969, pp. 68-156.



Social es todo tipo de poesía y todo tipo de comunicación cultural. Hay poesía muy social: las letras que ha cantado Antonio Machín, por ejemplo, o las de Conchita Piquer, Juanita Reina o Valderrama. Hay poesía un poco menos social: la de Rafael de León o José Carlos de Luna. Hay poesía muy poco social: la de Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, la mía. Es más social la poesía más sociable, que llega, objetivamente, a más gente. Es menos social la menos sociable, la que sólo leemos unos 2500 españoles culturalizados<sup>16</sup>.

En este afán de llegar «objetivamente a más gente» se produce el rescate del carácter «oral» concomitante con el arte poético, circunstancia que lo lleva —en la práctica concreta de su escritura— a defender la idea de una poesía «recitable», al empleo de tipos estróficos como la «copla», a la inclusión de versos de canciones populares y a la recurrente tematización de tópicos musicales (son numerosísimas las alusiones a figuras del mundo de la música, desde los Beatles hasta Ella Fitzgerald).

Por otra parte, la apropiación de esta auténtica mitología popular conforma lo que Susan Sontag denominó «sensibilidad o gusto camp»<sup>17</sup>. La autora define a lo «camp» como un atributo inconfundiblemente moderno y urbano, «una sensibilidad creadora distinta y hasta opuesta a la alta cultura canonizada». Montalbán no sólo apela a la ironía y a la sátira, en tanto mecanismos tradicionales para oponerse a lo convencionalmente instituido, sino que recurre también al «camp» como estrategia desmitificadora al introducir un nuevo modelo: el modelo de la impostura o del artificio. Y es precisamente esta virtualidad desmitificadora del «camp» la que vendrá a negar el carácter exclusivamente «estético» que Sontag le atribuye al fenómeno. El principio de la recontextualización de los materiales escogidos permite —como señalábamos anteriormente— una lectura metonímica de esos «textos» que, aunque de procedencias disímiles, llegan a ser parte integrante de una misma serie y al hacerlo abren el camino para una formulación sintética de los «opuestos».

<sup>16</sup> Prólogo al libro *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1984) en Pedro PROVENCIO, *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> Susan SONTAG, «Notas sobre «Camp»», *Contra la interpretación*, Barcelona: Seix Barral, 1969, pp. 323 y ss.



## EL POPOL VUH Y EL SURREALISMO EN *LEYENDAS DE GUATEMALA* DE MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Por Ana María Hernández de López

El lector cuidadoso de la obra de Miguel Ángel Asturias tiene que observar desde el comienzo hasta el final que el Nobel de Guatemala, se apoya repetidas veces en la vasta y relevante cultura del pueblo maya.

A pesar de que Asturias nace en la capital de Guatemala, sus primeros años los pasa en provincias, donde los trabajadores del campo, indios en su totalidad, están anclados en las tradiciones del pasado maya-quiché. De ahí que a lo largo de toda su obra literaria, por muy fructífera que ésta haya sido, siempre, siempre, la inspiración procede de sus raíces indígenas que afirman su más expresiva originalidad. Las memorias de estos años van a perdurar toda su vida.

Muy joven visita Europa, y es entonces cuando se abren ante él dos vertientes, que van a terminar encontrándose en el punto que cierra un círculo completo.

Por un lado encuentra Francia, particularmente la capital, sumergida en la recién estrenada literatura de vanguardia, y bebe hasta emborracharse en las fuentes de Bretón. El surrealismo acaba de ser definido por su caudillo en el Manifiesto de 1924.

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente o por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral<sup>1</sup>.

En Asturias cala muy bien el mensaje de Bretón. «El paso por la experiencia del vanguardismo europeo, concretamente, por lo que se considera hoy la matriz del arte moderno, por la del surrealismo, estará en la prehistoria literaria» (Arango, 473), de este escritor.

La otra vertiente le absorbe también cuando visita los grandes monumentos y las maravillosas obras de arte que albergan los museos europeos. Asturias recuerda su tierra natal, su Guatemala, donde le parece que se pueden encontrar, o mejor dicho, que abunda en elementos que pueden ser catalogados dentro de los nuevos cánones surrealistas. A Miguel Ángel le resulta fácil observar y percibir la yuxtaposición de diferentes realidades; de ahí que se pueda asegurar que para el Nobel guatemalteco como para otros escritores hispanoamericanos «el surrealismo no aparecerá como una escuela poética, sino más bien como la vía, la reconquista del poder nombrar las cosas». (Arango, 243) Ricardo Navas Ruiz comenta que «la similitud

<sup>1</sup> André BRETON, *Manifiesto del surrealismo*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, pp. 44-45.

entre la estética surrealista y la maya es asombrosa»<sup>2</sup>. No hay que olvidar que el valor mágico atribuido a la palabra, el uso de la letanía, la paradoja, y los hilos conductores de la sintaxis son elementos característicos de ambas tradiciones. Por esta razón, hay críticos que echan de menos un estudio que detalle algunos de los recursos técnicos empleados en *Leyendas de Guatemala*.

Y Asturias vuelve a lo suyo, recuerda el incomparable arte que ofrece la naturaleza de su país, el arte vivo que perdura a través de los siglos, lo autóctono, paisajes, personas, árboles maravillosos, lo que se va cada día sólo con observar la belleza de tantas imágenes que resaltan a la vista de cualquiera que se adentra en sus tierras, es decir, que a Miguel Ángel le falta tiempo para hacer la comparación que va a cerrar el círculo.

En el Museo Británico de Londres «todas las culturas se muestran en él con la sorpresa de la incomparable obra de arte o la tristeza del objeto desprovisto de vida por su alejamiento de la función para la que fue creado»<sup>3</sup>. Pero desde unas vitrinas recuerda también el mundo maya que se presenta ante sus ojos envuelto en actualidad, en una actualidad que el tiempo no ha podido borrar.

Estando en París colabora con el antropólogo George Raynaud en la traducción de un códice maya, de un libro repleto de mitos, creencias y supersticiones: El *Popol Vuh*, la biblia sagrada de los mayas, de donde surgen fantásticas historias que se van sucediendo a través de los siglos. Como hemos dicho, en la capital de Francia Asturias se sumerge en la recién desarrollada literatura de vanguardia, y escribe, entre otras obras, las *Leyendas de Guatemala* que impresionan a Paul Valery. A Valery le parecen «historias, sueños, poemas», y sólo dos años después es galardonado con el premio a la mejor obra hispanoamericana, el premio Sylla Monsegur.

Estas leyendas no siguen la pauta de las tradicionales en las que lo anecdótico tenía su altar. Las *Leyendas* de Miguel Ángel Asturias están realmente inmersas en una nueva manera de escribir, son sus propias leyendas, y encierran en sí algo de lo captado en París: Diríamos que más que el retrato o la pintura de un cuadro realista-naturalista, Miguel Ángel plasma en sus escritos la magia de una realidad desbordante, la realidad mágica de los mitos o cosmogonías vivientes de los mayas. Por ellas pasan entidades que, en opinión de Jorge Campos, son «seres que tienen contornos reveladores de su permanencia en narraciones tradicionales; otros, con la personalidad mágica y sobrehumana de las figuras encontradas en un viejo códice. Muchos de ellos, con caracteres de ambos, son creación total de Miguel Ángel Asturias». (Jorge Campos, 14). Y es que Miguel Ángel acude al punto supremo del surrealismo, en donde «lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable cesan de ser percibidos como contradictorios. Es lo implícito en aquél como forma de coincidencia inmediata con la realidad». (Arango, 473).

Es curiosa la influencia de la magia y de las supersticiones en estas leyendas. Su acento (el de las leyendas), está fuertemente influido por la magia viva del *Popol Vuh*. Otros libros indígenas, como los *Anales de los Cakchiqueles* y el *Libro de Chilam Balam*, aportan también valiosísimo material a la obra, aportan profundos valores del mundo guatemalteco «en el hechizo potente y aún no destruido de la tradición precolombina». (Leiva, 18).

<sup>2</sup> Ricardo NAVAS RUIZ, *Obras Completas*, 3, XXVII.

<sup>3</sup> Jorge CAMPOS, Prólogo a *Leyendas de Guatemala*, Madrid: Salvat Editores, S.A., 1970, p. 12.

La prosa imantada y poética de Miguel Ángel Asturias está cargada de un aire salvaje y elemental, de un calor animal y vegetal, que deja en cada página unos vapores de tierras baldías, (entre selvas), de tierras donde el hombre todavía no ha puesto sus pies; un vapor, un vaho de maderas respirantes, de minerales endurecidos por los siglos. «La suave penumbra de este clima maravilloso de Guatemala, de oros tropicales y guacamayos y loros y quetzales que encienden soles en el aire intacto, es solamente alumbrada, de cuando en cuando, por muchedumbres de ojos indígenas estremecidos aún por los vientos iluminados del *Popol Vuh*». (Leiva, 19).

Los personajes de las *Leyendas* están anclados en un escenario mitológico, poético, donde hasta el mismo aire parece que tiene distintos olores. Y es que el mundo mítico y deslumbrante de Centroamérica avasalla a los visitantes, y en él «dueño de un lenguaje que ha bebido lo popular en las entrañas de la tradición, Asturias organiza sus palabras... y las hace volar, danzar, electrizadas con los copales milenarios de lo autóctono». (Leiva, 26). La realidad así aparece situada o contemplada desde una transparente clarividencia en donde seres y cosas están humedecidos por los sueños.

Miguel Ángel Asturias «se ha apropiado de una manera singular del acto de contar, de un tipo específico de historia, el mito, para la elaboración del enunciado ficcional» (Miñonís, 26), de esa manera el lector puede retomar conciencia de esa historia, hasta cierto punto prácticamente olvidada.

Los mitos se diferencian muchísimo tanto en su morfología como en su función social, a pesar de que Levi-Strauss dé por sentado que «todos los mitos en todas las culturas tienen una función similar»<sup>4</sup>.

Hace tiempo se decía que los mitos se ocupaban exclusivamente de narrar historias de dioses, mientras los cuentos y las leyendas se referían más bien a los hombres.

Teniendo en cuenta que Northrop Frey propone establecer una diferencia entre el mito y la leyenda, aunque considera ... que mito, leyenda y cuento popular, en tanto estructuras verbales, se encuentran mezclados de tal suerte que se hace difícil proponer y aun identificar un deslinde, (Frey, 29), nos inclinamos a pensar que como la mayoría de los mitos constituyen narraciones sobre dioses, o se refieren a ellos y las leyendas tienen más bien una función social, de acuerdo con Frey pensamos que a medida que un cuerpo de mitos se expande, absorbe otras narraciones, especialmente las que se encuentran relacionadas con lugares específicos, como en este caso, y con gente que entra en la categoría de la leyenda.

En diversas entrevistas y conferencias Miguel Ángel ha asegurado que el mito forma parte de la realidad guatemalteca, y que dejarlo de lado sería distorsionar la representación de esta realidad; es más, Asturias quiere que se recuerde que la novela ha tomado en las sociedades modernas, el lugar que ocupaba la recitación de los mitos en las sociedades primitivas. *Hombres de maíz*, una de sus primeras novelas, está plagada de leyendas y de mitos, dado que éstos deben de tener un buen lugar dentro de cualquier tipo de ficción.

Por todo esto hay que tener en cuenta que tanto mitos, como leyendas y cuentos populares están muy entrelazados entre sí y no es fácil dar a cada uno de ellos una categoría jerarquizada bien definida; aunque sea evidente que los mitos se agrupan en razón de fuerzas culturales que los impelen a hacerlo, estas fuerzas no son

<sup>4</sup> Citado por Miñonís, p. 28.

primordialmente literarias, y las mitologías son principalmente aceptadas como estructuras de pensamientos o de interés social más bien que de imaginación. Claro que la estructura de los mitos es la que hace posible este proceso, y puesto que las narraciones folklóricas tienen el mismo tipo de estructura, también ellas, de acuerdo con Frey, pueden agruparse.

La leyenda original era en verso, probablemente esa sea la razón de que muchos de los recursos utilizados por Asturias sean poéticos. Es también muy posible que la aceptación y difusión de esta obra se debiera, en gran parte, a que en el surrealismo, el arte literario de aquel momento, las *Leyendas* tuvieran gran aprobación por el encuentro en ellas de magia y realidad, sueño y creación, pasado y presente, destrucción y nueva vida, tentación y arrepentimiento. La cualidad esencialmente poética de este arte, permite también a Miguel Ángel mayor universalidad y le lleva a acercarse a la tendencia posterior del realismo mágico.

En la vida guatemalteca, que es la que invade mis novelas, dice Miguel Ángel, están tan mezclados la realidad y lo fantástico, que es imposible separarlos. Por eso creo que cabría dar como explicación lo que podría llamarse el «realismo mágico americano», en el que lo real va acompañado de una realidad soñada con tantos detalles que se transforma en algo más que la realidad, como en los textos indígenas (*Popul Vuh, Anales de los Sahil, El Guerrero de Rabinal*). Es en esta mezcla de magia y realidad en la que mis personajes se mueven. La magia es algo así como un segundo idioma, como una lengua complementaria para penetrar el universo que los rodea. Viven, vivimos, porque el novelista vive con sus personajes, en un mundo en que no hay fronteras entre lo real y lo fantástico, en el que un hecho cualquiera, contado, se torna parte de un algo extraterreno, y lo que es hijo de la fantasía cobra realidad en la mentalidad de las gentes ...<sup>5</sup>

Algo también muy corriente entre los narradores hispanoamericanos es la alusión a la madre o a la abuela que contaban historias, leyendas y cuentos a los niños antes de acostarse. Esta costumbre está muy acentuada en los pueblos centroamericanos; los niños pequeños se beneficiaban de todas las historias de sus antepasados que corrían de boca en boca y que llegaban a ellos a través de su familia más próxima. Miguel Ángel fue también uno de estos niños afortunados. Los años de la infancia los pasó en el interior del país. «Más tarde, en la ciudad de Guatemala, fue poblando su mundo interior con los cuentos, leyendas y consejos que por la noche se contaban los arrieros acampados en el último patio de la casa colonial, después de haber dejado su carga de granos para ser vendida en la tienda de la familia». (Alaide Foppa, 144). Igualmente, «en el campo su madre y su abuela le contaron las leyendas del pueblo guatemalteco y lo familiarizaron con la historia nacional y las tradiciones patrióticas de la familia»<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, viviendo en el campo conoció en la hacienda familiar a los campesinos indígenas, descendientes de los mayas, y en la ciudad trató también con indios y mestizos de diferentes posiciones. De ahí que las *Leyendas de Guatemala* sean «el fruto de repetidas narraciones orales y, por ende, de cierta improvisación». (Dessau, 294). Es evidente que las leyendas se gestan sobre la base de una cultura determinada y, lógicamente, forman parte de la llamada literatura popular. Miguel Ángel absorbió

<sup>5</sup> Esta cita forma parte de «Quince preguntas a Miguel Ángel Asturias», *Revolución*, La Habana, 17 de agosto de 1959, p. 3.

<sup>6</sup> Miguel Ángel ASTURIAS, *Obras escogidas*, tomo I, Madrid, 1965, pp. 934-935.

como ningún otro la riqueza ancestral de su entorno; las leyendas se deben a un empeño que es vital en Asturias, buscar el tema americano y llevarlo a su obra literaria con lenguaje americano, y así «llevar al poema el milagro de nuestra vida»<sup>7</sup>.

Asturias es el primer crítico de sus leyendas. En una declaración hecha por el autor, aseguró Miguel Ángel que las *Leyendas* debían «aproximar Europa, más exactamente, la mentalidad del hombre europeo, a América»<sup>8</sup>.

No hay duda de que las Leyendas se benefician muchas veces de grandes libertades asociativas. Miguel Ángel Asturias pone lo que tiene a su alcance, mezcla lo mitológico y lo mágico de su tierra para dar fundamento a una visión onírica de la realidad. En Miguel Ángel tienen sentido las palabras de Octavio Paz cuando habla de la poesía de México: «Los poetas mexicanos no se hubieran reconocido en la poesía natural, contenida y delirante a la vez, si no hubieran pasado por la experiencia del surrealismo». Estos tintes surrealistas, bien fundados más tarde en las *Leyendas*, son los que van a hacer posible esa aproximación entre los dos continentes. Asturias va a conseguir que muchos de los grandes literatos con las ideas de André Bretón, vengán a sembrarlas y a mezclar la fantasía y lo real maravilloso con el lenguaje de la irrealidad. El sentido de lo autóctono y la expresión metafórica y onomatopéyica llevan al lector a fijarse con detalle en la incalculable combinación de imágenes poéticas donde aflora por todas partes el surrealismo indígena. Y es que, las Leyendas brotan del inconsciente colectivo, como dice Jung, del «sedimento de la experiencia universal de todos los tiempos» (119).

El descubrimiento por parte de Asturias de los Congresos de Prensa Latina, en los que el guatemalteco va a tomar parte activa, le va a poner en contacto tanto con escritores hispanoamericanos como europeos. El también tiene mucho que decir y lo dice en estos congresos. Asturias se va a convertir en el padre de la cultura maya «desposeída de voz y voto desde la colonia». (Prieto, 239).

Por entonces estudia la etnología maya en París, y es en esos cursos cuando penetra en lo más profundo de la historia de Guatemala. Esto le va a servir para conocer a fondo el ser espiritual de las masas indígenas, su analfabetismo, su pobreza, su degeneración moral por imposición, y se va a lanzar al ataque con una actitud de revisión. Va a poder entender mejor «la conciencia social de los indígenas, en la que se mezclan tradiciones seculares con experiencias actuales en formas que, a primera vista, parecen resultar inexplicables». (Dessau, 294). Pero al mismo tiempo asiste también a las tertulias de Montparnasse donde, a cada paso, sale a cuento la temática surrealista; es decir, a raíz de tomar los cursos de antropología y cultura maya en Francia, Asturias empieza a valorar de una manera distinta las culturas autóctonas de su país. Esto ocurre por los años 26 y 27 que es cuando comienza a trabajar en esa gran obra; sin duda, la amalgama de factores ha creado en Miguel Ángel Asturias un campo mejor abonado y más fértil para sus *Leyendas*, género por el que el guatemalteco tiene una predilección asombrosa, y que por otra parte, está en la rama más original de toda su producción.

Iverna Codina asegura que Miguel Ángel creó una «obra literaria que representa la novela más típicamente americana con la más alta belleza expresiva, perfecta conjugación a la que debe aspirar todo novelista», (57) y Pupo Walker enfatiza que

<sup>7</sup> «Declaración de Asturias» reproducida en J. C. «Miguel Ángel Asturias en Montevideo», *Repertorio Americano*, 295.

<sup>8</sup> Declaración de Miguel Ángel Asturias, reproducida en Alberto CERVONI, «Miguel Ángel Asturias y lo fantástico», en *Estudios*, mayo-junio, 1965, p. 94.

«el vasto contenido poético y filosófico que perdura en antiquísimos relatos mayas está presente en las hermosas *Leyendas de Guatemala* (1930) que escribió Miguel Ángel Asturias» (Prólogo a su libro, 34). Sí, son relatos de fina hechura poética, pero sobre todo «poesía nacida de la visión insólita del mundo transpuesto por el narrador» (Vandercammen, 151). En contacto con estas leyendas cualquier lector advierte el tono poético de las mismas, muchas veces son poesía, pero una poesía admirable coloreada a menudo con los tintes de la vanguardia.

En todas ellas abunda una variedad de imágenes, personificaciones, metáforas, comparaciones, que son parte del mundo poético. Compartimos con el *lector* estas expresiones, esta poesía de Miguel Ángel: «Los árboles respiran el aliento de las personas que habitan las ciudades enterradas»<sup>9</sup>, «por las escaleras suben imágenes de sueño sin dejar huella» (18), «por las pestañas de las vírgenes pasan vuelos de agonía» (19), «bajo la luna de plata, siete ciudades de Cibola construidas en las nubes de un país de oro» (20), «por las altas ventanas entra furtivamente el oro de la luna» (21), «las calles de la ciudad torcidas como las costillas del infierno» (22), «el río que arrastra continuamente la pena de los sauces» (23), «la lengua del viento lame las ortigas» (26), «los robles más altos ofrecían orquídeas a las nubes que el sol acababa de violar y ensangrentar en el crepúsculo» (27), «el culantrillo simulaba una lluvia de esmeraldas en el cuello carnoso de los cocos» (27), «los ciegos ven el camino con los ojos de los perros» (28), «dos montañas movían los párpados a un paso del río» (30), «las estrellas cayeron sin mojarse las pestañas en la visión del mar» (31), «el volcán apagaba sus entrañas —en su interior había llorado a cántaros la tierra lágrimas recogidas en un lago» (32), «dos eucaliptos gigantes rezaban salmos penitenciales» (34), «la palabra parecía en sus labios flor de suavidad y de cariño» (33), «las sombras borraban su pensamiento, relación luminosa de partículas de polvo que nadan en un rayo de sol» (34), «en su trenza estaba el misterio... el polen de la vida en el pelo del aire» (35). Es evidente que gran parte del valor de estas *Leyendas* está en el ambiente poético que mana de sus páginas.

En la primera leyenda «Guatemala» podríamos decir que hay un breve resumen de lo que más tarde va a aparecer en cada una de las siguientes. Es curioso que nadie haya mencionado este punto, siendo así que una buena parte de estas leyendas tienen al comienzo un breve epígrafe aparecido exactamente en el texto de la primera, en «Guatemala».

Igualmente interesante es el hecho de que algunos escritores actuales hispano-americanos, han tomado algún tema de estas leyendas para su obra. La idea más moderna de fabular de García Márquez, por ejemplo, cuando presenta interesantes narraciones en torno a Macondo, su pueblo ficticio, o en *La mala hora* con los pasquines, y que, con unos años de anterioridad, había hecho lo mismo Juan Rulfo al rededor de Comala; y también la idea más antigua en algunos cuentos de Rubén Darío, «Cuento de Pascuas» y «La extraña muerte de Fray Pedro», están reflejados en la obra del guatemalteco.

En la primera leyenda Miguel Ángel comienza relatando los orígenes de Guatemala que aparecen también envueltos en la fabulación y en el misterio. Asturias hace un cóctel de inverosimilitudes y de detalles históricos. Se tiene como cierto

<sup>9</sup> Miguel Ángel ASTURIAS, *Leyendas de Guatemala*, Madrid: Salvat Editores, S.A., 1970, p. 17. A partir de ahora las citas entre paréntesis en el texto pertenecen a esta edición.



que Guatemala «fue construida sobre ciudades enterradas» hecho verídico aunque en sentido figurado; no fue construida directamente encima, sino simbólicamente sobre un pasado maya, en ruinas ya a la llegada de los españoles. Hay tantas historietas que el conjunto necesita un eje que las vaya enlazando, y así, tenemos a cada rato que «El Cuco de los Sueños va hilando los cuentos» (se repite en todas las páginas).

Hay una concentración de elementos, una bipolaridad evidentísima entre esta leyenda y la siguiente, «Ahora que me acuerdo». Si en la primera hay relatos de pérdida, de desaparición, en la segunda se narra la restauración, la recuperación del pasado y de las tradiciones desaparecidas que son, las que en lo sucesivo, se patentizarán a los ojos del lector, «el concepto de la bipolaridad —fundamental tanto para los mayas como en la estética surrealista— le es harto útil a Asturias no sólo al empalmar los dos primeros relatos, sino, también como principio estructural del segundo» (Prieto, 247). Esta bipolaridad, creación/destrucción tan patente en «Ahora que me acuerdo» se va seguir repitiendo. No podemos olvidar que en la técnica surrealista, los contrarios son los extremos, los polos opuestos de lo maravilloso, y en ello radica la creación. En la leyenda, uno de los personajes, principales, la Niña Tina, habla de cómo fue privada de la conciencia del tiempo, comprendido como sucesión de días y de años, mediante otro personaje, el chipilín, un arbolito de párpados con sueño que destruye la acción del tiempo. En esta leyenda Cuero de Oro, que era el mismo autor, habla con los güegüechos (Don Chepe y la Niña Tina), «entré al bosque y seguí bajo los árboles como en una procesión de patriarcas... Los cardenales parecían las lenguas del Espíritu Santo. Yo iba viendo el cielo. Primitivo, inhumano e infantil, en ese tiempo me llamaban Cuero de Oro, y mi casa era asilo de viejos cazadores. Sus estancias contarían, si hablasen, las historias que oyeron contar» (24-25). Es también en esta leyenda donde Miguel Ángel introduce la onomatopeya, resonancia repetitiva y técnica con la que se expresan los quiches a través de lo que los queda de sus textos sagrados: «¡A-e-i-o-u! ¡Más ligero! ¡A-e-i-o-u! ... ¡Títtilganabáh! ¡Títtilganabáh!» Criiii...criiii! (26-27).

En la «Leyenda del volcán» se habla de los primeros pobladores de la tierra. Eran seis hombres, tres que llegaron en el viento y tres que llegaron en el agua. Uno de los del viento volvió la cabeza y sus compañeros lo llamaron Nido. Un movimiento de las nubes, sacó a los «hombres de su deslumbramiento», todo se resquebrajaba, «dos montañas movían los párpados a un paso del río», la que llamaban Cabrakan, que era capaz de tronchar la selva «entre sus brazos y levantar una ciudad sobre sus hombros, escupió saliva de fuego hasta encender la tierra» (30), y en efecto la encendió. La que llamaban Huracán era una montaña de nubes que subió al volcán «a pelar el cráter con las uñas» (31). El cielo se nubló, y todo viviente, aves, personas, animales, huyeron. Después empezaron también las piedras a marcharse dando brincos y derrumbando en su huida a las ceibas. La única persona que quedó fue Nido, diríamos Noé, cuando el diluvio, y estando solitario, dice la leyenda que «vivió el símbolo». El símbolo decía que «hubo en un siglo un día que duró muchos siglos». Nido iba a hablar pero su corazón le dijo que no hablara hasta el final de ese camino, pero nunca después volvió a oír su voz. Más tarde muchas campanas entre las nubes repetían su nombre, y los árboles se llenaron de nidos, que no deja de ser un símbolo de germinación. Nido vio un santo, una azucena y un niño que simbolizaban la Trinidad. Nido oyó una voz: «¡Quiero que me levantes un templo!» (32) Las azucenas florecieron en la mano del santo, y

la voz llevó también sonrisas a la boca del niño. Parece una repetición del misterio de Guadalupe. El volcán apagó sus entrañas y Nido, que era joven, volvió viejo después de un día que duró muchos siglos. La irrealidad del tiempo personificado en todos estos elementos, deja aflorar el surrealismo en esta «Leyenda del volcán».

En «El cadejo», «La Tatuana» y «El sombrero» la fuerza de la tentación aprisiona a los protagonistas, quienes después de ser vapuleados por todo tipo de elementos, internos y externos a ellos mismos, vencen al demonio personificado de distintas formas, y al desatarse de sus cadenas vuelven a la libertad.

Ya con anterioridad en el siglo XVII hubo una leyenda comentada por el pueblo maya-quiché y llevada y traída por todas partes. Esta leyenda refería costumbres que sucedían cada año en la fiesta de la Inmaculada Concepción. Un año, el vendedor de cohetes no quiso regalar los necesarios para los festejos de la virgen, y se contaba que el primer cohete disparado en esa noche durante las fiestas, cayó encendido en la tienda del cohetero y la quemó por completo. El cohetero pudo salir, pero convertido en perro-Cadejo. Es probable que de esta leyenda Miguel Ángel tomara el título para la suya, dado que el epígrafe de esta leyenda dice así: «Y asoma por las vegas el Cadejo, que roba mozas de trenzas largas y hace nudos en las crines de los caballos». El estudio de esta leyenda alude al epígrafe.

En «El cadejo» la reverenda Madre de un convento recordaba sus años de novicia, y ese recuerdo «unía su espíritu y su carne a la casa de su infancia» (33). Por sus ventanas entraban las voces de la calle que la turbaban la paz. Su imaginación le ponía ante los ojos estampas de su vida seglar y el olor acompañaba a las imágenes. De repente le pareció oír pisadas de hombre, y pensó en el que trabajaba en el convento. Le llamaban el «hombre-adormidera». Efectivamente era él y empezó a decirle: «¡Niña, niña, le cortarán la trenza, le cortarán la trenza!» (34) La novicia se puso en pie para impedir que entrara; se sentía como prisionera usando los zapatos de una monja inválida, y sintió como si la misma monja inmóvil le pusiera los pies y no pudo moverse. Se puso a llorar al tiempo que sintió que el peso de su trenza le hacía caer en el infierno. «En su trenza estaba el misterio». No era un sueño. Su trenza, pensó, había tentado al hombre-adormidera, (que no hay duda de que era el cadejo), y sin más se la cortó; al caer al suelo la trenza se convirtió en un reptil que enfiló hacia el hombre-adormidera que llevaba una vela encendida en la mano, y se enroscó en ella. El demonio estaba en la trenza y al apagarse la candela cayó sin vida. A la media noche el hombre-adormidera arrastró al infierno la trenza de la novicia que más tarde sería la Madre Elvira de San Francisco, «prelada del monasterio de Santa Catalina». Así nace el Cadejo, mientras la novicia, libre de sus ataduras al mundo, soñaba feliz «arrodillada en su celda con la azucena y el cordero místico» (36).

En «La Tatuana», un sacerdote, el «maestro Almendro», se queda sin alma al repartirla entre los cuatro caminos, las cuatro direcciones que llevan al cielo. Cada uno de ellos comenzó a disputarse la pertenencia total del alma del sacerdote, pero ninguno quería deshacerse de su parte. Finalmente, el camino negro que fue el más rápido, se adelantó mucho y vendió el pedacito de alma del Maestro a un mercader de joyas de gran valor. Andando el tiempo el sacerdote quiso recuperar su alma y ofreció al mercader «cien arrobas de perlas» (38), pero el mercader sin entrañas, contestó que «sus joyas no tenían precio», le ofreció después «un lago de esmeraldas» pero recibió la misma contestación. El mercader quería ese pedacito de alma «para cambiarlo, en un mercado de esclavas, por la esclava más bella» (38). Y todo

fue inútil, inútil que el Maestro ofreciera o dijera tanto como lo dijo su deseo de recobrar el alma. «Los mercaderes no tienen corazón» (39). Por fin, el mercader compró la esclava con el trocito de alma del maestro, y la ofreció todo lo que hubiera bajo el sol, todo era de él. La esclava tendría palacios, joyas, servidores; no necesitaba más que pedir lo que quisiera en aquel lugar en el que «los árboles tejían a los lados del camino una caprichosa decoración de guipil. Las aves daban la impresión de volar dormidas, sin alas, en la tranquilidad del cielo, y en el silencio de granito, el jadeo de las bestias, cuesta arriba, cobraba acento humano» (39), un lugar, en donde de verdad, se oía el silencio.

La esclava, en una hamaca con el mercader, escuchaba los cuentos de una vieja sobre su destino. Iba desnuda, «sobre sus senos, hasta sus piernas, rodaba su cabellera negra envuelta en un solo manojo, como una serpiente» (39).

Repentinamente una tormenta devastadora destrozó el entorno, los árboles caían azotados por el huracán, las caballerías huían como espectros, el caballo del mercader tropezó y cayó al suelo fulminado por un rayo. En medio de aquel desastre, la esclava fue la única que sobrevivió a la tempestad.

Varias lunas pasaron y un día, el maestro y la esclava comprada con un pedacito de su alma, del alma del maestro, se encuentran y se enamoran. Ruidos nefastos los sorprenden, venían a prenderlos en nombre de Dios y del Rey; a él por brujo y a ella por endemoniada. Los llevaron a la cárcel y los condenaron a morir quemados en la plaza del pueblo. La víspera de la ejecución «el Maestro acercóse a la esclava y con la uña le tatuó un barquito en el brazo, diciéndole: Por virtud de este tatuaje, Tatuana, vas a huir siempre que te halles en peligro, como vas a huir hoy. Mi voluntad es que seas libre como mi pensamiento; traza este barquito en el muro, en el suelo, en el aire, donde quieras, cierra los ojos, entra en él y vete...» (40). La Tatuana no perdió un segundo, siguió los consejos del maestro y escapó de la prisión y de la muerte. El día de la ejecución, cuando los alguaciles llegaron a la cárcel encontraron solamente un árbol seco con florecitas de almendro entre las ramas. Tanto el Maestro como la Tatuana habían dejado su ambición el primero, y sus riquezas la esclava, y aunque cayeron en la cárcel, pudieron encontrar su libertad.

En la «Leyenda del Sombrerón», tenemos también la promesa a una Reina por un Navegante loco; pero destaca sobre todo la flaqueza humana ávida de conocimientos, o mejor, de reconocimientos, de vanidad.

Un grupo de religiosos ocupados en servir a Dios «se entregaron al cultivo de las bellas artes y al estudio de las ciencias y la filosofía, descuidando sus ocupaciones y deberes a tal punto que olvidábanse de abrir el templo después de llamar a misa, y de cerrarlo concluidos los oficios» (42). No sacaron nada en limpio de sus elucubraciones. Entre ellos había uno más entregado al amor de Dios, le llamaban el Monje porque se negaba a tomar parte en las discusiones de los otros frailes, juzgándolos a todos víctimas del demonio.

Este pasaje de la «Leyenda del Sombrerón» recuerda otro de Rubén Darío en el cuento «La extraña muerte de Fray Pedro», de 1913, donde al personaje principal del cuento, un fraile, «le vamos a ver obsesionado con el pensamiento de las ciencias y sus aplicaciones que le han apartado poco a poco de sus deberes religiosos, hasta el extremo de que ha ido dejando la Misa prestando enfermedad»<sup>10</sup>. El monje

<sup>10</sup> Citado por Ana María HERNÁNDEZ DE LÓPEZ en su libro, *El Mundial Magazine de Ruben Darío: Historia, Estudio e Índices*, Madrid: Ediciones Beramar, 1989, p. 181.

de Miguel Ángel Asturias pasaba la mayor parte del tiempo en su cuarto dedicado a la oración. Un día entró por la ventana una pelotita escapada de la mano de un niño y fue la gran tentación del fraile. Absorto en los rebotes de la pelota, se recreaba con ella como en un juego. Poco a poco se aficionó a la pelotita hasta el punto de darse cuenta de que suponía un grave peligro para su castidad; el monje dudaba, sin embargo, se quedó con ella. Pero un día se presentó en el convento una mujer con su hijo buscando la pelota que se había metido por la ventana. Se lo dijo al monje, añadiendo que para su vecindad esa pelota era la imagen del demonio. Al monje se le nublaron los ojos, pero devolvió la pelotita diciendo: «¡Lejos de mí, Satán! ¡Lejos de mí, Satán!» (45) Ya fuera del convento, la pelota rebotó y se abrió en forma de sombrero negro sobre la cabeza del niño que corría tras ella. Era el sombrero del demonio. Y así nació al mundo El Sombrerón. El monje se deshizo de las ataduras de la tentación y volvió a servir a Dios en plena libertad.

Vamos viendo cómo los textos de Asturias son de fina hechura poética, que, a veces, aunque con otros visos tienen un hondo parecido con los Cuentos negros de Cuba, de Lydia Cabrera, publicados sólo diez años más tarde (1940). Son narrativas ancladas en lo fundamental americano, y en el caso de Las leyendas, sobre todo, los relatos nos llevan a pensar en las tradiciones orales, es decir, de ninguna manera podríamos inscribirlas en las agendas de la modernidad.

La «Leyenda del tesoro del lugar florido» es amenísima. «Se iba apagando el día entre las piedras húmedas de la ciudad, a sorbos, como se consume el fuego en la ceniza. Cielo de cáscara de naranja, la sangre de las pitahayas goteaba entre las nubes, a veces coloreadas de rojo y a veces rubias como el pelo del maíz, o el cuero de los pumas» (46).

Dentro de la leyenda, el volcán cubierto de nubes era anuncio de paz. Si el volcán estaba despejado y el cielo claro, era anuncio de guerras, de invasión enemiga. Como estaba cubierto de «vellones de lana», se entendía que presagiaba la paz.

Se celebraron fiestas de todo tipo, el lujo destacaba en todas partes, y en medio de todos, el cacique vestido de negro era el rey de la fiesta. El guatemalteco aprovecha para menospreciar a los españoles cuando alude a que «el cacique recibió en el vaso pintado de los baños a los mensajeros de los hombres de Castilán, que enviaba el Pedro de Alvarado, con muy buenas palabras, y los hizo ejecutar en el acto» (48). Fue el primero rompiendo la paz. De improviso, las nubes empezaron a disiparse y se interrumpió la celebración, las fiestas de paz cesaron por todas partes y dieron paso a la guerra. El volcán estaba despejado. En seguida, un poderoso ejército se lanzó sobre la ciudad. La zona de la ciudad del volcán estaba amurallada, las tribus tenían enterrado allí el tesoro, pero los destrozos de la guerra arruinaron la fortaleza, y los hombres blancos, al son de tambores y clarines, entraron a la población abandonada. Intentaban apoderarse del tesoro cuando el volcán entro en erupción. Un chorro de fuego barrió del camino a los hombres de Alvarado que vieron desmoronarse todo con lo que arrojaba el volcán, cuyas cenizas, arenas y lava formaron otro volcán sobre el tesoro del lugar florido y abandonado por las tribus. Dice Miguel Ángel que «sobre las aguas flotaban los tizones como rubíes y los rayos de sol como diamantes, y, chamuscados dentro de sus corazas, sin gobierno sus naves, flotaban a la deriva los de Pedro de Alvarado, viendo caer, petrificados de espanto, lívidos ante el insulto de los elementos, montañas sobre montañas, selvas sobre selvas, ríos y ríos en cascadas, rocas a puñados, llamas, cenizas,

lava, arena, torrentes, todo lo que arrojaba el Volcán para formar otro volcán sobre el tesoro del Lugar Florido, abandonado por las tribus a sus pies, como un crepúsculo» (50).

Salvando las metáforas y comparaciones, Asturias trae repetidamente a la arena un acontecimiento histórico. Recordamos a este respecto la valerosa entrada de los españoles en Tabasco y luego en Tlaxcala, cuando en 1520 Alvarado se unió a Cortés. Pedro de Alvarado, en ausencia de Hernán Cortés, «exterminó a la nobleza mexicana, hecho que motivó el levantamiento de los aztecas y trajo como consecuencia la funesta retirada de La Noche Triste». Alvarado fue capitán general y gobernador de Guatemala y fundó la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala. Estos hechos no puede olvidarlos Asturias, si bien, no solo el valor, sino también la crueldad de Alvarado fueron proverbiales.

La «Leyenda de las tablillas que cantan» es interesante por demás. Aparecen en ella los «Mascadores de luna», unos hombres a quienes parecía no gustarles la luz del sol, siempre andaban por la noche. Y como de noche, todos los gatos son pardos, dedicaban su tiempo a poner unas tablitas pequeñas, llenas de poemas, de cantos, de pinturas, en los templos, en las pirámides, en los dinteles de las fortalezas, en los quicios de las puertas, todo ello, por supuesto, sin dejarse ver; de ahí que cada día «amanecían con la luna nueva tablillas cubiertas de símbolos y signos pintados para el canto y el baile, y depositadas allí, antes del alba, anónimamente, por los Mascadores de Luna que llegaban de los bosques, sin dar la cara, sin dejar huellas, urgidos, cautelosos, arropados en ligero ripio de neblina» (51). Una vez distribuidas las tablillas, los Mascadores de Luna se perdían entre la muchedumbre esperando saber qué tablilla resultaba premiada. Según de donde saliera la voz, estos hombres entendían si la suerte les había acompañado. Fuera de las premiadas, las restantes eran lanzadas al fuego, y el que quería seguir, debería comenzar de nuevo. Cada uno sólo podía presentar siete veces en aquellos lunarios poéticos; era arriesgado presentar la séptima, porque si perdían, «caía sobre ellos el peor de los castigos, el ridículo y la burla: se les tomaba prisioneros, vencidos en la guerra poética, y se les sacrificaba en medio de danzas grotescas, extrayéndoles del pecho una tablilla de chocolate en forma de corazón». Utuquel, un Mascador de Luna, decidió participar por séptima vez.

La atmósfera de la plaza era impresionante, se cantaba, se bailaba, los himnos religiosos simulaban minerales incandescentes, ya todo preparado «la ceremonia se inició al llegar los caudillos. El más rico en plumajes, el más florido en heridas de combate, el engalanado Guerrero de los Cuatro Estandartes, se adelantó a saludar a Utuquel —el poeta—, dándole el nombre de Flechador de Cantos de Guerra y puso en sus manos el dardo de la noche adamantina» (56). Junto a la tablilla premiada hubo una lluvia de flechas disparadas, y una fila de guerreros se situó en la escalinata que llevaba a la tablilla ganadora. Adornos de tortugas doradas, de imágenes de la luna llena que era «golpeada con los huesos de los ausentes». El recién consagrado Flechador de Cantos de Guerra, «sostenía en las dos manos, apoyándola sobre su pecho, la tablilla premiada, frente a los capitanes que entraban de uno en uno, se detenían y soplaban los signos pintados en ella, para avivar sus colores, sus símbolos, su magia, su fuego inapagable, su poesía de espejos que al respirar cantaban» (57).

Me parece que de todo esto se puede sacar una gran lección: La victoria es del que persevera. No importa los obstáculos que haya que vencer, no importa el tra-

bajo, ni el sacrificio, ni tampoco el riesgo. Solo el que continua hasta el final, como Utuquel, conseguirá los laureles del éxito.

Esta leyenda sirvió muy bien a García Márquez para escribir *La mala hora*. Las tablillas de Miguel Ángel, son los pasquines anónimos del laureado colombiano, que se depositaban cada día en la puerta de la iglesia con las noticias más sobresalientes, y muchas veces bochornosas, para tantas familias.

Paralela a la destrucción del hombre en el *Popol Vuh*, es la temática en la «Leyenda de la máscara de cristal». Alude al ataque a los enseres, y señala cómo Ambiastro, que tenía dos astros en lugar de manos, muere y va camino del cementerio con la cara cubierta por la máscara de cristal, y rodeado de flores amarillas, que son el símbolo maya de la muerte.

Una mirada al mundo de la colonia es el tema de la «Leyenda de la campana difunta». Se trata de una ciudad colonial, que aún no tiene acabada su iglesia, y una vez terminada la construcción, se echa de ver que le falta la campana. La iglesia y las religiosas clarisas facilitan metales preciosos para conseguir un sonido de timbre metálico plata-oro. Cada monja aporta joyas de su familia. Un grupo de asturianos llega al Nuevo Mundo para fundir la campana. Una monja indígena, de piel tostada y ojos amarillos, a quien llaman sor Clarinera de Indias, que no tiene nada para dar, ofrece el oro de sus pupilas. «Pero, sacarse los ojos, perforarse la lengua no eran sacrificios de su antigua raza?» El sacerdote entendió el orgullo satánico de la monja y se negó a absolverla. «Sacarse los ojos? Rivalizar con religiosas de más alcurnia ofreciendo en préstamo los pepitones áureos de sus pupilas, oro lavado en llanto, para enriquecer la amalgama de la campana, que no se llamaría Clara, sino Clara de Indias?»

«!Absuélvame, Padre, absuélvame, yo me saqué los ojos !... liberé los pies del Señor y me clavé el garfio en lo más profundo de las pupilas que cayeron al crisol... mezcla de Cristo y Sol... del Sol de mi raza tenue, sacrificada y sacrificadora y de Cristo lo español, bravo y también ensangrentado...» (75)

Don Sancho de las Asturias, «sin dar crédito a lo que oía golpeaba más y más duro, hasta que la campana, extinguida la voz de la monja, se fue enronqueciendo y dejó de sonar. Volvía a ser la campana difunta, Clara de Indias, la campana de los piratas» (75).

«Leyenda de matachines» tiene un ritmo semejante al de las danzas que fingen una lucha a muerte.

Miguel Ángel Asturias, como hemos visto, no sólo manifiesta en su obra el espíritu de Guatemala, su país natal, sino el de toda la América hispana; y al sumergirse en la vanguardia, refleja también Europa.

En el mundo poético de Asturias, cualquier elemento de su entorno tropical está fusionado con el surrealismo: mito e historia, muertos y vivos, fenómenos naturales y dioses, sueño y realidad; y la fusión de las dos imaginaciones que imperan en las leyendas, la maya y la española, da como resultado frutos de belleza sin par, que se asientan también en las ciudades coloniales sobre las ciudades indígenas, y en las ciudades modernas sobre las ruinas de las coloniales.

## OBRAS CITADAS

1. ARANGO, Manuel Antonio, «El surrealismo, elemento estructural» en *Leyendas de Guatemala* y en *El señor presidente* de Miguel Ángel ASTURIAS, *Thesaurus*, XLV 1990, p. 473.
2. ARRIGOITIA, Luis, «Leyendas de Guatemala», en *Homenaje a Miguel Ángel Asturias*. Edición de Helmy F. Giacomán. Madrid: Anaya, s.f. pp. 40-41.
3. ASTURIAS, Miguel Ángel, «Declaración de Miguel Ángel Asturias reproducida en Alberto Cervoni, Miguel Ángel Asturias y lo fantástico», *Estudios*, Mayo-junio, 1965, p. 94.
4. BRETON, Andre, *Manifiesto del surrealismo*, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969, pp. 44-45.
5. C.G., Jung, *Lo inconsciente*, Buenos Aires, 1965.
6. CAMPOS, Jorge, «Las nuevas leyendas de Miguel Ángel Asturias», en *Homenaje*, Edición de Jorge Giacomán, pp. 301-310.
7. —. «Lenguaje, mito y realidad en Miguel Ángel Asturias», *Homenaje*, pp. 291-300.
8. DESSAU, Adalbert, «Mito y realidad» en *Los ojos de los enterrados* de Miguel Ángel Asturias, en *Homenaje*, pp. 219-229.
9. —. «Guatemala en las novelas de Miguel Ángel Asturias». *Papeles de son Armadans*, pp. 291-316.
10. DÍAZ ROSSOTTO, Jaime, «El Popol Vuh: Fuente estética del realismo mágico de Miguel Ángel Asturias», *Papeles de Son Armadans*, Tomo LXII, pp. 171-183.
11. FOPPA, Alaide, «Realidad e irrealidad en la obra de Miguel Ángel Asturias», *Homenaje*, pp. 143-153.
12. LEIVA, Raúl, «La poesía de Miguel Ángel Asturias», en *Homenaje*, pp. 18-19.
13. MIÑONÍS, Juan José, «Discurso mítico en Leyendas de Guatemala», *Escritura* XIII, 25-26. Caracas, enero-diciembre, 1988, pp. 25-46.
14. NORHROP, Frye, *La escritura profana*. Caracas: Montes de Avila Editores, 1980.
15. PRIETO, René, «Las Leyendas de Guatemala de Miguel Ángel Asturias», en *El cuento hispanoamericano*. Edición de Enrique Pupo-Walker, pp. 235-260.
16. PUPO-WALKER, Enrique, editor, *El cuento hispanoamericano*. Edición de Enrique Pupo-Walker, pp. 235-260.
17. VANDERCAMMEN, Edmond, «Originalidad poética de Miguel Ángel Asturias», *Papeles de Son Armadans*, Tomo LXII, pp. 151-159.





## EL REGISTRO COLOQUIAL EN *BAJARSE AL MORO*, DE J. L. ALONSO DE SANTOS

Por Luis Alberto Hernando Cuadrado

### 1. INTRODUCCIÓN

*Bajarse al moro*, que se estrena en el Teatro Principal de Zaragoza el 6 de marzo de 1985 y en el Bellas Artes de Madrid el 6 de septiembre del mismo año, supone la plena consagración popular de J. L. Alonso de Santos como autor que logra a la vez la calidad y el éxito comercial.

Esta obra, a juicio de L. López Sancho (1985: 80), es

mucho más que un sainete, es una muestra del nuevo teatro de un joven autor capaz de desbordar por los senderos del humor y del amor la oferta sana de un vigoroso y directo realismo.

En ella, se cuenta la historia de unos jóvenes que viven en un piso de una calle céntrica del Madrid antiguo, con los problemas de realización y convivencia que ello genera, y el sentido de distanciamiento de unos valores y unas costumbres establecidas que les resultan ajenos.

Gran parte de la crítica ha relacionado su éxito con los nuevos tiempos vividos por la sociedad española en el momento en que se escribe. Por ejemplo, P. Altares (1989: 12-13, n. 23), comentarista político y teatral, ofrece la siguiente explicación:

La fórmula era aparentemente sencilla: personajes de la calle, problemática actual y directa, lenguaje asimilable por las nuevas generaciones. Entre la comedia de costumbres y una cierta mirada a la marginalidad, a la que por supuesto no se la adereza con *moralina*, *Bajarse al moro* supuso una relativa sorpresa que probaba que el teatro español podía asomarse a la realidad presente y que esa mirada encontraba respuesta, ya no cómplice, del público. Alonso de Santos era, además, un autor joven, con futuro. Su ojeada ya no se dirigía al pasado y se instalaba con comodidad en el mundo que genera la civilización urbana. La gran dimensión de su éxito pudo desbordar las previsiones de algunos. Pero entraba plenamente dentro de la lógica de una sociedad emergente que encontraba reflejo en los escenarios.

El autor nos sitúa, en un día de sol, en una hora «de oficina», en un ambiente grato, aislado del caos de la gran ciudad, en el que todo (revistas, muebles, posters, tientos y otros adornos) es significativo y visualiza con teatralidad un Madrid actual. Los personajes, en tal ambiente, están pagando con su estrechez económica el intento de vivir un sueño de libertad.

En esta sociedad, los conflictos se han convertido en algo habitual. Las hijas se escapan de casa, y las madres, huyendo de su soledad, se refugian en el bingo. Las cosas, por un lado, parecen ir bien y, por otro, parecen ir mal. Todo implica una pequeña o una gran tragedia, pero, a fin de cuentas, se puede comprender y disculpar con una sonrisa.

Alonso de Santos actualiza el viejo tópico literario del mundo al revés, con el que, más que de hacer gracia, trata de mostrar una sociedad desconcertada en una época de cambio radical en la que, habiéndose derrumbado los viejos valores, no es fácil inventarse otros nuevos, más sólidos.

La capacidad de observación, el sentido del humor y la destreza en el tratamiento del registro coloquial han convertido a *Bajarse al moro* en una de las obras clásicas más leídas y representadas dentro y fuera de nuestras fronteras, y a su autor en uno de los más representativos del nuevo teatro español.

## 2. EL REGISTO COLOQUIAL

Al proceder a la caracterización del registro coloquial, se hace imprescindible tomar como punto de partida la opinión de W. Beinhauer (1991: 9), quien subraya en su definición los rasgos de espontaneidad, naturalidad y falta de planificación al presentarlo como

el habla tal como brota, natural y espontáneamente en la conversación diaria, a diferencia de las manifestaciones lingüísticas conscientemente formuladas, y por tanto más cerebrales, de oradores, predicadores, abogados, conferenciantes, etc., o las artísticamente moldeadas y engalanadas de escritores, periodistas o poetas.

Con una postura comunicativa, E. Lorenzo (1977: 172) lo concibe como

el conjunto de usos lingüísticos registrables entre dos o más hispanohablantes, conscientes de la competencia de su interlocutor o interlocutores, en una situación normal de la vida cotidiana, con utilización de los recursos paralingüísticos o extralingüísticos, aceptados y entendidos, pero no necesariamente compartidos, por la comunidad en que se producen.

Tras señalar como condiciones peculiares la presencia física de uno o más interlocutores, con cuya reacción cuenta el hablante, y un marco espacial y temporal que sirve de referencia a toda la comunicación, establece varias notas distintivas, como la deíxis, el egocentrismo, la referencia a la experiencia común, los elementos suprasegmentales (entonación) y los elementos paralingüísticos (gesto).

Como consecuencia de las notas apuntadas por E. Lorenzo, M. Seco (1983: 7), aparte de las particularidades fonéticas, morfológicas y léxicas, cita, entre sus tendencias más acusadas, el orden de palabras subjetivo, la construcción de la frase sometida a una débil arquitectura ordenadora, la relajación en la concordancia y la *consecutio temporum*, la referencia al *yo*, la referencia al *tú*, el énfasis, la elipsis y la relativa pobreza del caudal léxico (que trae como consecuencia la inflación semántica y funcional de un reducido grupo de palabras de alta frecuencia).

En la actualidad, A. Briz (1998: 39-40) considera que el español coloquial es

un registro, un uso determinado por la situación comunicativa, del dominio común de todos los hablantes de una lengua, no uniforme ni homogéneo, sino variable, de acuerdo con las peculiaridades dialectales y sociolectales de los usuarios, cuyo sistema de expresión es la continuación y desarrollo del modo pragmático de la comunicación humana; es oral, y puede reflejarse en el texto escrito, y, aunque aparece en diversos tipos de discurso, es en la conversación donde se manifiesta más auténticamente.

La variedad coloquial (Payrató, 1992: 145-146), en principio, se halla delimitada por las características del registro (campo de lo cotidiano, modo oral espontáneo, tenor interactivo y tono informal) y por los rasgos dialectales y sociolectales de los usuarios.

El empleo del registro coloquial se ve favorecido por ciertos factores asociados a la situación (Briz, *op. cit.*: 41), entre los que se encuentran la relación de igualdad, social o funcional, entre los interlocutores; la relación vivencial de proximidad; el marco discursivo familiar, y la temática no especializada.

En correlación con ellos y estrechamente relacionados entre sí, el registro coloquial se caracteriza por una serie de rasgos primarios, como la ausencia de una planificación previa o, más exactamente, por una planificación sobre la marcha; el fin comunicativo socializador, y el tono informal.

La conversación, frente a otros tipos de discursos hablados, es una interlocución en presencia; inmediata, actual (aquí y ahora); con toma de turno no predeterminada; dinámica, con alternancia de turnos inmediata que propicia la mayor o menor tensión dialógica, y cooperativa, en relación con el tema y la intervención del interlocutor.

La conversación no preparada, con fin comunicativo socializador, que se desarrolla en un marco de interacción familiar, entre iguales (sociales o funcionales) que comparten experiencias comunes y hablan de temas cotidianos, es coloquial prototípica. Si se da la ausencia de alguno de estos cuatro últimos rasgos, aunque neutralizada por otro u otros, la conversación se considera coloquial periférica.

Dada la rapidez con que se planifica la producción del mensaje y el consiguiente escaso control que se ejerce sobre él, la sintaxis no convencional resultante se distingue por el predominio de la concatenación, la parcelación, la redundancia, la unión abierta, la conexión a través de conectores pragmáticos, el orden pragmático, la elipsis, los enunciados suspendidos y los relatos.

El fin comunicativo socializador y el tono informal, unido a las características situacionales, favorecen el uso de una serie de recursos expresivos, como la entonación expresiva, la tendencia a la intensificación y la hipérbole, y la deíxis.

En el nivel léxico-semántico, se advierte una reducción y selección de las voces más usuales; es frecuente la utilización de proformas de gran extensión significativa; también abundan los elementos del argot común (Sanmartín Sáez, 1998: VII-XIX), y se rentabiliza el recurso a las metáforas de la vida cotidiana.

A ello hay que añadir el decisivo papel que ejerce el paralenguaje, especialmente de los gestos, acompañando a la comunicación verbal o sustituyéndola. A veces, el gesto se encuentra acompañado por sonidos onomatopéyicos, sustituyendo, asimismo, a enunciados completos.

### 3. FONÉTICA

Con el fin de reflejar el modo de expresarse de los personajes, el autor algunas veces reproduce en la grafía una pronunciación no cuidada de la terminación *-ado*, con pérdida de la */-d-/* > *[-ø-]*, en voces como *pirao* («Tú estás *pirao*» [Alberto: 152]), *pringao* («sin tener que estar ahí como un *pringao* toda la vida» [Jaimito: 192]) o *degeneraos*: «¿Y por qué no abríais, eh, *degeneraos*?» (Doña Antonia: 110).

Idéntico efecto connotativo se consigue mediante la representación gráfica de la pronunciación de *mecagüen* (< *me cago en*, con aglutinación de los elementos integrantes [pronombre personal átono + verbo + preposición] y cerrazón de la */o/* en [u]) en la expresión exclamativa estereotipada *¡mecagüen su puta madre!* («¡Saca la navaja, *mecagüen* su puta madre!» [Abel: 147]), de *Chagüe* (< *Xauen*, con la realización de la */š/ x* como [ç] *ch*, la epéntesis de la */-g-/ g* y la apócope de la */-N/ n*: «Allí cogemos otro autobús, y a *Chagüe*» [Chusa: 117]) y de *Mojamé* (< *Mohamed /mohaméd/*, con la */h/ h* articulada como [x] *j* y apócope de la */-D/ d*): «nos subimos a la montaña, a casa del *Mojamé*» (Chusa: 119).

Otros fenómenos fonéticos que se representan gráficamente son los de la aféresis de *Chusa* (< *Jesusa* < *María Jesús*, con la */s-/* articulada también como [ç-] *ch*: «Bueno, adiós, *Chusa*» [Alberto: 186]), y la apócope de voces del tipo de *chumi* (< *chumino*: «en el *chumi*, nos lo comemos, lo que sea» [Chusa: 120]), *tranqui* (< *tranquilo*: «en plan *tranqui*» [Chusa: 118]) o *Merche* (< *Mercedes*, con la */θ/ c* articulada, igual que en los casos anteriores, como [ç] *ch*): «cogía yo a la *Merche* y nos íbamos al cine» (Jaimito: 141).

### 4. GRAMÁTICA

El nombre propio de persona en varias ocasiones va precedido de artículo, tanto si pertenece al género femenino («Y *la Chusa* por ahí, de crucero» [Jaimito: 177]); «¿Te acuerdas, Humphrey, cuando te dejó a ti *la Ingrid*?» [Jaimito: *ib.*]) como al masculino: «Han venido a por caballo de parte *del Sebas*» (Jaimito: 149); «¿Qué cabrón *el Alberto*, madero, que es un madero!» (Jaimito: 177). El apellido de los personajes públicos *Boyer* y *Rigan* también lleva artículo: «Huy, hablé muy bien de Felipe González, de Guerra, *del Boyer*, de todos» (Doña Antonia: 158); «Y ahora empezarán a caer las bombas atómicas *del Rigan* ese» (Jaimito: 190).

Con el pronombre demostrativo o el personal se hace referencia a las personas del discurso: «¿Pero tú le has explicado a *ésta* de qué va el rollo?» (Jaimito: 104); «¡Huy la...! ¡Que me ha dado un tiro *éste*...!» (Jaimito: 153); «¿A que sí, *tú*?» (Chusa: 101). El determinante demostrativo *ese* aporta un matiz despectivo, tanto si se antepone a un nombre propio («*Ese Alberto* es que es un cabronazo» [Jaimito: 145]) como si se pospone al núcleo nominal precedido de artículo: «Ya está ahí *el plasta ese* incordiando» (Chusa: 130); «Iba con *el tío ese*» (Jaimito: 142); «con lo del tiro *del Jaimito ese*» (Doña Antonia: 159).

En el verbo, se utilizan el presente histórico («El otro día me lo *encuentro* en la escalera y *empieza* a decir gilipolleces» [Jaimito: 132]), el presente por el futuro imperfecto («Luego *vuelvo* para la fiesta» [Jaimito: 143]), el presente por el pluscuamperfecto de subjuntivo («Si no *es* por el bingo hoy no nos la *quitamos* ya

de encima» [Chusa: 114]), el pretérito imperfecto de conato («Ya *me iba*» [Jaimito: 142]), el pretérito imperfecto por el condicional («Nos podríamos desnudar todos, y así *estábamos* todos igual...» [Chusa: 151]), el futuro imperfecto de probabilidad («*Será* también por lo del ojo» [Elena: 140]), el pretérito indefinido por el pretérito perfecto («Bueno, *se llevó* otra vez las llaves» [Jaimito: 193]), el pretérito perfecto por el pretérito indefinido («Nos *hemos conocido* anoche» [Chusa: 102]), el pretérito perfecto por el futuro perfecto («Al día siguiente *te has acostumbrado*» [Chusa: 118]) y el futuro perfecto de probabilidad: «Algo *habrá hecho*» (Doña Antonia: 154).

Junto a la forma de la segunda persona del plural del imperativo («venga, *traedlo* aquí» [Abel: 150]), se emplea a veces la del infinitivo («¡*Tirar* al water lo que tengáis!» [Alberto: 107]; «¡*Abrir* de una vez!» [Doña Antonia: 108]; «*Pasar* de él» [Jaimito: 130]), que llega incluso a sustituir, en sentido negativo, a la correspondiente del subjuntivo precedida del adverbio *no*: «*No armar* líos por estas cosas» (Alberto: 150). El mandato también se expresa en otras ocasiones por medio del infinitivo precedido de preposición («*Sin tocarla*» [Alberto: 130]), el presente de indicativo («Bueno, pues le *llamas* y le *dices* que no vaya» [Chusa: 180]) o la combinación de *que* + presente de subjuntivo: «¡*Que* la *sueltes!*» (Jaimito: 149).

El verbo *quedarse*, catalogado en los diccionarios como intransitivo, en lugar de llevar suplemento introducido por la preposición *con*, se construye con complemento directo pronominal átono referido a cosa: «Pensaba pedirle a Alberto que mirara a ver quién *se lo ha quedado*» (Chusa: 181).

Por lo que respecta al adverbio, llaman la atención la adverbialización del adjetivo por el procedimiento de la inmovilización de los morfemas de género y número en la forma masculina o única del singular («Hay que largarse de aquí *rápido*» [Alberto: 170]; «Dice que en las monjitas le pagaban *fatal*» [Elena: 167]), la combinación *qué* + *demasia*[d]o 'qué fuerte' («A un amigo mío en Marruecos le pillaron mangando una manzana y le querían cortar la mano [...] [Chusa]. // *Qué demasiao*» [Elena: 118]) y el uso de *como* por la locución prepositiva *alrededor de*: «Tarda *como* doce horas» (Chusa: 117).

En el subsistema preposicional, por un lado, se registran la utilización de *a* por *de* («Le van a poner ahora una *a* pilas» [Jaimito: 167]) y la agrupación *a por* («me manda *a por* patatas fritas» [Jaimito: 145]), y, por otro, se suprimen preposiciones («[a] *ése*, al fin y al cabo, le da igual» [Doña Antonia: 160]; «Sabes muy bien que no voy por lo de la *cara* [de] *sospechoso*» [Jaimito: 104]), especialmente ante el relativo *que*: «¡No podíamos ir a alguna un poco más cara, [en (la)] *que* no hubiera pulgas?» (Elena: 119); «aunque quedamos [en] *que* no te diríamos nada» (Doña Antonia: 159).

La estructura sintáctica de los turnos de los interlocutores con frecuencia se halla integrada por un conjunto de enunciados que parecen añadirse conforme les vienen a la mente: «Veinte veces lo que nos hemos gastado, si es un negocio. Y una aventura. Te metes allí, dos tías además, nos lo regalan todo. A mí me han regalado cosas muchas veces. Dicen que tengo cara de mora. Como soy morena...» (Chusa: 122). En alguna ocasión, se recurre al estilo directo: «Llegamos allí y le decimos al moro: 'Mojamé, tenemos estas pelás, así que a ver lo que nos podemos llevar'» (Chusa: 120).

El orden de palabras, como consecuencia de la instantaneidad con que se lleva a cabo la conversación, responde a la función pragmática de la topicalización y al realce informativo, a veces meramente subjetivo, de los elementos, situándose con

frecuencia a la cabeza del esquema sintagmático el complemento directo («*padre no tengo*» [Elena: 107]), el suplemento («*Conmigo ya no contéis más*» [Alberto: 172]), el atributo («*Peor es lo tuyo de las drogas*» [Doña Antonia: 111]), el complemento circunstancial («*En el barco me mareo*» [Elena: 117]), el complemento indirecto de una proposición de relativo sustantivada («*A mí lo que me da miedo es si no podemos luego volver*» [Elena: 120]), el sujeto de una proposición subordinada pospuesta a la principal («*Yo es que estoy estreñida*» [Elena: 122]) o el verbo, solo («*Salgo muy mal yo en las fotos*» [Elena: 107]) o reduplicado: «*Ver, veo muy bien*» (Jaimito: 140). En algún caso, se disocian los elementos de un grupo sintagmático nominal, con el adyacente nominal prepositivo antepuesto y el núcleo nominal pospuesto («*Yo de todo eso no quiero saber nada*» [Alberto: 127]) o viceversa («*Me va a costar esto un lío en la jefatura de no te menees*» [Alberto: 156]), e incluso el pronombre de primera persona se antepone a un nombre propio o sintagma nominal con el que forma el grupo sintagmático nominal que funciona como sujeto: «*Hemos ido yo y Alberto a tu casa*» (Doña Antonia: 159); «*[quedamos] Yo y mi madre*» (Elena: 124).

Una de las construcciones más características de la sintaxis coloquial que se registra en la obra que estamos analizando es la de enunciados suspendidos, unidades independientes tanto formal como informativamente, con una finalidad precisa dentro del proceso interactivo, cuyo valor ilocutivo es completado en el contexto por el oyente: «*Como vi que ibas tú a..., pues yo...*» (Jaimito: 153); «*Como le había prometido ir con ella... Si ahora vuelve y...*» (Elena: 161); «*¿Te ha dicho Jaimito...?*» (Elena: 182).

El realce se lleva a cabo principalmente por medio del determinante *un* («*Hace un calor aquí...*» [Jaimito: 130]), un sufijo nominal («*es un latazo*» [Chusa: 117]), un adjetivo («*Eres una tía cojonuda*» [Jaimito: 193]) o locución adjetiva («*Estoy metido en un fregao también de aquí te espero*» [Jaimito: 190]), una locución adverbial («*Tú eres una tía tela de rara*» [Jaimito: 106]), una construcción comparativa («*me sentaba peor que la penicilina*» [Jaimito: 176]) o una proposición consecutiva: «*montando una allí que te cagas*» (Chusa: 118).

La exclamación, en cuanto manifestación directa de las emociones humanas, se presenta como un claro recurso de realce de la actitud del hablante. Aparte de ciertas interjecciones propias reflejas u onomatopéyicas aisladas («*¡Puf! Menos mal*» [Chusa: 114]; «*¿Te has fijado? [Simula con la mano la pistola y hace el tiro con la boca, soplando después el cañón.] ¡Pum...!*» [Jaimito: 152]; «*Ha abierto el bolso, me ha dado la corbata, y ¡zas!, al charco*» [Jaimito: 187]), la mayor parte de las unidades más representativas de este tipo pertenecen al ámbito religioso («*¿Se han ido? ¡Ay, Dios mío!*» [Jaimito: 156]; «*Oye, ¿no estarás embarazada? Estos, cualquier guarrería. ¡Ay Señor, Señor!*» [Doña Antonia: 156]; «*Luego decís que fumar eso no es malo, ¡Virgen Santísima!*» [Doña Antonia: 154]) —aportando, en algún caso, un matiz irreverente («*¡Huy, la hostia! ¡Que nos tira la casa!*» [Jaimito: 133])— o son de carácter obsceno: «*Perdona. Se me ha disparado... Joder...*» (Jaimito: 153); «*¡Sí, eso, saca la porra y dame con ella. Así te quedas a gusto. ¡Tu puta madre!*» (Jaimito: 174); «*Lo mejor es hacer la maleta, ¿verdad?, y largarse. Hay que joderse*» (Jaimito: 172).

Los marcadores metadiscursivos de control del mensaje cumplen una misión demarcativa por la que señalan las partes del discurso, regulando el inicio de los turnos («*Pues te ha salvado Dios*» [Doña Antonia: 156]; «*Pero será lo más caro*» [Elena: 121]; «*Entonces, lo del dinero, ¿qué le digo a Alberto?*» [Elena: 183]) y,

sobre todo, la progresión («Yo creí que tú y Alberto..., *vamos*, que tú y él...» [Jaimito: 135]; «Somos dos, y dos de los que ya no quedan, *o sea*, que valemos por cuatro» [Jaimito: 189]; «[...] Gerente o algo así. *Bueno, pues a lo que íbamos*, él, encantado de que Alberto trabajara en algo tan decente» [Doña Antonia: 158]) y el cierre: «*Lo dicho*, que te mejores» (Doña Antonia: 175); «Lo único que te digo es que se va a venir conmigo, para sacar pelas. *Y ya está*» (Chusa: 104); «Se liarán a bombazos esos animales, y *se acabó*» (Chusa: 192).

Los marcadores metadiscursivos de control del contacto desempeñan una función predominantemente expresivo-apelativa y fática que se presenta como una reafirmación del *yo* ante el interlocutor («Eres una tía cojonuda, Chusa, *te lo digo yo*» [Jaimito: 193]), como una llamada de atención a éste para mantener o comprobar el contacto («Rápido, *tú*» [Jaimito: 107]; «*Mira*, yo no quiero que Alberto se meta en esto» [Elena: 183]; «Mejor, *¿no?* Por tan poco no te va a pasar nada» [Jaimito: 181]) o como una fórmula exhortativa y apelativa que lo implica activamente: «Yo no necesito que nadie me haga favores de este tipo, *¿entiendes?* Ni tampoco me gusta hacerlos» (Alberto: 128).

## 5. LÉXICO

Al mundo específico de la droga pertenecen unidades como *bajarse al moro* ‘viajar al norte de África para comprar hachís’ («hasta que *se baje al moro* conmigo» [Chusa: 104]), *bola* ‘masa de droga envuelta en una bolsa profiláctica que los traficantes pasan por la aduana introduciéndola en el recto o en la vagina’ («La noche anterior a veniros, nos hacen las *bolas*» [Chusa: 122]), *caballo* ‘heroína’ («Pues dales el *caballo* de una vez» [Alberto: 150]), *canuto* ‘porro’ («como te fumes un *canuto*, ya la has hecho» [Chusa: 117]), *china* ‘porción de hachís para liar un porro’ («Una *china* grande, pero no la tiro» [Jaimito: 107]), *chocolate* ‘hachís’ («te he dicho que teníamos un poco, pero de *chocolate*, nada más» [Jaimito: 147]), *chutarse* ‘inyectarse droga’ («*Te chutas* bien y tranquilo» [Alberto: 150]), *costo* ‘hachís’ («La verdad es que para vender *costo* y hacer sandalias...» [Jaimito: 140]), *doble cero* ‘modalidad de hachís, muy rico y denso en aceite’ («A mí me das unas ramas y te hago un *doble cero* en nada» [Chusa: 121]), *harina* ‘droga’ («Lo primero la *harina*, venga, traedlo aquí, todo» [Abel: 150]), *maría* ‘marihuana’ («Tenemos ‘*maría*’ plantada en ese tiesto» [Chusa: 102-103]), *mono* ‘síndrome de abstinencia’ («A ti te ha entrado el *mono* violador hoy» [Jaimito: 150]), *pico* ‘inyección de droga, sobre todo de heroína, por vía intravenosa’ («Lo necesitamos, aunque sólo sea para un *pico*» [Abel: 147]), *pincharse* ‘inyectarse droga’ («Hasta niños pequeños de seis años *se pinchan*» [Doña Antonia: 160]) y *porro* ‘cigarrillo de hachís o marihuana mezclado con tabaco’: «Sacas un *porro*, se corre el asunto, y ya te has liado» (Chusa: 123).

El argot común se encuentra representado principalmente por *abrirse* ‘irse’ («*se han abierto*, tía» [Jaimito: 180]), *a tope* ‘al máximo’ («un quitapenas moruno *a tope*» [Jaimito: 189]), *a tutiplén* ‘en abundancia’ («Mahou *a tutiplén*» [Jaimito: 129]), *al pelo* ‘estupendamente’ («a nosotros nos viene *al pelo*» [Chusa: 115]), *basquilla* ‘coleguillas’ («Seguro que nos encontramos a alguien conocido en él, *basquilla*» [Chusa: 117]), *bocata* ‘bocadillo’ («¿Quieres un *bocata*?» [Chusa: 101]), *bofia* ‘policía’ («¿Has visto lo bien que viene tener la *bofia* en casa?» [Chusa: 134]), *borde* ‘estúpido’ («No seas *borde*» [Chusa: 103]), *caja* ‘cabeza’ («Tú desde luego tienes

mal la *caja* [Jaimito: 104]), *cantidad de 'muy'* («y es *cantidad de barata* además» [Chusa: 119]), *chachi* 'estupendo' («Está *chachi*, te va a gustar» [Chusa: 105]), *chingar* 'fornicar' («Estaban *chingando*, no te jode» [Abel: 148]), *chollo* 'ganga' («Se les está acabando el *chollo*» [Jaimito: 133]), *chorrada* 'tontería' («Y deja de decir *chorradas*» [Chusa: 128]), *chorva* 'chica' («Se mete ahí el tío que te gusta con otra *chorva* y tú aquí, tan tranquilamente» [Jaimito: 145]), *chungo* 'malo' («Pero no te pongas *chungo*» [Jaimito: 189]), *colgado* 'abandonado' («y me dejas aquí *colgao*, sin un duro...» [Jaimito: 102]), *cortado* 'tímido' («Ya sabes cómo son de *cortados* para todo» [Elena: 124]), *cortarse* 'cohibirse' («si te ve así *se corta*» [Chusa: 128]), *curre* 'trabajo' («También nos lo podemos hacer nosotras si queremos, pero es un *curre*» [Chusa: 121]), *dar el cante* 'llamar la atención' («Pero tampoco hay que *dar mucho cante*» [Chusa: 117]), *de coña* 'de broma' («Está *de coña*» [Chusa: 111]), *de puta madre* 'estupendamente' («se enrollan *de puta madre*» [Chusa: 119]), *echarle morro* 'actuar con atrevimiento' («*Echándole morro* a la vida» [Chusa: 123]), *enrollarse* 'llevarse' («Conmigo siempre *se han enrollado* bien» [Chusa: 118]), *facha* 'fascista' («No seas *facha*» [Chusa: 103]), *fetén* 'estupendo' («Alberto es un tío *fetén*» [Chusa: 126]), *follar* 'fornicar' («Y si luego quieres *follar*, pues *follamos*, y no pasa nada» [Jaimito: 150]), *fregado* 'lío' («Estoy metido en un *fregao* también de aquí te espero» [Jaimito: 190]), *gilipollez* 'tontería' («y empieza a decir *gilipollez*» [Jaimito: 132]), *hortera* 'vulgar y de mal gusto' («Es muy *hortera*» [Elena: 161]), *ido* 'loco' («Así está, medio *ido*» [Jaimito: 133]), *ir de* 'dedicarse a' («Que quién es, *de qué va*, de qué la conoces...» [Jaimito: 102]), *jodido* 'fastidiado' («Tú estás *jodido* por lo que estás *jodido*» [Alberto: 173]), *joderse* 'estropearse' («Abre, a ver si hay suerte y es otra vez su madre, y *se les jode* el plan» [Jaimito: 146]), *labia* 'capacidad para convencer por medio de la palabra' («Daba gusto oírle, hija. Qué *labia*» [Doña Antonia: 157]), *largarse* 'irse' («*Se han largado* del todo» [Jaimito: 180]), *liado* 'atareado' («Ahora está muy *liado* con eso de la LODE» [Elena: 168]), *liar* 'embaucar' («Un sábado nos *lió* y nos llevó a una reunión de neocatecumenales» [Chusa: 114]), *llevarse un corte* 'pasar una situación de brusca timidez o vergüenza' («*Vaya corte que te llevarías*, llegar ahí la madre, en ese momento...» [Jaimito: 138]), *madero* 'policía' («hacerlo la primera vez con un *madero* me da no sé qué» [Elena: 126]), *mangar* 'robar' («A un amigo mío en Marruecos le pillaron *mangando* una manzana y le querían cortar la mano» [Chusa: 118]), *manguí* 'ladronzuelo' («Los moros de la ciudad, ya te digo, *manguis* que te caes» [Chusa: 119-120]), *meter un paquete* 'sancionar' («Pero a mi hijo le podían *haber metido un paquete* gordísimo» [Doña Antonia: 160]), *mogollón* 'desastre' («Es un *mogollón* de tren» [Chusa: 117]), *montárselo* 'organizarse un plan de vida' («Te *lo tienes montado* a lo Onassis» [Jaimito: 175-176]), *mosquearse* 'recelar' («*Se mosquea* rápido» [Chusa: 106]), *ni (qué) leches* expresión de rechazo («Ni bocata *ni leches*» [Jaimito: 101]; «¡Qué enfermedad *ni qué leches!*» [Alberto: 111]) *no tener ni puta idea* 'no saber nada' («que *no tienes ni puta idea* de nada» [Alberto: 153]), *pachorra* 'exceso de flema y tranquilidad' («¡Qué *pachorra*, y qué...!» [Jaimito: 145]), *palo* 'trago duro' («Un *palo*, tío» [Jaimito: 176]), *pasar de* 'desinteresarse' («*Pasa de él*, de verdad te lo digo» [Jaimito: 181]), *pelandusca* 'puta' («No le haces caso a tu madre, y le vas a hacer caso a esa *pelandusca* que se las sabe todas» [Doña Antonia: 161]), *pelas* 'dinero' («Bueno, ¿y las *pelas* para el billete?» [Jaimito: 106]), *pillar* 'coger' («a ver si podemos *pillar* el barco de las diez y media» [Chusa: 117]), *pirado* 'alocado' («y cuatro *pirados* más de la vida que hay por ahí» [Jaimito: 189]), *pistonudo* 'estupendo' («Muy



bien, *pistonudo*» [Chusa: 153]), *plasta* ‘pelma’ («Ya está ahí el *plasta* ese incordiando» [Chusa: 130]), *pringado* ‘desgraciado’ («sin tener que estar ahí como un *pringao* toda la vida» [Jaimito: 192]), *rollo* ‘asunto’ («¿Pero tú le has explicado a ésta de qué va el *rollo*?» [Jaimito: 104]), *suavito* ‘con disimulo’ («Por eso nosotros, *suavito*» [Chusa: 117]), *tela de* ‘muy’ («*Tela de* chungo estoy» [Jaimito: 176]), *tío* ‘colega’ («Venga, *tío*, no seas estrecho» [Chusa: 127]), *tirado* ‘abandonado’ («Si la cogen por ahí *tirada*...» [Chusa: 103]), *tirarse* ‘fornicar’ («Si no *nos tiramos* a ésta, y a ti también...» [Abel: 150]), *tontear* ‘mantener relaciones amorosas poco serias’ («Andaba *tonteando* con mi hijo» [Doña Antonia: 161]) y *tranco* ‘resfriado’: «Sécate, que vas a coger un *tranco* si sigues ahí calado» (Chusa: 179).

Las proformas léxicas predominantes son *asunto* («Pues conmigo no le pones tantas pegas al *asunto*» [Chusa: 128]), *cosa* («¿Y no cogemos allí piojos... y *cosas*?» [Elena: 118]), *dar* («Nosotros a eso no le *damos*» [Jaimito: 147]),  *echar* («Bueno, me voy a  *echar* un bingo» [Doña Antonia: 114]), *eso* («Que cogió la pistola, y *eso*» [Doña Antonia: 159]), *hacer* («Sólo *he hecho* hasta tercero» [Elena: 139]) y *un montón*: «Me pillaron con *un montón*» (Chusa: 180).

Entre las expresiones metafóricas de la vida cotidiana cabe citar [ser un] *bala perdida* ‘persona de poco juicio’ («Te parece poco con este *bala perdida*» [Doña Antonia: 113]), [tener cara de] *mosquita muerta* ‘persona que, bajo la apariencia de tímida, sabe aprovecharse de la situación’ («¿Una mema, con esa carita de *mosquita muerta*!» [Chusa: 184]), *estar en el bote* ‘contraer una relación estable’ («Esos ya *están en el bote*» [Jaimito: 189]), *estar en la gloria* ‘encontrarse muy bien’ («Si es que luego estás allí, y te entra un punto de tranquilidad y de paz que es que *estás en la gloria*» [Chusa: 122]), *estar en los huesos* ‘estar muy delgado’ («Si *está en los huesos*, ni tetas ni nada» [Jaimito: 176]), *estar hecho polvo* ‘encontrarse muy mal’ («Humphrey, *estoy hecho polvo*» [Jaimito: 176]), [ser una] *lagarta* ‘persona hábil para lograr un fin o engañar a otros’ («le ha ayudado la madre, la *lagarta* gorda esa que dice siempre que tú eres una rata» [Jaimito: 177]), *mearse* [de risa] ‘desternillarse’ («¿Te *meas* si la ves!» [Jaimito: 187]), *meter la pata* ‘equivocarse’ («*He metido la pata*, pero en fin» [Doña Antonia: 159]), *no cerrarle a uno la goma de la olla* ‘no funcionarle la cabeza’ («A ti hoy *la goma de la olla no te cierra*» [Jaimito: 106]), *no ser manco* ‘no andarse con escrúpulos’ («Pues ella *tampoco es manca*» [Chusa: 146]), *ser una bebida alcohólica agua bendita* ‘ser saludable’ («Pero el coñac *es agua bendita*, eso sí» [Chusa: 115]) y [dejar a uno] *sin un clavo* ‘sin nada de dinero’: «Se largó la Chusa anoche y me dejó *sin un clavo*» (Jaimito: 108).

## 6. ACTITUD

Los personajes, según los casos, hablan con cara de pan («¿Se puede pasar?» [Chusa: 101]), con timidez («¿Qué tal» [Elena: 101]), enfrentándose («No tiene casa. ¿Entiendes?» [Chusa: 103]), desentendiéndose («¡Bueno!» [Chusa: 104]), con dureza («¿Qué enfermedad ni qué leches!» [Alberto: 111]), dándose un golpe amistoso en el hombro («Y no te mosquees, que te mosqueas por todo últimamente» [Jaimito: 113]), suspirando («Ay, Dios mío! ¡Qué hijos estos!» [Doña Antonia: 113]), discutiendo acaloradamente («¡Ah, yo no, ni hablar!» [Alberto: 127]), con tensión («¿A qué viene eso ahora?» [Alberto: 128]), coquetamente («Hola, Alberto, ¿qué tal?» [Elena: 129]), acercándose, dándose con el codo y hablando por lo bajo («¿Tiene el

uniforme!» [Elena: 129]), contestando también por lo bajo («Ya se lo quitará» [Chusa: 130]), insinuándose (¿Bailamos? [Elena: 130]), con una risita («Pues quítatelo» [Elena: 130]), a gritos («¡Tengo que dormir! ¡Bajen la música!» [Off: 131]), a voces («¡Qué pasa! ¡Que ha roto la pared!» [Chusa: 134]), quitándose la gorra y tirándola al aire en plan chulo, en brindis torero («Allá va, y que sea lo que Dios quiera. Va por vosotros» [Alberto: 135]), distraídos con la lectura («Sí, Chusa dijo que vendría luego» [Elena: 139]), atreviéndose («Es que yo quiero ir contigo» [Elena: 140]), de mala uva («Ahí» [Chusa: 144]), descorazonados («¿hace mucho que...?» [Jaimito: 144]), dolidos («No me importa nada, ¿sabes?» [Chusa: 146]), en tono amenazador («¿No tenáis, eh? ¡Te voy a partir a ti...!» [Abel: 150]), nerviosísimos («¡Manos arriba! ¡Aquí la policía! ¡Os mato si os movéis!» [Jaimito: 151]), sintiéndose un poco fuera de su territorio («¿Y qué tal por aquí?» [Jaimito: 166]), contrariados («Han cogido a Chusa. En el tren. Le han pillado con todo» [Alberto: 168]), indignados («¡Qué cabrón eres!» [Jaimito: 173]), sorprendidos («¿Qué haces tú aquí? ¿Pero no estabas en la cárcel?» [Jaimito: 179]), cortándose («Oye, guapa, no querrás contarme tu vida ahora» [Chusa: 183]) o haciéndose burla: «*Que me he escapado de casa porque no aguanto a mi mamáita...*» (Chusa: 184).

## 7. CONCLUSIÓN

Por lo expuesto en las páginas precedentes, se ha podido comprobar cómo J. L. Alonso de Santos ha sabido dar un tratamiento magistral a los elementos del registro coloquial utilizados por los personajes de la obra, con lo que el lector o espectador experimenta una agradable sensación de inmediatez al reconocer las formas y estructuras que él mismo emplea u oye decir a los demás al comunicarse con ellos en la vida diaria, pero dotadas de la forma literaria que requiere su incorporación al texto dramático, donde la vista rechazaría la reproducción directa de ciertos defectos de expresión que el oído suele perdonar en la conversación real.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1988): *Bajarse al moro*. Edición de F. Tamayo y E. Popeanga, Madrid, Cátedra.
- ALTARES, P. (1989): «Teatro en democracia», en *6 dramaturgos españoles del siglo xx. II. Teatro en democracia*, Madrid, Primer Acto-Girol Books, pp. 7-14.
- BEINHAUER, W. (1991): *El español coloquial*, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Gredos.
- BRIZ GÓMEZ, A. (1998): *El español coloquial en la conversación*, Barcelona, Ariel.
- LÓPEZ SANCHO, L. (1985): «Espléndida reválida de un joven gran autor», *ABC*, Madrid, 8 de septiembre, p. 80.
- LORENZO, E. (1977): «Consideraciones sobre la lengua coloquial (constantes y variables)», en R. Lapesa (ed.), *Comunicación y lenguaje*, Madrid, Karpos, pp. 161-180.
- PAYRATÓ, LL. (1992): «Pragmática y lenguaje cotidiano. Apuntes sobre el catalán coloquial», *Revista de Filología Románica*, 9, pp. 143-153.
- SANMARTÍN SÁEZ, J. (1998): *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa Calpe.
- SECO, M. (1983): «Lengua coloquial y literatura», *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 129, pp. 3-22.

## EL IDEAL DE LA MÚSICA EN CERNUDA

Por Armando López Castro

«Toda verdadera música procede del llanto,  
puesto que ha nacido de la nostalgia del paraíso»

E. CIORAN

Se escribe por necesidad, por obediencia al origen. Frente al progreso de la civilización y de la historia está el mundo de la naturaleza, elemental y primigenio, con el que se relaciona la música, que es un lenguaje desprovisto de intenciones y que tiende a expresar los sentimientos en estado naciente. Al mismo tiempo, el sonido musical existe en el tiempo y hace patente, a través del tono, la intensidad y el timbre, la esencia de lo real, de manera que el sonido, al que Schelling llama el primer grado de espiritualización de la materia, es la encarnación sensible de lo lejano. Debido a esta tensión dialéctica entre naturaleza e historia, la obra musical aparece rodeada de un halo afectivo, percibido como realidad virtual, que suscita en el oyente el ritmo del intercambio, el juego sutil entre el arte y lo real. Esta ambigüedad potencialmente significativa dota a la música de un carácter *revelador*, sobre todo a partir del Romanticismo, realizando una integración más extrema entre música y poesía, pues ambas se convierten desde entonces en un arte de desaparecer, y haciendo que el lenguaje poético, en el límite de sus posibilidades, se aproxime al ideal de la música.

El aura de nuestro mundo ya no es sagrada. Al vivir el poeta en un mundo sin dioses, sólo la distancia lo mantiene en tensión. Por este motivo, su actividad consistirá en preservar el juego de la incertidumbre, en hacer de la desaparición del yo el lugar de aparición del Otro. Música y poesía proceden del Nombre escondido y remiten sin cesar a él. La palabra poética nace de su propio ritmo y su advenimiento deja sonar el fluir natural del *logos*. Su destino es ser, desde su música, todas las formas posibles, y este efecto liberador de la palabra poética-musical, que lleva al poeta a fundirse con la totalidad, hace de la música una forma absolutamente memorable, por eso Luis Cernuda se sintió reconocido en ella y la acogió desde un primer momento entre sus preferencias artísticas. En *Historial de un libro* (1958), refiriéndose a su estancia en Londres entre 1945 y 1947, nos dice: «También continué durante esos mismos años formando, en lo posible, mi educación musical. Ya desde Sevilla acostumbraba yo a asistir a conciertos, y en Inglaterra no sólo pude satisfacer ampliamente mi gusto hacia la música, sino la necesidad que siento de ella. La música ha sido para mí, aún más quizá que otra de las artes, la que prefiero después de la poesía». De tales palabras, por otra parte tantas veces citadas, se deducen dos consideraciones básicas: la continuidad de una for-

mación musical y la necesidad de asociar la música a la poesía, de ahí las constantes referencias musicales a lo largo de sus escritos. La primera cubre una amplia gama que va desde la pasión juvenil de Cernuda por el jazz, cultivada en la Residencia de Estudiantes y acentuada más tarde en Toulouse, hasta la tradición de la música clásica, que tras la guerra civil española no hace más que ir en aumento, sobre todo a partir de los conciertos dedicados a Mozart en los años ingleses, cuya música aérea le sirvió para escapar de un ambiente extraño y se convirtió en ejemplo a seguir. La segunda, en cambio, requiere un análisis más detenido, puesto que, antes de llegar a los dos poemas plenamente musicales, como son «Mozart» y «Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*», ambos de *Desolación de la Quimera*, es necesario tener en cuenta una serie de alusiones poéticas y ensayísticas, que revelan una evolución musical en Cernuda: de simple relación estética a verdadera vivencia<sup>1</sup>.

La obra sublime sólo recibe recompensa a largo plazo, cuando se descubre que en su momento se había rebelado contra el gusto fácil. Fue Leopardi, tan próximo a Cernuda, el que subrayó el juego de muerte y renacimiento como peculiaridad de las obras más logradas, las cuales, «incluso cuando representan al vivo la nulidad de las cosas, reavivan el entusiasmo y, no tratando de otra cosa que de la muerte, le devuelven al alma, al menos momentáneamente, aquella vida que había perdido». La atracción de la obra cernudiana depende, en buena medida, de la movilidad de su forma musical para expresar la contradicción del hombre en toda su complejidad, en hacer de la música un retorno al origen, en su capacidad de transformación. Porque el canto, que queda suspendido en el espacio abierto del poema, es residuo memorable de la palabra primera, de una melodía que viene de lejos. Tal vez por eso, los poemas de *Ocnos* (1940-1963), libro tan marcado por el recuerdo de la infancia, aparecen rodeados de una atmósfera musical, en la que distintas realidades se fundan y entrelazan. Hacia esa nueva realidad, de la que participan por igual música y poesía, apunta el poema que abre el libro

## LA POESÍA

En ocasiones, raramente, solía encenderse el salón al atardecer, y el sonido del piano llenaba la casa, acogiéndome cuando yo llegaba al pie de la escalera de mármol hueca y resonante, mientras el resplandor vago de la luz que se deslizaba allá arriba en la galería, me aparecía como un cuerpo impalpable, cálido y dorado, cuya alma fuese la música.

¿Era la música? ¿Era lo inusitado? Ambas sensaciones, la de la música y la de lo inusitado, se unían dejando en mí una huella que el tiempo no ha podido borrar. Entreví entonces una realidad diferente de la percibida a diario, y ya oscuramente sentía cómo no bastaba a esa otra realidad el ser diferente, sino que algo alado y divino debía acompañarla y aureolarla, tal el nimbo trémulo que rodea un punto luminoso.

<sup>1</sup> Los tres poetas de la llamada Generación del 27, más relacionados con la música, fueron Federico García Lorca, Luis Cernuda y Gerardo Diego, en cuyos escritos sobre música es posible apreciar ciertas analogías, que son producto de ciertas afinidades culturales, como la relación con la Residencia de Estudiantes, en la que convivieron poetas, músicos, pintores y cineastas. Una exposición del conjunto musical al que pertenecieron puede verse en el volumen, *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*, Madrid, INAEM, 1986. Sobre lo que tenían en común estos poetas, que era mucho más que lo que los desunía, véase ahora el clarividente ensayo de C. GUILLÉN, «Usos y abusos del 27 (Recuerdos de aquella generación)», en *Revista de Occidente*, núm. 191, abril 1997, pp. 126-151.

Así, en el sueño inconsciente del alma infantil, apareció ya el poder mágico que consuela de la vida, y desde entonces así lo veo flotar ante mis ojos: tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse en la oscuridad, sacudiendo con su ala palpitante las notas cristalinas y puras de la melodía.

La nueva realidad creada, sea musical o poética, es diferente de la realidad inmediata («de la percibida a diario») y tiene el carácter de revelación súbita, esporádica («raramente»). De acuerdo con el proceso poético de Bécquer, en donde el misterio de la creación poética se asocia a la llegada de la luz, Cernuda siente el impulso creador de manera más inconsciente que racional, de ahí que la percepción de esta forma de relación peculiar entre música y poesía tenga lugar en lo oscuro («tal aquel resplandor vago que yo veía dibujarse *en la oscuridad*»), que es lo que genera el impulso a la creación, se desarrolle en analogía con lo inusual, según revela la respuesta afirmativa de la interrogación retórica («¿Era la música? ¿Era lo inusitado?»), guarde una relación directa con el mundo irreal del sueño («en el sueño inconsciente del alma infantil») y aparezca rodeada de una atmósfera indefinida e impalpable («sino que algo *alado y divino* debía acompañarla y aureolarla»), cuya levedad pretende quitar peso al lenguaje. Porque la fuerza de la creación poética está siempre en un rechazo de la visión directa y en el acceso a un estado no racional, intuitivo, al que la música nos transporta<sup>2</sup>.

La música no es otra cosa que el camino hacia la libertad. Si en «La poesía» la palabra musical se revela como intuición de la realidad invisible, en «La música» ese tránsito hacia una realidad más plena se identifica con el vuelo alto de la contemplación, que suspende las facultades internas y hace sentir la unidad en la totalidad

## LA MÚSICA

En los atardeceres de invierno, dos o tres veces al mes, los miembros de la sociedad de conciertos, como conjurados románticos, iban hacia el teatro por las calles ya encendidas, en dirección contraria a los que borrosamente volvían del trabajo a sus casas. El viejo y destartalado coliseo iluminaba su decorado rojo y oro, enguinaldándose con esa extraña flor o fruto que es la faz humana, indiferentes éstas en su mayoría, curiosas otras, expectantes algunas.

Allí oí por vez primera a Bach y a Mozart; allí reveló la música a mi sentido su *pure délice sans chemin* (como dice el verso de Mallarmé, a quien yo leía por entonces), aprendiendo lo que para el pesado ser humano es una forma equivalente del vuelo, que su naturaleza le niega. Siendo joven, bastante tímido y demasiado apasionado, lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes extrañas que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo.

Pero a la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo. En un rincón de la

<sup>2</sup> Para este estado de inconsciencia, previo al impulso creador, puede verse el estudio de Carlos D. Fregtman, *Música transpersonal* (Barcelona, Kairós, 1990), en el que se formula una teoría del campo creativo unificado. En cuanto al carácter evanescente de la palabra sonora, habitada siempre por la nostalgia, remito al libro de A. LIBERMAN, *De la música, el amor y el inconsciente*, Barcelona, Gedisa, 1993.

sala, fijos los ojos en un punto luminoso, quedaba absorto escuchándola, tal quien contempla el mar. Su armonioso ir y venir, su centelleo multiforme, eran tal ola que desalojase las almas de los hombres. Y tal ola que nos alzara de la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido.

La música no agota su sentido en sí misma, sino que busca el reconocimiento de algo distinto en el oyente. Esta necesidad de apertura, de exceder los límites en busca de lo otro, la dota, gracias a su peculiar levedad, de permanencia en la memoria («La memoria se dedica a un canto profético-musical», señala Novalis). Lo aéreo no es incompatible con lo grave, antes bien lo reclama y provoca en su intimidad para aligerarlo. Cernuda quiere que la palabra se haga sueño de vuelo, como en los místicos, y esta relación de lo gravitante, del cuerpo del amor o de la palabra, con lo que tiende al vuelo, con la generación de lo aéreo, está muy marcada en su escritura. Este poema es un buen ejemplo de la dialéctica entre peso y ligereza, pues la música de Bach y Mozart, junto con el verso de Mallarmé, hace sentir al hablante la equivalencia de tal contraposición («aprendiendo lo que para el *pesado* ser humano es una forma equivalente del *vuelo*»), de manera que su deseo de liberarse de un ambiente hostil y prosaico («lo que le pedía a la música eran alas para escapar de aquellas gentes *extrañas* que me rodeaban, de las costumbres *extrañas* que me imponían, y quién sabe si hasta de mí mismo»), sólo es posible desde la inmersión contemplativa en la inmensidad del mar, cuya profundidad atrae la vida y la muerte al centro de su tensión («Y tal ola que nos alzara de *la vida a la muerte*, era dulce pederse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido»). La contemplación del mar, asociada a la audición musical, revela la transformación de la gravedad en ligereza, los sueños de lo ilimitado, de la sola materia que unifica todas las artes, del impulso creador sin intencionalidad<sup>3</sup>.

En «El acorde», último poema de la serie, la música sirve para designar aquella relación con el mundo, que subyace a todo y que religa todo, en la que el tiempo y la muerte, el cuerpo y el espíritu, como sucede en la experiencia mística, resultan trascendidos. Mediante la trascendencia del *acorde*, se intenta comunicar el sentido cósmico de la existencia en su radicalidad y extrema densidad

### EL ACORDE

El murciélago y el mirlo pueden disputarse por turno el dominio de tu espíritu; unas veces norteño, solitario, olvidado en la lectura, centrado en ti; otras sureño, esparcido, soleado, en busca del goce momentáneo. Pero en una

<sup>3</sup> Refiriéndose a esta dialéctica de ligereza y gravedad, ya había dicho Leonardo da Vinci: «Pues así se ha demostrado, la ligereza sólo se crea si es en conjunción con la gravedad y la gravedad sólo se produce si se prolonga en la ligereza». En tal sentido, véase el ensayo conjunto de J. A. VALENTE y F. CALVO SERRALLER, «El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida», *Revista de Occidente*, 1981, pp. 99-117.

En cuanto a las circunstancias biográficas que hicieron posible el poema, éstas han sido señaladas por R. Martínez Nadal: «A Cernuda le gustaban aquellos recitales de una hora, sobre todo los de la National Gallery, en particular cuando ejecutaban piezas de los que entonces eran sus compositores favoritos: Vivaldi, Couperin, Schubert, Fauré, amén —claro— de Mozart. Sobre todo si eran interpretados por Myra Hess, entonces en el apogeo de su arte», *Españoles en la gran Bretaña. Luis Cernuda. El hombre y sus temas*, Madrid, Hiperión, 1983, p. 85.

y otra figuración espiritual, siempre hondamente susceptible de temblar al acorde, cuando el acorde llega.

Comenzó con la adolescencia, y nunca se produjo ni se produce de por sí, sino que necesitaba y necesita de un estímulo. ¿Estímulo o complicidad? Para ocurrir requiere, perdiendo pie en el oleaje sonoro, oír música; mas aunque sin música nunca se produce, la música no siempre y rara vez lo supone.

Mírale: de niño, sentado a solas y quieto, escuchando absorto. Es que vive una experiencia, ¿cómo dirías?, de orden «místico». Ya sabemos, ya sabemos: la palabra es equívoca; pero ahí queda lanzada, por lo que valga, con sus más y sus menos.

Es primero, ¿un cambio de velocidad? No; no es eso. El curso normal en la conciencia del existir parece enfebreecerse, hasta vislumbrar, como presentimiento, no lo que ha de ocurrir, sino lo que debiera ocurrir. La vida se identifica y, llena de sí misma, toca un punto más allá del cual no llegaría sin romperse.

¿Como si se abriese una puerta? No, porque todo está abierto: un arco al espacio ilimitado, donde tiende sus alas la leyenda real. Por ahí se va, del mundo diario, al otro extraño y desusado. La circunstancia personal se une a sí al fenómeno cósmico, y la emoción al transporte de los elementos.

El instante queda sustraído al tiempo, y en ese instante intemporal se divisa la sombra de un gozo intemporal, cifra de todos los gozos terrestres, que estuvieran al alcance. Tanto parece posible o imposible ( a esa intensidad del existir qué importa ganar o perder), y es nuestro o se diría que ha de ser nuestro. ¿No lo asegura la música afuera y el ritmo de la sangre adentro?

Plenitud que, repetida a lo largo de la vida, es siempre la misma; ni recuerdo atávico, ni presagio de lo venidero: testimonio de lo que pudiera ser el estar vivo en nuestro mundo. Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión de la vida a través del cuerpo deseado.

En otra ocasión lo has dicho: nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente. Por eso tu experiencia, tu acorde místico, comienza como una prefiguración sexual. Pero no es posible buscarlo ni provocarlo a voluntad; se da cuando y como él quiere.

Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo. Palabra que pudiera designarle no la hay en nuestra lengua: *Gemüt*: unidad de sentimiento y consciencia; ser, existir, puramente y sin confusión. Como dijo alguien que acaso sintió algo equivalente, a lo divino, como tú a lo humano, mucho va de estar a estar. Mucho también de existir a existir.

Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde.

Para Fray Luis de León, cuya escritura traduce el deseo de aspirar al orden en medio del desorden, la música cumple la función analógica de aproximar el mundo sensible al espiritual. La correspondencia entre el alma y Dios se expresa a través de una terminología musical, que lo mismo se aplica a la armonía cósmica y humana, a la relación entre el marido y la mujer, que a la estructura de la prosa, en la que ha de entrar también como componente básico la «armonía del número». Cernuda hace suya esta analogía, esta experiencia de comunión espiritual, para comunicarnos la trascendencia del acorde y, mediante ella, la afinidad de mística y poesía. A pesar de su amplio desarrollo, el lenguaje del poema, con la menor extensión de la frase final respecto al resto («Y lo que va del uno al otro caso es eso: el acorde»), las analogías temporales («Es primero, ¿un cambio de velocidad?»)

y espaciales («¿Como si se abriese una puerta?»), el simbolismo del arco («un arco al espacio ilimitado»), la comparación con la experiencia mística («Lo más parecido a ella es ese adentrarse por otro cuerpo en el momento del éxtasis, de la unión con la vida a través del cuerpo deseado») y, sobre todo, la explícita analogía entre el acorde y el espíritu, incluso con resonancias bíblicas («se da cuando y como él quiere»), sirve para expresar una experiencia compleja, en la que ese «acorde místico» nos lleva a vislumbrar que, detrás de las estructuras de lo *real*, está la experiencia del misterio, que abarca la totalidad de la existencia, el sentimiento, el corazón, la inteligencia («nada puedes percibir, querer ni entender si no entra en ti primero por el sexo, de ahí al corazón y luego a la mente»), y cuya captación depende de la negativa a aceptar una relación determinada, de su disolución («Borrando lo que llaman otredad, eres, gracias a él, uno con el mundo, eres el mundo»). El «acorde místico» se revela así como un proceso de liberación, en el que la experiencia de la unidad cósmica suprime toda alteridad y expresa el modo de ser del espíritu. La mística de la naturaleza, provocada por la música, apunta a un sentimiento de unidad con el mundo, propia del niño, de la que *Ocnos* participa, pues la experiencia espiritual, mística, está ligada a la experiencia originaria<sup>4</sup>.

La palabra poética, en su forma musical, dotada y sometida a un ritmo, es el camino adecuado para llegar al estado místico del *acorde*, donde se eliminan los límites entre la realidad y el deseo. La expresión musical es una forma de combinar la realidad visible con la invisible, de entrar en contacto con una realidad trascendental, de modo que el reconocimiento del arte musical, en su dimensión singular y total, se propone como cifra de toda escritura. Los poemas de Cernuda, en su combinación de armonía y ritmo, proponen un contraste y buscan una reconciliación, transitando de lo exterior a lo interior y articulándose en la armonía de su conflicto. De ahí que la forma musical, al relacionar cuerpo y alma, se acompañe al ritmo de la vida y se convierta en escritura de lo indecible. Para el poeta sevillano, que se impuso el ejercicio de la libertad como tarea, vivir musicalmente es hacer germinar otros ámbitos de experiencia posibles.

En el poema siempre se habla con otro, y la verdad final que hay que descubrir depende de esta complicidad. Además, puesto que el texto poético no puede ser agotado, transformado en conceptos, lo que sostiene a la palabra, lo que la hace recuperar su poder de dicción originario, es la continuidad sonora de su fluidez. Teniendo en cuenta esta unidad de sonido y sentido, que mantiene firme la construcción del poema, me detendré en algunos poemas cernudianos, donde lo musical tiene una acusada presencia y muestra una conciencia expresa de su tarea poética. Dentro del espíritu purista que se respira en *Primeras poesías* (1924-1927), del que

<sup>4</sup> La poca claridad expresiva del poema se debe a su compleja experiencia. Refiriéndose a ella, el propio Cernuda ha señalado: «Hay experiencias cuyo alcance se nos escapa, unas veces por pereza al explorarlas, ese creo que fue mi caso al componer *La Partida*; otras por incapacidad para explorarlas, y esa fue mi situación al escribir el poema en prosa *El Acorde*», en *Historial de un libro*, incluido en *Prosa completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 930. Sobre «El Acorde» como texto para entender la teoría vital y poética de Cernuda, aspecto ya señalado por O. Paz en su célebre ensayo «La palabra edificante», véase el artículo de J. LAMILLAR, «La música en Cernuda», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Universidad de Sevilla, 1990, pp. 177-183.

En cuanto al análisis del poema, escrito por Cernuda hacia el final de su vida, tengo en cuenta los estudios de J. VALENDER, *Cernuda y el poema en prosa*, London, Tamesis, 1984, pp. 88-89; de Ph. SILVER, *Luis Cernuda, el poeta en su leyenda*, Madrid, Alfaguara, 1972, pp. 185-189; y de D. HARRIS, *La poesía de Luis Cernuda*, Universidad de Granada, 1992, pp. 98-101.



se han suprimido diez poemas de *Perfil del aire* (1927), la ruptura de lo sensible llevada a cabo por la música se basa en una liberación total, en la posibilidad de crear una nueva realidad

## XI

Es la atmósfera ceñida;  
 Sólo centellea un astro  
 Vertiendo luz de alabastro  
 Con pantalla adormecida.  
 5 La música, que aterida  
 En el papel hizo nido,  
 Alisando su sonido,  
 Tiende el vuelo del atril  
 A la rama de marfil  
 10 Por la cámara en olvido.

La música, en cuanto forma de vida espiritual, busca de manera instintiva la altura. El lenguaje del poema no deja cumplir esta función de aligeramiento, como lo prueban el deseo por acotar un ámbito poético («Es la atmósfera *ceñida*»), el matiz durativo de los gerundios y, sobre todo, la imagen dinámica del vuelo, que nos conduce hacia la luz y hacia la altura. De la imagen del nido, del refugio infantil, «A la rama de marfil», símbolo de lo incorruptible, el tránsito no puede hacerse más que bajo el signo de la música, que retirándose hacia dentro de la memoria («Por la cámara en olvido»), nos devuelve la intimidad perdida<sup>5</sup>.

Poetizar es recordar y amar lo perdido. En *Égloga, Elegía, Oda* (1927-1928), donde el afán classicista es tan visible, el lenguaje poético tiende a exaltar lo natural y la música, en su aspiración por apresar el instante fugitivo, da la fuerza inagotable de lo ideal, de lo infinito, desde la tristeza presente. Bajo el amplio vuelo del aire, elemento poético por excelencia («Esta música ajena / Entre las cañas yace, / Y el eco, con su ala, / Del labio que la exhala, / Adonde clara, puramente nace, / Hurtándola, la cede / *Al aire* que tan vano le sucede»), hay un intento de hacer de la palabra deseo y del deseo palabra, tensando el lenguaje como un arco al horizonte de una plenitud de sentido que la música se obstina en acotar. Dado que el cuerpo juvenil empieza a afirmar su presencia y el lenguaje no es más que una función intensamente corporal, el poeta tiene una experiencia de lo infinito en la medida en que su obra constituye la expresión de un poder ilimitado y enigmático. Así la música se hace aire, libertad suprema.

Por eso, la música de las esferas como símbolo de la armonía cósmica, tan frecuente en la poesía del Renacimiento, se concreta en el canto del pájaro, cuya alada melodía («El pájaro en su rama melodiosa / Alisando está el ala, el dulce acento»), de tanta persistencia en la poesía de Cernuda, nos conduce a lo no visto. De

<sup>5</sup> Para el espíritu purista que se percibe en los poemas de *Perfil del Aire* (1927), y que contiene en germen el intimismo posterior de Cernuda, véase el ensayo de G. CARNERO, «Luis Cernuda y el purismo poético: *Perfil del Aire*», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Opus Cit., pp. 19-25.

En cuanto a la incorporación de *Perfil del Aire* a *Primeras poesías* a partir de la primera edición de *La realidad y el deseo* (1936), véase la edición de D. Harris (*Perfil del aire. Con otras obras olvidadas e inéditas, documento y epistolario*, London, Tamesis, 1971), el cual afirma que, debido a una revisión profunda, constituyen en realidad dos libros distintos.

nuevo música y poesía se corresponden en el canto del pájaro, canto de extrema libertad, que acompaña a la ligereza de lo invisible tras liberarse de la gravedad de lo visible. Como el pájaro, el poeta vive en un espacio infinito, desprovisto de cercos y fronteras, asumiendo una autonomía y buscando una totalidad, una unidad perfecta. Sólo quien siente su libertad constantemente amenazada, como la sintió Cernuda, es capaz de comprender la importancia del pájaro alado<sup>6</sup>.

El acercamiento al surrealismo, la afición por el *jazz* y por el cine, la salida del país de origen y el conocimiento de ambientes distintos, el abandono de las formas tradicionales por una mayor longitud de los versos, todas estas experiencias tienen un reflejo en la escritura de Cernuda, que a partir de ahora presenta un cambio de rumbo poético, una voz más directa y personal. En el poema «Quisiera estar solo en el Sur», que es tanto una respuesta poética a una conocida melodía de *jazz*, *Y want to be alone in the South*, como una evocación nostálgica de la tierra a la que uno pertenece, la música es la que abre e ilumina el espacio de la muerte, la posibilidad de que la memoria no se extinga. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión, por eso los conocidos versos («El Sur es un desierto que llora mientras canta, / Y esa voz no se extingue como pájaro muerto; / Hacia el mar encamina sus deseos amargos / Abriendo un eco débil que vive lentamente») traducen la experiencia de la palabra poética, en tanto que musical, que es una forma de desafiar a la muerte. El desierto es el espacio natural del lenguaje, el vacío por donde el lenguaje puede prolongarse indefinidamente. Abertura absoluta de la música, experiencia desnuda del lenguaje.

En *Los placeres prohibidos* (1931), libro que clausura la etapa surrealista de Cernuda, aunque no la desrealización que impone el deseo, la exaltación de la pasión erótica es una forma de trascender la sordidez reinante y comunicarse con una realidad superior. Al mismo tiempo, el lenguaje poético comienza a liberarse de la rigidez que le impone el verso, haciendo que su ritmo regular se interrumpa para dar paso al ritmo más natural de la frase. El intento de fundir poesía y prosa, según revela la intercalación de poemas en prosa de carácter narrativo, nos hace ver que la perspectiva se ha desplazado desde el sentimiento a la forma, de la emoción a la palabra que la hace posible. No abunda el lenguaje de este libro en alusiones musicales, más bien escasas, pero sí conmueve por la profundidad de su emoción, pues la atraviesa una palabra en libertad, acompañada de su sola música, que se deja flotar en el aire, como vemos en este enigmático poema

#### TIENES LA MANO ABIERTA

Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro; no temes que huyan las buenas acciones, los delirios, lo que no sufre compostura.

Un grito, y cantas la luz renovada. Un deseo, y mueres calladamente. Cuando sabrás que el color violado de las conchas, que sonríen tan vagas en la tierra, es la nueva melodía.

<sup>6</sup> Para una visión de la música como límite de la estructura armónica de lo imaginario, véase el estudio de G. DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 330-334. En cuanto a la libertad que acompaña al vuelo del pájaro, remito al trabajo de Marie-Madeleine Davy, *El pájaro y su simbolismo*, Madrid, Colección Paraísos Perdidos, 1997, pp. 27-29.

Ajusta tu ritmo y tu voz; vuelve la cabeza a derecha e izquierda: eres el señor de las alturas y de las bajezas. Saluda al público cuando llegue la noche. Escucha al mirlo cómo se burla de Dios.

Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño.

La naturaleza perdida en la memoria se humaniza al darle forma por la música. Para Cernuda existe una profunda relación entre música y poesía, pues ambas buscan, bajo las apariencias, las formas originales y eternas. Para alcanzarlas, necesita el poeta participar en la evolución de ese todo orgánico, abriéndose a lo desconocido («Tienes la mano abierta como el ala de un pájaro»), en donde la condición aérea del ala permite recuperar su estado primero, incorporando la función ritual de las conchas («Cuándo sabrás que el color violado de las conchas, que sonríen tan vagas en la tierra, es la nueva melodía»), en las que subyace el simbolismo del nacimiento y la regeneración, haciendo suyo el canto primordial del mirlo («Escucha el mirlo cómo se burla de Dios»), que revela el silencio armonioso del cielo, pues sólo así, conformándose al ritmo de la naturaleza («Ajusta tu ritmo y tu voz»), podrá el artista quedar libre y dar paso su lenguaje a la visión primordial del origen («Liberado, sonríe con gracia fresca, como muere un niño»). La alusión a la inocencia de la frase final, cuya menor extensión destaca sobre el resto, sirve para concentrar la atención del lector sobre aquella forma original, reconocible a través de las formas sensibles por la música, que revela la analogía entre el espíritu creador del artista y el espíritu creador de la naturaleza. La música percibida como totalidad, como recuerdo de la armonía perdida entre el hombre y el universo, es el más natural de los lenguajes<sup>7</sup>.

El fracaso del ideal erótico, debido en parte al conflicto entre el deseo y su imposible realización, lleva al poeta a borrar de la memoria cuanto estorba la manifestación del amor. El afán de olvido alienta la melancolía, el recocimiento del cuerpo fugitivo, convirtiéndolo en materia de ensoñación. Por eso, los poemas de *Donde habite el olvido* (1932-1933), escritos desde el límite de la muerte, clausuran un ciclo de escritura y abren otro nuevo, buscando en la pérdida del amor la posibilidad de su afirmación. Si el olvido, forma de la muerte, borra la memoria del amor a fin de quedar libre para un comienzo y su perduración está ligada a la piedra incorruptible («Donde habite el olvido / En los vastos jardines sin aurora / donde yo sólo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas»), es justo decir que la música comparte con la muerte el eterno proceso del deseo, el impulso hacia la libertad, de modo que el sonido del arpa, que une la tierra al cielo y con el que los dioses hacen pasar al más allá, evoca en sí mismo el ansia de inmortalidad («Quiero beber al fin su lejana amargura; / Quiero escuchar su sueño con *rumor de arpa* / Mientras siento las venas que se enfrían, / Porque la frialdad tan sólo me consuela»). Con la creencia de que la muerte puede abrirnos a lo otro, a lo extraño pero no ajeno, el poeta quiere evocar un mundo secreto a través de la música y darle una dimensión universal. De esta forma, la palabra poética que surge de la música

<sup>7</sup> Para este sentimiento primordial de la música, que permite al hombre reencontrarse con la naturaleza, véase el ensayo de A. MARÍ, «De la música, la inspiración y la armonía», en *La voluntad expresiva. Ensayos para una poética*, Barcelona, Versal, 1990, pp. 85-95. En cuanto a la función ritual de las conchas, es preciso tener en cuenta el ensayo de M. ELIADE, «Apuntes sobre el simbolismo de las conchas», en *Imágenes y símbolos*, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Taurus, 1979, pp. 137-164.

interior, generadora de la intuición y del poema, se libera de sus ataduras lógicas, racionales, y se proyecta como impulso de la imaginación<sup>8</sup>.

La música está unida a la muerte: la lira de Orfeo es también el arco orientado hacia Eurídice, con la que sólo puede relacionarse en el canto. La mirada órfica, inesperada y prohibida, es un regreso nostálgico a la incertidumbre del origen, de ahí que albergue melancolía y muerte. En *Invocaciones* (1934-1935), libro heterogéneo donde los largos poemas de carácter narrativo revelan, tras la lectura de Hölderlin, un retorno al mundo de los dioses ante el desengaño humano, el demonio de Cernuda es melancólico, porque sabe que es un ángel caído. La condición satánica del poeta, que pasa de los románticos a los surrealistas a través de Lautréamont, alcanza su máxima intensidad en el poema «La gloria del poeta», donde éste declara su destino unido al del demonio, insistiendo sobre la belleza que antes poseyó, y cuya estrofa última mezcla amor y muerte a través de la música

Es hora ya, es más que tiempo  
De que tus manos cedan a mi vida  
El amargo puñal codiciado del poeta;  
De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,  
En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,  
Donde la muerte únicamente,  
La muerte únicamente,  
Puede hacer resonar la melodía prometida.

En la música, como en la poesía, algo sucede que es infinitamente enigmático. Un instante («Es hora ya»), una concentrada secuencia simbólica, donde lo poético («El amargo puñal codiciado del poeta»), rodeado de un halo de misterio, se empareja con lo musical («En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd»), capaz de expresarse a través del acorde básico del laúd, es suficiente para hacernos percibir la nueva melodía de la muerte («Puede hacer resonar la melodía prometida»). En los antiguos textos de estética taoísta, tocar el laúd no es un arte, sino un camino de sabiduría por el que se experimenta la armonía entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte, y se entra en contacto con el espíritu universal de la naturaleza. El sonido moderador y fluido del laúd se desvela como transparencia recíproca del origen y de la muerte, puesto que sólo a través de la muerte («La muerte *única-mente*»), nace el canto que no morirá nunca<sup>9</sup>.

Con la aparición de *Las nubes* (1937-1940), que se incorpora a la segunda edición de *La realidad y el deseo* (1940), comienza la segunda fase de la poesía de Cernuda, que se caracteriza por una visión más amplia de la realidad, siendo la experiencia vital la que se convierte en materia de canto, expresada con gran so-

<sup>8</sup> *Donde habite el olvido* es el libro de Cernuda que ofrece el mayor número de resonancias becquerianas, sobre todo por lo que se refiere al poder de la música para crear ese clima de vaguedad y ensueño en el que transcurren gran parte de los poemas y de las leyendas en prosa del poeta romántico. En este sentido, pueden verse los artículos de José Luis CANO, «Bécquer y Cernuda», en *La poesía de la generación del 27*, 3.ª ed., Barcelona, Labor / Punto Omega, 1986, pp. 249-257; y de L. MARTÍNEZ CUITIÑO, «Poesía y música en Cernuda y Bécquer», *Letras*, Buenos Aires, núm. 1, marzo 1981, pp. 53-71.

<sup>9</sup> Para la música armónica del laúd, término que significa moderación, véase el trabajo de Luis RACIONERO, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza, 1983, sobre todo el Capítulo 5, titulado «Ensayo poético sobre el laúd», pp. 179-188.

En cuanto a la ambivalencia del puñal, símbolo de la palabra en su doble aspecto destructor y creador, véase el estudio de P. DIEZ, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976, p. 98.

briedad y reticencia. La materia de los poemas, su construcción misma, es como una ilustración de la peripecia humana, intentando llenar el vacío existencial tras la experiencia de la guerra con un lenguaje que, en un proceso de desnudamiento progresivo, se va aligerando hasta hacerse signo de salvación. Nadie ha sabido mejor que Cernuda captar la verdadera dimensión de la palabra poética, liberando al lenguaje de su instrumentalidad y llevándolo a un territorio incierto o zona de nadie para restituirle su presencia real. Así sucede en los poemas «Scherzo para un elfo» y «El ruiseñor sobre la piedra», donde el equilibrio poético se logra con el vuelo de la imagen y la flexibilidad musical. La poesía está hecha de memoria, pero también de vacío. No basta sólo con recordar, hay que saber relacionarse con lo desconocido, con el mundo de lo posible, en donde viven esos seres fantásticos, los elfos, las hadas y los duendes, que nos ponen en contacto con el otro lado de la realidad. En el primero de los poemas citados, siguiendo la libertad rítmica del *scherzo*, visible en el uso de encabalgamientos, del asíndeton y verbos de movimiento, el yo poético ha tratado de quitar peso al lenguaje, dándonos una sensación de levedad, cuya virtud consiste en hacer próximo lo remoto («¿Acaso el amor pesa / A tu cuerpo invisible, / Y sus burlas oscuras / Sobre el mundo recuerdan / En ti, anhelo eterno, / A nosotros efímeros?»). La respuesta afirmativa de la interrogación retórica revela que la relación con el elfo de la luz, con esa criatura que permanece escondida, es una relación con la realidad invisible, objeto último de toda poesía.

En el segundo, la sensación de aligeramiento resulta mucho más explícita, porque desde lo gravitante, desde la solidez corpórea («Agua esculpida eres, / Música helada en piedra»), el lenguaje poético tiende cada vez más a la sutilidad de lo aéreo, disolviendo toda consistencia utilitaria («Eres *inútil* como el lirio») y quedando suspendido en el aire («Como el ruiseñor canta / En la noche de estío, / Porque su sino quiere / Que cante, porque su amor le impulsa. / Y en la gloria nocturna / Divinamente solo / Sube su canto puro a las estrellas»). El canto nocturno y melancólico del ruiseñor, que ama a través de la primavera, pertenece al mundo invisible y se muestra desprovisto de objeto. Su melodía única, absoluta, evoca el amor más fuerte que la muerte y contiene en sí el germen de la resurrección<sup>10</sup>.

La segunda mitad de *La realidad y el deseo* (1924-1962), la que va de *Las nubes* (1937-1940) a *Desolación de la Quimera* (1956-1962), conoce el empeño solitario de la madurez, después de la transformación operada por la muerte, en el que la asunción de esa otra dimensión de sí mismo, pero sin reconocerse en ella, halla su confirmación definitiva. En *Poemas para un cuerpo* y en *Desolación de la Quimera*, más que en *Como quien espera el alba* y *Vivir sin estar viviendo*, se percibe un cambio en el modo de concebir y realizar el poema, práctica ya iniciada en las últimas composiciones de *Las nubes*, donde la voz que habla en el poema, mediante la imaginación o el simulacro de una experiencia real, tiende a objetivar la emoción en el proceso mismo de escritura. El viraje hacia la validez objetiva, que empieza a darse a partir de *Invocaciones*, aparece ya de forma sostenida en *Las nubes* y se intensifica en los libros siguientes, de ahí que en los poemas de *Como quien espera el alba* (1941-1944), a pesar de sus reiteraciones, el deseo se sienta

<sup>10</sup> Las mitologías célticas, con sus elfos, hadas y duendes, son mucho más ricas que las mitologías clásicas en el uso de imágenes de las fuerzas naturales más sutiles. Para esta consideración de los seres imaginarios, véanse los compendios de N. ARROWSMITH y G. MOORSE, *Guía de campo de las hadas y demás elfos*, Palma de Mallorca, José J.Olañeta editor, 1997; y K. BRIGGS, *Quién es quién en el mundo mágico*, 1997, dentro de la misma editorial.

como una fuerza cósmica, que está más allá del hombre que la vive y del cuerpo que la encarna. En mayor o menor medida, los poemas de configuración musical, como «A un poeta futuro», «El río vespertino», «El cementerio», «El águila», «Las ruinas», «Elegía anticipada», «Tierra nativa», «El arpa», «Urania», participan de ese deseo de fusión con la naturaleza, que es lo permanente bajo las apariencias. De todos ellos, relacionados por una misma concepción estética del mundo, tal vez sea «Urania» el que mejor exprese esta intuición totalizadora de la armonía a través de la metáfora musical

Radiante inspiradora de los números,  
A cuyo influjo las almas se levantan  
De abandono mortal en un batir de alas.

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

Los grandes poetas románticos, los verdaderos fundadores de la poesía moderna, creyeron que hubo un tiempo en que el hombre estaba en armonía con la naturaleza y se esforzaron en restaurar el sentido de lo sagrado a través de la música. Siguiendo sus huellas, pero sin descuidar esa música de las esferas de raíz platónica, seguida por los pitagóricos y más tarde por Fray Luis de León, el hablante desea reencontrar la armonía, sabiendo ver lo armónico en lo discordante (*concordia discors*). De esta manera, el lenguaje musical, mediante la invocación a la Musa, artífice de la memoria y de la palabra («Del orden bello virgen creadora»), la imagen del vuelo («A cuyo influjo las almas se levantan / De abandono mortal en *un batir de alas*»), tan presente en los mitos órficos, los adjetivos determinativos que revelan la síntesis de los contrarios («La calma *vasta y lúcida* del cielo / Sobre el dolor *informe* de la vida») y el valor durativo del gerundio («*Sosegando* el espíritu a su acento / y al concierto celeste suspendido»), que nos hace participar en la totalidad de una experiencia tanto ética como estética, sirve para expresar la analogía entre la armonía cósmica y la armonía musical. Fue tal vez Fray Luis el que mejor sintió, dentro de nuestra tradición poética, «la armonía en la lucha», de acuerdo con el sentido etimológico del latín *concertare* («luchar con alguien»), de ahí que el poema de Cernuda esté lleno de resonancias luisianas, según revela la función de la música de serenar el espíritu, y se mueva en la misma línea de síntesis: hacer del desconcierto el contrapunto necesario al deseo de armonía<sup>11</sup>.

En *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), las referencias musicales son menores, pero poemas tan significativos como «Silla del rey», «El éxtasis», «Escultura inacabada», «La partida» y «El retraído» revelan que la música no está ausente de la experiencia poética y que aparece concebida como diálogo en tensión hacia una convergencia imposible. El último de los citados, de tan visibles ecos becquerianos,

<sup>11</sup> La transición de lo subjetivo a lo objetivo, a partir de los poemas finales de *Las nubes*, ha sido subrayada por Jaime Gil de Biedma en su conocido ensayo «Como en sí mismo, al fin», en *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica, 10980, pp. 331-347.

En cuanto a la capacidad de la música para encarnar la armonía universal dentro del pensamiento de Fray Luis de León, cuyo arte consistió en padecer el desorden para llegar al orden, véase mi ensayo «La armonía en Fray Luis de León», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 15, 1992, pp. 196-216.

evidencia que la música es la manera que tiene el poeta para interiorizar su propia palabra, para darle fluidez

Esperan tus recuerdos  
 El sosiego exterior de los sentidos  
 Para llamarte o para ser llamados,  
 Como esperan las cuerdas en vihuela  
 La mano de su dueño, la caricia  
 Diestra, que evoca los sonidos  
 Diáfanos haciendo dulcemente  
 De su poder latente, temblor, canto.

La materia del recuerdo, a la que toda palabra se reduce, constituye aquí el objeto y la fuente de revelación poética. Cernuda comprendió que sólo se puede ser original dentro de una determinada tradición, por eso acudió al ambiente musical becqueriano, especialmente el de la rima VII («¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas, / como el pájaro duerme en las ramas, / *esperando* la mano de nieve / que sabe arrancarlas!»), para crear un mundo armonioso en el que música y poesía siguen un proceso paralelo. Las relaciones entre los dos poemas son dignas de destacarse. En vez del arpa becqueriana, tenemos la vihuela, que a lo largo del siglo XVI sustituye al laúd y se convierte en el instrumento adecuado para la adaptación polifónica, dada su capacidad para asociar el sonido a la palabra cantada, pero tanto el asunto como la técnica son similares en Bécquer y en Cernuda. No sólo se repite un mismo verbo («esperar»), que sirve para humanizar al instrumento, sino también el símil de la mano («La mano de nieve» y «La mano de su dueño»), que apunta a un origen poético, pues mano tiene la misma raíz que manifestación. Si a ello añadimos, en el caso de Cernuda, el uso del encabalgamiento («la caricia / diestra», «los sonidos / diáfanos»), que contribuye a dar fluidez al discurso, la ambigüedad o indeterminación semántica («Para llamarte o para ser llamados») y el empleo del hipérbaton («haciendo dulcemente / De su poder latente, temblor, canto»), observamos que los dos poetas buscan lo mismo: concentrar nuestra atención en la creación artística. En ambos casos, el efecto sonoro es parte esencial de su poesía, en cuanto la música es capaz de hacer surgir por sí misma todo un fondo latente<sup>12</sup>.

Aunque *Con las horas contadas* (1950-1956) esté dominado por el tema del amor, sobre todo en la sección «Poemas para un cuerpo», su expresión es enteramente musical. No sólo hay una tendencia al poema-canción a través del verso corto y la rima asonante, como ocurre en el poema «Instrumento músico», que revela el gusto popularizante del momento, en especial la tradición de los poetas arábigo-andaluces («Si para despertar las notas, / Con una pluma de águila / Pulsaba el músico árabe / Las cuerdas del laúd, / Para despertar la palabra, / ¿La pluma de qué ave / Pulsada por qué mano / Es la que hiere en ti?»), sino también la proximidad a ciertas letras del flamenco, principalmente las *soleás*, y el efecto de variación, típicamente

<sup>12</sup> Desde su ensayo «Bécquer y el romanticismo español», aparecido en la revista *Cruz y Raya* en mayo de 1935, Cernuda no ha dejado de reconocer la poesía de Bécquer como fuente de la poesía española contemporánea. Para las rimas relacionadas con la creación artística, véase el trabajo de Rafael DE BALBÍN, *Poética becqueriana*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1969. En cuanto a la presencia de Bécquer dentro de la Generación del 27, sobre todo en su relación con Cernuda, puede tenerse en cuenta el trabajo de Mario A. BLANC, *Las rimas de Bécquer: su modernidad*, Madrid, Editorial Pliegos, 1988, pp. 143-161.

musical («Aunque el tema sea el mismo, / Cada amor tiene su aire, / Que con tantas *variaciones* / Difiere y a nuevo sabe»), que aparece como fundamento de la creación artística y adquiere consistencia en *Variaciones sobre un tema mexicano*. La leve música asonantada, de sabor popular, queda incorporada en el ritmo del verso blanco y se convierte en palabra sugerente.

A medida que nos aproximamos a los años finales de Cernuda, la música deviene para él necesidad imprescindible y la expresión musical se va haciendo al mismo tiempo que el poema, resultando ambos indisolubles. En los poemas de *Desolación de la quimera* (1956-1962), una vez que la palabra se ha hecho transparente a su propio pensamiento, el compromiso ético se concreta en una escritura desnuda de formas, que le lleva a una poética de la reconciliación. La fluidez universal de la música es proyectada sobre la propia forma de escritura poética, impulsando la libre exploración de la palabra por espacios que ella misma, desasiéndose continuamente de los referentes reales, va creando. Esa obsesión por lo genesíaco, cuya latencia abre la palabra a su nombrar inminente, resplandece con especial intensidad en los dos grandes poemas con tema musical: «Mozart» y «Luis II de Baviera escucha *Lohengrin*», en los que Cernuda logra dar lo mejor de sí mismo.

En el primero, la admiración por la música mozartiana es tanto un elogio de la música y, por tanto de la poesía, como de su papel salvador en el mundo.

MOZART  
(1756-1956)

I

- Si alguna vez te preguntaste:  
«La música, ¿qué es?» «Mozart», dirías,  
«Es la música misma». Sí, el cuerpo entero  
De la armonía impalpable e invisible,  
5 Pero del cual oímos su paso susurrante  
De linfa, con el frescor que dan lunas y auroras,  
En cascadas creciendo, en ríos caudalosos.
- Desde la tierra mítica de Grecia  
Llegó hasta el norte el soplo que la anima  
10 Y en el norte halló eco, entre las voces  
De poetas, filósofos y músicos: ciencia  
Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír. Mozart  
Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto  
De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo.
- 15 Cuando vivió, entreoído en las cortes,  
Los palacios, donde príncipes y prelados  
Poder, riqueza detentaban nulos,  
Mozart entretenía, como siempre ocurre,  
Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque  
20 A su cenit. Cuando murió, supieron todos:  
Cómo admiran las gentes al genio una vez muerto.

II

De su tiempo es su genio, y del nuestro, y de siempre.  
Nítido el tema, preciso el desarrollo,  
Un ala y otra ala son, que reposadas



- 25 Por el círculo oscuro de los instrumentistas,  
Arpa, violín, flauta, piano, luego a otro  
Firmamento más glorioso y más fresco  
Desplegasen súbitamente en música.
- Toda razón su obra, pero sirviendo toda
- 30 Imaginación, en sí gracia y majestad une,  
Ironía y pasión, hondura y ligereza.  
Su arquitectura deshelada, formas líquidas  
Da de su esplendor inexplicable, y así traza  
Vergeles encantados, mágicos alcázares,
- 35 Fluidos bajo un frío rielar de estrellas.
- Su canto, la mocedad toda en él lo canta:  
Ya mano que acaricia o ya garra que hiere,  
Arrullo tierno en sarcasmo de sí mismo,  
Es (como ante el ceño de la muerte
- 40 Los juegos del amor, el dulce monstruo rubio)  
Burla de la pasión que nunca halla respuesta,  
Sabiendo su poder y su fracaso eterno.

## III

- En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo  
Al sueño de un vivir urdido en la costumbre
- 45 Y el trabajo no da libertad ni esperanza,  
Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre  
Dejar que su mente humillada se ennoblezca  
Con la armonía sin par, el arte immaculado  
De esa voz de la música que es Mozart.
- 50 Si de manos de Dios informe salió el mundo,  
Trastornado su orden, su injusticia terrible;  
Si la vida es abyecta y ruin el hombre,  
Da esta música al mundo forma, orden, justicia,  
Nobleza y hermosura. Su salvador entonces,
- 55 ¿Quién es? Su redentor, ¿quién es entonces?  
Ningún pecado en él, ni martirio, ni sangre.
- Voz más divina que otra alguna, humana  
Al mismo tiempo, podemos siempre oírla,  
Dejarla que despierte sueños idos
- 60 Del ser que fuimos y al vivir matamos.  
Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,  
Nocturno ruiseñor o alondra mañanera,  
Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.

La relación de Cernuda con Mozart no se reduce a los últimos años, sino que viene de mucho antes. La encontramos ya en la narración *El sarao* (1942), donde los personajes escuchan el aria «Non mi dir», del *Don Juan*, prosigue con la asistencia a los conciertos sobre la música de cámara de Mozart, que se desarrollaron en Londres a lo largo de 1946, según anota el propio Cernuda en *Historial de un libro* («En Londres fue donde mejores ocasiones tuve para escuchar música; no olvido una serie de conciertos semanalmente dedicados a toda la música de cámara de Mozart. Porque Mozart es el artista a quien debo haber gozado del más puro

deleite; y al escribir eso recuerdo cómo algunos discuten acerca de que el arte debe *comprometerse*, ser útil. No conozco obra de arte comprometido que me haya servido tanto, ni mejor, en su pureza irreductible, como la de Mozart»), y alcanza su punto culminante en este poema, que contiene un claro trasfondo personal, en el que lo estético adquiere un significado altamente moral.

No podemos analizar un poema tan extenso como éste sin tener en cuenta dos reflexiones previas: Cernuda compone «Mozart» durante su estancia en Méjico, hastiado del ambiente académico de Mount Holyoke, y utiliza la forma del concierto para su composición. Recordemos que el concierto tiene tres movimientos: En el primero, que presenta el esquema básico de exposición, desarrollo y recapitulación, el tono de un *allegro* sirve para anticipar las variantes del tema Mozart, que se concreta en la identificación de Mozart con la música («Si alguno alguna vez te preguntase: / «La música, ¿qué es?» «Mozart», dirías, / «Es la música misma»), en la admiración por el genio musical, símbolo supremo de la gloria del mundo («Desde la tierra mítica de Grecia / Llegó hasta el norte el soplo que la anima / Y en el norte halló eco, entre las voces / De poetas, filósofos y músicos: ciencia / Del ver, ciencia del saber, ciencia del oír, Mozart / Es la gloria de Europa, el ejemplo más alto / De la gloria del mundo, porque Europa es el mundo») y en el menosprecio del genio por los poderosos, a quienes sólo sirve de entretenimiento («Mozart entretenía, como siempre ocurre, / Como es fatal que ocurra al genio, aunque ya toque / A su cenit. Cuando murió supieron todos: Cómo admiran las gentes al genio muerto»). El *allegro con brio* de la segunda constituye un apasionado elogio de la música mozartiana, en la que se funden los sentimientos más opuestos («Toda razón su obra, pero sirviendo toda / Imaginación, en sí gracia y majestad une, / Ironía y pasión, hondura y ligereza»), y cuyo movimiento lento permite ir de lo particular a lo universal. Por último, el *andante maestoso* con el que comienza la tercera parte y que ofrece una vía de salvación frente al hastío urbano («En cualquier urbe oscura, donde amortaja el humo / Al sueño de un vivir urdido en la costumbre / Y el trabajo no da libertad ni esperanza, / Aún queda la sala del concierto, aún puede el hombre / Dejar que su mente humillada se ennoblezca / Con la armonía sin par, el arte immaculado / De esta voz de la música que es Mozart»), culmina en el lirismo de la última estrofa, donde la eternidad del arte actúa como consuelo de la fugacidad de la vida («Voz más divina que otra alguna, humana / Al mismo tiempo, podemos siempre oírla, / Dejarla que despierte sueños idos / Del ser que fuimos y al vivir matamos. / Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura, / Nocturno ruiseñor o alondra mañanera, / Sonando en las ruinas del cielo de los dioses»). El canto del ruiseñor sobre las ruinas, que tanto recuerda al ruiseñor de Keats, es una forma de conjuro contra la desaparición de la belleza en el mundo.

Si los poemas de Cernuda presentan abundantes rasgos autobiográficos y este poema es un claro ejemplo de trasfondo autobiográfico, no sorprende que la identidad Mozart-Cernuda, bajo la que se oculta una vez más la de la música-poesía, sirva para proyectar la sensibilidad artística del poeta sevillano, que sólo puede manifestarse lingüísticamente. Así, además del motivo central en torno a la música mozartiana, que aparece evocado en los versos 3-13, 22-28 y 32-35, y de la estructura tripartita del poema, dividido en tres partes de veintiún versos cada una de acuerdo con los múltiplos de siete y tres, habría que tener en cuenta el lenguaje directo y sencillo, cercano a la prosa de la exposición didáctica, donde el tono meditativo, el ritmo cortado de los párrafos, en los que abundan los encabalg-

mientos, los hipérbatos y las elisiones sintácticas, y la serie de metáforas visuales e imágenes descriptivas se combinan para darnos un significado estético y moral. Porque para Cernuda, lo mismo que para Mozart, la música, en cuanto expresión artística, cumple un papel redentor, de salvación del mundo, en la medida en que trata de poner orden en el caos («Si la vida es abyecta y ruin el hombre, / Da esta música al mundo forma, orden, justicia, / Nobleza y hermosura»). Sólo así, siendo la música lo abierto por excelencia y englobando la totalidad del proceso creador, puede establecer relaciones entre el tiempo y la eternidad<sup>13</sup>.

El no más allá de la muerte tiende a reunirse con el paso más allá de la escritura, pues toda escritura, incluida la musical, nos invita permanentemente a pasar al más allá, en proceso abierto hacia lo que todavía no ha llegado a ser, pero que se manifiesta o aparece antes que su propia manifestación. Esta conciencia anticipadora o profética, específica de la obra de arte, es visible en «Las sirenas», poema de claro fondo cavafiano, en donde la melodía brilla con la promesa de un canto futuro. La ética del perdedor, asumida por Cavafis con una mezcla de serenidad estoica y desengaño epicúreo, siguiendo las huellas de Plutarco y Shakespeare, es la deseada también por Cernuda. Pues lo que Antonio no puede alcanzar, la pérdida de la personal Alejandría («Como dispuesto desde hace tiempo, como un valiente, / como te va a ti que de una ciudad tal has sido digno, / acércate con entereza a la ventana, / y oye con emoción, pero no / con súplicas y quejas de cobarde, / como un último goce los acordes, / los excelsos instrumentos del misterioso cortejo / y dile adiós a ella, a la Alejandría que tú pierdes»), da lugar, en el poema de Cernuda, a la pérdida absoluta que incluye la aparición de un canto nuevo («Escuchado tan bien y con pasión tanta oído, / Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron, / Posesos por el filtro que enfebreció su sangre. / ¿Una sola canción puede cambiar así una vida? / El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos. / El que una vez las oye viudo y desolado queda para siempre»). El canto de las sirenas es la forma prohibida de la voz atrayente. Para escucharlo, hay que permanecer atado al mástil, como Ulises, pues sólo atravesando vivo la muerte, recibiendo el poder mortal que canta en la voz de las sirenas, puede nacer el canto que no morirá nunca. En ambos poetas, la música de la pérdida, que lleva a gozar de la felicidad mientras dura, abre un vacío que libera la voz y la restituye en un segundo lenguaje<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Mozart se esforzó por elevar lo que en el hombre hay de trascendente, por eso puso su imaginación, su ideal estético, al servicio de una ética. Su vuelo lírico, conseguido gracias a que el ruido del sonido ya no está en la melodía, se formó, en gran medida, dentro del ambiente liberador de la segunda mitad del siglo XVIII. En este sentido, véase el estudio de J. NEUBAUER, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992.

Por lo que atañe al análisis del poema, conviene destacar los ensayos de C. RUIZ SILVA, «En torno a un poema de Luis Cernuda: Mozart», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 316, Octubre 1976, pp. 61-65; y de P. GÓMEZ BEDATE, «El poema a Mozart de Luis Cernuda», *Revista de Poesía e Crítica*, Brasilia-Sao Paulo-Rio, núm. 4, Abril de 1978, pp. 9-13. Recogido ahora en *Poetas españoles del siglo XX*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pp. 134-140.

<sup>14</sup> Para el simbolismo de las sirenas, que radica en su seducción mortal, véase P. GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, 4.<sup>a</sup> reimpr., Barcelona, Paidós, 1989, pp. 483-484. En «Entrevista con un poeta», hecha por Fernández Figueroa a Luis Cernuda, y que se publicó en *Índice* (Madrid, abril-mayo de 1959), dice el poeta: «De entre los poetas contemporáneos muertos, Yeats...Rilke y Cavafy, el poeta griego de Alejandría. De este último no conozco sino algunos poemas en traducción inglesa; pero aquel sobre tema de Plutarco, donde Marco Antonio oye en la noche la música que acompaña al cortejo de los dioses, que le abandonan, me parece una de las cosas más definitivamente hermosas de que tenga noticia en la poesía de este tiempo». Recogido después en *Poesía y Literatura*, p. 378.

La coherencia de una obra artística, sea poética o musical, se halla en su estructura interna, que la convierte en una entidad objetiva y real. La expresión musical, en su aspiración por otro mundo, desborda los sentimientos conocidos y realiza el tránsito hacia un final presentido que, pues todavía no ha aparecido, no puede tampoco desaparecer. De ahí que la música se revele como la más utópica de todas las artes y camine, por encima de la transitoriedad, hacia la muerte, que permite soñar una nueva vida. En el poema «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», el poder transformador de la música, con su fluencia abierta, sirve para ilustrar la relación entre amor y muerte, dejando que el amor por el otro se constituya en fermento de supervivencia

LUIS DE BAVIERA ESCUCHA *LOHENGRIN*

- Sólo dos tonos rompen la penumbra:  
Destellar de algún oro y estridencia granate.  
Al fondo luce la caverna mágica  
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan  
5 Melodiosas, manando de sus voces música  
Que, con fuente escondida, lenta fluye  
O, crespa luego, su caudal agita  
Estremeciendo el aire fulvo de la cueva  
Y con iris perlado riela en notas.
- 10 Sombras la sala de auditorio nulo.  
En el palco real un elfo solo asiste  
Al festejo del cual razón parece dar y enigma:  
Negro pelo, ojos sombríos que contemplan  
La gruta luminosa, en pasmo friolento  
15 Esculpido. La pelliza de martas le agasaja  
Abierta a una blancura, a seda que se anuda en lazo.  
Los ojos entornados escuchan, beben la melodía  
Como una tierra seca absorbe el don del agua.
- 20 Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella  
De que es testigo; otra interior allá en su mente,  
Donde ambas se funden (como color y forma  
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia.  
Así, razón y enigma, el poder le permite  
A solas escuchar las voces a su orden concertadas.  
25 El brotar melodioso que le acuna y nutre  
Los sueños, mientras la escena desarrolla,  
Ascua litúrgica, una amada leyenda.
- Ni existe el mundo, ni la presencia humana  
Interrumpe el encanto de reinar en sueños.  
30 Pero mañana, cambelán, consejero, ministro,  
Volverán con demandas estúpidas al rey:  
Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.  
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?  
¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?  
35 Se interpondrá un biombo, benéfico, entre el rey y sus ministros.  
Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire.
- Esa es la vida, y trata fielmente de vivirla:  
Que le dejen vivirla. No en la ciudad, el nido  
Ya está sobre las cimas nevadas de las sierras  
40 Más altas de su reino. Carretela, trineo,

- Por las sendas; flotilla nívica, por los ríos y lagos,  
 Le esperan siempre, prestos a levantarle  
 Adonde vive su reino verdadero, que no es de este mundo:  
 45 Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda,  
 Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.
- Mas la presencia humana es a veces encanto,  
 Encanto imperioso que el rey mismo conoce  
 Y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca,  
 Unos ojos profundos, una piel soleada,  
 50 Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,  
 Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,  
 El imperio que ejerce la criatura joven,  
 Obrando sobre él, dejándole indefenso,  
 Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.
- 55 Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:  
 Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega  
 Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?  
 ¿Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?  
 ¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?  
 60 El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse así del otro.  
 Sobre la música inclinado, como extraño contempla  
 Con emoción gemela su imagen desdoblada  
 Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso.
- Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera  
 65 Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama  
 Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.  
 Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede  
 Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el sueño escape.  
 Luego un temor le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?  
 70 La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo  
 Contra todo temor, debilidad, desconfianza.  
 Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.
- En el canto, palabra y movimiento de los labios  
 Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento  
 75 Que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban,  
 Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.  
 Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma.  
 Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando:  
 El pasado, tan breve, revive en el presente,  
 80 Con luz de dioses su presente ilumina al futuro.  
 Todo, todo ha de ser como su sueño le presagia.
- En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.  
 Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo,  
 Olvido a su impotencia, saciedad al deseo  
 85 Vago y disperso que tanto tiempo le aquejara.  
 Se inclina y se contempla en la corriente  
 Melodiosa e, imagen ajena, su remedio espera  
 Al trastorno profundo que dentro de sí siente.  
 ¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?  
 90 Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?
- Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen  
 (Que los dioses castigan concediendo a los hombres  
 Lo que éstos les piden), y el destino del rey,  
 Desearse a sí mismo, le transforma,

- 95 Como en flor, en cosa hermosa, inerte, inoperante,  
Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,  
Pero teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey.  
Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.  
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.
- 100 Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,  
Joven y hermoso, como dios nimbado  
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,  
Existiendo en el sueño imposible de una vida  
Que queda sólo en música y que es como música,
- 105 Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito  
De pureza rebelde que tierra apenas toca,  
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a conocerse,  
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la música vive.

En *Tannhäuser* y *Lohengrin*, tal vez las dos óperas más maduras de Wagner, el ritmo irrumpe desde profundidades insospechadas para reconciliar sueño y realidad, «razón y enigma», como aquí se dice. Si en el poema «Mozart» acude Cernuda al concierto para su composición, ahora parece ser la fuga la forma musical preferida. Para escribir una fuga, el compositor debe convertirse en una especie de malabarista musical, lanzando al aire una serie de fragmentos melódicos y manteniéndolos simultáneamente en equilibrio. De ahí que las líneas estructurales de la fuga, la apertura o exposición, la parte media y el final, entremezclen sus líneas melódicas y se presentan más como una textura que como una forma musical. Partiendo de la figura misteriosa de Luis II de Baviera y de su amor por la música, Cernuda construye un poema con personaje histórico, en el que la identificación con el rey le sirve para proyectar sus propias vivencias. En la primera parte o apertura, conocida como exposición y reducida a las tres primeras estrofas, la voz introduce el tema o *sujeto* dominante, la ansiedad que el monarca siente por la música («Los ojos entornados escuchan, beben la melodía / Como una tierra seca absorbe el don del agua»), mientras las otras voces se introducen como *respuestas* en medio de un ambiente fantástico, que viene dado por la leyenda misma. La parte media abandona la clave tónica de la exposición e introduce pequeños *divertimentos*, que aligeran la repetición de sujeto y respuesta. El poder alado de la música le permite soñar con el cuerpo joven («Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce, / Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido, / El imperio que ejerce la criatura joven, / Obrando sobre él, dejándole indefenso, / Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura»), centro de atracción para Cernuda y que él coloca en el clímax del poema. Por último, en la tercera parte, el tema y sus variaciones vuelven a unirse en la *stretta*, donde el sueño se encarna en el mito de Narciso («Sobre la música inclinado, como extraño contempla / Con emoción gemela su imagen desdoblada / Y en éxtasis de amor y melodía queda suspenso»), que es ante todo el mito de la epifanía del otro en la imagen de sí, para terminar en el redondeamiento de la *coda*, que concentra la dispersión de todas las partes intermedias en el poder evocador del canto («Y para siempre en la música vive»). Conocer por la música: perseguir melancólicamente los sonidos del mundo en sus infinitas variaciones.

Si lo propio del ritmo es mantener el equilibrio entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido, dando consistencia a la construcción lingüística, ésta logra configurarse como unidad por medio de la modulación y articulación de los distintos niveles en el discurso. Gráficamente, la ruptura de la entonación propia del

paréntesis, «(como color y forma / Se funden en un cuerpo)», «(Que los dioses castigan concediendo a los hombres / Lo que éstos les piden)», y la marca subjetiva de la interrogación frecuentemente retórica («¿no muere aquel que ve a su doble?», «Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?»), abren los primeros surcos de sentido e introducen el punto de vista del hablante; morfológicamente, el valor durativo de las formas verbales en gerundio («*manando* de sus voces música», «*estremeciendo* el aire», «*obrando* sobre él, *dejándole* indefenso», «*Flotando* sobre música», «*Saludando* al hermano nacido de su sueño», «*Existiendo* en el sueño imposible de una vida»), que ofrecen una sensación de tiempo transcurrido; sintácticamente, además de la reiteración anafórica de idénticas estructuras oracionales («*Donde* el sueño le espera, donde la soledad le aguarda, / *Donde* la soledad y el sueño le ciñen su única corona»), que da intensidad a lo enunciado, importa destacar los frecuentes casos de encabalgamiento («saciedad al deseo / Vago y disperso», «Se inclina y se contempla en la corriente / melodiosa», «como dios nimbado / Por esa gracia pura e intocable del mancebo», «forma ya de ese mito / De pureza rebelde»), que dejan ver un exceso de materia humana desbordando constantemente las pausas versales; y semánticamente, el valor metafórico de la adjetivación («Al fondo luce la caverna *mágica*», «La gruta *luminosa*», «El brotar *melodioso*», «el sueño *imposible*»), entre los que destaca el adjetivo *melodioso*, el más repetido en el poema, y el campo semántico del sueño, al que la música pretende dar forma («es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma»), porque tal vez la suprema operación del arte, según recuerda Goethe, consiste en dar forma. Pocas veces el lenguaje coloquial ha llegado a una grado tan alto de poetización como aquí, dando fluidez al lenguaje y haciendo que la palabra aspire a la simultaneidad de la música<sup>15</sup>.

Las conexiones de Cernuda con la música fueron constantes a lo largo de su vida, aunque se den con más intensidad en ciertos momentos y con mayor profusión en el verso que en la prosa. No es posible registrarlas en toda su extensión, lo cual desbordaría ampliamente los límites de este ensayo, pero sí concretar esa relación en los momentos más significativos y destacar su grado de evolución. Dentro de la prosa poética, además de los textos de *Ocnos* ya señalados, habría que tener en cuenta los relatos «Marsias» (1941), sobre el mito del joven que retó a Apolo en el arte de la zampoña, «El Sarao» (1942), en donde se hace patente la afición de Cernuda por la ópera, y la variación decimoséptima «Los ojos y la luz», de *Variaciones sobre un tema mexicano* (1952), cuyo título da a la obra una estructura claramente musical. En cuanto a la obra crítica, además de las referencias musicales que aparecen a lo largo de *Historial de un libro*, tampoco debemos pasar por alto algunos ensayos reveladores, como «El espíritu lírico», publicado en el *Heraldo de Madrid* el 21 de enero de 1932 y en donde la referencia a Luis II de Baviera se convierte en precedente del poema sobre el rey amante de la música, y el titulado «Bécquer y el romanticismo español», aparecido en la revista *Cruz y Raya* en mayo de 1935, en el que Cernuda se vale de la música para expresar su afinidad

<sup>15</sup> En *Tannhäuser* y *Lohengrin*, donde el tejido musical se proyecta de modo más amplio sobre el material poético, Wagner alcanzó el punto culminante de su poder creativo. En esta línea, véase el estudio de E. NEWMAN, *Wagner. El hombre y el artista*, Madrid, Taurus, 1982.

En cuanto a la figura alucinada y misteriosa de Luis II, cuyo amor por la música ejerció una gran atracción en la sensibilidad de Cernuda, puede consultarse el estudio de P. COMBESCOT, *Luis II de Baviera*, México, FCE, 1986. Para un análisis de la complejidad del poema, escrito entre noviembre y diciembre de 1960, véase el ensayo de M. ULACIA, «El teatro de Narciso: Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», en *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda*, Opus Cit., pp. 39-49.

con la poesía de Bécquer, ciertas traducciones, como la del *Troilo y Crésida* de Shakespeare, donde Cernuda incorpora el ritmo musical de la prosa, practicado ya por T. S. Eliot, o la que realizó de *Una toccata de Galuppi*, de Robert Browning, e incluso varias alusiones musicales en el epistolario, como la carta dirigida a «Vicente Aleixandre» en 1950, en la que aparece esta confidencia melancólica («¿Te acuerdas del piano donde tantas veces oímos cantar a Federico? Ay, ya no existe»), todavía no suficientemente estudiadas. Cuando el lenguaje es realmente canto, se da un juego entre la palabra y el sonido. El hecho de dotar al lenguaje de una dimensión musical obedece, en el caso de Cernuda, no sólo a una necesidad de explorar nuevos territorios, sino también a un secreto fondo común, a una materia oscura, en la que convergen las distintas artes aliadas desde el origen. Pues no queriendo perder el sentido del principio, al que poesía y música apuntan, la escritura cernudiana deja de convertirse en algo inmovilizado.

Unidos desde el comienzo, músicos y poetas parecen recorrer ahora caminos diferentes. Y sin embargo, ambas artes se necesitan y reclaman un diálogo necesario, porque apuestan por la libertad suprema de la Palabra inicial, la que estaba cerca de Dios y era Dios, y cuyo ritmo genera la creación de todos los mundos posibles. En su indagación sobre la palabra creadora, Unamuno vio cómo la poesía española se había metido en una especie de agotamiento institucional, de un orden formulario y vacío, en el que «el compás mata al ritmo». Cernuda, por su parte, buscó siempre ese ritmo *interior* que había encontrado en Wordsworth o Coleridge, a través de las lecturas de su admirado Unamuno («el mayor poeta que España ha tenido en lo que va de siglo», según nos dice él mismo en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*), luchando por dar a la escritura, dentro de un ámbito marcado por la alteridad, una inflexión meditativa que se traduce en una liberación de lo subjetivo y en un estar paradójico, signos de su poesía última. Porque como dice Cernuda en el poema «La ventana», de *Vivir sin estar viviendo* («Que estando ya, no estaban, / Pues entre estar y estar hay diferencia»), versos en los que tal vez subyace el recuerdo de «va mucho de estar a estar», de las *Moradas* teresianas, estar en un mismo lugar equivale a volver a ese niño interior que uno ha sido. La fascinación que el poeta sevillano sintió siempre por la música, la forma más pura del lenguaje, le llevó a mantenerse distante ante el mundo real, incluso a suplantarlo, constituyendo un lenguaje sonoro y ondulado, lleno de cadencias armónicas, que tiende a establecer una correlación entre lo visible y lo invisible. En su aproximación al ideal de la música, Cernuda acaba instalándose en el recinto interior de la palabra para construir una escritura que se expande al ritmo del deseo, llena de posibilidades ilimitadas<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Refiriéndose a esta relación de Cernuda con la música, José Carlos Ruiz Silva ha señalado: «El vínculo de Cernuda con la música es fundamentalmente un vínculo de soledad como lo es —con mayor entidad, por supuesto— con la poesía. Lo que me parece importante destacar es la evolución de este vínculo que va desde un estar a un ser, desde una relación puramente estética hasta, poco a poco, convertirse en sustancia de poeta y de su obra. En principio, Cernuda trae la música desde el exterior; al final de la música está ya dentro de él y le es inseparable», *Revista de Literatura*, Tomo XXXIX, núms. 77-78, junio 1978, p. 54.

Sobre el epistolario de Cernuda, merecen destacarse: *Cartas a Eugenio de Andrade*, edición, prólogo y notas de A. Crespo, Zaragoza, Olifante, 1979; *Epistolario inédito*, recopilado por F. Ortiz, Ayuntamiento de Sevilla, 1981; R. MARTÍNEZ NADAL, *Españoles en la Gran Bretaña*, Madrid, Hiperión, 1983, donde figura una amplia recopilación de cartas; y las publicadas por José Luis Cano, «Luis Cernuda a José Luis Cano. Cartas inéditas» y «Cartas de Luis Cernuda a José Luis Cano», en *Contemporáneos*, Jerez de la Frontera, núm. 4, 1990, pp. 3-9 y núm. 9, 1991, pp. 16-17.



## EN TORNO A LAS POESÍAS PATRIÓTICAS DE DON JUAN BAUTISTA ARRIAZA Y SUPERVIELA

Por *Mbol Nang*

Desde el erudito Marqués de Valmar<sup>1</sup>, la crítica ha dado una valoración bastante negativa y errónea de la poesía de don Juan Bautista Arriaza y Superviela (Madrid 27-02-1770 - Madrid 22-01-1837), militar, caballero de la Distinguida Orden española, diplomático e Individuo Honorario de la Real Academia de San Fernando. La falta de una formación académica sólida podría llevar a tales prejuicios. A pesar de no haber pasado mucho tiempo en las aulas universitarias, su sólida formación personal hace que se le cuente entre los mejores poetas del Setecientos.

El presente trabajo pretende analizar las poesías patrióticas del vate madrileño desde una perspectiva temática pero insistiendo más en los aspectos lingüístico-estilísticos y en la comunicación poética.

Aunque en la mayoría de los casos la inspiración parte de la necesidad de comprender y explicar el mundo, Arriaza era lector y conocedor de las preceptivas vigentes en su siglo. Su *Arte Poético* (1807) no es sino una versión española del *Art Poétique* de Boileau. De Metastasio heredó el uso de la octavilla italiana. «La despedida de Silvia» no es sino una versión española de «La partenza» de Metastasio con rimas agudas en los versos medial y final.

El prosaísmo que se observa en los poemas es deliberado y corresponde a una mera voluntad del momento<sup>2</sup>.

Vistas las cosas desde este ángulo, deberíamos volver a leer con miras nuevas las obras de Arriaza. Sus poemas son varios gracias a su vena chispeante que le permitió ensayarse en diversas composiciones: idilios, sátiras, poesías jocosas, elegías, odas, anacreónticas, sonetos, himnos, canciones, melodramas, epigramas, madrigales, y epístolas.

Desde el punto de vista métrico y estilístico, huelga decir que de manera general, la lírica de Arriaza refleja la sobriedad neoclásica. El verso predominante es el endecasílabo sáfico, la rima total o parcial según el tema tratado, el ritmo vario.

Es esa literatura a la que intento acercarme, respetando, cada vez que sea posible, el espíritu del XVIII.

El Arriaza que triunfa en las letras es el poeta patriótico, comprometido ya que sus mejores composiciones son cantos épicos, himnos, poesías de tema naciona-

---

<sup>1</sup> Leopoldo Augusto DE CUETO, «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el Siglo XVIII», *Poetas líricos del Siglo XVIII* (Madrid: Rivadaneira, 1952 —BAE LXI—), pp. CCXX-CCXXII. Leopoldo Augusto de Cueto califica a Arriaza de «uno de los ejemplos más señalados de la distancia que media entre el ingenio y la poesía» (p. CCXX).

<sup>2</sup> Es lo que Carlos Bousoño llama «Procedimientos extrínsecos y modificantes extrínsecos propios de cualquier época», en *Teoría de la expresión poética II*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 85-251.

lista<sup>3</sup>. Ello hizo que la crítica considerara sólo la épica del vate madrileño menospreciando así buena parte de su producción poética. Aunque se considere sólo esa literatura *engagée*, se plantea el problema de la comunicación en poesía y el del realismo literario.

Digamos con F. Martínez<sup>4</sup> que el autor no comunica con nosotros por medio del lenguaje, sino que comunica lenguaje. Y el lenguaje poético se caracteriza por la presencia de una lógica diferente a la lógica del lenguaje. Este viene constituido por la imposición de un lenguaje articulado sobre un modo de *signifiante* lógicamente anterior a él cuya especificidad no puede ser nunca conseguida por una descripción metalingüística.

Kristeva<sup>5</sup> considera la literatura como «discurso —objeto— secundario en relación a lo «real» [...]»; es a ese nivel de inteligibilidad de la «literatura» como discurso sustitutivo donde se sitúa la recepción de consumo del texto con su exigencia de verosimilitud».

El caso es que en Arriaza lo verosímil se confunde con lo real. En los himnos patrióticos por ejemplo, la España oprimida deja de ser la España del Setecientos para ser la España del lector: una España que reverdece en la esperanza de cada español maduro y amante de su país.

Antes de adentrarme en el análisis de las poesías patrióticas de Arriaza, quizás sea conveniente hablar, aunque sucintamente, de algunos temas que encierran.

Los descuidados y alegres días de la juventud trajeron consigo afectos tiernos, risueñas ideas, incluso versos anacreónticos. Pero la invasión napoleónica hizo del autor del «Dos de mayo en 1808» el poeta rebelde cantor de la desgracia nacional y de la libertad de la patria oprimida. Los temas sobresalientes giran en torno a lo bélico, el heroísmo, el patriotismo, la gloria, la victoria y la libertad.

La meta del vate ahora es satirizar al invasor y estimular a los combatientes españoles. La comunicación literaria, porque apela a la libertad,

Vivir en cadenas  
¿cuan triste vivir?

(«Los defensores de la patria», BAE, LXI, p. 81)

queda comprometida con ella. Así la elección de un tema supone al mismo tiempo la voluntad de tratar un aspecto de la realidad. Al ser la comunicación de tal carácter que requiere el encuentro de las libertades respectivas del autor y del lector, la selección del tema condiciona la identidad de este último. Arriaza se encuentra determinado por el medio, por las circunstancias, por el público que se presenta como una espera, un vacío que hay que rellenar.

El mismo público, a través de la poesía, cree tener un defensor y adquiere conciencia de su ser. Y como resultado de esa reflexión, tenderá a modificarse y mejorarse.

<sup>3</sup> Ya señaló Juan Luis Alborg que lo más peculiar que puede situar a Arriaza en la historia de la lírica española son sus numerosos himnos patrióticos que hizo a diversos acontecimientos de la Guerra de Independencia. Y según Alcalá Galiano, Arriaza es patriota puro y nadie hizo más versos que él sobre aquella guerra (BAE, LXI, p.43).

<sup>4</sup> F. Martínez BONATI, *La estructura de la obra literaria* (Madrid Ariel, 1960), p. 128.

<sup>5</sup> Véase María Ángeles GRANDE ROSALES, Julia Kristeva «La semiótica como modelo isomórfico de la lógica poética», en *Investigaciones semióticas. IV. Actas del IV simposio internacional de la Asociación española de Semiótica* celebrado en Sevilla (3-5 de diciembre, 1990), (Madrid: Visor Libros, 1992), Vol. I p. 118.

Digamos con Sartre<sup>6</sup> que uno de los motivos que impulsan al escritor es el deseo de sacudir al lector con una especie de emoción estética, cuya tarea final es revelar el mundo y proponerlo como una tarea a la generosidad del lector.

La poesía así responde a preguntas claves: ¿qué es escribir?, ¿por qué escribir?, ¿para qué escribir? Se llega así inevitablemente a la selección de los temas pasando por la elección de los vocablos para llegar al vocablo más adecuado para la expresión de los sentimientos. Como diría Sartre,

Ya que para nosotros un escrito es una empresa, ya que los escritores somos vivos antes de ser muertos, ya que creemos que hay que proclamar tener razón en nuestros libros y que, incluso si los siglos nos quitan esa razón después, no hay razón para que nos la quitemos por anticipado, ya que entendemos que el escritor debe comprometerse por completo en sus obras, y no proceder con una pasividad abyecta, exponiéndonos sus vicios, sus desdichas y sus debilidades, sino con una voluntad decidida y una elección, como esa empresa de vivir que somos cada uno; en estas condiciones conviene que volvamos a abordar este problema desde el principio y que nos preguntemos a nuestra vez: ¿por qué se escribe?<sup>7</sup>

Si tuviéramos que contestar la pregunta de Sartre, diríamos que en el caso de Arriaza, se escribe para defender la libertad, porque no tiene precio, y la estaba a punto de perder España. Hay que conquistarla incluso con las armas:

Partamos al campo,  
Que es gloria el partir;  
La trompa guerrera  
Nos llama a la lid  
La patria oprimida,  
Con ayes sin fin  
Convoca a sus hijos,  
Sus ecos oid.

(«Los defensores de la patria», p. 81).

En estos términos se indigna en «El dos de mayo en 1808»:

¡Día terrible, lleno de gloria,  
Lleno de sangre, lleno de horror,  
Nunca te ocultes a la memoria  
De los que tengan patria y horror!

(«El dos de mayo en 1808», p. 61).

El amor a la patria y, sobre todo, el sentido del honor, llevaron a los españoles a no temer la muerte porque no valía la pena vivir sin honor. La poesía se hace fanática. Arriaza defiende incluso la causa española mal contada al extranjero en «Sobre el modo grosero con que algunos periodistas extranjeros hablan acerca de los asuntos de España en el año de 1810» (p. 57).

España fue invadida por Napoleón después de que éste haya desterrado al rey Fernando. «Sentimientos de la España al tiempo de la partida de su legítimo Rey

<sup>6</sup> J. P. SARTRE, *¿Qué es la literatura?* (Buenos Aires: Losada), 1976.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 61.

en 1808» (p. 57), de tono quejumbroso desde los primeros versos, traduce el pesar español:

Triste la España, «¿dónde vas, Fernando?»  
 Al hijo fugitivo dice ansiosa;  
 Y él sigue, y deja de su madre hermosa  
 Llevar los vientos el acento blando.  
 Ya la materna falda abandonando,  
 Pisa de Francia la ribera odiosa;  
 Y aún está oyendo esta voz piadosa,  
 Que le repite «¿adónde vas?», llorando.  
 («Sentimientos de la España...», p. 57).

El destierro y la invasión son, pues, los principales ejes de la desgracia española que favoreció la desunión de los mismos españoles divididos en afrancesados y nacionalistas extremistas:

Rotos los naturales eslabones  
 De amistad y de amor, en rabia insanos,  
 Entre sí se devoran cual leones.  
 («Realidad en ilusión», p. 146).

La indignación conduce a la rebeldía y al heroísmo, temas muy recurrentes en Arriaza. El poeta se hace intérprete de los sentimientos comunes llamando al combate

Muertos sí, dijo, pero esclavos no.  
 («El dos de mayo en 1808», p. 61)

para conseguir de ese modo la libertad. El heroísmo supone, pues, fuerza física y grandeza moral. En Arriaza los héroes van dotados de las más grandes fuerzas físicas y morales que les permiten alcanzar metas extraordinarias y vencer al enemigo. Se descubren como hombres capaces de superar toda violencia física y moral. Arriaza les hace recordar a los valientes héroes de Numancia, símbolo del orgullo español, que no se sometieron al poderoso imperio romano (Soneto XIV).

El heroísmo conlleva sacrificios, incluso el sacrificio supremo: la misma vida:

Vedlos cuan firmes a la muerte marchan,  
 Y el noble ejemplo de morir nos dan;  
 («El dos de mayo en 1808», p. 62).

El heroísmo conduce a la victoria, la victoria a la gloria:

¡Venid, vencedores,  
 Columnas de honor!  
 La patria os dé el premio  
 De tanto valor.  
 («Himno de la victoria», p. 84).

Tras libertar a la patria, los héroes son aclamados y glorificados por el pueblo mediante regocijos públicos. La gloria es, pues, la materialización de la libertad.

La alegría y la gloria son hijas de la libertad recobrada. Los valientes patriotas han alejado al enemigo y con él

[... ] Los aciagos tiempos  
 En que la guerra impía  
 Las tuvo entre murallas  
 Medrosas y afligidas

(Anacreónica II, p. 51)

La gloria no reside sólo en la victoria, sino también en la muerte. Es el caso de Daoiz y Velarde en «El dos de Mayo en 1808»:

Ahora, a glorioso polvo reducidos,  
 En esos vasos fúnebres os veo  
 [ \_ \_ \_ \_ \_ ]  
 - - - - - vuestros nombres  
 En el nocturno pabellón del cielo  
 Van a resplandecer, signos de gloria.

La gloria culmina en «El regreso de Fernando» (p. 86). Vencido el invasor galo, puede volver el rey y recuperar su corona. El vate vuelve a recordar las peripecias de la contienda y alaba un tanto exageradamente a Fernando, olvidándose de que el único que supo conservarse fuera de la contienda fue el mismo Fernando VII quien, mientras media España luchaba en su nombre, vivía tranquilo en Francia. Atribuir la gloria militar al rey Fernando procede únicamente del fanatismo de Arriaza que, cabe recordarlo, fue poeta cortesano. La victoria española es colectiva; la gloria también.

Podemos observar en los poemas que tratan del heroísmo, de la victoria y de la gloria, un actante colectivo, o sujeto social, de quien retenemos símbolos, valores y experiencias comunes.

Limitarse a la única temática sería estudiar parcialmente las poesías patrióticas del vate madrileño. Aunque se trata de poesías de circunstancias, analicemos, en sus rasgos generales, el estilo poético de Arriaza.

Siguiendo la moda de la época, no hay ninguna complicación en el estilo. Las estrofas son las de la métrica castellana tradicional (tercetos, cuartetos, cuartetos, cuartetos asonantados, sexteto-lira, sexta rima, estancias), los versos también: (hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, decasílabos, endecasílabos, sobre todo el endecasílabo sáfico).

El estudio de la rima no plantea ninguna dificultad. Arriaza combina la rima oxítona con la paroxítona. En las canciones sólo los últimos versos del frente y de la coda son oxítonos. También usa la rima asonante y la consonante. De los cuatro patronos básicos de la rima castellana: continua (a a a a), gemela (a a b b), abrazada (a b b a), encadenada (a b a b, c d e), sólo los dos últimos aparecen en los poemas épicos de Arriaza.

Se observa cierta regularidad, correspondencia y simetría en el ritmo según pasamos del verso impar al par<sup>8</sup>. También el ritmo es un elemento del tema. Un cánón rítmico preciso expresará la tristeza o la alegría según el capricho del vate.

<sup>8</sup> Como ejemplo podrían leerse los sonetos XX y XXIX, pp. 56 y 57 respectivamente y la Anacreónica I que estudié en otro lugar.

La falta de complicación obedece a una meta precisa: la elegancia en el decir. Según el mismo Arriaza,

[...] no puede haber verdadera expresión de ideas en donde no reine la mayor claridad de dicción; [...] esta claridad debe ir siempre acompañada de una constante elegancia en el decir<sup>9</sup>.

En sus fáciles versos, se notan la espontaneidad, la majestad del idioma y la cadencia del metro que son, según el propio Arriaza, dotes indispensables para un buen poeta. Se ve a alguien que ha leído a preceptistas como Arteaga, Luzán y Boileau.

El fenómeno metafórico en la actividad lingüística es siempre actividad «poética», es decir, creadora. La fantasía humana, dice Coseriu,

llena de múltiples significados metafóricos los continuos fónicos que son las palabras físicamente consideradas [...], cambia caprichosamente los significados y busca nuevas imágenes expresivas para nombrar lo que la intuición conoce y distingue, y [...] establece cada vez relaciones nuevas entre los signos muertos y moribundos de la «lengua», renovándolas continuamente, creándola en cada momento, para adaptarla a nuevas intuiciones. La alegría, la tristeza, el dolor y el miedo del hombre, su manera de considerar el mundo y su actividad hacia él, todo esto se refleja en la palabra, en el acto de creación lingüística. El hombre conoce, y al mismo tiempo piensa y siente, estableciendo analogías inéditas, en la intuición como en la expresión, analogías que contienen y manifiestan su modo peculiar de tomar contacto con la realidad<sup>10</sup>.

Aunque el lenguaje poético es esencialmente metafórico, Arriaza es muy sobrio en cuanto al uso de metáforas se refiere. No quiere llenar las palabras de «múltiples significados» ni cambiar «caprichosamente los significados», sino que, en una poesía nacida de una situación concreta, quiere transmitir un mensaje con palabras desnudas, crudas.

Si la metáfora escasea en la épica de Arriaza, se ve sustituida por un uso abundante, diría excesivo, de las interrogaciones retóricas que expresan indignación («El dos de mayo en 1808», Anacreóntica I, Soneto XXVI) e ironía (en «Realidad en ilusión», el vate dice que Francia consuela a España con la invasión napoleónica).

Desembocamos de ese modo en otra figura muy recurrente en la poesía patriótica de Arriaza: la prosopopeya. En «Realidad en ilusión», el vate personifica a España que adquiere así plenitud humana y se comporta como tal. De ese modo sufre, llora, grita, se pone triste. En «Profecía del Pirineo», aparece *con triste luz sus ojos encendidos* (p. 69) y en «Sentimientos de España al tiempo de la partida de su legítimo rey en 1808», llora, impotente, ante su cruel destino, para luego pedir auxilio:

¡Quién me socorre, ¡oh Dios! Quién me consuela!  
(«Realidad en ilusión», p. 146).

<sup>9</sup> Prólogo del mismo Arriaza a sus *Poesías*, BAE, LXVII, p. 45.

<sup>10</sup> E. COSERIU, «La creación metafórica en el lenguaje» en *El hombre y su lenguaje* (Madrid: Gredos, 1977), p. 100.

Ya estamos con Rafael Lapesa que apuntó que uno de los más bellos sueños de la poesía ha consistido en imaginar que la naturaleza está dotada de alma y que entre ella y los humanos se establecen corrientes de intercambio sentimental.

La exclamación es la figura patética más empleada por Arriaza. Según las circunstancias, traduce ora la alegría, (Anacreóntica II), ora el dolor («El dos de mayo en 1808», «Realidad en ilusión», etc.)

La necesidad de expresarse se sirve de la palabra como arma capaz de transformar la realidad. La necesidad y la voluntad de hablar para el pueblo se unen a un desbordado amor por el ser humano, por la patria. Entonces, el verbo se yergue por encima de todo para denunciar la injusticia y expresar indignación y rebeldía.

Si la palabra poética se escribe desde el rencor o la envidia, entonces su vivacidad esencial no puede sino llevar a la condena, a la crítica. Junto a las municiones, junto a nosotros mismos, las palabras se cargan de dinamita y estallan como bombas: muy duros son los vocablos con que Arriaza califica al invasor francés: *negro bando, furor, codicia ardiente, placer de sangre, rabia* («Realidad en la ilusión»); *tirano, despota, impío* («Soneto XXVI»); *tigre, hipócrita, perfidia, villano, traidor* («Profecía del Pirineo»); *sangre, opresor, invasor, puñal...* en otros poemas. El patriotismo vuelve al vate insolente: maldice e insulta violentamente todo cuanto no sea español o partidario de la causa española.

Si el tono es amargo y angustiado, es porque lo único que quiere el poeta es la paz, la libertad y un mañana totalmente distinto. Lo mismo vemos siglos después en los llamados poetas sociales de posguerra.

El estilo de Arriaza es sencillo, repito, siguiendo la moda de época. Las posibilidades innovadoras pueden conducir a la saturación del desconocimiento expresivo. Hay que ser sencillo, y de ese modo, transmitir un mensaje. Sin embargo, gran parte de la poesía del Setecientos queda coja, inválida por su prosaísmo. Pero hay que saber que ello obedece a una realidad de época, que Bousño llama *procedimientos extrínsecos y modificantes extrínsecos propios de cualquier época*<sup>11</sup>.

Cuanto más se individualiza el estilo, mucho más se comunica o participa. El prosaísmo de Arriaza es, pues, deseado. Era conocedor de las preceptivas clásicas y del Setecientos. En su caso se trata simplemente de interpretar los hechos a través de la palabra, del canto poético. La expresión tiene sentido a través de una técnica, de las posibilidades rítmicas, sintácticas, léxicas del lenguaje. Y hay que tener en cuenta, sobre todo, que el ritmo del lenguaje oral, del que partió Arriaza, y no tan sólo el del lenguaje escrito, conduce a la cercanía de la palabra con el espíritu, la realidad.

Digamos con Claudio Rodríguez<sup>12</sup> que la voz de la palabra humana, en este caso, va excavando un cauce que puede, a veces, llegar hasta el oráculo del sueño o a la creación del ritmo de las cosas, de la intimidad más afable.

El estilo reside en la personalidad, en la calidad del espíritu expresado. Todo no es llaneza en Arriaza. De vez en cuando el poeta recurre al discurso exterior libre, o sea que el sujeto de la enunciación poética habla directamente y sin intermediario entre él y los lectores. A veces utiliza la técnica dialogada como en la narrativa («Profecía del Pirineo»).

<sup>11</sup> Véase la nota 2.

<sup>12</sup> Claudio RODRÍGUEZ, «Introducción» a *Desde mis poemas* (Madrid: Cátedra, 1984), p. 16.

Para dar elevación y más tono a la poesía, Arriaza recurre a la ornamentación mitológica. No es que abunde, sino que conlleva mucha significación. De hecho, el poeta alude al Olimpo, a Baco, Febo, Juno, Marte, a las ninfas...

El Olimpo es la morada de los dioses. En «Brindando por las damas...», los militares españoles que acaban de realizar hazañas son hombres-dioses; de ahí el brindis que se da en su honor; de ahí su transposición con ese motivo en el Olimpo, lugar más adecuado para semejante acontecimiento.

En el mismo poema el autor se refiere a Juno, reina augusta del cielo, que representa en la mitología el modelo sagrado de la mujer perfecta. Es protectora de la sanidad conjugal.

La violencia de Marte es saludable porque permite recuperar los territorios ocupados por el enemigo. Por eso el vate lo invoca en muchos poemas.

Podrían citarse más ejemplos pero los límites que nos impone el trabajo no nos permiten explayarnos demasiado.

En cuanto a los tiempos verbales, señalemos que el presente de narración, los imperfectos, los pretéritos separan al lector sólo unos años de su presente lleno de recuerdos tristes.

En muchos poemas el presente de indicativo es un signo temporal extensible al momento en que el autor escribe (s. XVIII) y al momento en que lo lee y gusta el hombre de nuestros días. Unos verbos actúan en la composición de signos temporales precisos. El poeta del tiempo-momento, del tiempo preciso, eterniza a través del arte el instante como en una fotografía. Así Arriaza transforma años concretos de la historia nacional en versos. Los hechos tienen lugar en un momento clave de la historia de la liberación del pueblo español, o de una guerra sangrienta (el 2 de mayo de 1808). La fecha es un signo temporal, y el signo temporal ha dado vida a los versos o a los títulos de poemas<sup>13</sup>. Como diría Ángeles Cardona,

El mundo concreto fotográfico de la novela realista ha saltado misteriosamente a la lírica con mensaje<sup>14</sup>.

Las alusiones a hechos de la época dificultan la interpretación de poemas, aparentemente sencillos, y eso que el crítico codifica sólo con ayuda de complicadas investigaciones histórico-sociológicas. El poema no puede ser comprendido en su totalidad sin recurrir al aparato crítico, y también indicio de que el aparato crítico debe moverse entre signos temporales de índole muy diversa, aunque el crítico trabaje sólo en el plano de la lengua y opere con elementos lingüísticos.

Todos los himnos dan la impresión de situar la experiencia de un inconfundible mundo concreto que no puede desplazarse hacia adelante más que en la memoria de los que lo vieron, pero que, aunque se desplace, queda amarrado al tiempo que los inspiró:

<sup>13</sup> Véamos algunos ejemplos: «A la memoria de D. Mariano de Arriaza, muerto gloriosamente de un tiro de artillería en la defensa de Madrid contra Napoleón el 4 de diciembre de 1808», «El dos de mayo en 1808», «El regreso de Fernando», «A las primeras partidas de campo que se hicieron a Chiclana después del largo sitio de Cádiz y acabados de destruir los campamentos franceses», «Profecía del Pirineo, en Julio de 1808», etc...

<sup>14</sup> Ángeles CARDONA, «Introducción al estudio de los signos temporales en lengua poética: hacia un nuevo planteamiento en el estudio de los géneros literarios», en *Investigaciones semióticas*. IV, tomo II, ed cit., p. 600.



¡Oh Fernando, oh mi rey, ¡qué horrible suerte!  
 («Realidad en ilusión», p. 146).

¡Napoleón! (tronando  
 Sonó la voz) ¡Napoleón! ¿en dónde  
 La majestad augusta de Fernando  
 Tu perfidia encendió? Traidor, responde  
 Del que llamaste hermano;  
 Te buscó grande, y te encontró villano.  
 («Profecía del Pirineo...», p. 69).

Marcar el tiempo concreto en que ocurre una situación a base de signos temporales que funcionan como delimitadores concretos e inconfundibles no es tarea del poeta, ni salvo excepciones, marca la lírica instantes que influyen decisivamente en la creación. Podríamos decir que esta despreocupación por el tiempo indica precisamente la frontera entre la lírica y la narrativa<sup>15</sup>.

Desgraciadamente en Arriaza la poesía se confunde con la narrativa. Vemos signos temporales que admiten una clasificación concreta: signos que se resuelven mencionando efemérides, signos históricos fáciles de descodificar con exactitud (el 2 de mayo de 1808, el destierro del rey Fernando VII, su vuelta a España, etc.). Los hechos poéticos se suceden con rapidez como las páginas de un manual de historia:

Los males que tú lloras  
 También por mí pasaron.  
 Mis hijos algún día  
 Cual los tuyos se hallaron  
 En fiera insurrección y rebeldía;  
 Y aun fue más ominosa el negro bando  
 Al trono de Luis que al de Fernando,

afirma en «Realidad en ilusión» refiriéndose a la desgracia española y a la Revolución francesa. Se trata de signos concretos, fechas, o sea, lo que podríamos llamar el calendario de acontecimientos.

El poeta echa mano del presente y del pretérito indefinido que se repetirán emotivamente cada vez que sea leído el poema, presente y pretérito revividos y eternizados por el poema a través del lector de todos los tiempos. Los signos temporales, pues, se alargan, retroceden, avanzan y se eternizan.

Aunque no se puede excluir la ficción en una creación poética, en Arriaza el significativo (el poema) y el significado (la historia) se relacionan con el referente real. Pero estamos ante un universo ficcional realista ya que es la ficción realista la que se construye casi exclusivamente mediante materiales procedentes del mundo real, que trata de imitar con exactitud<sup>16</sup>.

El poema es una enunciación, la representación enunciativa de un hablar imaginario, su *mise en discours*<sup>17</sup>, y no simplemente una reproducción estética de fenó-

<sup>15</sup> Ángeles CARDONA, *Art cit.*, p. 595.

<sup>16</sup> José María PAZ LAGO, «Realismo, realidad y ficción realista», en *Investigaciones semióticas*, IV, tomo II, *ed. cit.*, p. 708.

<sup>17</sup> Jesús G. MAESTRO, «Pragmática de la lírica: Teoría de las instancias poéticas», en *Investigaciones Semióticas*, IV, tomo I, p. 149.

menos verbales cuyo valor semántico nos remite a un significado, sino también una relación de palabras dispuestas específicamente, una particular modalidad del decir. Y al decir se miente. También miente Arriaza que su poesía es monocorde y que sólo canta lo heroico-nacional. La misma crítica miente. Umberto Eco define la semiótica como una disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir<sup>18</sup>.

Reducir la poesía de Arriaza a la única vertiente social sería mentir. El estudio de la literatura debe saber que las circunstancias de la vida llevan al escritor a adoptar cierta actitud ante el hecho de escribir. En el prólogo a sus *Poesías escogidas*, José Hierro dice:

[...] Pero cuando una experiencia terrible, cuando la vida de fuera se impone, las diferencias entre el poeta y el hombre a secas se borran. En este caso es un hombre como todos, horrorizado porque el barco se hunde. Y sería mucho pedirle que se entretuviese en oler una violeta... Como ha sentido la vida acechada, rozada por la muerte, ama la vida karamazovianamente: más que a su sentido. Y así surge una poesía testimonial, exprimida de las uvas de la vida, y arribatadamente existencialista<sup>19</sup>.

A pesar del tema tratado, la poesía no es circunstancial sino algo atemporal. Como diría Borges<sup>20</sup>, la historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de la literatura.

[...] Es verosímil conjeturar —afirma Borges— que en ese enorme plazo de todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño – vida ; sueño – muerte; ríos y vidas que transcurren, etc.), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa que se halla agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados<sup>21</sup>.

Digamos con Ángeles Cardona<sup>22</sup> que estamos borrando la coordenada tiempo del leve tejido narrativo del poema para quedarnos sin signos temporales, ni concretos, ni ambiguos, con la esencia de la lírica, voz de voces, en un momento que no es momento, porque ha conseguido cortar el nudo gordiano del tiempo y hacerse voz atemporal. Así, voz atemporal, lírica pura, son los versos de Arriaza, pese a las circunstancias que llevaron a su creación.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *Investigaciones semióticas. IV*, Madrid, Visor Libros, 1992. 2 vols.  
 BONATI, Martínez F.: *La estructura de la obra literaria*, Madrid, Ariel, 1960.  
 BORGES, Luis José: *Obras completas*, Buenos Aires, Eucé, 1974.  
 BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1985, 2 vols.

<sup>18</sup> Umberto ECO, *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Lumen, 1977), p. 28.

<sup>19</sup> José HIERRO, *Poesías escogidas* (Buenos Aires : Losada, 1960).

<sup>20</sup> José Luis BORGES, *Otras Inquisiciones*, en *Obras Completas* (Buenos Aires: Eucé, 1974), p. 639.

<sup>21</sup> José Luis BORGES, *Historia de la eternidad*, en *Obras Completas, ed. cit.*, p. 384.

<sup>22</sup> Ángeles CARDONA, *Art. cit.*, p. 602.

- CARDONA, Ángeles: «*Introducción al estudio de los signos temporales en lengua poética: hacia un nuevo planteamiento en el estudio de los géneros literarios*» en *Investigaciones Semióticas. IV*, Madrid, Visor Libros, 1992, vol II., pp. 595-604
- COSERIU, E.: *El hombre y su lenguaje*, Madrid, Gredos, 1977.
- CUETO, Leopoldo Augusto: «*Bosquejo histórico- crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*», *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadaneira, 1952, pp. V-CCXXXVII.
- ECO, Umberto : *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles: Julia Kristeva: «*La semiótica como modelo isomórfico de la lógica poética*» en *Investigaciones semióticas. IV, Actas del Simposio internacional de la Asociación española de semiótica*, Madrid, Visor Libros, 1992, Vol I, pp. 113-130
- HIERRO, José: *Poesías escogidas*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- MAESTRO, Jesús G.: «*Pragmática de la lírica: teoría de las instancias poéticas*» en *Investigaciones semióticas IV*, Madrid, Visor libros, 1992, vol. I, pp. 707-711.
- PAZ LAGO, José María: «*Realismo, realidad y ficción realista*», en *Investigaciones semióticas IV. Actas del Simposio internacional de la Asociación española de semiótica*, Madrid, Visor libros, 1992 vol. II, pp. 707-711.
- RODRÍGUEZ, Claudio: *Desde mis poemas*, Madrid, Cátedra, 1984.
- SARTRE, J. Paul: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1976.



## LOPE DE VEGA, JERÓNIMO DE CÁNCER Y LAS DRAMATIZACIONES ÁUREAS DE LOS ROMANCES DEL MARQUÉS DE MANTUA

Por Norberto Pérez García

Relacionados con cantares de gesta franceses, incluidos en pliegos sueltos, cancioneros y romanceros, leídos en las escuelas, los romances del Marqués de Mantua fueron enormemente populares en la España del Siglo de Oro y llegaron a convertirse, como dice Cervantes, en una «historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aún creída de los viejos y, con todo esto, no más verdadera que los milagros de Mahoma»<sup>1</sup>.

No es de extrañar así que fueran utilizados muchas veces como intertexto o que dieran pie a diferentes obras de variada extensión, calidad o pretensiones literarias.

Cervantes, por ejemplo, se refiere en varias ocasiones en *El Quijote* a estos romances. Unas veces utiliza sólo el motivo del juramento del marqués de vengar a su sobrino Valdovinos como señal de refuerzo de los propios juramentos del hidalgo manchego. Así, en el capítulo X de la Primera Parte, don Quijote jura vengarse del vizcaíno que le había roto la celada y, entretanto, «hacer la vida que hizo el grande marqués de Mantua cuando juró vengar la muerte de su sobrino Valdovinos, que fue de no comer pan a manteles, ni con su mujer folgar, y otras cosas que, aunque dellas no me acuerdo, las doy aquí por expresadas»<sup>2</sup>. La fuerza del juramento queda enseguida corregida tras advertirle Sancho que ya se había vengado del vizcaíno, pese a lo cual don Quijote sigue prometiendo imitar la vida del marqués hasta conseguir otra celada. Esta actitud irrita sobremanera a Sancho, que le responde empleando, con alteraciones, algunos versos de los romances:

¿Hase de cumplir el juramento, a despecho de tantos inconvenientes e incomodidades, como será el dormir vestido y en no dormir en poblado, y otras mil penitencias que contenía el juramento de aquel loco viejo del marqués de Mantua, que vuestra merced quiere revalidar ahora?

En el capítulo XXIII de la Segunda Parte, dentro de un contexto carolingio mucho más amplio, vuelve don Quijote a referirse al juramento del marqués de Mantua para reforzar con su autoridad las promesas del hidalgo de desencantar a Dulcinea.

<sup>1</sup> Cfr. CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 71. Sobre los antecedentes, características épicas y edición de estos romances, cfr. WOODRUFF, A. Q., *The Ballads of the «Marqués de Mantua» and Medieval Epic Tradition*, UMI, An Arbor, Michigan, 1996.

<sup>2</sup> CERVANTES, *op. cit.*, pp. 115-116. En esta cita se utiliza, modificado, un verso de los romances: «de no comer [pan] a manteles».

Pero será en los compases iniciales de *El Quijote* de 1605 (capítulo V) cuando más se utilicen estos romances por parte de Cervantes para acentuar el tono paródico de la obra. El caballero apaleado consuela sus males proyectándose en la figura del Valdovinos herido de muerte, y recita versos contrahechos de su romance principal, aunque extraídos, posiblemente, de versiones tardías («¿Dónde estás, señora mía, / que no te duele mi mal?») añadiéndoles dos versos más («O no los sabes, señora, / o eres falsa y desleal») que introducen ya un cierto tono irónico que se acrecienta con la manipulación posterior del romance («Oh noble marqués de Mantua/ mi tío y señor carnal»; «mi señor tío carnal», en el original).

El hidalgo es encontrado por un labrador vecino suyo que, como el marqués a su sobrino, limpia su rostro y lo reconoce. Don Quijote lo toma así por el marqués de Mantua. El labrador lo lleva a la aldea y al oír de boca de ama y sobrina y del cura amigo de don Quijote la clase de locuras que aquejan al hidalgo les dice, confundiendo los personajes de los romances: «Abran vuestras mercedes al señor Valdovinos y al señor marqués de Mantua, que viene malferido»<sup>3</sup>. Se ha producido de este modo una parodia de los romances, que han perdido con este uso intertextual su tono noble<sup>4</sup>.

Pero será en el teatro, dado el indudable valor dramático de estos textos<sup>5</sup>, donde mejor se aprecie el empleo intertextual de estos romances carolingios.

En el conocido *Entremés de los romances*, discutida fuente de *El Quijote*, y tal y como ocurre en el capítulo V de esta obra, el enloquecido y apaleado protagonista, Bartolo, recuerda y recita los mismos versos del romance que cantara don Quijote y muchos otros más, que también reconocen los restantes protagonistas<sup>6</sup>.

Y el marqués de Mantua se convierte en símbolo teatral de una actitud concreta que puede ser atribuida a los numerosos duques de Mantua que pulularon por las comedias áureas, tal y como muestran los versos iniciales de *La fortuna merecida* o *Merecer para alcanzar* de Agustín Moreto. El protagonista de esta obra, un tal duque de Mantua, nada emparentado con el famoso marqués de los romances, es puesto en relación, sin embargo, con éste por su criado, el gracioso Viznaga, debido a que, tras la muerte del rey de Nápoles, su hija y heredera anda buscando marido. Y así «Mi amo, el Duque de Mantua/ que piensa entre sus congojas,/ que anda a buscar Valdovinos,/ se lamenta y no los topa». Al final acabará casándose con la reina.

Pero donde mejor se manifiesta la influencia y utilización de estos romances en el teatro español de la época es en las recreaciones de la historia carolingia por parte de Lope de Vega y de Jerónimo de Cáncer, que escribieron sendas obras tituladas *El marqués de Mantua* y *La muerte de Baldovinos*.

A lo largo de toda su producción, Lope se sirvió muchas veces de historias

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>4</sup> Cfr. SÁNCHEZ, A., «Don Quijote, rapsoda del Romancero viejo», *On Cervantes: Essays for L. A. Murillo*, ed. J.A. Parr, Juan de la Cuesta, NEWARK, 1991, pp. 241-262. En otros capítulos pueden verse otras alusiones menos importantes a los romances del Marqués de Mantua e, incluso, la utilización de sus versos con matiz humorístico, como en el capítulo XXXII de la Segunda Parte, tal y como se advierte en la nota correspondiente de la mencionada edición de *El Quijote*, pp. 894-895.

<sup>5</sup> Cfr. AUBRUN, C.V., «Los romances del Marqués de Mantua» *ars poética y poeticidad*, ed. *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, 1981, pp. 247-256.

<sup>6</sup> Cfr. PÉREZ LASHERAS, A., «El *Entremés de los romances* y los romances del entremés», en *La recepción del texto literario*, eds. J. P. Etienvre y L. Romero, Casa de Velázquez-Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1988, pp. 61-76.

contenidas en crónicas, canciones populares, cuentos, mitos y, naturalmente, romances. Éstos, como han analizado Moore y Swislocki entre otros, se constituyen en la materia prima de buena cantidad de obras, que se sirven de sus argumentos, adaptándolos, ampliándolos, modificándolos en suma. Y que emplean con generosidad, en diversos sentidos, su propio material textual convertido así en ingrediente esencial en la génesis de la comedia lopesca<sup>7</sup>:

El romance sirve de punto de arranque de asuntos y temática, y proporciona personajes y acción, imágenes y versificación. Trozos enteros se incorporan al texto lo mismo que versos sueltos. Un verso de romance prefigura el desenlace de un episodio o de una obra entera<sup>8</sup>.

Un ejemplo destacado de todo ello es el empleo de los romances del Marqués de Mantua en la comedia homónima de Lope de Vega.

La obra, citada en el *Peregrino*, se publicó por primera vez en 1619, dentro de la *Dozena Parte de las comedias de Lope de Vega*<sup>9</sup>, aunque su fecha de composición hay que retrasarla hasta 1596, según Gálvez y Oleza, o hasta 1598-1604, según los criterios métricos de Morley-Bruerton<sup>10</sup>.

Se trata de una tragedia pura, como señalan su ausencia casi absoluta de escenas cómicas, su infausto final, su clima de expectación y de misterio, sus personajes nobles y sus fuentes «históricas»<sup>11</sup>. Una tragedia que engarza una serie de temas esenciales entre los que sobresalen, muy relacionados y condicionados, el amor, la religión y la discusión sobre los derechos y limitaciones del poder real<sup>12</sup>.

El primero de ellos parece ser el central, pues el enamoramiento de Carloto es lo que impulsa el proyecto de traición y asesinato de Valdovinos, y lo que provoca al mismo tiempo la reflexión sobre los límites del poder de un rey y el conflicto entre los derechos de sus súbditos y la voluntad y el deseo de su señor. Pero este tema acaba predominando en nuestra tragedia y se hace independiente del tratamiento del amor en el acto III. La religión, por su parte, está muy ligada al amor: el matrimonio de Valdovinos con Sevilla, si es fruto del amor, también se realizaba sobre el cumplimiento de una condición, que la infanta mora se hiciera cristiana. En

<sup>7</sup> Cfr. MOORE, J.A., *The Romancero in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1940; SWISLOCKI, M., *Lope, the «Romancero» and the «Comedia»*, Harvard University, 1976; CARREÑO, A., «Del Romancero Nuevo a la Comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*, L (1982), pp. 33-52; SWISLOCKI, M., «Romancero y comedia lopesca: formación de una conciencia histórica en la España áurea», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 977-985; etc.

<sup>8</sup> Cfr. SWISLOCKI, M., «El romance de *La adúltera* en algunas obras dramáticas de Lope de Vega: pretextos, intertextos y contextos», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 213-223. La cita en p. 220.

<sup>9</sup> En 1619 se hicieron de esta obra dos tiradas ligeramente diferentes. Existen además dos versiones manuscritas de escasa relevancia. La obra no se ha editado modernamente en solitario aunque sí se encuentra incluida en las grandes colecciones de textos dramáticos de Lope, como las de Menéndez Pelayo o Juliá Martínez.

<sup>10</sup> Cfr. MORLEY, S. G. y BRUERTON, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 250 y ss.

<sup>11</sup> Cfr. MORBY, E. S., «Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope», *Hispanic Review*, XI (1943), pp. 185-209.

<sup>12</sup> Cfr. ESPÍN TEMPLADO, M.P., «Disposición temática en *El Marqués de Mantua*, tragicomedia de Lope de Vega», *Epos*, V (1989), pp. 165-182; OLEZA, J., «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en AA.VV., *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

realidad, la relación amorosa de la pareja tiene como uno de los componentes fundamentales la religiosidad, que, en este sentido, ha sido privilegiada por algún crítico, aunque quizás en exceso<sup>13</sup>.

En buena medida estos temas ya estaban presentes en los romances carolingios que sirvieron de base a Lope para escribir su obra y cuyos versos, literalmente o con adaptaciones variadas, son ampliamente utilizados en la comedia, como ya señalara Menéndez Pelayo:

Lope intercaló un número enorme de versos con poca o ninguna alteración; pero los acomodó con tal arte dentro de las situaciones dramáticas, que parecen nacidos allí, y producen doble efecto por la reminiscencia épica que sugieren y por la nueva vida que adquieren transportados, sin esfuerzo alguno, de la poesía narrativa a la activa<sup>14</sup>.

En la obra de Lope, en efecto, se dramatizan los célebres romances de Valdovinos y el marqués de Mantua, en los que se cantaban, esencialmente, la agonía de Valdovinos en brazos del marqués y la acusación y castigo ulterior del príncipe Carloto. Lope toma como base el primer romance («De Mantua salió el marqués») para el acto II y el segundo y tercer romance («De Mantua salen aprisa» y «En el nombre de Jesús») para el acto III. Lope concentró todas las inclusiones del texto original en las dos últimas jornadas y amplió, considerablemente, el acto I, buscando la intensidad dramática y la motivación de los hechos trágicos relatados en los romances.

La jornada I, así, es una invención de Lope, que recoge las leves alusiones del pretexto y las amplía con libertad. La muerte a traición del caballero Valdovinos por parte del príncipe Carloto, hijo de Carlomagno, está motivada en los romances por el enamoramiento de Carloto de la mujer de Valdovinos, que le ha rechazado. En el romance I puede leerse:

Hame herido Carloto, su hijo del emperante,  
por que él requirió de amores a mi esposa con maldad.  
Por que no le dio su amor, él en mí se fue a vengar,  
pensando que por mi muerte con ella había de casar.

(vv. 182-185)<sup>15</sup>

algo que se repite también en el v. 50 del segundo romance («Por casarse con su esposa, dicen que le fue a matar»). Pero estas leves alusiones le sirven a Lope para trazar un profundo análisis de los efectos de la hermosura y del amor ciego, muy en la línea de su época.

El amor, visto en esta obra desde distintas perspectivas (amor pasión, amor deseo, amor cortesano, amor conyugal, celos, etc.), es el motor y el centro de la trama. La obra consiste en mostrar cómo se trunca por una voluntad individual ajena la felicidad conyugal de una pareja de recién casados. En *El marqués de Mantua* se oponen, así, el amor conyugal y el deseo particular de un príncipe.

<sup>13</sup> Vid., RUIZ DE VIZO, H., «*El marqués de Mantua*» (*simbolismo y evangelio en Lope de Vega*), Miami, ed. Universal, 1971.

<sup>14</sup> Vid., MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, VI, en *Obras completas*, XXXIV, Madrid, CSIC, 1949, pp. 335-356. La cita en p. 338.

<sup>15</sup> Citaré siempre los versos, entre paréntesis, según la edición citada en nota 1.



Al situarse las relaciones amorosas dentro de una institución, éstas sólo pueden alterarse con la violencia. De ahí el germen trágico de una obra que se hace eco del sistema de relaciones del Siglo de Oro. El amor tiene como condición primera la belleza de la mujer, y el sentimiento amoroso surge de manera instantánea. El Carloto que se sorprende de que Valdovinos pueda casarse con una mora y de que ésta sea tan hermosa, como dicen todos, pronto cambia de opinión al contemplarla y queda prendado de Sevilla con sólo verla, ya que, como en tantos poemas de la época, es la vista la que comunica a las personas y la que engendra el amor. Así puede decir Carloto: «Mas ¿quién me culpará, si de una vista/ Sevilla me dejó rendido y ciego» (vv. 387-388)<sup>16</sup>; y cuando doña Alda le pregunta la causa de su turbación, el delfín de Francia responde: «Sola una vista,/ don Alda, me mató; ya no soy cuerdo» (vv. 409-410).

Si la vista es lo que provoca el amor, los ojos de la dama, de acuerdo con la imaginería de la época, se nos presentan como soles, como estrellas verdaderas de las que los astros celestes toman su luz.

Y como es lógico, en la obra de Lope aparece el amor como servicio, la «cortesía» y la idolatría de la dama. Pero el amor de Carloto no es neoplatónico ni siquiera cortesano; es un amor ferino que busca sólo la satisfacción sexual. Desde su primera y última conversación con la infanta, Carloto desmiente su engolada forma de hablar y su pretendido respeto cortés con su comportamiento. Y si en el verso 490 presume de ser su esclavo, las palabras de Sevilla nos dan la auténtica medida de su amor: «Habla y no llegues la mano» (v. 520). Carloto intentar forzarla, intento fracasado por la llegada del esposo. Pero su deseo ya no puede aplacarse y Carloto buscará otros caminos para satisfacer su pasión. El traidor Galalón, personaje importante como veremos y que no está en los romances, es quien le sugiere la traición.

Todo este tratamiento del amor es una creación de Lope que se apoyó, no obstante, no sólo en los versos anteriormente citados sino en otros motivos de los romances. Las sospechas y celos del Valdovinos de Lope, de tanto calor dramático, pueden entrecruzarse en los famosos versos 89-91 del romance I, y el origen musulmán de la princesa Sevilla y su conversión al cristianismo por amor, explicados en las escenas iniciales de la primera jornada, estaban presentes en los vv. 64 y ss. del segundo romance.

También aprovecha Lope en este primer acto las sugerencias de los romances sobre el nombramiento de Valdovinos como heredero del marqués de Mantua (vv. 139 y 218 y ss. del I romance). Por supuesto, los prolegómenos de la traición, con la petición a Valdovinos por parte de Carloto de que le acompañe en una aventura incierta, estaban recogidos con mucha vaguedad en los vv. 116 y ss. del primer romance:

|                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| pues me mató a traición,  | viniéndole acompañar,   |
| ¡Oh príncipe don Carloto! | ¿Qué ira tan desigual   |
| te movió sobre tal caso,  | a quererme así matar,   |
| rogándome que viniese     | contigo por te guardar? |
| ¡Oh desventurado yo!      | ¿Cómo venía sin cuidar, |
| que tan alto caballero,   | pudiese her tal maldad? |
| Pensando venir a caça,    | mi muerte vine a caçar. |

<sup>16</sup> Citaré siempre por la edición de JULIÁ MARTÍNEZ, E., ed. LOPE DE VEGA, *Obras dramáticas escogidas*, IV, Madrid, Hernando, 1935, señalando los versos correspondientes.

Todo lo demás es cosecha de Lope: la discusión de los caballeros de la corte sobre la boda de Valdovinos y Sevilla; la propuesta de organizar una *encamisada* para celebrar el acontecimiento, la presentación de Sevilla en la corte, los monólogos de Carloto, que reflejan su angustia y su deseo; sus conversaciones con otros personajes (su hermano Rodulfo, la dama doña Alda, el traidor Galalón) para pedirles consejo; el encuentro entre Carloto y Sevilla y su intento de violación, interrumpido por Valdovinos. Es decir, Lope acude a cualquier ingrediente dramático que motive psicológicamente la conocida historia y que explique a su público una leyenda tan sabida, incorporando una serie de elementos que adornan la tragedia y la vivifican.

En la segunda jornada, en cambio, Lope sigue muy de cerca los romances carolingios e incluye numerosos versos suyos. Sin embargo, y apoyándose precisamente en el conocimiento del público, aumenta el tono trágico añadiendo un clima de presagios y agüeros en la partida de Valdovinos que no estaban en los textos originales, y amplía la resistencia de Sevilla a dejar partir a Valdovinos, sólo sugerida en los romances.

Presenta también en escena (y no sólo en el recuerdo de Valdovinos o de su escudero, como en los romances), la traición y muerte del protagonista, además de incluir lo que Menéndez Pelayo llamaba un «intermedio pastoril y venatorio», que, aunque presente en la cacería del I romance, es importante en la comedia porque relaja la tensión dramática y aumenta la verosimilitud, ya que hubiera sido muy brusco desarrollar la traición inmediatamente después de la despedida de los esposos además de permitir el encuentro del marqués con su sobrino.

Por lo demás, todo el desarrollo central del acto es muy fiel a los romances: la cacería inicial, el lamento de Valdovinos, que se encomienda a la Virgen y a Cristo y recuerda a su mujer, a su madre y a sus amigos y al marqués de Mantua, así como recrea la traición de Carloto y dos caballeros más que le causan 22 heridas tras haber despedido a sus escuderos<sup>17</sup>; la presencia de Marcelo como testigo parcial de los hechos y su búsqueda de un confesor para Valdovinos; el extravío del marqués de Mantua durante una cacería y una tormenta, lo que le permite escuchar a su sobrino; las preguntas del marqués a Marcelo; la presencia del ermitaño, que facilita la muerte cristiana del agonizante y consuela al marqués; y por supuesto el famoso juramento de venganza de este, todo estaba contenido en el primer romance, que es, no obstante, como veremos, hábilmente manipulado por Lope.

En el acto III también sigue Lope, aunque con menor fidelidad, los romances II y III del Marqués de Mantua. Los mensajeros que de parte del marqués acuden a Carlomagno en demanda de justicia son los mismos que en los romances y obtienen las mismas garantías de justicia mediante el nombramiento de un tribunal imparcial. Y también están presentes en la comedia, pero con mayor desarrollo, la reacción de Roldán en defensa de Carloto y su posterior destierro (el año del romance se convierte en seis en la comedia, v. 2769); la confesión de Carloto de la autoría del crimen (romance III) y la sentencia de muerte y ejecución.

<sup>17</sup> En los versos 326 y ss. del I romance, el escudero Marcelo señala que, antes de descubrir a su señor malherido, vio a Carloto y a otros dos caballeros desconocidos. En la obra de Lope, aparte de Carloto, los traidores son Galalón y dos caballeros más. La presencia de Galalón en la traición tiene su importancia ya que es él quien ha sugerido a Carloto la muerte de Valdovinos y quien se venga personalmente de una afrenta anterior. Con ello se descarga en parte la responsabilidad de Carloto y se abre el camino al tratamiento del otro gran tema de la obra.

Pero también introduce Lope algunos cambios respecto a los textos originales. Algunas escenas, sólo aludidas, si acaso, en los romances, subrayan el dolor de los deudos de Valdovinos, como se muestra en los versos en que Sevilla reclama justicia al Emperador o se entrevista con el marqués, o en aquellos otros que presentan dramáticamente el cuerpo insepulto del asesinado.

Introduce también Lope un clima de murmuraciones en la corte que anticipan el resultado trágico, y presenta más plásticamente la división en bandos de la corte ante la suerte adversa del príncipe.

Pero el cambio más importante afecta al tratamiento psicológico del príncipe acusado y condenado. Todo el acto, en el fondo, no es sino una composición dramática para mostrar la interiorización de la culpa y los contrastes en su comportamiento. Los monólogos de Carloto —algunos tan hermosos como el soneto de los versos 2289-2302—, su cambio anímico desde los recelos iniciales hasta la aceptación final de la suerte personal, su propio encarcelamiento y las reflexiones y diálogos a los que da lugar, poco de esto estaba en los romances originales.

De ahí que se cambie la propia interpretación de la muerte de Carloto. Si en los romances se subraya el carácter de afrenta de la ejecución (decapitación y desmembración de su cuerpo), hecha en gloria de Valdovinos (vv. 97-98 del III romance), en la comedia de Lope de Vega, en cambio, el arrepentimiento del príncipe, y su aceptación cristiana de la muerte dignifican el momento final de Carloto, tal y como se muestra en las palabras del Nuncio que da cuenta, en romances, de los últimos momentos de su vida —y de paso de la muerte del traidor Galalón, por justicia poética, vv. 2781-2860— y de la reacción dolorosa del pueblo ante la ejecución<sup>18</sup>.

Con este cambio en uno de los protagonistas, Lope de Vega estaba dando su interpretación personal de los hechos y perfilaba su personal tratamiento del segundo tema importante de la comedia, la problemática de los límites del poder real, ejemplificada en las personas de un rey justo (Carlomagno) y de un príncipe injusto (Carloto), cuyas reacciones y dolores amplían los presentados en los romances.

En la obra de Lope la autoridad del rey está por encima de cualquier tipo de duda. Su sola presencia exige respeto y los personajes, hasta los más nobles, se humillan ante su monarca. Por eso Valdovinos no puede negarse a acompañar a Carloto en la aventura que éste le ha propuesto en los versos finales del acto I. Al sobrino del marqués de Mantua no se le pasa por la mente que Carloto esté planeando una traición y de ningún modo osa en dudar de su autoridad sobre él.

El problema que se desarrolla en la obra no es cuestionar la autoridad real sino discutir los derechos y limitaciones de poder de un rey injusto (aunque hay que tener en cuenta que Carloto no es todavía rey sino príncipe heredero).

En consonancia con la establecida y acatada soberanía real, Carloto tiene amplia conciencia de sus derechos. Enamorado de Sevilla, cree que su condición le permite, le da derecho a apoderarse de ella. ¿Es que no puede un rey hacer leyes a su antojo?, pregunta Carloto a su hermano Rodolfo. La respuesta de este no puede ser más contundente: «Puede del reino a su instancia» (v. 190). El problema se presenta cuando se confunden las leyes con el poder arbitrario, con la tiranía. Si Carloto cree actuar con derecho al apoderarse de Sevilla, Rodolfo se encarga de poner las cosas en su sitio: «Esto no es ley, aunque es gusto/ sino injusta tiranía» (vv. 192-193).

<sup>18</sup> El desenlace final (matrimonio de Sevilla con Rodolfo, hermano de Carloto) no está planteado en ningún romance.

En este enfrentamiento dialéctico entre los dos hermanos es inevitable que el príncipe heredero trate de convencer a su hermano por medio de preguntas rápidas pero no lo consigue porque Rodolfo argumenta impecablemente: «Cuando codicia lo injusto/ no es codicia hacer lo justo/ sino pecado y malicia» (vv. 198-200).

El rey es, por definición, el hombre justo. Si el monarca por cualquier motivo se vuelve injusto, ¿merece ser considerado rey? El dilema continuaba siendo demasiado audaz y Lope va a enmascararlo de dos maneras: introduciendo en el carácter del príncipe el sentido de la duda y la consciencia del mal obrar y, sobre todo, oponiendo a su manera de proceder, la actitud justa y justiciera de su padre, el verdadero rey en todos los sentidos.

En efecto, Carloto sabe desde el principio que su acción es injusta y pide perdón a Dios (v. 945). Pero en lugar de quitar de sí la tentación, primero intenta forzar la voluntad de Sevilla. Pero como sabe que el matrimonio está por encima, como sacramento, de su autoridad, opta por eliminar el obstáculo que impide su satisfacción personal eliminando a Valdovinos, no sin alguna que otra vacilación que se irá acrecentando más adelante tanto en un sentido externo (por las demandas de justicia del marqués y de Sevilla) como interno (por la propia toma de conciencia de que ha procedido mal y debe sufrir castigo). Su figura queda así disminuida a la vez que se exalta la dignidad del auténtico rey, que es capaz de sacrificarse en aras de la justicia, con lo que la obra es, como siempre en Lope, profundamente conservadora al manipular ideológicamente un texto previo.

Pero más interesante que estos cambios temáticos entre romance y comedia es el mismo uso intertextual de Lope de Vega en esta obra. Lope introduce una gran cantidad de versos originales, incluidos dentro de otras estrofas (quintillas, redondillas u octavas reales), mientras conserva sólo 464 versos de romance (nueve romances en total), agrupados sobre todo en las dos últimas jornadas: en el acto II, salvo el romance inicial en el que Carloto descubre su traición a Valdovinos, los tres restantes incluyen versos del pretexto (lamento de Valdovinos, declaración de Marcelo y juramento de marqués); y en el acto III también se conservan en romance los mensajes del conde y del duque a Carlomagno, la sentencia del traidor y, ya sin utilizar el pretexto, la ejecución de Carloto (el romance incluido en el acto I, inventado por Lope, narra la boda entre Valdovinos y Sevilla).

Lope utiliza los romances con dos funciones esenciales: conseguir crear un ambiente de expectación entre el público que conocía la historia y que estaría atento a sus variantes, buscando su complicidad; y culminar la acción esbozada en el acto I. Lope consigue mantener el interés de un espectador que acudía al teatro conociendo de antemano el asunto y su desenlace trágico. Lope le anticipa el desenlace introduciendo, como en *El caballero de Olmedo*, una serie de malos agüeros que aconsejarían la no partida de Valdovinos a la aventura con Carloto (vv. 1184-1199).

Lope guiñaba un ojo a su público al comunicarle previamente que no le defraudaría y que la historia iba a cumplirse inexorablemente. Con ello los agüeros ocupan un lugar importante en la eficacia dramática de esta obra, unidos y reforzados por los presentimientos de Sevilla que conectaban con los sentimientos del público para captar la injusticia del asesinato de Valdovinos.

Con este juego eminentemente dramático, el público estaba preparado y encantado de recibir los romances, cosa que empieza a cumplirse a partir del acto II.

Tras la leve alusión del verso 1337 («Mucho el espeso monte le socorre», que recuerda al verso 28 del romance I, «El monte era muy espeso»), comienza una

leve adaptación de los versos 66 y siguientes del romance con la invocación de Valdovinos a la Virgen (vv. 1464-1467), si bien los versos siguientes de la comedia (intervención de Marcelo, que descubre a su señor y diálogo con él) se inspiran en otros versos muy posteriores del primer romance (vv. 330 y ss. y 344 y ss.).

Esta alteración del orden de los versos del romance continúa en los vv. 1495-1507 de la comedia, en los que el marqués de Mantua expresa, en octavas reales, su desconcierto al haberse perdido en un espeso monte durante una noche de tormenta, y que recuerdan los vv. 28 y ss. del romance primero, si bien éstos corren a cargo del narrador<sup>19</sup>.

No obstante, la intertextualidad manifiesta comienza con el lamento de Valdovinos, en los versos 1508-1527, directamente extraídos de los versos 89 y ss. del romance. Este lamento se reproduce en quintillas pero entre sus octosílabos se intercalan, con ligeros cambios, los versos 89-92 del romance, no a través de su versión original sino de otras versiones posteriores, de la época del dramaturgo posiblemente, y glosándolos con versos del propio Lope de Vega (subrayo los versos tomados del romance):

¡Que ya de mi voz mortal  
no se ablanda cual solía  
tu pecho hermoso y leal.  
*¿Donde estás, señora mía,  
que no te duele mi mal?*  
Cuando fueron nuestras vidas  
una sola y un lugar  
el alma pudo ocupar,  
*de mis pequeñas heridas  
gran pasión solías tomar.*  
y de solas las señales  
te vi mil veces llorar  
lágrimas a sangre iguales;  
*agora, de las mortales  
no tienes ningún pesar.*  
Pero, si de tanta herida  
no le vienes a mostrar,  
por no poderme escuchar,  
*no te doy culpa, mi vida  
que descanso con hablar.*

El monólogo de Valdovinos es interrumpido en la comedia por la intervención del marqués de Mantua, una paráfrasis además de versos anteriores del romance.<sup>20</sup>

Cuando se recupera, en la comedia, la voz de Valdovinos, vuelven a utilizarse los versos del romance, suprimiendo bien es verdad alguno de ellos. Así en los versos 1546-1549, que proceden de los versos 95-96 del romance:

*yo te pedí la licencia  
para mi muerte buscar.  
Pues yo, señora, la hallé  
¿a quién la culpa daré?*

<sup>19</sup> Cfr. AA. VV., *Intertextuality/ Intertextualidad*, ed. de M. Bengoechea y R. Sala, Alcalá, Universidad, 1997; PLETT, H., ed. *Intertextuality*, Berlin, Walter de Gruyter, 1991.

o en los vv. 1558-1565, extraídos de los versos 102-105 del original:

*Si viviendo me quisiste,  
muriendo lo has de mostrar  
no en extremos, ni en llorar  
el cuerpo difunto y triste  
mas por el alma rogar.  
¡Oh mi primo Montesinos;  
deshecha es la compañía  
de los dos en este día*<sup>21</sup>.

Lope parafrasea lo no incluido literalmente o amplía el contenido libremente. Lo mismo sucede en los versos siguientes, en las sucesivas evocaciones por parte de Valdovinos de amigos, parientes y deudos, en los que la paráfrasis continuada del romance se reafirma, además, con la inclusión literal o con ligeras modificaciones de muchos versos: el v. 1568 procede del 108; los vv. 1581-1592 de los vv. 129-134; los vv. 1601-1605 derivan de los vv. 123-125; y los vv. 1606-1615 remiten a los vv. 135-139. Con ello Lope se atiene fielmente a la letra de los romances aunque altere su orden de aparición.

Como es lógico, en la comedia se suprimen los parlamentos del narrador, sustituidos por el diálogo y la dramatización de sus contenidos. Lope vivifica así los textos originales, como sucede en los vv. 1616-1632, recreación abreviada del primer diálogo entre tío y sobrino, guiado por el narrador en los vv. 145-167 del primer romance.

Mantiene Lope en estos versos el equívoco inicial de Valdovinos al confundir al marqués con su criado, la respuesta del tío, que deshace esta equivocación y, sobre todo, la petición al caballero herido de que confiese su mal, todo ello convenientemente aderezado con algunos versos del pretexto (los versos 1617-1618 y 1621-1622, por ejemplo, remiten, respectivamente, a los vv. 149-150 y 152 y 158).

La confesión de Valdovinos comienza precisamente, con un cambio de estrofa en la comedia. Se introducen ahora 34 versos en romance (1633-1666) que siguen de cerca, sobre todo al principio, los vv. 168-192 del pretexto. Lope sigue utilizando citas literales y sigue parafraseando el romance, pero abrevia el original al despachar con dos versos (1661-1662) la causa de la traición, muy bien expresada en el romance I, debido a que la había desarrollado ampliamente en el acto I de su obra. Introduce, además, el motivo del consejo de Galalón, que no estaba en el pretexto y que es fundamental, como se ha visto, para interpretar correctamente la obra (vv. 1643-1646):

*porque me han muerto a traición  
unas manos y una lengua:*

<sup>20</sup> Los vv. 1528-1537 remiten a los vv. 81 y ss. del romance, con utilización expresa, además, del pretexto en el verso «al pie de aquestos robles», reminiscencia de «Al pie dunos altos robles». El marqués interrumpirá varias veces más, en la comedia, el parlamento de Valdovinos para manifestar sus dudas y su dolor. Es lo que sucede en los vv. 1541-42; 1555-1557; 1566-1567; 1577-1580; y 1593-1600.

<sup>21</sup> Las alteraciones de los versos subrayados son mínimas respecto al pretexto original o quizás inexistentes según las versión que manejara Lope o la distorsión oral de los romances: el v. 1548 cambia el orden sintáctico del romance, «pues yo la halle, señora»; el «muriendo» del v. 1559 procede de un «al morir»; y el «no en extremos» es el resultado de la supresión de dos palabras, «fazer grandes», del romance.

la lengua con el consejo,  
las manos con la soberbia.

La respuesta del marqués, su reacción desesperada al reconocer a su sobrino y heredero, relatada por el narrador y por el propio marqués en el romance, es sustituida, sin alusiones intertextuales<sup>22</sup>, por un expresivo monólogo de imprecaciones del marqués (en el que se cuela, como otro guiño, un conocido verso de Garcilaso) y por un diálogo con Valdovinos en octavas reales. Es en la última parte de este diálogo donde recupera, levemente, Lope las menciones literales del romance, como el v. 1707, reproducción del v. 244 del pretexto. Y mayor relación con este se aprecia en la introducción de otros dos personajes, el escudero Marcelo y un ermitaño.

Pero Lope, con el fin de conseguir un clima más dramático, altera el orden de los acontecimientos relatados. En el romance, a la llegada del ermitaño le sigue la confesión y muerte de Valdovinos. En la comedia, Lope mantiene con vida más tiempo a Valdovinos e incluye antes de que muera las declaraciones de su criado Marcelo, que son posteriores en el romance.

Estas declaraciones son relatadas, de nuevo en verso de romance, en los vv. 1573-1820 de la comedia. Se intercalan, en ocasiones, citas literales del pretexto, aunque, fundamentalmente, Lope parafrasea el resto y añade todo el clima de agüeros que había introducido en el acto I de la obra así como inserta un tono descriptivo mucho mayor de la aventura que terminaría en tragedia, además de cambiar de tres a cuatro el número de traidores que asesinan a Valdovinos.

Cuando termina su declaración Marcelo, tiene lugar en la comedia la muerte de Valdovinos<sup>23</sup>. Lope amplía este motivo buscando la resonancia religiosa de la obra, lo que se acentúa con los consejos y muestras de consuelo del ermitaño al marqués (vv. 1856-1884), sólo sugeridas en el romance (v. 271). También utiliza el pretexto para situar el lugar en el que sucede la acción, lugar denominado por el ermitaño «la Floresta sin ventura», tal y como aparecía en el romance.

Y el marqués es el que cierra el acto II con su juramento de venganza (vv. 1905-1936), que, realizado en verso de romance de nuevo, es una paráfrasis y adaptación de los vv. 362-374 del romance I. Selecciona de las promesas del marqués el no comer en mesa bien servida, el no dormir en cama, el no entrar en villa ni cortar cabellos, el no desprenderse de las armas y el no enterrar el cuerpo de Valdovinos. Lope suprime las alusiones al cuidado del cabello y las barbas y el vestido así como elimina, con acierto, los versos finales del romance ya que contar el traslado del cuerpo de Valdovinos hasta una abadía cercana y la búsqueda del marqués por parte de sus allegados carecía de todo interés dramático.

Este empleo intertextual de los romances carolingios, con sus supresiones y ampliaciones, sus cambios de orden, sus citas literales y sus paráfrasis, sus dramatizaciones de reflexiones y de la figura del narrador, se mantiene en el acto III de la obra de Lope, adaptación de los romances II y III del marqués de Mantua.

Alguno de los versos iniciales de esta jornada son copia casi literal del romance II: el verso 2009 < 14; el 2018 < 18; el 2021 < 18; el 2046 < 26; y, sobre todo,

<sup>22</sup> El verso 1669, «limpiarle quiero el rostro a Valdovinos», está inspirado, no obstante, en el v. 205 del romance, «con un paño que traía, la cara le fue a limpiar».

<sup>23</sup> Algún verso, como el 1825, «A mi madre os encomiendo», estaba situado mucho antes en el romance. En concreto en el v. 242. Y el verso 1829, «adiós, adiós, mi buen tío», es una cita textual del v. 260 del romance.

los vv. 2029-2034 y 2057-2064, reproducen, en redondillas, los versos 20-23 y 33-36 respectivamente:

*En Italia hemos estado,  
y en Mantua, con el Marqués,  
y del la embajada es,  
que para ti nos la ha dado.  
Manda que se salgan fuera,  
sólo aquí quede Roldán. [...]*

*Decid, Conde, qué queréis;  
que al amigo y enemigo  
a escuchar igual me obligo:  
hablad y no receléis,  
que por amistad guardar,  
al amigo siempre escucho,  
y al enemigo, por mucho  
que dél me puedo avisar<sup>24</sup>*

Pero el empleo intertextual comienza verdaderamente con el mensaje que el conde de Irlas transmite a Carlomagno, 68 versos en romance (vv. 2065-2132) que parafrasean los versos 40-81 del romance II e introducen, de cuando en cuando, el texto literal del pretexto con su demanda de justicia al Emperador por parte del marqués de Mantua, el maestre de Rodas, el duque de Baviera, el rey de Sansueña, la reina Ermelina y otros muchos caballeros. Lope añade al ejemplo de Trajano contenido en el pretexto las referencias cristinas para convencer a Carlomagno de que castigue a su hijo y venza así su propio dolor.

La respuesta del Emperador (vv. 2137-2168), en redondillas, que se encuentra tras un comentario del narrador en el pretexto, se hace en la comedia a través de un aparte de Roldán (lo que anticipa teatralmente su actitud personal ante la condena del príncipe) y sigue fielmente el texto original, incluso en sus aspectos morales y, por supuesto, en su exaltación monárquica, y sin prescindir del empleo literal de sus versos y sin cambiar su orden ni apenas sus palabras.

Lo mismo sucede con la respuesta, de nuevo en romance, del duque de Alansón (vv. 2173-2208) si bien resume Lope aquí el parlamento original, sobre todo en lo que se refiere a la petición de garantías para la seguridad del marqués y su gente, garantías que en la comedia, como en el romance, se simbolizan con la entrega de un anillo.

Las escenas siguientes de la comedia de Lope, aunque inspiradas en lo que relata el narrador del romance en los vv. 156-216, no utilizan el material textual previo y, además, como es normal, vienen desarrolladas en diálogo: encuentro entre el Emperador y Sevilla, intento de Carloto de aplacar la justicia de su padre; acto de prisión de Carloto; diálogos entre el marqués, Reinaldos y Sevilla, etc. El largo parlamento del nombramiento de jueces por Carlomagno (vv. 223-258) es resumido con brevedad por Lope en los vv. 2475-2487.

El pretexto (el romance III en este caso) se recupera, no obstante, en las esce-

<sup>24</sup> Los versos originales son «Dezid, conde, qué queréis, no os cabe recelar./ Bien sabéis que el mensajero licencia tiene de hablar/ Al amigo y enemigo, siempre se debe escuchar./ por amistad al amigo y al otro por se avisar».



nas finales, sobre todo cuando en boca del Condestable, y nuevamente en romance, se le comunica a Carloto su sentencia de muerte en los vv. 2571-2612. Lope parafrasea los 50 versos iniciales del III romance, abreviando la composición del tribunal y eliminando algún que otro detalle (como el tormento dado a Carloto) pero manteniendo la condena y alguno de los versos originales.

El resto de la comedia es una ampliación de los versos finales del III romance pero ya sin empleo intertextual, lo que permite al autor una mayor libertad en el tratamiento de la ejecución de Carloto y en el mismo desenlace de la obra.

Esta libertad final de Lope de Vega en la interpretación de un texto previo se torna mucho mayor en una comedia burlesca o de disparates escrita por Jerónimo de Cáncer y publicada en Madrid en 1651, *La muerte de Baldovinos*, que va desmontando y parodiando, con indiscutible gracia en ocasiones, los motivos característicos de la conocida historia<sup>25</sup>, aunque su texto de referencia es la comedia de Lope de Vega y no los romances carolingios.

El texto de Cáncer, como todas las comedias burlescas, es más breve que el texto parodiado (poco más de 1500 versos) y su número de escenas es también menor aunque se mantengan las tres jornadas de rigor, con una distribución argumental continuadora de la comedia de Lope.

Los personajes son sustancialmente los mismos aunque se añaden otros (Malgesi, Gaiferos, Flor de Lis y Melisendra) de escasa importancia en la trama. Pero cambia profundamente la psicología y comportamiento y actitudes de los principales protagonistas, despojados ahora de toda nobleza y dignidad, como exigía la comedia de disparates, en su afán de conseguir la negación de una serie de valores primordiales en la comedia seria y de desmitificar con la caricatura personajes tradicionalmente exaltados para arrancar la risa del público.

La infanta Sevilla, por ejemplo, es inmoral y libidinosa, tal y como la describe Galalón en los compases iniciales de la obra (vv. 57-66):

porque en efecto es mujer  
de proceder tan brioso,  
de tan altivo desgarro,  
y de tanto tomo y lomo,  
que en su esparcida conciencia  
y en su nativo alborozo  
los Mandamientos de Dios  
se ven quebrados o rotos,  
y los pecados mortales  
están en tris de ser ocho<sup>26</sup>.

y tal como se comporta ella a lo largo de la comedia. Descrita burlescamente por Carloto (vv. 368 y ss.) su mayor preocupación no es el honor sino divertirse y sobrevivir al dolor:

<sup>25</sup> Sobre la comedia burlesca, cfr. GARCÍA LORENZO, L., «La comedia burlesca en el siglo XVII. *Las Mocedades del Cid* de Jerónimo de Cáncer», *Segismundo*, 25-26 (1977), pp. 131-146; del mismo autor «*El hermano de su hermana* de Bernardo de Quirós y la comedia burlesca del siglo XVII», *Revista de Literatura*, 87 (1982), pp. 1-23; SERRALTA, F., «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en AA.VV.: *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Toulouse, 1980, pp. 99-125.

<sup>26</sup> Citaré siempre por la única edición moderna de la obra, señalando los versos correspondientes. Cfr. SAINZ DE ROBLES, F.C., ed, *El teatro español. Historia y antología*, IV, Madrid, Aguilar, 1943, pp. 825-870.

Yo no me pienso morir  
 porque he menester vivir  
 poco menos que el comer. (vv. 1295-1297)

y su acto de venganza no va más allá de la burla.

Valdovinos es también una caricatura del personaje de Lope. Igual de inmoral o más que Sevilla, su matrimonio es casi un contrato de proxenetismo (vv. 95-100). Marido consentido y cobarde, la defensa de su honor sólo tiene un destinatario, su propia mujer, a la que trata de matar y a la que odia. A ella, sin embargo, trata de convertirla en objeto de trueque cuando va a ser asesinado por Carloto: «Pues yo os la quiero entregar,/ por excusar estos daños» (vv. 882-883). Y en el momento de su muerte su mayor preocupación es su aspecto físico.

El príncipe Carloto, igual de altanero y orgulloso que en la comedia de Lope, es mucho más pusilánime, por lo que le cansan enseguida las escenas violentas (vv. 417-421), aunque asume en ocasiones el papel de celoso que le correspondería a Valdovinos. Asesina casi por deber a Valdovinos e impone su criterio por la fuerza que le da el saberse hijo del Emperador.

Este último experimenta no menor transformación. Cáncer nos lo presenta como autoritario, perezoso, socarrón, arbitrario en la administración de justicia, incrédulo de las declaraciones de los demás y defensor del proceder de su hijo, sin retroceder ante el ultraje del muerto.

El marqués de Mantua dista también mucho de ser la figura heroica y sabia de los romances y de la comedia, quedando muy ambiguo su retrato y su proceder: distante con Valdovinos, exagerado en sus declaraciones de venganza, insolente con el Emperador.

Toda esta degradación de los personajes principales de la leyenda lleva aparejada una paralela negación de valores. Cáncer se burla, implícitamente, del matrimonio (vv. 19-20) y de la religiosidad (vv. 272-273), aunque reserva sus dardos para el sentimiento del honor o su código. Dos personajes indignos, como Sevilla y Valdovinos, «defienden» un honor que saben mancillado personalmente, ya que Sevilla antes del matrimonio se ha entregado repetidamente a muchos hombres, y Valdovinos es capaz en la noche de bodas de dejar sola a su esposa con Carloto para «no estorbar» (vv. 333-360).

Esta burla del honor no hace sino incrementarse con la prueba con la que Valdovinos quiere comprobar si Sevilla le ha deshonrado (vv. 480-491):

|             |   |            |
|-------------|---|------------|
| BALDOVINOS. | ¿Ves este candil?   |            |
| SEVILLA.    |   | Sí veo.    |
| BALDOVINOS. | ¿Repárasle?   |            |
| SEVILLA.    |   | Sí reparo. |
| BALDOVINOS. | Pues, si de un soplo le matas<br>y le enciendes de otro es llano<br>que eres doncella, Sevilla,<br>y que está tu honor intacto;<br>pero si no, voto a Dios<br>y para tantos y cuantos<br>que te he de sacar el alma<br>con tu mismo garabato. |            |

Pero el intento de matar a la mujer ofensora se interrumpe por el aviso de un criado de que hay fiestas en París: la muerte puede esperar. Las escenas finales de

la obra, con el encuentro de Sevilla y Carloto, no hacen sino incidir, humorísticamente, en la parodia de la venganza por el honor mancillado.

Toda esta inversión casi carnavalesca del mundo tiene su explicación en la convencionalidad de la comedia burlesca. Hay numerosas alusiones en la obra que señalan que los protagonistas se saben personajes de comedia de chanza. Cuando en los versos 445 y ss. Sevilla propone a Carloto que se esconda para no ser descubierto por Valdovinos éste le responde:

CARLOTO. ¿Pues un Príncipe jurado  
se ha de esconder?  
SEVILLA. Sí, señor,  
que me importa muchos cuartos.  
CARLOTO. ¿Es decoro?  
SEVILLA. No, pero es  
disparate.  
CARLOTO. A eso jugamos.

escena que tiene su réplica en la tercera jornada, cuando Sevilla no quiere esconderse y Carloto le recuerda: «¿No me escondí yo por vos/ en la primera jornada?» (vv. 1466-67). Y el primer acto concluye, precisamente, con un comentario sobre los disparates representados (vv. 543-544), además de prodigarse por toda la obra las alusiones al propio escenario (así, por ejemplo, en la muerte de Valdovinos en una selva se habla de cerrar puertas —v. 849— y de entradas y salidas —vv. 886 y ss.) y a las situaciones características de la comedia (vv. 499-503).

No obstante, la desmitificación y su intención cómica se explica perfectamente desde la estructura paródica de la obra. Porque disfrutar y entender *La muerte de Baldovinos* implica un conocimiento de *El marqués de Mantua* de Lope de Vega.

La comedia de Cáncer se inicia, igual que la de Lope, con una escena en la que los caballeros de Carlomagno comentan el extraño caso del bautismo y boda de la infanta mora Sevilla con el caballero Valdovinos, pero para incidir en el carácter disparatado y vicioso de los contrayentes y para presentar, cómicamente, los deseos del príncipe Carloto.

Este, en lugar de pedir consejos a nadie sobre su situación, como ocurre en la obra de Lope, pretende aplacar rápidamente sus celos y conseguir sus objetivos. Para ello despide sin contemplaciones al marido recién casado y se queda solo con Sevilla, a la que declara su amor, sin pretender, por pura desgana, violentarla, como en la obra de Lope.

El encuentro Sevilla/ Carloto es interrumpido, como en la comedia de Lope, por el regreso de Valdovinos. En Cáncer, sin embargo, Carloto se esconde, y la escena de celos, resuelta felizmente por Lope con una declaración exaltada de amor entre los esposos, se desarrolla aquí en un clima de insultos y de amenazas de muerte que no se llevan a cabo por la exigencia disparatada de celebrar una fiesta. Suprime Cáncer, por lo demás, la importante entrevista entre Galalón y Carloto, el nombramiento de Valdovinos como heredero del marqués y la petición de Carloto a Valdovinos para que le acompañe en una aventura.

El acto segundo de *La muerte de Baldovinos* comienza, también como *El marqués de Mantua*, con la despedida de los esposos. Pero la ternura con la que Lope desarrolla la acción es sustituida por la grotesca desconfianza de un marido que parece haberse olvidado de que había prometido matar a su mujer en el acto pri-

mero. Se conservan las corazonadas de desastre de Sevilla y los malos agüeros inventados por Lope (vv. 588-609) mientras que la aventura de Carloto y Valdovinos se convierte en una disparatada «caza de grillos».

Tras presentar la cacería del marqués de Mantua (personaje que a diferencia de la obra de Lope aparece ahora por primera vez), el núcleo del acto consiste en la muerte de Valdovinos a manos de Carloto, Galalón y Malgesi. El diálogo entre Carloto y Valdovinos es una hábil parodia del desarrollado en la obra de Lope. Cáncer degrada el lance y convierte en muñecos a sus protagonistas. Carloto, tras asegurarse con peregrinas preguntas de que se encuentran solos, convence «racionalmente» a Valdovinos de la necesidad de su muerte y le exige lealtad en su asesinato. Valdovinos, por su parte, encara con humor la declaración, al principio, e intenta salvarse entregando al príncipe a su mujer y, finalmente, acepta su muerte y colabora en ella, no sin preocuparse antes por su aspecto físico más que en la confesión. La traición se convierte más ofensiva, o más disparatada, al proceder a registrar a Valdovinos para robarle.

Cáncer ha eliminado de la acción la importante figura del criado Marcelo, pero conserva el lamento de Valdovinos y el encuentro con el marqués en las escenas finales del acto II, aunque ambos elementos, fundamentales en la comedia de Lope y en los romances originales, son tratados con mucha ligereza y brevedad.

Cáncer incluye ahora algunos versos de los romances («¿Dónde estás, señora mía,/ que no te duele mi mal? [...] de mis pequeñas heridas/ compasión solías tomar» —vv. 936-937 y 944-945) pero desfigura su elevado tono y cambia alguno de sus elementos. El marqués y su sobrino se reconocen aquí rápidamente y el marqués se muestra al principio incrédulo y atribuye a una mala digestión las declaraciones de Valdovinos (vv. 981 y 984-985). Y es el marqués, no Marcelo, el que, tras darse cuenta de que su sobrino está muriéndose, va a buscar un confesor, que llega tarde, lo que en rápida transición permite la inclusión del conocido juramento de venganza, degradado estilística y temáticamente (vv. 1026-1041):

Yo vengaré esta traición,  
y de matar hago voto  
por esto solo, a Carloto,  
en dándome otra ocasión  
en la cama y en la mesa  
mi rabia jura y perjura  
de no facer travesura  
con mi prima la marquesa;  
y al cielo jura mi enojo  
la barba no me pelar  
hasta que yo vea echar  
la del vecino en remojo.  
Y juro a Dios de cascallo  
un tanto así, así bonito  
pero yo callo mi pico,  
que es mucho peor urgallo.

La jornada tercera toma también como referencia el acto III de *El marqués de Mantua* de Lope y comienza también con la presentación de la corte de Carlomagno, una corte muy diferente a la de los pretextos. Carlomagno se queja del ruido, aunque sea en su honor, le desagrada tener que dar audiencia cuando tiene muchos

servidores que podrían hacerlo, cuestiona la importancia de ser emperador y muestra incredulidad ante los casos judiciales que se le presentan. La misma actitud mantiene en su conversación con el marqués de Mantua, que, a diferencia de en la obra de Lope, reclama directamente justicia sin contar con intermediarios. Carlomagno rechaza las muestras de vasallaje del marqués y se molesta porque sin su permiso venga muerto Valdovinos, respondiendo socarronamente al marqués cuando le exige justicia sobre su hijo Carloto (vv. 1170-1181):

Como me huelgo de oír  
que el rapacillo es resuelto,  
así era yo cuando mozo;  
al fin es hijo de buenos.  
Marqués, no soy de los padres  
que gustan de andar sabiendo  
travesuras de los hijos,  
huélguese, que éste es su tiempo;  
también todos fuimos mozos,  
y a fe que no fuimos lerdos,  
¿qué importa que mate alguno?  
Peor fuera ser soberbio.

A diferencia de la obra de Lope, es el Emperador, y no un jurado independiente, el que imparte justicia sobre un caso en el que prima el tratamiento irónico o disparatado: Carloto se excusa porque sólo le corresponde la tercera parte del crimen y Carlomagno señala que el delito ha prescrito aunque piensa investigar el caso con detenimiento.

El encuentro entre Sevilla y el marqués es también una parodia del desarrollado en la obra de Lope: el tono dramático y la insistencia en el dolor por parte de Lope deja lugar a una escena costumbrista en la que curiosamente Sevilla, tras alegrarse de la muerte de Valdovinos porque se han cumplido sus corazonadas, se hace cargo de la venganza, invención ingeniosa de Cáncer, como también lo es su desarrollo, el encuentro humorístico entre Carloto y Sevilla y el propio desenlace de la obra: Valdovinos no es vengado, Carloto no muere y salen escarnecidos Sevilla y el marqués de Mantua, aunque mantengan sus propósitos de venganza<sup>27</sup>.

Todas estas novedades tenían un claro fin cómico, rasgo que se incrementa con el estilo en el que está escrita *La muerte de Baldovinos* y que, como es propio de las comedias burlescas, acumula frases hechas («que llore y no haga pucheros», v. 327; «Habla por boca de ganso», v. 948; «Ahora es justo que te emperres», v. 1541; etc.), refranes («En manos está el pandero», v. 1243); cuentecillos tradicionales (vv. 423 y ss.), expresiones degradantes y vulgarismos (mondonguera, v.51; «sopla, perra», v. 498; «diz que le cascó en el soto», v. 1280, etc.), palabras inventadas («deseído», v. 2; «rollono», v. 124; «andacar», v. 698, etc.) y toda clase de zeúgmas y juegos de palabras que desmitifican el tono elevado con el que estaba contada esta historia en los romances originales y en la obra de Lope de Vega, culminando así un proceso que experimentarían en el Siglo de Oro numerosos argumentos y leyendas tradicionales.

<sup>27</sup> Ha suprimido Cáncer, además del desenlace funesto, las escenas de rebeldía de Roldán.



## EL PERSONAJE EN ALGUNAS NOVELAS DE ARMANDO PALACIO VALDÉS (1853-1938)

Por *Souad Ragala*

La novela decimonónica está fuertemente marcada por la voluntad de pintar con objetividad y fidelidad la realidad, sobre todo la realidad social del hombre. El problema que se plantea, entonces, es el del narrador, este intermediario que el novelista utiliza para comunicarse con el lector. Es a través de la voz del narrador como el novelista presenta al lector los personajes, lo que debe ver, saber y pensar. En otras palabras, mediante el narrador, el autor impone el punto de vista que adopta, la manera de explicar el enigma que presenta. Dentro de este proceso, los personajes ocupan un puesto relevante. Su existencia, estatuto y papel dependen esencialmente del punto de vista escogido inicialmente para narrar los hechos. Podemos, adoptando la terminología de Jean Pouillon, aludir a los distintos puntos de vista y luego señalar el adoptado por Palacio Valdés. Jean Pouillon habla de la visión *con*, la visión *desde fuera* y la visión *por detrás*.

La visión *con* sitúa al narrador dentro de un personaje; este último es el centro del relato, con él se descubre la intriga, pero sólo lo que el personaje ve y sabe<sup>1</sup>.

La visión *desde fuera* presenta lo que puede ser percibido por una mirada objetiva<sup>2</sup>.

La visión *por detrás*, es la más ampliamente utilizada en la narrativa del siglo XIX, supone un narrador omnipresente y omnisciente. Éste domina la escena, está en todas partes: dentro del personaje, fuera, lo ve todo y lo sabe todo.

Palacio Valdés adopta de manera sistemática la visión *por detrás*, actúa como creador todopoderoso que lo sabe todo de sus criaturas. La definición que da Jean Pouillon de este tipo de narración corresponde a la actitud adoptada por el novelista asturiano:

El novelista está detrás. Esto significa dos cosas: por una parte, que no está en su personaje sino separado de él; por otra parte, que este separado tiene por objeto una comprensión inmediata de los resortes más íntimos que lo hacen actuar: Gracias a esta posición ve los hilos que sostienen la marioneta; desmonta al hombre. Es decir que no es el héroe el que se muestra al novelista y le impone la visión que hay que tener de él, es el novelista quien elige su posición para ver al personaje<sup>3</sup>.

El conocimiento absoluto que tiene el narrador de los personajes en las novelas

<sup>1</sup> Cf. POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, editorial Paidós, 1970, pp. 61y ss.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 83 y ss.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 70-71

que nos proponemos estudiar en este artículo<sup>4</sup> se nota ya desde la primera aparición que hacen éstos sobre la escena novelesca. Generalmente la presentación está hecha por un narrador omnisciente, que trata de proporcionar todos los datos que pueden facilitar la comprensión del personaje. El procedimiento más utilizado consiste en presentar los personajes según van interviniendo en la conversación. Los comienzos *in medias res*, muy frecuentes en Palacio Valdés, se prestan perfectamente al procedimiento. A la primera frase pronunciada por el personaje sigue la descripción física del mismo. Así actúa el narrador en la mayoría de las novelas: *La espuma*, *Marta y María*, *La fe*, *El Maestrante*, etc. Unos ejemplos tomados en la última novela lo ilustran claramente. En el caso de Amalia leemos:

—¡Qué tarde! Pensábamos que usted no viniera ya exclamó la señora(...)  
Era una mujer de veintiocho a treinta años años...<sup>5</sup>

Lo mismo ocurre en la presentación de los demás personajes. María Josefa, por ejemplo, es presentada de la manera siguiente, primero se dirige a Luis:

¡Usted siempre estorbando, Luis!(...)  
María Josefa tenía ya por lo menos cuarenta años...<sup>6</sup>

En otras ocasiones, el narrador presenta al personaje tan pronto como aparece en la escena, sin dejarle el tiempo de hablar. Es el tipo de la clásica descripción estática. Los ejemplos se multiplican y tan sólo ofrecemos algunos para no alargar. En *La espuma*, la presentación del ministro Arbós se lleva a cabo como sigue:

La entrada de un caballero ni alto ni bajo, ni delgado ni gordo, alzado de hombros...<sup>7</sup>.

En *El origen del pensamiento*, Don Laureano queda presentado en cuanto aparece en la puerta del café:

Al fin —exclamó a los pocos instantes—, viendo aparecer por la puerta a un caballero alto, de figura distinguida, vestido con exquisita elegancia(...)  
Don Laureano que, aunque bajo, conservaba en su rostro fino...<sup>8</sup>.

Con menos frecuencia presenta el narrador al personaje en plena acción. Es cuando los rasgos que lo definen quedan determinados por lo que hace por un lado, y por las consecuencias que tienen sus actuaciones. Uno de los ejemplos más

<sup>4</sup> En este artículo nos proponemos estudiar las novelas siguientes (las citas se harán con referencia a las ediciones señaladas a continuación): *Marta y María*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, núm. 133. *El idilio de un enfermo*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 101-168. *José*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, núm. 277. *El Cuarto Poder*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, OC, T. IX. *La Hemana San Sulpicio*, Ed. Espasa Calpe, 1975, Col. Austral, núm. 133. *La espuma*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T.II, pp. 169-344. *La fe*, Madrid, Librería Victoriano Suárez, 1922, OC, T. XII. *El Maestrante*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 345-466. *El origen del pensamiento*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 467-572. *Los majos de Cádiz*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1967, Col. Austral, núm. 155. *La aldea perdida*, Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1982, Col. Austral, núm. 368. *Los cármes de Granada*, Madrid, Ed. Aguilar, 1956, OC, T. II, pp. 573-678.

<sup>5</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 189.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *La espuma*, op., cit., p.189.

<sup>8</sup> *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 468.



ilustrativos de ello lo ofrece el primer capítulo de *La espuma*. El paso de Clementina por la calle de Serrano permite la presentación del personaje desde una doble vertiente: sus propias reacciones y las de los transeúntes<sup>9</sup>.

A lo largo de la presentación intercala el narrador la apariencia del personaje y los comentarios y juicios de los presentes en la mencionada calle:

Las miradas de los que cruzaban como los que estaban quietos posábanse con complacencia en ella, se hacían comentarios sobre los primores de su traje por las comadres<sup>10</sup>.

En ciertos casos aprovecha el narrador un rasgo característico del personaje como pretexto para presentarlo. En *La espuma*, la manía que tiene el general Patiño de conquistar a la damas sirve al narrador para presentarle bajo este aspecto<sup>11</sup>. Otro tanto podemos afirmar de Osuna en *La fe*. La pasión exagerada del personaje por las mujeres gordas sirve de pretexto para el narrador que lo presenta partiendo precisamente de la mencionada manía<sup>12</sup>.

Como los demás autores realistas, Palacio Valdés otorga al retrato un papel informativo. Mediante el retrato se entera el lector de la apariencia del personaje: menciona la edad, describe el rostro y la silueta. Esboza, por otra parte, la personalidad del personaje aludiendo a rasgos significativos.

Palacio Valdés no es aficionado a las larga semblanzas. Sus retratos son concisos y selectivos. Cuida de subrayar los detalles más representativos y de más valor significativo. En *El Maestrante* describe el narrador a Amalia como sigue:

Era una mujer de veintiocho a treinta años, menuda de cuerpo, el rostro pálido y expresivo, los ojos y los cabellos muy negros, boca pequeña y nariz ligeramente aguileña<sup>13</sup>.

Casi nunca precisa Palacio Valdés la edad de los personajes: la proporciona siempre de manera aproximada. En *La espuma* Clementina *llegaría más a los treinta y cinco años*<sup>14</sup>. En *El Maestrante* Pedro Quiñones *tendría de cuarenta y seis a cuarenta y ocho años*<sup>15</sup>. En *La Hermana San Sulpicio*, Gloria es una joven de *dieciocho a veinte años*<sup>16</sup>. En *El origen del pensamiento* Don Pantaleón *se hallaría entre los sesenta y los sesenta y cinco años*<sup>17</sup>.

En la novela andaluza *Los majos de Cádiz* plantea el narrador el problema de la edad de la protagonista sin resolverlo del todo:

Por la amplitud de sus formas parecía mujer de treinta años, pero examinando su rostro de cerca observábase en él la frescura y transparencia de la infancia. Debía de ser mucho más joven de lo que aparecía<sup>18</sup>.

<sup>9</sup> *La espuma*, op. cit., p. 169.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.176.

<sup>12</sup> *La fe*, op. cit., p. 27-28.

<sup>13</sup> *El Maestrante*, op. cit., p.374.

<sup>14</sup> *La espuma*, op. cit., p. 169.

<sup>15</sup> *El Maestrante*, op. cit., p 348.

<sup>16</sup> *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 20.

<sup>17</sup> *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 477.

<sup>18</sup> *Los majos de Cádiz*, op. cit., p. 9.

En algunas novelas como *El Maestrante* o *Marta y María*, el narrador retrata al personaje comparando la apariencia que tiene éste en la actualidad con lo que era en el pasado. La evocación del aspecto físico del personaje en un tiempo anterior incluso al tiempo del relato se hace con el objetivo de crear en la mente del lector un universo donde la impresión de lo ya visto da más consistencia y verosimilitud a los personajes; el lector tiene la impresión de encontrarse con alguien conocido, entonces casi real. En la primera novela citada averiguamos el cambio sufrido por el personaje en estos términos:

Esta había sido espléndida, una rara perfección de rostro y de talle. Alto, delgado, esbelto, facciones correctas, diminutas, cabellos rubios, finos, cayendo en graciosos bucles, mejillas sonrosadas y voz atiplada. De este conjunto primoroso quedaban tan sólo una sombra por donde pudiera adivinarse la enhiesta espalda que se había abovedado; los hermosos bucles que se habían desvanecido...<sup>19</sup>.

La segunda parte de la descripción del aspecto físico del personaje abarca la reconsideración de todos los rasgos descritos en la primera. El paso del tiempo no le ha favorecido; del hermoso cuadro inicial ya no queda más que una caricatura grotesca. El responsable de tales estragos es, según el narrador, la vida disoluta que lleva el personaje.

En *Marta y María* volvemos a encontrar el mismo procedimiento. La relación presente-pasado plasma esta vez cierta constancia en el físico del personaje. La vida sana y la rectitud moral de este último provocan cambios positivos:

Sus ojos brillaban como los de un joven, y en sus mejillas sonrosadas el tiempo no había conseguido labrar profundos surcos. Sin duda había sido uno de los jóvenes más gallardos de su época. Tal como ahora le hallamos, todavía llamaba la atención, por su fisonomía simpática y venerable, y por su figura atlética<sup>20</sup>.

Cabe señalar por otra parte que el narrador facilita en muchas ocasiones retratos físicos comentados. Eso es, cada rasgo de la fisonomía va acompañado por un comentario o explicación. El procedimiento quebranta muy a menudo la objetividad y da a la descripción un marcado sello subjetivo. La intervención implícita o explícita del narrador tiende a revelar, mediante el comentario, ciertos aspectos del temperamento del personaje todavía no averiguados por el lector. En un personaje como Maldonado en *La espuma*, caracterizado esencialmente por la imitación de los demás y por una gran falta de personalidad, las aclaraciones aportadas por el narrador cuando lo presenta físicamente resaltan el rasgo caracterizante:

Un joven delgado, huesudo, pálido, de patillas negras que tocaban en la nariz, como las gastaba entonces el rey y a su imitación muchos jóvenes aristócratas entró sonriente y comenzó a saludar con desembarazo a todos, dándoles la mano con una ligera sacudida y acercándola al pecho, del modo extravagante que se estilaba hace algunos años entre los pisaverdes madrileños<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 360.

<sup>20</sup> *Marta y María*, op. cit., p. 21-22.

<sup>21</sup> *La espuma*, op. cit., p. 178.

La objetividad se quebranta aún más cuando el personaje presenta algún defecto. Mediante una sutil ironía retrata el novelista a estos personajes resaltando constantemente los defectos. Son retratos originales que tocan por varios aspectos la caricatura y traen a la memoria los caricaturescos retratos cervantinos o quevedescos. La nariz de Celesto en *El idilio de un enfermo* da lugar a una reseña humorística notable:

Celesto hizo una mueca horrorosa con su nariz multicolora. Porque es tiempo de manifestar que la nariz del mensajero no era bermeja como a primera vista le había parecido a Andrés, sino que, dominando este color notablemente, todavía dejaba ver otros matices, tirando a amarillo, verde y morado, se ofrecieron con más o menos franqueza entre los muchos altibajos y quebraduras que la surcaban. En verdad que era digna de examen aquella nariz; un geólogo hubiese encontrado en ella ejemplares de todos los terrenos volcánicos<sup>22</sup>.

El procedimiento es muy frecuente en Palacio Valdés y concierne casi exclusivamente a los personajes masculinos.

En varias novelas recurre Palacio Valdés al retrato por etapas. Se justifica tal técnica de diferentes maneras. A veces, con ello apunta el novelista a plasmar el cambio sufrido por el personaje a consecuencia del desarrollo de la acción. El caso de Amalia<sup>23</sup> en *El Maestrante* es ilustrativo al respecto. En efecto, abundan en la novela frases que se refieren al retrato del personaje. Las frases con valor informativo, puntualizan los cambios físicos operados en el mismo como consecuencia directa de la evolución de los acontecimientos: el amor desenfrenado que siente por el conde de Onís y el abandono de éste, demarcan profundamente el físico de Amalia.

Lo mismo podemos comprobar en personajes como el duque de Requena en *La espuma* o Alfonso en *Los cármenes de Granada*.

Por consiguiente, el retrato por etapas va estrechamente vinculado a la marcha de los hechos. Mediante las alusiones sucesivas al físico del personaje, trata el narrador de presentar su figura en determinadas circunstancias y averiguar sus reacciones. Por otro lado, la alusión continua al retrato de un personaje se justifica en la novela por la voluntad del narrador de subrayar la importancia de la presencia física de éste. Con la repetición del retrato de Rosa en *El idilio de un enfermo*, el de Demetria en *La aldea perdida* o el de Soledad en *Los majos de Cádiz* subraya Palacio Valdés la belleza de las protagonistas citadas, su sensualidad y el impacto que ello tiene en la evolución de la intriga.

En su afán de crear personajes que dan la impresión de ser reales, Palacio Valdés utiliza varios procedimientos con el fin de darles un relieve especial. Uno de los procedimientos más utilizados por el novelista es atribuir al personaje un rasgo propio que lo distingue de los demás. El artificio no tiene nada de original y es utilizado en varias épocas por distintas escuelas y corrientes literarias. Sin embargo, la novela del siglo XIX le da un nuevo impulso y lo utiliza con gran frecuencia. El naturalismo lo emplea de forma constante<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 111.

<sup>23</sup> Cf. *El Maestrante*, op. cit., p. 347, pp. 377-379. p. 414. pp. 446-447. p. 449, p. 450.

<sup>24</sup> El tópico caracterizante es muy frecuente en Zola, en sus obras se presenta de forma casi sistemática. Cf. El interesante estudio de E. Pardo BAZÁN al respecto: *El naturalismo y la literatura francesa moderna*, in OC. Madrid. Ed. Aguilar, 1914, T. XLI, pp. 119-120.

Palacio Valdés no abusa mucho de este procedimiento y no lo utiliza de manera sistemática. En la mayoría de los casos, el rasgo peculiar y caracterizante, es utilizado para perfilar el carácter de un personaje. Por lo tanto la figura, la actitud, la mirada especial, el guiño o el gesto de algún personaje, tiende esencialmente a individualizarle y hacerle reconocible de manera particular. En el caso del cura de Riofrío señala el narrador:

La expresión ordinaria de su fisonomía, dura, casi feroz; más cuando tiene que expresar algo, aunque fuese lo más insignificante, v.gr., cuando preguntaba la hora o el tiempo que hacía, hinchaba de tal suerte su nariz borbónica, abría los ojos desmesuradamente y los clavaba con tal fuerza en el interlocutor, que este necesitaba mucha presencia de ánimo para no echarse a temblar<sup>25</sup>.

Entre los personajes de *La espuma*, resalta el duque de Requena por sus groserías y gruñidos continuos. Le caracteriza también la manía de traer en la boca un cigarrillo apagado, lo muerde y lo pasea sin cesar de un lado a otro. Esta manía acarrea otra no menos grosera: escupir constantemente, y donde sea, sin ningún miramiento<sup>26</sup>.

En la caracterización física de ciertos personajes aparece el afán generalizador del novelista, que es generalmente de índole costumbrista. Se trata en estos casos de personajes secundarios que, sin tener grandes incidencias en el desenvolvimiento de la intriga, forman parte del color local. Por lo que la generalización tiende a presentar al personaje descrito como un prototipo genérico representante de un grupo social. Son figuras que recuerdan personajes que más tienen que ver con los tópicos literarios que con la realidad. Así la sacristana de *José* viene a ser la figura de la bruja malvada que echa maldiciones y aterroriza a los vecinos<sup>27</sup>. Otro tanto podemos decir de su hijo, Rufo. Con su físico tosco, su lenguaje infantil y torcido y sus crisis nerviosas representa al típico tonto del pueblo, figura frecuentemente presente en la narrativa española y universal<sup>28</sup>.

Pero, una de las figuras más arquetípicas de la novela palaciovaldesiana es la de Don Fernando de Meira. Es el prototipo del hidalgo hambriento y ridiculizado por varias literaturas y sobre todo la española:

...un caballero anciano, de nobles y correctas facciones, con grandes bigotes blancos y perilla prolongada hasta el medio del pecho(...). Su figura exigua y torcida no era digno pedestal para aquella hermosa cabeza. Además, La levita sucia y raída que gastaba, los pantalones de paño burdo y los zapatos claveteados de labrador contribuían mucho a menoscabar su prestigio<sup>29</sup>.

En la presentación de un personaje procede el narrador generalmente en tres fases. La primera consiste en describirlo física y moralmente. Es el momento que abarca los rasgos más esenciales de la personalidad. Este suele ser breve y conciso.

La segunda etapa consiste en dejar al personaje actuar. Es el momento en que proporciona el narrador una especie de desarrollo de los puntos más destacados que aparecieron en la primera etapa. En esta segunda etapa prevalecen los actos del

<sup>25</sup> *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 115.

<sup>26</sup> *La espuma*, op. cit., pp. 186-187.

<sup>27</sup> *José*, op. cit., pp. 72 y ss.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 51 y ss.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 27-28

personaje, lo vemos entonces proceder directamente. Las continuas intervenciones del narrador tienden a aclarar las distintas actuaciones. Ocurre en ciertas ocasiones que el narrador intercala los actos del personaje con las informaciones aportadas por otros personajes a través de opiniones emitidas o de conversaciones. Esto supone un complemento de información y al mismo tiempo permite la ausencia temporal y provisional del narrador.

La tercera etapa es marcadamente subjetiva e implica la intervención directa del narrador para valorar y juzgar al personaje. Es que Palacio Valdés se resiste a perder el control de sus criaturas<sup>30</sup>. Si en las dos primeras etapas, arriba mencionadas, logra con más o menos éxito ocultarse, en la tercera, sin poderlo remediar, aparece claramente.

En esta etapa también asocia el novelista los personajes a su propio juicio. En efecto, los juicios emitidos por algunos personajes acerca de otros constituyen otro elemento valorativo. En *La espuma*, por ejemplo, la opinión de Clementina acerca de Pepe Castro refuerza la visión negativa avanzada por el propio narrador<sup>31</sup>. La futilidad y la ignorancia de Pepe Castro quedan subrayadas por un personaje que le ha tratado íntimamente. Con ello la verosimilitud queda asegurada. Por otra parte, la subjetividad del juicio corre a cargo del personaje que juzga.

La actuación del personaje y las palabras que pronuncia, pueden constituir en varios casos una importante fuente de información. Las secuencias dialogadas a la vez que apuntan establecer una red de comunicación entre los personajes proporcionan datos sobre los mismos.

En las novelas analizadas predomina la narración sobre el diálogo. El novelista informa más sobre los personajes que éstos sobre sí mismos, de donde la relativa escasez y la brevedad de las secuencias dialogadas. A pesar de ello, caracteriza los diálogos palaciovaldesianos una gran claridad y precisión.

Como los demás autores realistas, Palacio Valdés utiliza el diálogo para descubrir los rasgos fundamentales del carácter y de la actuación del personaje. Mediante el diálogo deja al personaje hablar de sí mismo, de sus sentimientos y sus preocupaciones. Bajo este aspecto, el personaje se realiza y adquiere mayor independencia. No obstante, en Palacio Valdés se trata más bien de una realización e independencia controladas. En efecto, tenemos la impresión —por momentos— que el narrador, después de haber definido física y moralmente al personaje, le deja manifestarse directa y libremente en el relato a través de sus propias palabras. Esto no deja de ser una impresión, ya que la intervención continua del narrador limita en cierto modo la libertad preconizada. Por otro lado, y como veremos más adelante, la expresión del personaje no hace más que reforzar la visión inicial que de él tiene su creador. A este respecto citamos algunas frases de Oscar Tacca que se pueden aplicar al caso de Palacio Valdés:

La intervención directa de los personajes en el discurso narrativo, su palabra es, en realidad, una ilusión: ello también pasa por la alquimia del na-

<sup>30</sup> A este respecto señala Ramón Péres: «... sabe ocultarse antes de mover sobre las tablas las figurillas que han de entretenernos con sus penas y alegrías; como si fueran hombres de verdad. Pero se oculta de tal modo que a cada movimiento de las figuras vemos algo de la mano que las mueve y de cuando en cuando ante una serie de actitudes, de sucesos o de palabras nos decimos sin poderlo remediar: Palacio Valdés se está divirtiendo con sus pobres muñecos». Cf. PÉRES, Ramón, *A dos vientos. Críticas y semblanzas*, Barcelona, Librería Española de López, 1892, p. 31.

<sup>31</sup> Cf. *La espuma*, op. cit., p. 194-495, p. 245.

rrador. Aun en el diálogo está tan presente éste como aquellos. La verdad oral de un personaje es una verdad tamizada por el narrador<sup>32</sup>.

Sin embargo, y a pesar de todo ello, no se puede negar que Palacio Valdés intenta por medio de varios artificios dar a sus personajes visos de verosimilitud e independencia: el diálogo es uno de los más utilizados. El modo de hablar de los personajes refleja su manera de ser y de pensar además de plasmar su temperamento y formación intelectual. Los diálogos cumplen con otra función: establecer una red de comunicación entre los distintos actores. Esta comunicación hace más acequible la comprensión por parte del lector de ciertos aspectos peculiares del personaje. Volveremos sobre este punto más adelante.

*El Cuarto Poder* es quizá una de las obras de Palacio Valdés que ofrece los diálogos más logrados y los que más revelan el temperamento y la formación del personaje. Del que mantiene Gonzalo con su tío Don Melchor se desprenden dos niveles de lenguaje, dos maneras de expresarse que traducen a la perfección la idiosincrasia de cada personaje y su manera de ver y considerar las cosas y los hombres. El lenguaje utilizado por Gonzalo es preciso, claro y rotundo, es el lenguaje de un joven ingeniero acostumbrado a la concisión y a la exactitud. En cambio, el tío, empedernido marinero, habla en una lengua analógica donde dominan las comparaciones con el mundo marinero. Las frases que transcribimos a continuación lo ilustran claramente:

No puedo remediarlo, tío. Estoy enamorado hasta el cogote de su hermana Ventura.  
 —¿Estás en tu juicio o entre dos aguas, rapaz?  
 —hablo en serio...La quiero y ella me quiere(...)  
 —(...)Estabas ya a bordo de un barco seguro, de porte, de madera blanca sagrada, con los fondos forrados, los árboles recios y el aparejo limpio y sencillo, y lo dejas para embarcarte en otro más ligero y galán<sup>33</sup>.

El novelista utiliza también el diálogo para dejar la oportunidad al lector de ver directamente aspectos determinados de la conducta de un personaje<sup>34</sup>. Se trata en la mayoría de las veces de una especie de averiguación: el lector sólo alcanza ver los aspectos ya presentados de manera indirecta por el propio narrador. Así, la altivez y el desprecio que caracterizan a Clementina, subrayados desde la primera página de la novela por el narrador omnisciente, reaparecen con más fuerza cuando habla con los demás personajes. El cinismo de sus palabras, el alcance denigrador de sus expresiones no hacen más que plasmar de manera directa su carácter. En una discusión con Pepa Frías y ante los temores de ésta de perder la hacienda responde Clementina:

—Pedir limosna, no; te traeré para acompañarme en lugar de Pascuala  
 —dijo con desden la dama, en quien la soberbia aún no se había apaciguado(...)  
 —(...) y si lo fuese, la cosa tiene muy poca importancia para mí. Figúrate que hoy mismo me ha dicho mi madrastra que me deja por heredera de toda su fortuna.

<sup>32</sup> TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid. Ed. Gredos, 1977, p. 137.

<sup>33</sup> *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 130.

<sup>34</sup> Cf. «Prólogo» a *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 9

Pepa abrió los ojos con sorpresa.

—¿La duquesa? ¡Oh!, ¡Pues no son más que cincuenta millones de pesetas!...creo que la pobre está muy enferma.

—Bastante.

La soberbia se sobreponía en aquel instante a todo sentimiento afectuoso de Clementina. Pronunció aquel bastante en un tono que daba frío<sup>35</sup>.

La cita es larga pero muy ilustradora no sólo de la función del diálogo como revelador del carácter, sino también de la intervención constante del narrador. Los comentarios que intercala éste en el diálogo tienen un doble objetivo: primero reforzar las palabras del personaje explicando sus más íntimos pensamientos a la hora de hablar; luego dirigir, en cierto modo, la interpretación del lector. Las aclaraciones aportadas por el narrador «obligan» al lector a comprender las frases pronunciadas por el personaje según las intenciones del propio narrador.

En otros casos, el diálogo permite la ocultación del narrador y revela lo más íntimo del personaje. Este manifiesta, hablando con un confidente, preocupaciones que jamás deja al descubierto delante de los demás. En el fondo se trata más bien de reflexiones en voz alta que de un diálogo real. Se establece pues una complicidad tripartita entre el narrador, el personaje y el lector. Complicidad que hace posible a la vez el conocimiento a fondo del personaje por parte del lector y la comprensión de ciertas reacciones que quedan incomprensibles para el resto de los personajes. Mediante la conversación pone el personaje su alma al desnudo y revela su verdadera personalidad. La seguridad que le da la amistad y la sinceridad del personaje-interlocutor le anima a descubrir aspectos de su vida que guarda celosamente a lo largo de la novela. De esta índole son los diálogos establecidos entre Montesinos y el padre Gil en *La fe*<sup>36</sup>; y los intercambiados entre Clementina y su madrastra en *La espuma*<sup>37</sup>.

Por otra parte, para dar más verosimilitud a los diálogos, utiliza Palacio Valdés el clásico procedimiento realista que consiste en hacer corresponder el lenguaje del personaje a su condición social. El afán de objetividad motiva al novelista para dejar hablar a éste en su lengua habitual. La clase a que pertenece y el oficio que ejerce determinan su manera de expresarse. En *José* predomina el habla marinera donde aparecen modismos, palabras y expresiones asturianas estrechamente vinculadas a las faenas del mar. Se trata de un lenguaje espontáneo y familiar donde abundan los insultos y las exclamaciones<sup>38</sup>.

En la misma novela reproduce el autor el lenguaje de un mentecato con sus incorrecciones y su deformada sitáxis. En efecto, Rufo habla como un niño. No diferencia las laterales de las velares. Así por ejemplo pronuncia en vez de «perdóname», *peldóname*, de «Señora», *Señola*<sup>39</sup>. Las frases están mal construidas, como por ejemplo:

Padre no gusta cangrejos..., tira todos a la calle<sup>40</sup>.

<sup>35</sup> *La espuma*, op. cit., pp. 260-261.

<sup>36</sup> Cf. *La fe*, op. cit., pp. 95-99, pp. 102-106.

<sup>37</sup> *La espuma*, op. cit., pp. 248-249.

<sup>38</sup> Cf. *José*, op. cit., passim.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>40</sup> *José*, op. cit., p. 117-118

Por oposición al lenguaje marinero popular y varias veces vulgar, alterna Palacio Valdés en la novela parlamentos cultos, nos referimos al lenguaje refinado de Don Fernando de Meira. Conforme con su origen noble y su formación universitaria se expresa el personaje en una lengua depurada, elocuente y cortés.

Se advierte también en la expresión de los personajes la preponderancia de la nota regionalista. Un personaje madrileño, asturiano o andaluz habla en una lengua que revela de inmediato su provincia de origen. Tomemos como ejemplo el andaluz. En las novelas andaluzas el empleo del dialecto es un exponente claro del uso del lenguaje como revelador de una realidad social determinada. Nótese al respecto que Palacio Valdés no explota el aspecto lingüístico únicamente como característica regionalista. Tampoco aplica las peculiaridades del andaluz de manera sistemática a todos los personajes, sino que logra realizar cierto enlace entre lo social y lo lingüístico. De modo que el lenguaje andaluz aparece mucho más cerrado en boca de la gente del pueblo, como Paca, el guitarrista y las bailaoras, que en boca de personajes de nivel social y cultural más elevado como en el caso del conde del Padul y su hija. Por lo tanto, el habla genuinamente andaluza que aparece en las novelas del sur, es manejada tan sólo por unas clases determinadas de la región: la popular y algunos miembros de la media. En las novelas andaluzas abundan los ejemplos que a la vez que presentan las peculiaridades del habla local, establecen la separación entre los personajes de pertenencia social diferente. En *La Hermana San Sulpicio*, por ejemplo, Paca, la cigarrera, habla del modo siguiente:

—No es de esas niñas recosía ¿Sabuté?, que se lo guardan toíto por ombligo. A mi señorita le baila el arma en los oho, ¿Sabuté? (...). Tiene un genesiyo como un cohete. Le da un gofetá al mesmo arzobispo en persona si se decuida<sup>41</sup>.

En cambio, la condesa del Padul se expresa en un castellano depurado y correcto. Su condición de andaluza no se revela en ningún momento en los diálogos en que participa:

Queremos que trabajes para que Gloria salga del convento. Por confesión de ella misma, tiene deseos de salir. Hay obstáculos que al parecer se lo impiden. Quiero que averigues cuáles son y que los deshagas<sup>42</sup>.

Cuando el personaje palaciovaldesiano evoluciona en un espacio que no es su tierra natal, lo primero que le caracteriza es precisamente la lengua que habla y el modo de hablarla. Así, en *La espuma*, la primera frase que pronuncia el cocinero de los Osorio delata su origen gallego:

—Señora...yo no la he tratado mal...es ella, la que nus trata mal a todus...pincha aquí, pincha allá, sin dejarnus en paz<sup>43</sup>.

En *El Maestrante* pasa otro similar. El magistrado Saleta, un malagueño afincado en Asturias, se expresa en el genuino dialecto andaluz:

<sup>41</sup> *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 197.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>43</sup> *La espuma*, op. cit., p. 204.



Ahora...rezulta que el amigo Saleta ez un zuevo como una catedral. ¡Quién lo había penzá, tan rebajuelo y tan chiquitín!<sup>44</sup>.

La peculiar manera de pronunciar el español de ciertos personajes les da la apariencia de lo real. Se trata en todos los casos de un habla convencional que no plantea ningún problema de comprensión para el lector y que viene a proporcionar más verosimilitud al relato.

El mismo afán motiva al novelista cuando trata de plasmar el lenguaje popular de la «chulas» madrileñas<sup>45</sup> o el de las artesanías asturianas.

Por otro lado, el lenguaje de la élite, salpicado de palabras francesas o inglesas, explica en cierto modo la permeabilidad lingüística de los personajes a lo extranjero.

No obstante la independencia que parece otorgar el diálogo al personaje no es más que una apariencia. Es de subrayar que Palacio Valdés impone al personaje un modo de proceder que va en consonancia con la primera presentación. El personaje sigue la trayectoria trazada por el novelista y actúa conforme con la semblanza física y moral facilitada por éste desde el primer momento. A este respecto apunta un crítico de Palacio Valdés:

...disponía totalmente de los actos de sus personajes, los dirigía, los encaminaba conscientemente hacia el fin que se había propuesto y no vacilaba en inmiscuirse en la acción de la novela, haciendo comentarios, describiendo con ironía, amor u odio a sus criaturas o anunciando al lector como iba a terminarse la novela o que les iba a suceder a sus héroes, antes de que la misma anécdota lo revelara<sup>46</sup>.

Este poder absoluto sobre los personajes se manifiesta en casos concretos solapado por las etopeyas de contenido naturalista. El impacto de la herencia o de la educación condiciona el comportamiento de ciertos personajes y les dicta una conducta que no logran cambiar. En estos casos interviene el narrador para explicar que tal o cual comportamiento o actitud son debidos a la herencia o a la educación recibida<sup>47</sup>. Con ello deja bien claro que todo lo que hace el personaje debe ser consecuente con los rasgos de carácter heredados o inculcados. Para que el lector no se lo pierda de vista, señala el narrador las huellas de la herencia y las secuelas de la educación de modo explícito. Del comportamiento del conde de Onís explica el narrador:

Tal exquisita sensibilidad le venía por herencia y también por educación. Su padre, el coronel Campo, había sido un hombre concentrado, sensible...<sup>48</sup>

En otro caso, el de Clementina, plantea el narrador el problema, en un primer momento sin resolverlo de manera rotunda, pero luego aporta varias explicaciones que demuestran que el primer planteamiento fue retórico:

<sup>44</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 351.

<sup>45</sup> Cf. *El origen del pensamiento*, op. cit., p. 473. Cf. *La espuma*, op. cit., pp. 288-289. Cf. *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 178-180.

<sup>46</sup> CASTELLET, A., *La hora del lector*, Barcelona, ed. Seix y Barral, 1957, p. 16.

<sup>47</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 368.

<sup>48</sup> *Ibid.*

Si nació con estas propiedades enteramente determinadas o fueron el resultado de sus bárbaros martirios, de su tristísima infancia, no es fácil resolverlo<sup>49</sup>.

Para poner más énfasis en el impacto de la herencia y de la educación, recurre Palacio Valdés a la presentación de los personajes por grupos familiares. El procedimiento le permite informar con claridad, pero también con aparente objetividad, acerca de las relaciones que existen entre los diferentes miembros de la misma familia. Mencionamos entre otros a Teresa y sus hijos en *José*, a la familia de los Onís y la de los Oscos en *El Maestrante* y a Clementina y su madre en *La espuma*.

En varias novelas, el retrato físico del personaje, o sea lo primero que de él se ofrece, es muy significativo en la medida en que anuncia ya sus comportamientos posteriores. Así la arrogancia y presunción de Velázquez queda insinuada por el narrador desde el primer momento en que aparece el personaje en la escena:

Tendrá treinta y cuatro o treinta y seis años, bajito, menudo, moreno, con barba negra sedosa, las facciones correctas, los ojos negros, de una expresión resuelta y altiva. Había en su rostro atractivo. La figura aunque exigua, proporcionada, denotaba agilidad y brío<sup>50</sup>.

En otros casos, la relación entre el físico de un personaje y su comportamiento queda establecida por el narrador explícitamente:

Hay que confesarlo, en aquel rostro no había dulzura; debajo de sus líneas correctas y firmes se adivinaba un espíritu altivo, sin ternura, aquellos ojos azules no eran los serenos y límpidos que sirven de complemento adorable a ciertas fisonomías virginales (...). Estaban hechos, sin duda, para expresar un tropel de vivas y violentas pasiones...<sup>51</sup>.

Existen sin embargo ciertos casos en que el físico poco o nada tiene que ver con la conducta. Es en los personajes masculinos donde más se da el contraste. Así, la figura viril e imponente de Gonzalo en *El Cuarto Poder* o la del conde de Onís en *El Maestrante* contrastan violentamente con un temperamento débil y un carácter demasiado impresionable. Estos casos son señalados explícitamente por el narrador. Del conde afirma:

A pesar de su figura robusta y gallarda, poseía el conde un sistema nervioso excesivamente impresionable. La más ligera emoción turbaba su espíritu, le inquietaba hasta un grado indecible<sup>52</sup>.

A partir del retrato físico del personaje empieza Palacio Valdés a trazar el carácter. El análisis de las distintas figuras novelescas muestra que el autor ha creado tipos de personajes. Cada tipo representa una serie de rasgos comunes que le permiten evolucionar en la novela según un trazado específico y bien definido.

La visión maniqueísta del novelista da lugar a dos grandes categorías: los buenos y los malos. Los primeros hacen figura de víctimas, mientras que los segundos

<sup>49</sup> *La espuma*, op. cit., p. 197.

<sup>50</sup> *Los majos de Cádiz*, op. cit., p. 17.

<sup>51</sup> *La espuma*, op. cit., p. 169-170.

<sup>52</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 368.

conducen el juego novelesco comunicando a la acción un gran impulso dinámico y utilizando a los buenos para alcanzar sus distintos objetivos. En las páginas que siguen intentaremos ver cómo evoluciona cada categoría en el relato y cuál es el trato que le reserva el novelista.

El rasgo fundamental que diferencia las dos categorías de personajes es su posibilidad de cambiar, o no, la trayectoria trazada desde el principio de la novela. Los inicialmente destinados a ser malos no experimentan generalmente ningún cambio, como veremos más adelante. El cambio es posible sólo en los personajes que pertenecen a la categoría de los buenos; es el caso del Padre Gil en *La fe*, de Gonzalo en *El Cuarto Poder* y de Alfonso en *Los cármenes de Granada*. En el fondo, el cambio que experimentan estos personajes es artificial y casi forzado en la medida en que el narrador siempre está detrás de sus personajes y que desde esta posición las reacciones de éstos son previsibles y van en consonancia con el retrato inicial, como lo apuntamos más arriba. Consciente del peligro, el narrador trata de burlar al lector fingiendo, en ciertos momentos, no saberlo todo del personaje<sup>53</sup>. Es cuando el cambio ocurre en la trayectoria trazada desde el principio por un narrador omnisciente. En el caso del Padre Gil, en *La fe*, las circunstancias que acarrearán el cambio surgen de manera repentina y casi inesperada y luego desaparecen de idéntico modo. El personaje es presentado como bueno de nacimiento, de moral intachable y de conducta irreprochable. Su afán de salvar a un ateo le introduce en un mundo que desconoce y le lleva a dejar de creer en una fe heredada, inculcada por la educación y el seminario. La etapa que corresponde a la incredulidad dura poco y el personaje supera la crisis y, sin explicación satisfactoria, recupera la fe.

Existen otros casos en que el personaje desvía la trayectoria trazada porque es incapaz de valorar las cosas. Yerra por error propio, y porque este tipo de personaje actúa siempre movido por sus instintos. Es un apasionado que se entrega totalmente al sentimiento que experimenta. El fenómeno atañe esencialmente a personajes masculinos. Estos aparecen en la novela con rasgos muy similares. Carecen de verdadera consistencia psicológica, se dejan llevar por las circunstancias y por los sentimientos. En el amor son casi siempre seducidos<sup>54</sup>. Cuando aman lo hacen con frenesí y no son capaces de comprender la psicología femenina. Son incapaces también de ver dónde está el verdadero amor. Las novelas del corpus ofrecen dos casos ilustrativos de lo avanzado. Se trata de Gonzalo en *El Cuarto Poder* y de Alfonso en *Los cármenes de Granada*. Los dos casos tienen varios puntos en común. Ambos personajes evolucionan al principio de la intriga como teniendo la vida bien planificada: están comprometidos respectivamente con personas buenas, amantes y abnegadas. La aparición de Ventura en la vida de Gonzalo y la de Alicia en la de Alfonso quebranta el orden establecido y da un nuevo giro a la vida de ambos. Este momento crucial, tanto a nivel del personaje como a nivel de la intriga en general, es presentado por el narrador como el momento del error. El personaje, cegado por

<sup>53</sup> El artificio utilizado por Palacio Valdés es propio de la visión *por detrás* y resulta frecuente en la novela decimonónica. De ello dice Jean POUILLON: «...Con frecuencia el novelista se da cuenta de este peligro, oculta al lector lo que sabe de su héroe y quiere desvelar el carácter de éste sólo progresivamente. Pero ahí se cae en otro defecto: este carácter no está menos planteado desde la primera página, está totalmente constituido en el espíritu del autor y dirigirá toda la economía artificial de la obra...» Cf. *Tiempo y novela* (versión española de Irene Cousin), Buenos Aires, ed. Paidós, 1970, p. 73.

<sup>54</sup> El único protagonista masculino que desempeña el papel de seductor en las novelas analizadas es Andrés en *El idilio de un enfermo*.

la pasión, no logra discernir entre lo bueno y lo malo. Se desvía entonces del camino y ya no vuelve a encontrarlo. Su vida cambia de rumbo y sigue una trayectoria que le lleva directamente al fracaso.

En cuanto a los personajes femeninos notamos que, frente a los masculinos, son psicológicamente más interesantes, mejor perfilados y sobre todo más efectivos en la escena. Podemos señalar que los masculinos son personajes *planos* construidos en torno a una sola idea y sin gran profundidad psicológica; los femeninos son personajes *redondos* y se definen por su complejidad y capacidad de tomar decisiones que sorprenden y convencen<sup>55</sup>.

Las figuras femeninas se caracterizan por la determinación, la voluntad y la habilidad para llevar a cabo su propósito, y sobre todo por la fidelidad a su manera de ser. En cada una de las figuras principales encontramos un rasgo fundamental con el cual ha sido presentada desde el principio de la ficción. Este irá definiéndose más y mejor, al filo de los acontecimientos, mediante numerosos elementos que lo completan pero que nunca lo cambian. A este respecto podemos referirnos a Clementina en *La espuma*, cuyo rasgo fundamental es el libertinaje; a *Marta y María* con sus respectivas y constantes preocupaciones de perfección práctica y religiosa; a Gloria en *La Hermana San Sulpicio* que aparece siempre llena de vida y de alegría; a Amalia en *El Maestrante*, que evoluciona a lo largo de la novela como personaje perverso y degenerado, etc.

Dentro del conjunto femenino sitúa Palacio Valdés el mayor número de personajes destinados a ser «malos» y por consiguiente privados de redención. No se trata de ningún determinismo zolesco, sino de una voluntad de seguir adelante porque ello satisface una ambición, un instinto o una vanidad. El típico personaje «malo» no siempre actúa ciegamente arrastrado por una pasión, tampoco sigue el camino de la depravación porque hay fuerzas ocultas que le obligan a ello. Es un personaje que planifica y que razona; tiene un objetivo y quiere lograrlo, poco importan los medios. Incluso llega un momento en que se da cuenta de lo aborrecible que es su conducta, pero el ansia de ser lo que quiere ser es más fuerte que el deseo de corregirse. En *La espuma* en un momento de gran sinceridad, Clementina procede a una autocrítica, reconoce su maldad y perversidad, pero al mismo tiempo la imposibilidad de cambiar a causa del gran orgullo que la posee<sup>56</sup>. En ningún momento de la novela siente Clementina remordimientos. El personaje nacido «malo», en Palacio Valdés, se complace en su maldad y no solicita ni busca el cambio. Este tipo de personaje sigue en la novela una trayectoria lineal. Su comportamiento es siempre el mismo aunque cambian los procedimientos. Si tomamos como ejemplo la protagonista de *El Maestrante* notamos que los dos rasgos caracterizantes de Amalia son la infidelidad y la crueldad y aparecen asociados de manera constante y continua a lo largo de la novela. Todos los actos bárbaros que comete el personaje apuntan a un solo fin: satisfacer su feroz apetito sexual. La crueldad con que trata a su hija no significa una evolución, y aunque los episodios de los tormentos infligidos a la niña parecen como los más duros de la historia, no plasman

<sup>55</sup> Michel ZERAZFA define los dos conceptos que utilizamos como sigue: «Le personnage rond [...] est un véritable complexe humain dont les aspects sont peu à peu révélés sur une longue durée, et qui offre au lecteur, à la fin du roman, une image à la fois totale et très particulière de l'homme. Le personnage plat, au contraire [...] nous est donné d'un seul coup, dans sa finitude représentative». Cf. *personne et personnage*, Paris, ed. Klincksieck, 1971, p. 29.

<sup>56</sup> *La espuma*, *op. cit.*, p. 249.

más que una de las varias facetas de su conducta degenerada y perversa. La misma constancia notamos en Clementina. Comienza la novela y se acaba con el mismo hecho: Clementina rompe con un amante y toma otro porque ello conviene a sus planes.

La fidelidad a su manera de ser caracteriza también a los personajes «buenos» que no descarrilan nunca. Es el caso de la duquesa de Requena en *La espuma*, el de Mariana en la misma novela; el de José en *José* el de Ana María en *Los cármenes de Granada*, el de Cecilia en *El Cuarto Poder*, etc.

Son personajes dotados por el narrador de las mejores cualidades y destacan por la nobleza de sus sentimientos y de sus comportamientos. Les caracteriza también una notable debilidad de carácter. Son casi siempre las víctimas de los personajes fuertes y decididos. Presentan la otra cara de la humanidad: buena y amante, abnegada y fiel. El propósito del novelista reside en hacerles descollar más por sus cualidades humanas que por sus actuaciones.

En ciertas novelas surge entre los personajes secundarios el arquetípico personaje del «malo». Su papel en el desarrollo de la acción suele ser el del perturbador. En ocasiones, su actuación en la novela es capital y cambia el rumbo de los acontecimientos aunque es sólo por un tiempo determinado. Esta actuación puede ser inconsciente y el personaje atenta contra los demás, manipulado por otro personaje. Cuando Rufo corta los cables de la lancha de José, lo hace azuzado por las insinuaciones de la seña Isabel. El no es más que la mano ejecutora de un plan hecho y elaborado por el personaje agresor.

Los demás personajes que pertenecen a esta categoría son personajes-obstáculos cuyo papel consiste en actuar dificultando las relaciones entre los demás. Como ejemplos representativos podemos citar a la seña Isabel en *José*, Plutón en *La aldea perdida*; el duque de Tornos en *El Cuarto Poder*, etc. Sin la intervención de la seña Isabel, José y Elisa se habrían casado sin complicaciones; sin la desagradable presencia de Plutón y las trágicas consecuencias que acarrea, el valle de Laviana habría seguido con su vida tranquila y pacífica; si el duque de Tornos no hubiese venido a descansar en Sarrió, Ventura habría seguido con su vida insustancial pero quizá no habría tomado nunca amante ya que en Sarrió nadie corresponde al modelo de hombre que tiene en la mente, y Gonzalo habría seguido con su dicha de tonto.

En *Marta y María* y en *La aldea perdida* aparece un nuevo tipo de personaje: el simbólico. En ambas novelas los nombres de los personajes protagonistas hacen que se produzcan identificaciones con figuras bíblicas o mitológicas. Nombres como *Marta* y *María*, *Demetria* y *Plutón* actúan simbólicamente en la medida en que inducen al lector a distintas interpretaciones valorativas que van en consonancia con su propio sustrato ideológico y cultural.

La crítica ha enlazado las dos protagonistas de *Marta y María* con los personajes que llevan los mismos nombres y que son hermanas de Lázaro de Betania. El análisis de los personajes de Palacio Valdés demuestra que el simbolismo no es más que aparente y que la analogía de los nombres es quizá el único factor común entre la novela y la Biblia. En *Marta y María* y con *María* Palacio Valdés trata del falso misticismo. En la aclaración que antecede la novela lo señala rotundamente.

El personaje de *Marta* por su parte, viene a representar el tipo de mujer humana, sensible y práctica. Es virtuosa sin ser demasiado piadosa. Admira mucho a su hermana pero no la imita en su comportamiento religioso.

El caso de *La aldea perdida* es diferente, los personajes adquieren proporciones míticas. En la novela abundan las alusiones a la mitología griega. Implícita o explícitamente establece el novelista connotaciones entre los personajes novelescos y los dioses griegos. Los nombres mismos son altamente simbólicos: Demetria, Demeter, diosa de la tierra y la agricultura; Plutón, rey de los infiernos y dios de los muertos. El antagonismo entre ambos personajes simboliza a lo largo de la ficción la eterna lucha entre dos maneras de ver la vida. La tierra, motivo de la discordia, simboliza por su parte este bien tan codiciado por unos y otros. La analogía entre la Laviana palaciovaldesiana y la Arcadia mítica es constante. La industria atenta contra la paz y la tranquilidad de la aldea y acaba con ellas. En varios pasajes de la novela se da una confusión intencionada entre el nombre de los personajes y su significado mitológico:

—¡Demetria ha muerto!...  
 —¿Cómo que ha muerto?...  
 —No, no es la hermosa zagala de Canzana por quien tú te interesas la que ha muerto (...) Es la gloriosa Demetria, la diosa de la agricultura, la diosa que alimenta, como la llama Homero..., esa que vosotros los latinistas llamáis Ceres...<sup>57</sup>.

Palacio Valdés centra sus ficciones en torno a figuras individuales. No obstante, en ciertas novelas aparece el personaje colectivo. Entre las novelas del corpus destacan dos: *La espuma* y *José*. En la primera, los mineros aparecen como el personaje central del capítulo VI. Aquí el protagonismo individual es inexistente:

Eran los obreros, los que no estaban de tarea, (...) todos ellos tenían la tez pálida, terrosa, los ojos mortecinos (...), Detrás de la sonrisa forzada y triste de los trabajadores, un hombre observador podía leer bien claro la hostilidad<sup>58</sup>.

Así, y a lo largo del capítulo, nunca aparece un minero individualizado.

En *José* el pueblo de Rodillero, la comunidad pesquera, pasa a ser el auténtico protagonista de la acción. Las mismas actuaciones de la pareja principal —Elisa y José— se funden en la vida de la colectividad de que forman parte integrante:

A la general tristeza que en el pueblo reinaba, y de la cual participaban, no pequeña porción, Elisa y José, se añadió para éstos una desgracia que les conmovió hondamente<sup>59</sup>.

Por consiguiente, y a lo largo de la novela, destaca la comunidad rodillense como el eje principal de la ficción:

Aquella masa siguió el camino de Antromero, orilla de la mar, en un estado de agitación y angustia que es difícil representarse. Los hombres charlaban, haciendo cálculos acerca del modo que habían tenido sus compañeros de salvarse. Las mujeres iban en silencio arrastrando a los niños ...<sup>60</sup>

<sup>57</sup> *La aldea perdida*, op. cit., p. 137.

<sup>58</sup> *La espuma*, op. cit., p. 315.

<sup>59</sup> *José*, op. cit., p. 134.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 148-149.

Por otro lado, cabe señalar que un gran número de personajes son representativos de todo un grupo social. Su propia actuación, reforzada por la intervención explícita del novelista, hace de ellos prototipos de su clase, de su época o de cierta mentalidad. Se multiplican los ejemplos y podemos citar algunos.

El amor adúltero de Amalia en *El Maestrante* es presentado por el novelista con rasgos genéricos. Los sentimientos del personaje son una muestra de lo que conocen otras mujeres que pasan por la misma experiencia. Amalia es por ello el prototipo de la mujer casada e insatisfecha que busca una compensación<sup>61</sup>.

Para que el lector pueda ver en un determinado personaje las características del grupo social a que pertenece le aplica el narrador los rasgos más comunes al grupo. En *El Maestrante* leemos a propósito de Luis de Onís:

Estudió, pues, en la universidad del pueblo la carrera de jurisprudencia, que es la capa con que los jóvenes ricos tapan su propósito de holgar toda la vida<sup>62</sup>.

Así, en *La espuma*, el duque de Requena aparece como el modelo del capitalista explotador. En *El idilio de un enfermo*, el tío Tomás es representante del aldeano tacaño, codicioso, prudente y astuto. En *José* la figura de Don Fernando descuella como ejemplo del hidalgo muerto de hambre pero apegado a su nombre y abolengo, etc.

Como es sabido, el vestido constituye un elemento básico en la caracterización de un personaje ya que mantiene su peculiaridad y perpetúa sus tradiciones. En las novelas de ambiente asturiano, llama la atención el interés limitado que presta el novelista a la indumentaria de los personajes. En una novela que subtitula *novela de costumbres marítimas* como *José* apenas si alude Palacio Valdés a la manera de vestirse de los marineros, concentrando el costumbrismo sólo en la vida diaria y ciertos comportamientos particulares.

No obstante, en las pocas veces en que menciona los trajes, resalta el aspecto costumbrista de la observación, en el caso del traje de José explica:

...el traje, semejante al de todos los marineros, calzones y chaqueta de Algodón azul y boina blanca; algo más fino, no obstante, y mejor arreglado<sup>63</sup>.

La información es escueta y sólo alude a lo más importante; la materia: el algodón; los colores: azul y blanco. En efecto, se trata de un traje muy sencillo que llevan todos los marineros. La indumentaria constituye, pues, un elemento unificador e igualador que a la vez que determina la profesión, caracteriza la pertenencia social. No obstante, si todos los marineros visten los mismos trajes, no los llevan de la misma manera. La finura y la corrección que se notan en la indumentaria de José marcan cierta diferencia social. Su situación económica —es propietario de una barca— le da derecho a cierta distinción.

En cuanto a la indumentaria femenina, volvemos a encontrar la misma escasez de datos. A través del traje de la protagonista, evoca el narrador el de las demás mujeres de Rodillero. Aquí también se da cierta distinción clasista, pero en grado

<sup>61</sup> *El Maestrante*, op. cit., p. 376.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>63</sup> *José*, op. cit., p. 14.

más importante. En el caso presente, además de la elegancia y del cuidado que caracterizan los vestidos de Elisa, se nota también la diferencia en los materiales. En efecto, Elisa se viste como las demás mujeres de la aldea, pero no utiliza los mismos tejidos. Sus prendas son, a la vez, caras y finas. Con varios detalles señala el narrador las diferencias; la adjetivación es profusa y recalca la distinción de la aludida. De este modo la superioridad económica se refleja en el vestido que se convierte en un elemento diferenciador:

Vestía asimismo de modo semejante, pero con más aliño y cuidado. El pañuelo, atado a la espalda, no era de percal, sino de lana; los zapatos de becerro fino, las medias blancas y pulidas<sup>64</sup>.

En *La aldea perdida* las alusiones al traje local son más frecuentes. Aprovecha el narrador las numerosas manifestaciones sociales que aparecen en la novela para describir la indumentaria de tal o cual personaje. La romería del Otero permite la descripción detallada del traje de un joven asturiano un día festivo:

Subió a su cuarto para vestirse el traje de los días de fiesta, el calzón corto de paño verde con botones dorados de filigrana, el chaleco floreado, la blanca camisa de lienzo que la tía Agustina había hilado con sus manos primorosas; ciñó a sus piés los borceguíes de becerro blanco, cubrió su cabeza con la montera picuda de terciopelo, echó en seguida sobre sus hombros la chaqueta; tomó el palo<sup>65</sup>.

La alusión sistemática a las materias con que están confeccionadas las prendas, a los colores y a las formas destaca el detallismo de índole realista que marca la descripción. La exactitud y la precisión del lenguaje descriptivo ponen de realce el saber y la competencia del narrador. Este se vale de los ademanes precisos del personaje que se viste para dar a la descripción más objetividad. Cada movimiento de éste introduce una nueva prenda que el narrador describe dándole las calificaciones debidas. Por otra parte, la descripción de un traje genuinamente asturiano revela la presencia solapada del novelista, quien quiere dar a conocer en sus pormenores el atavío local de Entralgo, su aldea natal.

En la novela asturiana, la indumentaria tradicional no es un mero adorno, sino una especie de seña de identidad. Cambiar el traje equivale a perder su pertenencia social y espiritual a la comunidad. El ejemplo más ilustrativo de ello lo ofrece Nolo. Este encarga un traje para ir a Oviedo. Las prendas encargadas aparecen, bajo varios aspectos, como la antítesis del traje local y suponen por lo mismo una especie de disfraz ridículo. Es así como lo presenta el narrador:

El mozo de la Braña encargó en Pola un traje de pantalón largo hecho de pana gris, mercó un sombrero de anchas alas y unos borceguíes de piel amarilla. Así ataviado y con su faja de seda encarnada a la cintura, y camisa fina con botones de plata, más parecía un chalán segoviano que un rústico de las montañas asturianas<sup>66</sup>.

En la descripción de la indumentaria femenina señala el narrador los distintos elementos constituyentes del traje como las materias, las formas, los colores y las

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>65</sup> *La aldea perdida*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pp. 221-222.



joyas. Además explica que las aldeanas *se visten generalmente de la misma manera*<sup>67</sup> y resulta difícil diferenciarlas por el vestido. Así pues el atavío aparece como un factor generalizador e igualador que no permite establecer diferencias sociales entre la gente femenina de estas comarcas. El traje que lleva Rosa en *El idilio de un enfermo* resulta descrito de la manera siguiente:

...llegaba vestida de nuevo con saya negra de estameña que dejaba ver medias blancas y finas, delantal bordado de flores, dengue de pana, corales a la garganta, y ceñida la cabeza con un pañuelo colorado de seda cuyos flecos le caían graciosamente sobre las sienas<sup>68</sup>.

Las descripciones que ofrece *La aldea perdida* aunque presentan las mismas prendas femeninas, tienden a ser más animadas. No se trata, la mayoría de las veces, de descripciones estáticas en que el narrador va enumerando prenda tras prenda y facilitando datos específicos acerca de cada una de ellas. Todo lo contrario, en *La aldea perdida*, se trata de descripciones extremadamente animadas, donde el narrador detalla al máximo. Su vista establece un riguroso orden transmitiendo los diferentes datos desde la cabeza a los pies. El narrador describe el traje cuando se viste el personaje. Por lo que a cada parte del cuerpo corresponde un movimiento, una prenda y una explicación que siempre aporta un nuevo elemento de gran precisión: el color, la materia, el número, la procedencia y el origen. El lujo de detalles que caracteriza la descripción del traje de Demetria, que ofrecemos a continuación, denota, una vez más, el saber del narrador, su profundo conocimiento de lo que describe y patentiza su afán de objetividad:

Delante de un espejillo fementido peinó su cabellera soberbia, la cubrió después a medias con un pañuelo de seda azul, cuyos flecos le caían graciosamente por la frente, colgó de las orejas los pendientes de aljófara que su padre le había traído recientemente de Oviedo; ceñó su garganta con tres sartas de corales, apretó su talle con el justillo de cien flores y cordones de seda torzal; se puso el dengue de pana, la saya negra de estameña, la media blanca, el zapato de becerro fino...<sup>69</sup>.

En las novelas asturianas de ambiente urbano, el narrador proporciona muy pocos datos acerca de la indumentaria local. De vez en cuando alude a ciertos vestidos sin dar una verdadera descripción de conjunto. Es el caso del traje femenino:

En los días de trabajo vestían de percal, mantoncito de lana atado atrás y pañuelo de seda al cuello, dejando al descubierto, por supuesto la cabeza<sup>70</sup>.

En los días de fiesta señala el narrador que el traje es más lujoso sin ser diferente<sup>71</sup>.

En ciertas novelas, como *El Cuarto Poder* o *El Maestrante*, señala Palacio Valdés un fenómeno social que marca muchas sociedades: el impacto que tiene la gran ciudad, en materia de moda femenina, sobre las provincias. Así, los ejemplos cita-

<sup>67</sup> *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 136.

<sup>68</sup> *Ibid.* pp. 162-163.

<sup>69</sup> *La aldea perdida*, op. cit., pp. 60-61.

<sup>70</sup> *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 77.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 237-238.

dos por el novelista no constituyen un hecho aislado o específico del siglo XIX. Las modas femeninas arrancan casi siempre en las grandes ciudades para ser imitadas en las más pequeñas. Sin embargo, es de subrayar que el novelista asturiano ha sabido utilizar el mencionado fenómeno para realzar la elegancia casi innata, y al mismo tiempo pintoresca, de las mujeres asturianas. Con ello, destaca, una vez más, el regionalismo del novelista asturiano. Palacio Valdés interviene explícitamente en el discurso<sup>72</sup>, en sus largas digresiones muestra claramente la predilección que siente por la moda de su región natal<sup>73</sup>. El apego a la tradición que caracteriza la mujer asturiana constituye para el novelista la afirmación de la identidad y la personalidad astur.

En cuanto a la indumentaria masculina, la parquedad de las descripciones no nos permite decir gran cosa. No obstante, como revelador de la condición sociocultural, el atavío de los indianos merece especial interés. Las descripciones —aunque muy concisas— de sus trajes tienden a mostrar el pintorrequismo con que vuelven de América y el deseo de ostentar una riqueza inmensa sea como sea. El traje de don Jaime, por ejemplo, extraña por ser desconocido en la región:

...vestido de modo singular en aquel país, con levita negra de alpaca, pantalón y chaleco blancos y sombrero de jipijapa<sup>74</sup>.

La descripción de la indumentaria del indiano sirve para caricaturizar al personaje<sup>75</sup>. Para lograr este fin, procede el narrador de dos maneras diferentes y no poco originales. La primera consiste en presentar directamente al personaje y subrayar el elemento que más puede ridiculizarle, lo hace con su consabida ironía y recurriendo a la comparación. En la presentación de un grupo de indianos informa:

Gonzalo (...) veía jugar el chapó a media docena de indianos, los cuales al dar el tacazo hacían sonar como un repique de campanas todos los dijes de oro que pendían de sus enormes cadenas de reloj<sup>76</sup>.

La segunda manera consiste en aprovechar este elemento llamativo para introducir una descripción que abarca las demás piezas que componen el típico traje indiano:

Estas cadenas y estos dijes eran el atractivo más poderoso, la tentación suprema que presentaban a sus hijos los artesanos de Sarrió para decidirles a ir a cuba. «Tonto, quién te verá venir dentro de pocos años con levita de paño fino, gran camisola planchada, bota de charol y mucha cadena de relós, como Don Pancho»<sup>77</sup>.

El estilo indirecto suple la descripción y aporta los detalles de la indumentaria indiana.

Las diferentes y diversas descripciones del traje asturiano informan, pues, acerca de la genuina manera de vestirse de la gente del país. Además de presentar el

<sup>72</sup> *El Cuarto Poder*, op. cit., p. 75.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>74</sup> *El idilio de un enfermo*, op. cit., p. 138.

<sup>75</sup> *El Cuarto Poder*, op. cit., pp. 58-59.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>77</sup> *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 242.

traje como una manifestación regional, subraya Palacio Valdés algunos aspectos que hacen del traje un distintivo social.

Dentro de la escasez de las descripciones de los trajes andaluces, cabe señalar que las pocas veces que trata el novelista el tema, lo hace para informar de la condición social del personaje y luego para corroborar su carácter. Por lo visto, el traje masculino andaluz suele componerse, en general, de un pantalón ceñido y relativamente corto, de una chaqueta ajustada y corta también, y finalmente casi todos llevan como sombrero un hongo flexible. Todos los hombres parecen vestirse de igual modo. La categoría social queda subrayada, sin embargo, por ciertos detalles como la materia en que está confeccionada la prenda, la calidad de los botones, las joyas, etc. Por lo tanto el traje de "un chulo" y el de una persona distinguida presentan diferencias de calidad y no de forma. El primero va vestido como sigue:

...chaquetilla corta, hongo flexible y pantalón ceñido, la camisa con rizados y sin corbata<sup>78</sup>

De ciertos personajes de más categoría social señala el novelista:

...vestían chaqueta y hongo, pero sus manos eran finas y llevaban en los dedos sortijas de valor<sup>79</sup>.

En ciertos casos el traje es evocado como revelador del carácter. La descripción del mismo apunta a desvelar la psicología del personaje. Las particularidades del carácter de éste están en consonancia con el porte. El traje se convierte, pues, en un elemento del conjunto y forma parte integrante de la personalidad. Es revelador de la intimidad del personaje y la expresión externa de su temperamento. Así, las ricas prendas de Velázquez y su notable elegancia atestiguan un temperamento orgulloso y presumido. De ello informa el narrador:

...todo rico y esmerado, y mostrando no sólo un hombre bien acomodado, sino cuidadoso de su persona y quizá un poquito pagado de ella<sup>80</sup>.

En otro pasaje de la novela, recalca el narrador la estrecha relación que existe entre la riqueza y la elegancia del atavío y el sentimiento de superioridad que atenaza al personaje. En las críticas que hace Paca a Velázquez leemos:

Porque traes pechera rizada y botones de brillantes y botas de charol, ¿No hay más remedio que derretirse por tí? «No, hijo, yo no me enamoro de lencería...»<sup>81</sup>.

En lo que atañe al traje femenino andaluz señala el narrador de manera muy concisa su sencillez. Asimismo resalta los aspectos genuinamente andaluces. El propósito costumbrista resulta, pues, obvio. Señala al respecto que el traje suele componerse de un vestido de percal y de un pañuelo. No obstante, la moda anda-

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>79</sup> *Los majos de Cádiz, op., cit.*, p. 17.

<sup>80</sup> *Ibid.* p. 79.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 33.

luz, poco exigente con el vestido, lo es con el calzado. Evocando los problemas económicos de un personaje, ofrece el narrador una explicación al respecto:

...su jornal era tan exiguo que apenas si con él podía comprarse un vestidito de percal y calzar pasablemente. Aquí era donde le dolía a la mocita. Las andaluzas sufren sin pena el ir vestidas con cualquier trapillo; pero viven infelices si no llevan una media bien limpia y un zapato fino y ajustado<sup>82</sup>.

Según los datos facilitados por el narrador, el vestido no actúa como diferenciador social. Como ya lo hemos apuntado para el traje masculino, en el femenino son también los detalles los que establecen la pertenencia a una clase u otra. Las mujeres de vida airada llevan el consabido vestido de percal; pero en vez del pañuelo de seda, que parece dar cierta categoría, optan por el pañolón de Manila:

Las tres vestían el traje de percal y el pañolón de Manilla común a las jóvenes del pueblo, y ostentaban flores en los cabellos<sup>83</sup>.

La flor en el pelo parece ser en estas regiones un complemento esencial a la indumentaria andaluza. La mujer aprovecha de este don de la naturaleza para embellecer su persona. Así pues, todas las mujeres, sea cual sea su condición social, económica o su edad, acostumbran llevar flores en el pelo. El detalle es tan peculiar a estas regiones que es lo primero que llama la atención de Sanjurjo antes de apearse del tren que le lleva a Sevilla:

Hasta las guardesas, viejas y probremente vestidas, (...) ostentaban entre sus cabellos grises algún clavel o alelí<sup>84</sup>.

*La Hermana San Sulpicio* ofrece otro ejemplo que puede demostrar que no es únicamente por coquetería que se llevan estas flores en el pelo, sino que se trata de una necesidad casi vital, es el ejemplo de las cigarreras. Estas son tres mil y todas llevan flores<sup>85</sup>. La observación del narrador no deja de ser exagerada, sin embargo es un detalle más sobre la femineidad y la elegancia innata de la mujer meridional.

Para concluir podemos afirmar que A. Palacio Valdés adopta en sus novelas y de manera casi sistemática la visión *por detrás*. Hace alarde de un conocimiento absoluto de los personajes. Estos hacen su aparición en la escena novelesca de la mano de un narrador omnisciente, que lo sabe todo de ellos y que proporciona todos los datos relativos a su físico, indumentaria, carácter, estados de ánimo, comportamientos, etc..

El autor presenta a los personajes creados en tercera persona, y actúa como si tuviera un conocimiento absoluto de todo lo que cuenta. En el fondo lo que el novelista trata de hacer es imponer unas vivencias a unos personajes creados por él, pero cuando éstos comienzan a vivir, se salen de los cauces trazados por su creador e intentan, sin lograrlo siempre, vivir su vida a su modo.

<sup>82</sup> *La Hermana San Sulpicio*, op. cit., p. 241.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp. 188-189.

## UN VIDEO SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE: CLAVES PARA OTRA ANTOLOGÍA \*

Por *Marcela Romano*

El propósito de estas líneas consiste en rastrear las hipótesis de sentido que propone el videotexto *José Ángel Valente*, de la serie *El poeta en su voz*, editada por Televisión Española<sup>1</sup>.

Como resulta evidente, pensar dichas hipótesis en relación con un objeto cultural como el video, implica, en este caso, re-emplazar nuestra actividad perceptual para poder acceder a la totalidad de sus niveles significantes. Si el poema leído, en diálogo con otros poemas en el artefacto tradicional del libro, nos asedia desde la enciclopedia de la literatura con sus convenciones genéricas y formales y prescribe para su acceso la práctica moderna de la lectura, *José Ángel Valente* exige, necesariamente, otros caminos de llegada.

### 1. ALGO MÁS QUE UNA INTRODUCCIÓN

En primer lugar, y como lo anticipa el título de nuestro trabajo, este video es una antología, una antología de doce textos elegidos por su autor. Lo cual significa, respecto de los poemarios originales, el armado de otro volumen y, consecuentemente, de otro co-texto para cada poema. De esta nueva situación podemos desprender una primera cuestión por resolver, y es la siguiente: cuáles son los sentidos engendrados por este nuevo posicionamiento respecto del anterior, sea por su lugar en la secuencia, sea por su relación con el nuevo «texto» en su conjunto.

En segundo lugar, *José Ángel Valente* no es un libro. Participa, sí, en alguna medida, como veremos, del imaginario de producción de los libros como iconos culturales, pero no lo es. Es un video. Como tal, desde su factura híbrida, garantiza una doble polémica: por un lado, con la literatura como institución, de la cual roba materiales para transformarlos según las reglas de su propia dinámica productiva; por otro, con los medios de comunicación masivos, porque circula dentro de ellos pero en disonancia con ellos, en la medida en que éste es un video de tipo «cultural», no un «video-clip», no un video publicitario, especies ambas hegemónicas dentro del género.

En su lugar de frontera, este video se constituye como un texto otro que toma poemas escritos y los «traduce», recodificándolos en un nuevo sistema en donde

\* El presente trabajo es tributario del iluminador seminario «Poesía española contemporánea: de la inmediata posguerra a las últimas tendencias», dictado por el Dr. Jaime Pont, catedrático de la Universidad de Lérica, en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, durante el mes de setiembre de 1996.

<sup>1</sup> Cfr. José Ángel VALENTE, de la serie *El poeta en su voz*, Madrid, TVE, 1988.

ingresan como protagonistas una voz, un cuerpo, un paisaje de fondo, y, del otro lado, un televidente<sup>2</sup>.

La lectura en voz alta de un texto de circulación escrita conlleva el mestizaje de los paradigmas oralidad/escritura en una relación complementaria y encontrada. Si el sujeto de un poema impreso es una voz sin coordenadas físicas, abstraída dentro de los márgenes de su configuración verbal, en la oralización de ese mismo texto la voz toma el espesor de un tono y de una altura, y la densidad de un cuerpo. Por ello, en esta transformación parece terminarse abruptamente la distinción teórica entre el autor como entidad empírica y el sujeto de la escritura: el «yo» aparece ahora monolítico, en un nuevo lugar donde la frontera entre texto y extratexto se perfila como ociosa. No olvidemos, sin embargo, que este sujeto está **leyendo** sus libros, es presentado por el video como un *autor*, esto es, un individuo que produce discursos, con prescindencia de otros perfiles.

Por otra parte, esa discursividad verbal (escrita y luego oral) está permeada y enriquecida por la ingerencia de los signos visuales: un poema leído con un paisaje al fondo cobra el estatuto de una puesta en escena, en la cual el paisaje no sólo es decorado, sino también otro texto, en términos semióticos. Y, junto con la enunciación verbal surgida con el poema, otro foco enunciador plantea sus propias hipótesis: la cámara, una mirada en absoluto neutra, que selecciona, organiza, recorta y expande significados desde su retórica específica.

Hasta aquí, las operaciones de producción. Un paso siguiente consiste en esbozar un mapa mínimo de las condiciones de circulación y recepción del video y de las rutas que propone en el mercado cultural. Si el poema de libro ingresa por su «materialidad» específica<sup>3</sup> en el campo del mercado editorial y a través de él, en la institución literaria (o en sus bordes), el video circula en el sistema de los medios masivos, específicamente el televisivo. La serie *El poeta en su voz* parece hacerlo, sin embargo, de manera peculiar, con una retórica despegada de la utilizada por las especies dominantes dentro del sistema.

Como «videos culturales» (y el adjetivo consiente en este caso su limitación a la cultura «alta»), los programas de esta serie presentan una propuesta diferente, dijimos, de los «video-clips» o de los videos publicitarios. En su análisis de la primera de las especies mencionadas, Yves Picard delimita tres categorías:

«1) la grabación más o menos “en vivo” del cantante o grupo [...]; 2) la transposición, más o menos convencional, del texto de la canción a un relato imaginado [...]; 3) la visualización “telescópica” más o menos radical, del propio ritmo de la canción, [...] [donde] las virtualidades de la imagen videográfica son exploradas al margen de cualquier lógica aristotélica»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Algunas reflexiones teóricas sobre estas trasmutaciones pueden encontrarse en nuestro capítulo «A voz en cuello: la canción «de autor» en el cruce de escritura y oralidad», en Laura SCARANO, Marta FERRARI y Marcela ROMANO, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Bs.As.: Biblos, 1994.

<sup>3</sup> La «materialidad» de las formas textuales-editoriales ha sido lúcidamente estudiada por Roger Chartier tanto como causa a la vez que consecuencia de las transformaciones genéricas de los discursos. Esta orientación pragmática de sus hipótesis permite superar la restricción semiótico-estructuralista que delimita el campo de producción de sentido de los textos a su arquitectura formal, al ampliar la lectura hacia los modos de circulación y apropiación de los mismos, en su materialidad concreta. Cfr. para mayor detalle Roger CHARTIER, *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa, 1991, especialmente el Cap. IV.

<sup>4</sup> Cfr. Yves PICARD, «El videoclip: entre el posmodernismo y el «star-system»», *Comunicación*, 61 (enero-marzo 1988): 48-55.

El análisis que Picard aporta en torno a esta última modalidad coincide con la lectura que Fredric Jameson hace del (un) video «experimental», el cual, según este autor, se articula semióticamente de acuerdo con un «movimiento de rotación incesante de sus constelaciones provisionales de signos», cualidad, por su parte, de toda discursividad «posmoderna»<sup>5</sup>. Los televidentes, frente a videos de esta clase, asisten a una ruptura de la imagen clásica, que ahora se fragmenta en múltiples imágenes simultáneas, mediadas por una cámara intencionadamente móvil y arbitraria, que da paso al collage, al encuentro y a la disonancia entre lo visual y lo sonoro, lo culto y lo popular, lo canónico y lo experimental, etc.

Ahora bien, si tratamos de leer el paisaje de sentidos que nos plantea *José Ángel Valente* veremos que este «texto» cabalga a medias entre dos estéticas, con resultados diferentes respecto de los modelos propuestos por los autores mencionados. El video en cuestión está armado, básicamente, como un libro: una introducción bio-bibliográfica, relatada por un locutor y acompañada por fotografías y grabados de Tàpies, seguida de un poemario antológico leído por el propio Valente. Dicho armado prevé una recepción lineal, sin sobresaltos, en la que el interés se focaliza sobriamente en dos actores, los poemas y su autor, no en la exhibición del artificio, no en los guiños autorreferenciales de producción del video. Podríamos pensar que, en este sentido, se acerca a la primera modalidad del videoclip señalada por Picard, la grabación «en vivo» de los recitales, donde lo que se intenta es crear la ilusión de una enunciación transparente y directa respecto de su referente<sup>6</sup>. Pero lo que nosotros vemos no es la lectura «directa» de los poemas sino un montaje de imágenes seleccionadas y secuenciadas con posterioridad, la versión de un gesto en la que mediaron, más allá de la cámara, otras instancias productivas tanto o más activas semióticamente que la cámara misma<sup>7</sup>. Este proceso de reorganización del material primario es expuesto por el video mediante la titulación de las secuencias y el cambio de escenario de fondo de las mismas (aunque algunas, distantes entre sí, parecen compartir el mismo fondo, p.e. la casa de Almería), lo que neutraliza todo efecto de transmisión «en vivo».

La segunda categoría mencionada por Picard, la invención de un narración que en lo visual translade conceptualmente lo sonoro, difícilmente pueda ajustarse a *José Ángel Valente*, salvo que pensemos en un término más abarcativo como el de «relato». En este sentido, la cámara genera el suyo propio en correlación con los significados emergentes de cada poema. Su operación es la de duplicación, o a lo sumo

<sup>5</sup> Unas páginas después agrega Jameson: «Ahora la referencia y la realidad desaparecen totalmente, e incluso el significado es puesto en entredicho; en su lugar nos queda ese juego puro y azaroso de los significantes que llamamos posmodernidad, y que ya no produce obras monumentales como la modernidad sino que reorganiza fragmentos de textos preexistentes [...] en un nuevo significado bricolage...». Cfr. Fredric JAMESON, «Leer sin interpretar: la posmodernidad y el videotexto», en Jonathan CULLER, Fredric JAMESON et al., *La lingüística de la escritura*, Madrid: Visor, 1987: 207-229.

<sup>6</sup> Mencionamos el carácter meramente ilusorio de este efecto en la medida en que toda cámara (toda enunciación en general) jamás es neutra respecto de aquello que representa. Cualquier representación es, en gran medida, una reconstrucción de lo que está del otro lado.

<sup>7</sup> Respecto de una de estas operaciones posteriores, el «montaje», opina Gilles DELEUZE: «La imagen-movimiento tiene dos caras, una respecto de objetos cuya posición relativa ella hace variar, y la otra con respecto a un todo del cual expresa un cambio absoluto. Las posiciones están en el espacio, pero el todo que cambia está en el tiempo. Si asimilamos la imagen-movimiento al plano, llamamos encuadre a la primera cara del plano vuelta hacia los objetos, y montaje a la otra cara vuelta hacia el todo. De allí una primera tesis: el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen de «el» tiempo. Es, por tanto, el acto principal del cine». Cfr. Gilles DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1987: 56.

ampliación, de los signos verbales, nunca polémica con éstos o incorporación de nuevas perspectivas de sentido. Los procedimientos de extrañamiento o sorpresa quedan suspendidos. La cámara se exhibe, en apariencia, como el espejo sobrio de una voz y de un texto, y su función enunciativa, es, de esta forma, claramente sinóptica.

Por esto mismo, el tercer modo «experimental» resulta, a todas luces, el menos familiar a la retórica de nuestro video, que prevé una lectura lineal de una imagen única armada con registros de órdenes diversos pero entre sí homologables, los cuales establecen un significado estable y uniforme. Imagen al servicio de una palabra, palabra al servicio de una escritura, este video opera dentro de los axiomas de la estética «moderna»: una voz protagónica, entera y dominante, que hace del gesto de la lectura de sus textos la justificación de su presencia. Y sin embargo, esto es un video, donde estos actos, la escritura y la lectura, reaparecen representados, mediados, transferidos, traducidos de un circuito a otro, de una dinámica productiva a otra, de una actividad perceptiva a otra. Porque también del televidente se trata. Sentado cómodamente en su sillón, a una hora que invita a la tranquilidad, el espectador escucha concentradamente, como cuando lee, unos poemas, en un lapso de quince minutos, sin la intromisión de la publicidad. Este video, como un libro, requiere una recepción exclusiva y distinta, como «exclusivos» y «distintos» son estos objetos, digámoslo, de «culto», en el sistema de los medios. Y, sin embargo, están en los medios, circulan por los medios, no serían sin los medios. Estos libros parlantes son falsos libros, formas abiertas e inquietantes de una textualidad que ya no es la «moderna», la escrita, la del «relato» del Autor y del Sentido<sup>8</sup>. En el video está José Ángel Valente, no sólo sus textos, sus sujetos textuales. Pero también está la cámara, esa otra enunciación, con su manera propia de producir sentidos. Está la oralidad, no la espontánea, sino una oralidad de archivo, «secundaria», basada en la tecnología<sup>9</sup>. Y en esta «escena de la vida posmoderna»<sup>10</sup>, una amenaza permanente se cierne sobre la desorientada «aura» de este «libro»: el control remoto, y su gesto fundamental, el «zapping». Habitado a este rito, el espectador, aun el más «culto», podría, por qué no, aposentar su pulgar en un comando, y así la imagen del poeta Valente estallarí, combinada con otras imágenes impensadas e inaprehensibles, como la suya propia, en un juego carnavalesco y vertiginoso donde los sentidos, también, se fugarían, segundo tras segundo. Palabras en fuga, sujetos en fuga, sentidos en fuga, «modernidad» en fuga hacia una (todavía debatida) «posmodernidad». *José Ángel Valente*, el video, traza el perfil de estos objetos híbridos entre dos imaginarios, entre dos formas de pensar la cultura, el arte, y, particularmente en este caso, la poesía.

## 2. ESTO NO ES UN LIBRO

El título de Blas de Otero nos sirve ahora, aunque de manera diversa, para analizar el estatuto fronterizo que caracteriza el video sobre Valente.

<sup>8</sup> Cfr. Jean François LYOTARD, *La condición posmoderna*, Bs. As.: Rei, 1987.

<sup>9</sup> Cfr. para este concepto el luminoso ensayo de Walter ONG, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>10</sup> El título remite al libro de Beatriz SARLO, *Escenas de la vida posmoderna*, que analiza la relación entre los intelectuales y las nuevas formas de circulación cultural.



Los doce poemas elegidos por el autor integran, según anticipamos, una selección antológica que cobra su propio sentido en el armado particular de la serie.

En ella se traza el itinerario de una subjetividad en dos órdenes: el del propio conocimiento (en relación con la identidad) y el de la actividad poética, ambos dibujados con especial insistencia en la producción total del autor.

Los primeros ocho poemas se concentran en el diseño de un sujeto poético que va desde su precariedad inicial a su pleno autoconocimiento.

Así, en el poema inicial «Tiempo de guerra», de *La memoria y los signos*<sup>11</sup> (1966) emerge, desde una escritura fuertemente marcada por alusiones autobiográficas, la voz plural de una generación, los «niños de la guerra», fracturada en su infancia por una historia imposible de recomponer. Las matrices de representación dominantes en el poemas son la esperpentización y la ironía en torno al imaginario «oficial», triunfalista y falsamente piadoso: «Gritos de excomuniación./ Escapularios./ Enormes moros, asombrosos moros/ llenos de pantalones y de dientes». La historia de España, y particularmente el episodio de la Guerra Civil, son concebidos como una puesta en escena del absurdo, donde los signos (los disfraces, el decorado, los ritos) se transforman en gestos sin contenido, que ocultan, deliberadamente, el dolor y la muerte. El tono lúdico y corrosivo del poema adquiere, hacia el final, el de un discurso «serio» que exhibe la mutilación de un país y de una generación (en la que se involucra la enunciación), la de los «incomprensiblemente desnacidos» y «remotos», marcados para siempre por esa «sorda infancia irremediable», protagonistas virtuales (e imposibles) de una historia otra que nunca pudo ser representada.<sup>12</sup>

En el video José Ángel Valente aparece leyendo este poema sentado, en un plano general cuyo fondo es el de una casa a medio hacer o destruída. En este sentido, la imagen inmóvil duplica los significados verbales, y su efecto es limitador (orienta ostensiblemente una lectura entre otras) y al mismo tiempo intensificador: se constituye en retrato, ahora visual, de una identidad destruida antes de constituirse como tal, y de un modo de ser (o de no-ser) más allá de ese «tiempo de guerra», que permanece de pie, como esas ruinas.

El segundo poema, «La llamada», de *Poemas a Lázaro* (1960), dibuja, en el paisaje de esta destrucción, una salida. El sujeto, ahora en singular, parece construirse (re-construirse) alegóricamente como otro Lázaro. El mismo título del poema encierra lecturas: la primera, lineal y anecdótica, que alude al llamado telefónico; la segunda, virtual, que trae al poema otros significados: la «llamada» de Jesús («Lázaro, ven fuera») y la llamada «mística» de la vocación religiosa<sup>13</sup>. La anécdota se concentra en una hora del día que invita, diría Borges, a la irrealidad: los instantes previos al amanecer. El juego entre la sombra y la luz también impregna la representación del sujeto del poema, «torpe y sumiso» como una criatura sin

<sup>11</sup> Cfr. José Ángel VALENTE, *La memoria y los signos*, en *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona: Seix Barral, 1980: 199. De aquí en adelante citaremos de esta edición los textos cotejados de *A modo de esperanza* (1955), *Poemas a Lázaro* (1960) e *Interior con figuras* (1976), incluidos en la misma.

<sup>12</sup> En este sentido, el poema remite a otro del mismo libro, «Ramblas de julio, 1964» en el que se dice: «Y me pregunto qué queda de esta tierra/ y de su lento espacio poderoso,/ del pertinaz recuerdo de lo nunca vivido,/ pero sobrevivido a golpes/ de violenta luz/ contra el aire vacío» (212). El subrayado es nuestro.

<sup>13</sup> Es Armando López Castro quien, como nosotros, ofrece una lectura del poema desde esta perspectiva. Cfr. Armando López CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela-León: Universidades de Santiago y León, 1992: 29-30.

identidad, previa a toda humanización. El interlocutor, del otro lado, «más allá» lo nombra (le da un nombre) y luego calla. Esta voz escueta, huidiza, que aparece para desaparecer, se homologa, al final del poema, con otra presencia, la de una mujer. Con esta imagen emerge en el texto: el cuerpo femenino como espacio de regeneración y plenitud. De este modo el sujeto, de «sorda infancia irremediable» tiene ahora un nombre y un lugar.

Si en el libro originario esta lectura se presentaba como una virtualidad entre otras, en esta antología no es difícil decidir por ella dado el co-texto en que se integra. En este sentido, la imagen se constituye en correlato de los signos verbales. Valente aparece sentado, dentro de un plano en principio general, donde su propio cuerpo proyecta otra imagen de sí, en sombras. Pero, deliberadamente, cuando lee «alguien dice mi nombre» la cámara *dice su nombre*, comienza a situarse a través del «zoom» en los márgenes de un plano medio, y su encuadre es «enfático», es decir, elabora un punto de vista tendiente a destacar, por encima de otras referencias, la figura del autor, desprovista ahora de su «torpe» sombra. Detrás, ya no hay ruinas: una casa blanca y limpia, como una fortaleza, se recorta en contraste con un cielo azul. El autor (que en nuestra percepción tiende a corporizar, irremediabilmente, al sujeto de la escritura) se ubica dentro de ella, rodeado por ella. Ahora este «yo» (instalado a medias entre un texto y un cuerpo) tiene un nombre, tiene una morada para él.

Los fragmentos elegidos de *El fulgor*<sup>14</sup>, que continúan en la antología a «La llamada», constituyen la plenitud y conclusión de este camino de conocimiento. En este sentido, resultan paradigmáticos respecto de la travesía del sujeto diseñada en el libro mismo: conocimiento de sí trazado por el cuerpo y con el cuerpo (la interrelación entre mística y erotismo resulta, por su parte, una derivación interesante de este motivo), y no contra el cuerpo (antagonista de toda búsqueda espiritual, según la ortodoxia católica). El fragmento «XIV» resume, en una voz desplazada a «éste, mi cuerpo», la secuencia de muerte-renacimiento desarrollada hasta aquí por la antología. Sólo que la muerte, ahora, deja de ser una instancia colectiva e histórica, percibida, además, dolorosamente, para transformarse en la metáfora del desierto, interior e individual, de la ascesis mística: «Este, mi cuerpo todo/ quebrantado,/ andado/ por pedregal y monte/ y llano seco». La analogía resuena más claramente cuando la segunda secuencia del poema (el encuentro, el despertar) se apropia directamente del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: «ahora se levanta y corre/ como niño incendiado/ en la mañana, salta/ *los fuertes y fronteras...*» (el subrayado es nuestro).

De las «sombras» a la «súbita luz», el sujeto es un cuerpo que se construye en el desplazamiento («andado», «se levanta», «corre», «salta»), desplazamiento que el discurso resuelve en una sola oración cuya matriz constructiva básica es el encajamiento.

La imagen, esta vez, arma casi desde el principio un plano medio, que encuadra a Valente dentro de una pequeña cueva: roca, dureza, que es a la vez correlato del «pedregal» interior y metáfora de lo invisible refractario a toda penetración. También, lugar de fundación (piedra-Pedro) y de conocimiento absoluto (la «piedra angular»).

<sup>14</sup> Cfr. José Ángel VALENTE, *El fulgor* (1984), en *Material Memoria (1979-1989)*, Madrid: Alianza, 1992. En esta misma edición se han cotejado los poemas escogidos por el autor de *Tres lecciones de tinieblas* (1980), y *Mandorla* (1982).

A la búsqueda y el movimiento continúan, en el fragmento «XV», la quietud y el autoexamen. El propio cuerpo es mirado, ahora, en su naturaleza abisal: cimas y simas, profundidad hacia abajo y hacia arriba. Los predicados recorren campos de sentido que los textos de Valente desarrollan hasta la exasperación. Por una parte, los procesos y órganos vegetales ligados a la reproducción («germinación», «hilos líquidos», «estambres», «medulas»), que reconstruyen un mundo subterráneo e invisible a la vez que totalizante, proyectado virtualmente hacia arriba: «estambres con que el cuerpo/ alrededor de sí sostiene/ el aire». Por otra, de ese mismo mundo es sustancia emergente el cuerpo-«pájaro», «tejido de luz corpórea», expresión visible de lo invisible. La cámara, ahora, se desplaza con un paneo vertical desde la roca hacia el cielo, en convergencia de sentido con el discurso poemático: de la semilla al pájaro. Resultado de una retórica fílmica elusiva, la imagen visual queda reducida excluyentemente a un cielo azul, lugar real y virtual de aquella «luz corpórea».

El fragmento «XXXIV» se interpone como una pausa, un extravío en el camino de autoconocimiento del sujeto poético. O mejor, avanza hacia la percepción de un tipo de conocimiento que Antonio Machado llamaría «temporal». Frente a la búsqueda de una identidad instalada *en* el cuerpo y *más allá* del cuerpo, la enunciación, ahora, se sitúa *en* y *más acá* de él: ingresan la temporalidad, la dimensión histórica individual, la inminencia de la muerte, la melancolía por el pasado. El sujeto ahora es una voz enfrentada a su cuerpo como con un espejo. Se transforma en una identidad mirante y mirada, en la que el cuerpo, como siempre, parece saber más. La pregunta de la voz es meramente retórica: «qué sabes tú de mí que así me miras». La respuesta parece estar en la instancia futura, donde «la navegación se anuncia larga/ y nada parecería haber que no hubiéramos muerto», es decir, la consciencia de la propia temporalidad, figurada a través del motivo tradicional del viaje (y las aguas). La idea es ahora la de un viaje inminente que debe continuarse con el cuerpo «desnudo», en un nuevo desierto cuyo puerto se adivina, a diferencia del otro, desesperanzador y difícil desde «la borrada orilla oscura de este mar».

La imagen ahora desciende del mismo cielo anterior a otro paisaje, de peñon y mar, construyendo un plano general en el que el poeta, leyendo de pie, se pierde, casi borrado. Cuando Valente lee «desnudo cuerpo, dime,/ qué sabes tú de mí que así me miras», la cámara realiza un sostenido «zoom» de acercamiento hasta construir un plano medio, en el que se mantiene hasta el final de la secuencia. En este movimiento focalizador opera a su vez como un desdoblamiento, como una segunda mirada-cuerpo que traduce, en lo visual, la configuración casi dramática del poema, mediada ahora por la concurrencia entre registros verbales y tecnología. Esta operatoria de duplicación se complementa con la del paisaje elegido: una orilla marítima bajo la luz tenue de la tarde.

El fragmento «XXXV» incorpora en las figuraciones del cuerpo el emblema del pájaro, en su acepción de «criatura afortunada», luminosa, angélica. Con este motivo, la reflexión sobre el sujeto abandona la mirada «temporal» del poema anterior y se emplaza nuevamente en una perspectiva trascendentalista. Este fragmento se relaciona en parte con el «XV», al retomar las imágenes aéreas y subterráneas («grano», «grumo», «gota cereal», pero, mientras aquél se presentaba como el retrato estático de un cuerpo, éste desarrolla marcadamente un proceso de cambio, una metamorfosis: «mientras te vas haciendo/ de sola transparencia,/ de sola luz,/ de tu sola materia, cuerpo/ bebido por el pájaro». Del cuerpo-cuerpo al cuerpo-grano y

al cuerpo-pájaro, este proceso a primera vista coherente instala, sin embargo, la paradoja valentiana: «transparencia», «luz» e, impensadamente, «materia» «bebid[a]», cuerpo más trascendente cuanto más consustanciado con su materialidad, con su carnalidad. Allí es donde el cuerpo se encuentra, para Valente, con el «dios», donde él mismo es el dios. Este encuentro, donde el diseño de la subjetividad devuelve la imagen de un «yo» autocentrado, es construido visualmente por la cámara a partir de un primer plano de Valente, que se continúa, fijo, durante la lectura del posterior «Fragmento», donde, como veremos, la travesía del autoconocimiento llega a su término.

Si el «pájaro» preveía el retrato final de un cuerpo en el poema analizado, el «fuego» lo consume y concluye en el inmediatamente siguiente fragmento «XXXVI», último texto de *El fulgor*, último también de la primera parte de esta antología: «Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa, arde/ contigo, cuerpo,/ en la incendiada boca de la noche». La travesía en busca del propio conocimiento termina en un presente contemplativo, del que quedan fuera la temporalidad y el movimiento. El «cuerpo» es presentado como un lugar centrífugo desde el cual y con el cual todo lo demás se aniquila en la figuración, de nuevo tradicional, del «fuego», elemento purificador por antonomasia. Sin embargo, en aparente polémica con este tópico, parece emerger en el poema una mística erótica (deudora de *Mandorla*, el poemario anterior de Valente), donde la purificación del cuerpo se ensaya en su concurrencia con otro/s cuerpo/s. El último verso del fragmento, es, en este sentido, por lo menos sugerente: «la incendiada boca de la noche».

La segunda parte de la antología intenta construir otro sujeto, centrado fundamentalmente en el rol de poeta y en la función de la poesía. La serie se abre con el título «Pájaro loco, escándalo», que anticipa al poema «Serán ceniza» (*A modo de esperanza*) pero que cifra la ideología poética desarrollada en la totalidad de la sección. «Pájaro loco, escándalo» (88) es el título de un poema de *Mandorla* que a su vez reescribe otro poema muy anterior de Valente, «Bajemos a cantar lo no cantable», de *Breve son* (1968). En ambos la poesía es concebida como elemento revulsivo y transgresor dentro de la sociedad, a la que debe «escandalizar» (de allí el título), proponiéndose como un contra-sistema con sus propios valores: «Haz estallar el tímpano del necio./ No dejes al honrado, persíguele debajo de su cama sombría. Incendia las esquinas...» (88). En este sentido, el título oficia como primer enunciado de un programa de «política poética» (parafraseando a Juan Ramón Jiménez), que esta segunda sección desarrollará con propuestas en apariencia encontradas.

El primer poema de la serie, «“Serán ceniza...”», del temprano *A modo de esperanza* (1954), es una justificación del título del libro. En medio de la destrucción general, y a propósito de esa misma destrucción, el sujeto-poeta se atreve a *decir*. El poema desarrolla dos campos semánticos claramente diferenciados: el más contundente, el de las ruinas; el entrevisto, el de la esperanza. El sema «desierto» tiene aquí un sentido dominante de negatividad que se aleja del planteado en la serie anterior, en su relación con la práctica mística. Sin embargo, hay también en él una suerte de purificación por la que el «yo» puede, finalmente, trascender su autismo y encontrarse con otros («Hay una luz remota, sin embargo,/ y sé que no estoy solo») y *decir* («y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza»). Primer escándalo de la poesía: *decir* la destrucción, confirmarse en la otredad. El texto es leído por Valente

de pie, en un plano general que presenta un paisaje también desértico. Estética «seca» la de una cámara que reconcentra y economiza significados, en consonancia con el discurso verbal, sinóptico y despojado.

El poema siguiente «Zayin», de *Tres lecciones de tinieblas* (1980) requiere otras hipótesis de lectura más complejas. El texto es, originariamente, una secuencia dentro del gran poema que es la totalidad del libro, el cual despliega y recontextualiza algunos significados contenidos en las letras del alfabeto hebreo. El título remite, como el mismo Valente aclara en el epílogo, al género de canto sacro practicado en la liturgia de la casta sacerdotal por el que, a partir de la entonación melismática de cada una de las letras hebreas (respectivamente seguidas por una «Lamentación» del profeta Jeremías), se invocaba el nombre innombrable, «Yhvh» (Yahvéh). «Zayin» es la séptima letra (equivalente a nuestra «zeta»), que, de acuerdo con la filosofía emanacionista de la cábala, corresponde al «sephira» (arquetipo universal) denominado «netsah» (traducido como «triumfo», «victoria», y también «constancia», «continuidad» y «perpetuidad»). «Netsah» se integra a la jerarquía de los diez «sephiroth» dentro de la tercera tríada (conformada también por «hod» —gloria— y «yesod» —fundamento—), que representa las fuerzas cósmicas y el acto creativo. «Netsah» es, especialmente, «el poder “masculino”, activo y positivo del creador, que produce todos los mundos manifestados al dar vida a todos los seres y las cosas por extensión, multiplicación y fuerza», a la vez que, junto con «hod», encarna «las fuentes de la revelación profética»<sup>15</sup>. El número «siete», por su parte, sitúa a «Zayín» como la letra del «Sabbath», el ciclo séptimo, «reflejo terrestre de la inmutabilidad y perfección del principio creativo» (Schaya, 125): es el día del descanso de Dios, posterior a la creación del mundo (Gén. 2, 1-3).

Si, como dice Valente, *Tres lecciones de tinieblas* es un «canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad»(74), el poema «Zayín» debe leerse, dentro del libro, como un «verso» que da cuenta de modo particular de este proceso, para lo cual hemos apelado a los datos recién expuestos, aun cuando respecto del video puedan aparecer irrelevantes.

El poema (en prosa) exhibe, muy contradictoriamente, aquellas referencias, pero no daremos cuenta aquí de esa apropiación porque excede los límites de nuestro trabajo. Baste decir que la estructura del texto opera, hasta la exasperación, en clave paradójica, y que su ritmo sintáctico recurre, deliberadamente, a la inclusión indefinida (como en todos los poemas del libro), en busca de un centro de sentido escurridizo, migrante, no siempre presente. Hay fundamentalmente en el poema «un dios [que] entró en reposo el día séptimo», un «tú» al que parece atribuible el predicado «tu propia creación es tu palabra...», y dos semas que se repiten en contrapunto, «señor de la nada» y «despertar». Imposible despejar la incógnita en torno a los sujetos: ¿«dios» es «tú» (en su «fiat lux»), o «dios» descansa para que «tú» (el sujeto-poeta) comience a crear, a la manera de aquél, por el lenguaje, desde la «nada» al «despertar»? Una y otra opción, sin embargo, se impregnan de la

<sup>15</sup> Cfr. para estas citas y su ampliación Leo SCHAYA, *El significado universal de la cábala*, Bs. As.: Dédalo, 1989: 64. Remitimos también al libro fundamental de G. SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*. México: F.C.E., 1993. Una reflexión interesante en torno a *EL Zohar o Libro del Esplendor* es expuesta, a propósito de la obra de María Zambrano, por José Antonio Antón en su artículo «Casa, palabra, libro», en *Litoral*, 124-125-126, II, 1983: 55-59, donde aparece una referencia de una edición en español de dicho libro, a la cual, lamentablemente, no hemos podido acceder para la elaboración de este trabajo.

misma reflexión en torno al *decir*: «...tu propia creación es tu palabra: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra...». En esta cita vemos cruzarse dos tradiciones de perfil trascendentalista en torno al lenguaje: la judeo-cristiana, que identifica, en el libro del Génesis, la palabra con el ser, y la romántico-simbolista, que se apropia de esa tradición para formular su programa, vertebrado en dos ejes: el poeta-demiurgo y la palabra-cosa. En aquel enunciado aparecen también otros motivos recurrentes en este último modelo: la justificación de la propia existencia por la palabra, el desconocimiento de sí que la palabra resuelve, la unión entre poeta-poesía connotada en clave amorosa o sexual. Como vemos, el texto de Valente manipula de modo heterodoxo el sistema de referencias bíblicas y teosóficas del que se apropia, pero no polemiza radicalmente con sus hipótesis de sentido básicas. «El» dios del Génesis es ahora «un» dios (identificable, por los mismo, con el «poeta»), que crea el mundo y se crea a sí mismo desde el lenguaje, a través de una unión sexual en la que Valente incorpora elementos de su mitología propia. El principio de creación mediante uniones sexuales es uno de los elementos explicativos a los que recurre la tradición cabalística. De hecho, la tríada «netsah-hod-yesod», denominada globalmente «base» o «fundamento», remite, en el esquema del «hombre arquetipo», a los órganos genitales. Si el «dios-poeta» es una figuración, en «Zayín», del principio masculino en toda su fuerza creativa, la «palabra» aparece presentada en su naturaleza femenina, de hembra animal, de «sierpe» (con su doble connotación de generación y perdición). Sin embargo, esta hembra no es pasiva («ella ha de decirte»), representa una latencia en actividad, (como la «piedra»), ligada a los ciclos de la vida, a los procesos subterráneos e invisibles.

De este largo análisis, indispensable dada la complejidad del texto abordado, podemos desprender, entonces, algunas cuestiones de índole metapoética, que ingresan como pautas programáticas dentro de la segunda sección del video. En el poema «“Serán ceniza...”» la poesía «escandaliza» por su lectura sin velos de la realidad y su proyección solidaria. Aquí, porque no es reproducción ideológica o «reflejo», sino creación *ex-nihilo*, palabra auroral, no petrificada por el uso o la convención. La cuestión no es hablar, sino nombrar. La palabra poética, «signo de la feminidad», desde su «humedad secreta», hace sin hacer, y dice sin decir. Es escandalosa. Es revolucionaria.

Valente lee el poema con aquella casa blanca detrás, dentro de un plano medio que encuadra la mitad de su cuerpo, junto a una puerta. Frente al «desierto» de la secuencia anterior, donde la palabra surgía penosa en medio de las ruinas, ahora, en correspondencia con la imagen de «La llamada», la poesía ha encontrado un centro, una «piedra» desde donde ser dicha. La puerta instaura esa posibilidad. Su centro, sin embargo, es móvil, enancado simultáneamente en la «tierra» y el «cielo». Ello explica el desplazamiento de la cámara al promediar el poema, y la construcción final de un plano general que abarca ambos lugares.

Los dos siguientes poemas, casi sucesivos en el libro original, *Material Memoria* (1979), son complementarios del anterior en el sentido en que profundizan la representación del acto poético vinculándolo con uno de los elementos primordiales en la escritura valentiana: el agua. El primero de ellos, «Como el oscuro pez del fondo», se invita a un «tú» (sujeto-poeta), a descender, como el pez, hasta el «hálito» que habita en «el limo húmedo y sin forma». En este poema se adivina nuevamente la incorporación y reelaboración de tópicos metapoéticos provenientes

de la ideología romántica. Nos referimos específicamente a la concepción de lo poético como una realidad independiente, germinativa, previa a todas sus representaciones e imágenes<sup>16</sup>. Este estadio latente y amniótico, del cual la escritura poética es sólo su «material memoria», aparece figurado en la poética valentiana por un largo linaje de semas entre sí familiares: «humedad», «limo», «barro», «pez», «branquias», «germinación», «humus», «madre», «brote», «concauidad», «engendramiento», etc. El «hálito», (también, en otros poemas, vinculado semánticamente con «latido») es, etimológicamente, el «aliento», la «respiración». El sentido que este concepto adquiere en la producción de Valente es doble: por un lado, el «antes»: la latencia, la incubación anterior a toda verbalización; por otro, la palabra misma, la palabra creadora, en consonancia con el significado que «hálito» arrastra en la tradición cosmogónica judeo-cristiana: «Fiat lux».

La imagen acompaña este proyecto de sentido, al igual que en el poema siguiente: un plano general, con Valente sentado en una orilla rocosa, y el ruido del mar, del agua, el verdadero sujeto de este poema, ahora encarnado en imagen y voz.

En el siguiente poema, «Cómo se abría el cuerpo del amor herido» avanza sobre el tópico del «agua» en la penetración de otro lenguaje: el del cuerpo. Si el conocimiento de la identidad del sujeto-cuerpo culminaba, en la sección anterior, según habíamos sugerido, en el abrazo con otro/s cuerpo/s, el lugar del proceso creativo es también el lugar del deseo: «Las aguas/ podían descender de tu cintura/ hasta el terrible borde de la sed,/ las aguas». El cuerpo se convierte en un territorio otro, amado y huidizo, donde el sujeto intenta «escribir», otra vez, una «memoria» deficiente. El lenguaje es deseo, afirma Lacan, de lo irrepresentable, de lo definitivamente perdido. Para Valente, sin embargo, ese mismo impulso deseante, sin término, hacia lo poético y lo erótico (como perfiles de una misma actividad), constituye su justificación. Y otro escándalo.

El poema que cierra la serie (y el video en su totalidad) permite una lectura global de la misma con proyecciones diferentes de las presupuestas por los poemarios de origen. «El poema», de *El inocente* (1970), propone en principio, tal vez por nuestro errado hábito lector de demarcar territorios de sentido a partir de periodizaciones cronológicas, una metapoética de tono predominantemente «social». Existen, sin duda, abundantes marcas en el texto que evidencian la posibilidad de esa lectura, que hace del mismo el poema más abiertamente «programático» de todos los escogidos para esta sección. En primer lugar, la voz dominante en singular aquí se colectiviza, abarcando a otros sujetos-«poetas»: «Si no creamos un objeto duro/ resistente a la vista, odioso al tacto,/incómodo al oficio del injusto.../ cuándo podremos poseer la tierra». Esta colectivización, implica, como puede verse, una llamada al «compromiso» que trasciende la esfera individual para proyectarse en una tarea histórica plural en función de modificar la realidad. En este sentido, en el poema se construyen, deliberadamente, familias de palabras relacionadas con el concepto de poesía como «arma cargada de futuro», al modo de Celaya: «objeto duro/ de dura luz/ de púas aceradas...»; «para arrasar el mundo, para entrar como

<sup>16</sup> Bécquer comienza así la «Introducción Sinfónica» a sus *Rimas*: «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra... [...] Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante a la de esas mirfadas de gérmenes que hierven y se estremecen en una extraña incubación dentro de las entrañas de la tierra...». Cfr. Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, Madrid: Castalia, 1974: 81.

un río/ de vengativa luz por las puertas vedadas...». En relación con este campo, el estribillo «cuándo podremos poseer la tierra», que se repite hacia el final como una letanía, recrea algunas lexías políticas acuñadas en el imaginario discursivo de las décadas del 60 y 70 en torno a los problemas de desigualdad social.

Ahora bien, cuando este poema se inserta en una serie como la analizada es indispensable preguntarse si su comportamiento semiótico es el mismo. O, mejor, si su nuevo co-texto permite una lectura no reduccionista de sus propuestas metapoéticas, ahora en relación distante con los discursos culturales y políticos que la condicionaron por los años 70. La pregunta es: ¿existe un eje que cruce en simultaneidad «El poema» y los otros poemas de la sección para poder armar una ideología poética coherente? Para encontrarlo, es necesario desmontar los presupuestos de una lectura lineal, «cronológica», y analizar la propuesta metapoética del autor en sentido transversal. El video *José Ángel Valente* ha hecho de «El poema» un texto otro, que ilumina y sorprende por su correspondencia con los poemas autorreferenciales más tardíos del autor. Situado, como vemos, al final de la serie, los recoge a todos, y consigue superar la falsa antinomia crítica (de la que el mismo Valente, en sus ensayos, toma parte) entre arte «instrumental» y «arte por el arte», a través de un gesto que abarca por igual a ambos. La «poética política» de Valente abreva, en este texto, de los tópicos «sociales» para integrarlos y, a la vez, desmontarlos. El «objeto de púas aceradas», el poema, es ciertamente un «arma», pero en un sentido más poroso que el que una recepción acotada a ese canon podría proponer. En su condición de «erizo» (tal como se la denomina en el prólogo «Cómo se pinta un dragón», de *Material Memoria*, p. 11) ejerce una resistencia respecto del orden establecido, se revela ante la hegemonía del sentido, es anti-lenguaje, en la medida en que el lenguaje es vehículo de la ideología, del falseamiento de lo real. Por eso es «morada», «tierra» por poseer tras el acto del ostracismo verbal que propone Valente: «Porque es nuestro el exilio./ No el reino»<sup>17</sup>. En este sentido, coincidimos con Miguel Más, cuando afirma, respecto de la «retórica del silencio» valentiana: «Lo poético [...] es una oportunidad para acercarse a lo real-verdadero y encontrar las vías de acceso a un compromiso mucho más efectivo que aquél que intencionalmente enunciaban los poetas con “tendencia”, limitados por el error fundamental de fiar en los contenidos toda la carga crítica del lenguaje poético»<sup>18</sup>.

En esta secuencia, la cámara dibuja dos instancias. En primer lugar, un primer plano del poeta, y detrás, un fondo deliberadamente borrado: la hegemonía del «yo». En segundo lugar, cuando Valente lee «correr desde sí mismo, como semen o lava,/ para arrasar el mundo...», la cámara se desplaza y construye un plano general donde la figura del poeta aparece rodeada por *un mundo* posible: a lo lejos, un peñón, el mar; más cerca, una «tierra» sembrada de cactus. No es necesario, dice la imagen, junto con el poema, salir al *mundo* «para arrasar el mundo». Peñón (piedra), aguas primordiales, plantas secas, rugosas. La riqueza, en todos ellos, está en sus interiores. La palabra poética, qué escándalo, transforma la realidad cuando, como la piedra, el mar, el cactus, permanece en sí misma, en silencio.

<sup>17</sup> Cfr. VALENTE, *Presentación y memorial para un monumento* (1969), 1980, 314.

<sup>18</sup> Cfr. Miguel MÁS, *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión, 1986: 68. Una apreciación semejante se inserta en el lúcido estudio de Jonathan MAYHEW, «“El signo de la feminidad”: gender and poetic creation in José Ángel Valente», *Revista de Estudios Hispánicos*, XXV (mayo 1991): 123-133.



### 3. CONCLUSIONES

La exploración en torno al video analizado nos orienta a escribir estas conclusiones centrándonos en dos ejes de sentido, la construcción de la subjetividad y la ideología sobre la escritura que se diseñan en *José Ángel Valente*.

Desde el nombre hasta sus hipótesis particulares, este «texto» confirma, en los modos de producción, la emergencia de un «relato» moderno, el del Autor. Los dos títulos principales así lo enuncian: «El poeta en su voz» y «José Ángel Valente». Pero, a la vez, este autor es un *escritor*, un productor de discursos que circulan dentro de la institución de la literatura a través de sus *libros*, y la factura del video hace ostensible esa condición, en diversas instancias.

En primer lugar, el armado de la bio-bibliografía que anticipa la lectura de los poemas. Al margen de su fidelidad a la estructura canónica de este género pretextual, la misma refleja el imaginario de la escritura, aun en sus mismos desbordes. En ella aparecen, yuxtapuestos, fotografías del autor, grabados de Antoni Tàpies, manuscritos de poemas y cubiertas de libros de Valente: todos ellos materiales que ostentan, de manera diversa, su carácter de *inscripciones*, de representaciones estáticas y abstraídas espacial y temporalmente, como la escritura.

En segundo lugar, los poemas elegidos, cuyo objetivo básico, según vimos extensamente, consiste en la construcción de una subjetividad. Este sujeto de la escritura poemática no es un sujeto dado, sino un «sujeto en proceso», diría Julia Kristeva, que se va diseñando, en esta antología, en dos niveles, el autoconocimiento y el conocimiento poético. Ambas instancias, sin embargo, si bien separadas en dos series, se implican mutuamente, en la medida en que los textos de Valente postulan, con gran insistencia, el axioma moderno de la justificación de la propia existencia en y a través de la escritura.

Dentro de la antología misma, y en relación con esta retórica de la subjetividad que sustentan los poemas, la cámara, como segunda enunciación, ofrece también su propia teoría en torno al sujeto y la escritura. Lo que ella registra, según dijimos, es una figura, la del autor, *leyendo* sus propios textos. Este recorte implica, como vemos, la elección de una representación del mismo con exclusión de las otras posibles circulantes dentro del imaginario social: la biográfica, la política, la periodística, etc. Aquí Valente es reconstruido sólo como un *productor de discursos*, mejor, como un *poeta*: «el poeta en su voz». Esta figura excluyente de «autor», ostensiblemente «moderna», por la deliberada autonomía de su trazado, también es selectiva respecto de su conducta semiótica. La banda de sonido está integrada, en el video, por una voz dominante (la de Valente), y otra articulación de fondo, casi inaudible: a veces el mar, otras veces música. Muchas, sólo Valente. Este lee sus poemas con una entonación más bien neutra, tendiente a despojarse de emotividad; su lectura transcurre casi desprovista de gestualidad y, cuando ésta existe, es duplicatoria respecto de los semas verbales. La voz y el cuerpo, en este sentido, no quieren exceder los límites que la escritura les plantea, y evitan intencionadamente, aunque les sea imposible lograrlo, su independencia significante. El centro deben ser los textos, y los textos escritos.

La misma conducta desarrolla la cámara respecto de los «decorados» que rodean al autor. De nuestro análisis surgió siempre la evidencia de su operación fundamental, la duplicación visual de los contenidos verbales. Este relato especular que

la cámara propone, en su búsqueda (también trunca) de neutralidad, tiene siempre como referentes últimos de significado los textos, y desde ellos, dentro de ellos, al igual que la voz y el cuerpo, constituye su versión.

Por todo lo visto, y según anticipamos en nuestra Introducción, el video *José Ángel Valente* se diseña con las matrices del discurso de la modernidad: la hegemonía del «autor», la hegemonía del «texto». Sujeto y palabra son los centros de sentido no sólo de la actividad productiva del video, sino también de los poemas en sí: itinerario de una identidad que se construye, coherentemente, en y por la escritura.

Ahora bien, también dijimos antes que esta ideología productiva que exhibe *José Ángel Valente* entra en colisión con sus modos de circulación, y, específicamente, con su lugar de circulación: la televisión. La escritura, campo simbólico de la modernidad, se contamina aquí de instituciones, tecnologías, géneros, en fin, mediaciones imaginarias de la «posmodernidad». Como consecuencia de esta mixtura, ya no es posible pensar las categorías «sujeto» y «escritura» solamente en términos de «autonomía» y «hegemonía». El «autor» ya no es sólo palabras: es una visualidad, un cuerpo, una voz, que convive, a pesar de sí, con visualidades, voces, cuerpos, paisajes simbólicos que provienen de otros territorios culturales, diversos y en contradicción con su figuración pretendidamente «áurica». La «escritura», por lo mismo, pasa a ser una inscripción otra, en la que median tecnologías y discursividades foráneas respecto de sus modos de producción tradicionales, y su «lectura» no es ya un acto de repliegue perceptivo, sino una dinámica de apertura hacia procesos de sentido involucrados con otras formas de representación, digamos, «heterónomas», en términos adornianos: propaganda, diversión, etc. «Sujeto» y «escritura», entonces, se transforman, estallan, se descentran. Todo esto no hace sino confirmar el carácter conjetural del último poema de Valente incluido en el video, cifrado en su letanía final, «cuándo podremos poseer la tierra», que emerge, ahora en su totalidad, sólo como proyecto, como deseo, como utopía cancelada que se reconoce y, a pesar de todo, se justifica en su imposibilidad.

LA OBRA LITERARIA DE ÁNGEL RODRÍGUEZ CHAVES,  
UN ESCRITOR MADRILEÑO OLVIDADO:  
*RECUERDOS DEL MADRID VIEJO*

Por Alberto Sánchez Álvarez-Insúa  
Julia María Labrador Ben

I. INTRODUCCIÓN

La preparación, por uno de nosotros (A. S.), del estudio introductorio para una edición facsímil del libro de Ángel Rodríguez Chaves *Recuerdos del Madrid viejo*<sup>1</sup> nos lleva a rememorar la figura de un autor que, como muchos otros, es hoy desconocido, pero cuya personalidad literaria y, en especial, la obra antes citada son merecedoras de una cierta atención. Nuestro empeño es, en este trabajo y en otros sucesivos, fijar definitivamente la biografía de un escritor no carente de méritos, entre los cuales se incluye su carácter representativo dentro del romanticismo tardío.

Una revisión de los bancos de datos no evidencia contribución alguna sobre Chaves en los últimos veinte años, si se exceptúa la descripción y reproducción que de una parte de su actividad periodística, la crónica taurina, se hace en uno de los últimos tomos del Cossío<sup>2</sup>. Dicha actividad periodística, relacionada o no con la

---

<sup>1</sup> Ángel RODRÍGUEZ CHAVES, *Recuerdos del Madrid viejo. Leyendas de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Lit. é imp. de la Biblioteca Universal, 1879), 14 × 21 cm., 208 pp., rústica. La portada, un bonito fotocromo a todo color, representa una estampa del Madrid de los Austrias en la que puede verse el paso de una procesión de Semana Santa. En el lateral derecho contrasta con dicha imagen la figura de un par de bravucones que, portando chambergo y espada, transitan por una calleja adyacente; por su postura, los alborotadores van previsiblemente borrachos y armando bulla, bajo la mirada atenta de un tercero que atisba desde la ventana enrejada ubicada en lo alto del arco que sobrevuela la calleja. La edición facsímil (Madrid: E y P Libros Antiguos, 1996) (ISBN 84-87860-11-7) es de igual formato, 14 × 21 cm., pero menor número de páginas, al reproducir el original a doble columna: XVIII + 112 pp.; las numeradas en romanos corresponden al «Prólogo» y a la «Noticia histórico-literaria» a cargo de uno de los autores de este artículo. Tanto en la original como en la edición facsímil el título completo de la obra aparece en la portada interior: *Recuerdos del Madrid viejo. Leyendas de los siglos XVI y XVII*; así se cita en los diccionarios y en la bibliografía. En la portada exterior el título que aparece es *Leyendas del Madrid viejo*.

<sup>2</sup> José María DE COSSÍO, *Los Toros. Tratado técnico e histórico* (Madrid: Espasa-Calpe, 1987), IX, pp. 276-284, 371, 390-408 y 474. Aquí se reproducen las siguientes crónicas que Chaves publicó en *La Iberia* bajo el seudónimo de «Achaes»:

- pp. 276-284: «Toros. Quinta corrida de abono» (3-V-1888): Elogio de «Lagartijo».
- pp. 390-397: «Toros. Corrida más que extraordinaria, dada antes de la inauguración oficial de la temporada y así como para despertar el apetito y dejar buen sabor de boca» (22-III-1891): Pugna entre «Guerrita» y «El Espartero».
- pp. 397-404: «Toros. Corrida extraordinaria. Alternativa de Francisco Bonal (Bonarillo)» (27-VIII-1891): en un mano a mano con Mazzantini.

fiesta de los toros, está parcialmente enumerada en los tomos I y IV de *Veinticuatro diarios*<sup>3</sup>.

Finalmente, someras referencias a la biografía y a la obra de Chaves pueden encontrarse en la *Enciclopedia Espasa*<sup>4</sup>, el *Ensayo de un diccionario de la literatura* de Sainz de Robles<sup>5</sup>, el *Diccionario de seudónimos literarios españoles*<sup>6</sup> y la bibliografía de Palau y Dulcet<sup>7</sup>. En su *Diccionario biográfico matritense* Luis Ballesteros Robles<sup>8</sup> fija las fechas de nacimiento y muerte de Chaves en 1847-1909; en sus catálogos de periodistas españoles tanto Ossorio<sup>9</sup> como López de Zuazo<sup>10</sup> incluyen también a Chaves.

---

— pp. 404-408: «Toros. Corrida extraordinaria. Alternativa de Antonio Reverte Jiménez» (16-IX-1891).

Además, se incluyen dos poemas de tema taurino, firmados «Ángel R. Chaves», publicados también en *La Iberia*:

— p. 371: «Á Salvador Sánchez (Frascuero) (Soneto)» (13-V-1893).

— p. 474: «En la despedida de Rafael Molina (Lagartijo)» (25-V-1893).

<sup>3</sup> *Veinticuatro diarios* (Madrid, 1830-1900). *Artículos y noticias de escritores españoles del siglo XIX*. Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, 23 (Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1968), I, pp. 516-518 y IV, pp. 150-151.

<sup>4</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1926), LI, p. 1279. En la reseña, una de las obras de Chaves, *La flor del umbrío*, aparece erróneamente citada como *La flor del Vesubio*. Se establecen como fechas de nacimiento y muerte 1849-1909.

<sup>5</sup> Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, *Ensayo de un diccionario de la literatura. II: Escritores españoles e hispanoamericanos* (Madrid: Aguilar, 1964), p. 996. Sainz de Robles le llama José Rodríguez Chaves y da como fechas de nacimiento y muerte 1849-1909.

<sup>6</sup> P. P. ROGERS y F. A. LAPUENTE, *Diccionario de seudónimos literarios españoles con algunas iniciales*. Biblioteca Románica Hispánica, 5. Diccionarios, 6 (Madrid: Gredos, 1977), pp. 44, 79, 415 y 418. Como seudónimos de Chaves se citan: «Achares», «El Licenciado Baches», «Siebel» y «Sentimientos». Este último, tomado de Palau, se atribuye a Chaves, con casi total seguridad, de forma errónea, toda vez que «Sentimientos» fue utilizado como seudónimo por Eduardo del Palacio y Huera en sus críticas taurinas de *El Imparcial*; es muy improbable que, siendo ambos autores coetáneos y con idéntica actividad, utilizaran simultáneamente el mismo apodo.

<sup>7</sup> Antonio PALAU Y DULCET, *Manual del Librero Hispanoamericano* (Barcelona: Librería Palau, 1948-1977<sup>2</sup>). En esta bibliografía aparecen varios asientos:

— Tomo V, p. 49, n.º 79502: *El Enano. Revista de Teatros, Loterías y Toros*, Director Ángel R. Chaves (6 de abril de 1892 a 1903).

— Tomo XVII, p. 259, n.ºs 273831-2738471: Bibliografía de Rodríguez Chaves (Ángel).

— Tomo I, p. 72: «Achares». Seudónimo de Rodríguez Chaves (Ángel).

— Tomo XXI, p. 15: «Sentimientos». Seudónimo de Chaves (A) y de Palacios (Eduardo). (Véase nota 6).

La segunda publicación taurina dirigida por Chaves, *Don Tancredo*, y sus otros dos seudónimos no aparecen reseñados en Palau.

<sup>8</sup> Luis BALLESTEROS ROBLES, *Diccionario biográfico matritense* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1912), p. 554.

<sup>9</sup> Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX* (Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903), pp. 2, 33, 386 y 432.

<sup>10</sup> Antonio LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX* (Madrid: Facultad de Ciencias de la Información-Universidad Complutense, 1980-81), pp. 12, 57, 517 y 585. En su reseña, López de Zuazo da como nombre de Chaves José Ángel. Su fecha de nacimiento la sitúa siempre en 1847, pero sobre su fecha de muerte ofrece datos contradictorios: 1907 en p. 517 y 1909 en las restantes.

## II. BIOGRAFÍA LITERARIA DE ÁNGEL RODRÍGUEZ CHAVES

Ángel Rodríguez Chaves nació y murió en Madrid (13-IV-1849 y 14-IV-1907)<sup>11</sup>; según datos del padrón municipal y del libro de defunciones, en la época de su fallecimiento vivía en la calle Marqués de Cubas número 8, 3.º Centro; se certifica como causa de su muerte una «ataxia locomotriz»; fue enterrado en el Cementerio Municipal. En las anotaciones figura, además, que su profesión era escritor y periodista, lo que es bien cierto, ya que cultivó todos los géneros literarios: la poesía, el drama, la novela, la recreación histórica —término mucho mejor que ensayo, como luego veremos—, el periodismo y, dentro de él, la crónica taurina. Tras la publicación de *Recuerdos del Madrid viejo* muchos pensaron que aquella iba a ser la trayectoria definitiva de Ángel Chaves, dado que su situación privilegiada como empleado en las oficinas de los Duques de Medinaceli le daba acceso a la documentación original de sus archivos y biblioteca. Con anterioridad había comenzado estudios de Derecho, que desconocemos si llegó a concluir.

Chaves simultaneó diversos géneros escribiendo mucho, fundamentalmente como periodista, en publicaciones del prestigio de *La Ilustración Española y Americana*, *El Progreso*, *El Mundo*, *Nuevo Mundo*, *Madrid Cómico*, *El Día*, *Pluma y Lápiz*, *El Imparcial*, *Blanco y Negro*, *La Crítica*, *El Liceo*, *La Ilustración de Madrid*, *El Liberal*, *El Día de Moda*, *La Revista Contemporánea*, *El Madrid Literario*, *Los Niños*, *El Bazar*, *Mundo Naval Ilustrado*, *El Herald*, *La Música Ilustrada*, *Cosmopolita*, *La Gran Vía*, *Ilustración Artística* y *Hojas Selectas*. En *La Iberia*, bajo el apodo de «Achares», escribió magníficas crónicas taurinas en prosa y verso. Con Mariano de Cavia, «Sobaquillo», «Sentimientos» (apodo de Eduardo del Palacio), «Juan Llorando» y José Rodríguez de la Orden, «Carrasquilla», que dictaba sus crónicas en *La Tauromaquia de Sevilla*, forma «Achares», es decir, Ángel R. Chaves, una magnífica pléyade de gacetilleros que hacían de la crónica taurina un auténtico género literario a caballo entre la prosa y el verso. Escribió también en *La Lidia* y dirigió dos publicaciones: *El Enano* y *Don Tancredo*. Junto al seudónimo ya citado de «Achares», popularizó también los de «El Licenciado Baches» y «Siebel».

Pero volvamos a su otra actividad literaria; antes de dar a la luz *Recuerdos del Madrid viejo* había escrito ya tres dramas, publicados en 1873 y estrenados previamente, dos de ellos en 1871, *Amor en la ausencia* y *La flor del umbrío*, y el tercero, *El verdugo de sí mismo*, en el mismo año de su edición. Estas primeras obras aparecen firmadas como Ángel Rodríguez Chaves; en sus obras posteriores abreviará su primer apellido y firmará Ángel R. Chaves. Dentro del género teatral escribirá todavía algunas obras más: *Males del alma* (1886), *Dos hojas de un libro*, *Frente a frente*, *La mejor cura*, *Las alas de cera* y dos obras líricas, ambas con música del maestro Marqués, *El motín de Aranjuez* (1889, refundida en 1890), en colaboración con José Torres Reina, autor hoy prácticamente desconocido, y *El Dios chico* (1891). Escribió también, en colaboración con José de la Cuesta, *Sotero Choreli o Contra un padre no hay razón* (1894), parodia del drama *Severo Torelli* de François Coppée.

<sup>11</sup> Estas fechas son, a nuestro juicio, definitivas, ya que están tomadas directamente de los correspondientes documentos municipales; difieren de las suministradas por Luis Ballesteros Robles, la *Enciclopedia Espasa*, Sainz de Robles y López de Zuazo, que ni siquiera son concordantes. Véanse al respecto las notas 8, 4, 5 y 10.

La obra no dramática de Chaves cabe estructurarla en varios grupos: novelas: *Caridad* (1874), *Sancho Sánchez* (1885) y *La cuerda del ahorcado* (1887); cuentos: *Cuentos de dos siglos há* (1874), *Cuentos Nacionales. Episodios de 1807 a 1826* (1896) y *Cuentos de varias épocas* (1901); colecciones de artículos: *Páginas en prosa* (1882), prologadas por Blanco Asenjo; y finalmente, crónicas históricas y de costumbres, entre las que cabe incluir *Recuerdos del Madrid viejo* (1879). Posteriores a los mismos en el tiempo son *El Príncipe Carlos* (1880), novela que abundará precisamente en la primera de sus leyendas, *Fray Diego de Chaves*, y *La Corte de los Felipes. Cuadros de costumbres del siglo XVII* (1902), libro de poemas en el que retomará también alguno de los temas de *Recuerdos del Madrid viejo*. Ésta fue la última de sus obras publicada, o al menos de la que tenemos noticias.

El mejor retrato literario de Ángel Rodríguez Chaves es el que Ricardo Blanco Asenjo, su compañero de fatigas literarias en revistas como *La Crítica* (fundada por Manuel de la Revilla) y *El Liceo*, y en la colección «Biblioteca Universal», para la que tradujo, entre otros, a Alexandro Herculano, hizo en el «Prólogo» de *Páginas en prosa*<sup>12</sup>. Blanco Asenjo no sólo nos ilustra sobre la biografía de Chaves, sino que nos informa también sobre su personalidad literaria, gustos, aficiones, autores que sobre él influyeron y de los que fue deudor. Pero escuchemos sus palabras; en primer lugar, el prologuista nos cuenta que conoció a Chaves en una reunión literaria, y que tras escuchar su alocución preguntó a su amigo Revilla:

«—¿Quién es, le pregunté, ese que acaba de leer esa leyenda que recuerda a las de D. Antonio Hurtado sobre asuntos y costumbres del siglo XVII?» (p. IV).

A partir de ese momento se inicia una amistad y Blanco Asenjo se convierte en camarada y espectador de la trayectoria literaria de Chaves:

«Yo le he visto en casi todas las redacciones de que yo he formado parte, trabajando con un entusiasmo febril y una rapidez vertiginosa. Su facilidad maravilla, y su fecundidad agovia. Además tiene una cualidad estimable y que adorna á muy pocos de nuestros escritores: su pluma es universal en los asuntos y empresas que acomete; lo mismo escribe un artículo político ó económico que un poema, un trabajo crítico que una narracion amena y descriptiva.» (p. VI).

Esta capacidad literaria no impide que Chaves tenga una especialidad en la que destaca:

«Pero en nuestro sentir, Chaves es poeta ante todo, y el público, haciéndole esta justicia, le conoce principalmente por sus versos. Es un poeta legendario, algo a la antigua en verdad, porque al parecer se inspira en aquella época tan rica de color y de luz para pintar los asuntos caballerescos, que señala entre los reinados de los dos Cárlos, el de Gante y *el imbécil*.

Chaves escribe leyendas del antiguo Madrid al estilo de Viedma y de Hurtado. Sóbrio en las pinturas, pero lleno de verdad y entonación, fácil en el diálogo, castizo hasta inclinarse á los giros arcáicos, sonoro en la

<sup>12</sup> R. BLANCO ASENJO, «Prólogo», en Ángel R. CHAVES, *Páginas en prosa* (Madrid: Imprenta de Campuzano hermanos, [1882]), pp. I-XV. Cada vez que citemos fragmentos de este prólogo mantendremos la acentuación y la graffa originales.

construcción de los versos, que todos tienen algo de la armonía y del sabor de aquellos que se escribían en tiempos de Tirso y Lope, de Calderón y de Moreto, es un poeta esencialmente nacional como Zorrilla, y es el único que indudablemente le sigue, entre los que hoy viven, en el género histórico, caballeresco y legendario. No sin razón recordamos haber oído al mismo Zorrilla presentando Rodríguez Chaves á García Gutierrez, "este es mi hijo mayor".» (p. IX).

He ahí la primera de las influencias y de las deudas de Chaves, pero no la única:

«Con la pasmosa facilidad que á su pluma distingue, sencillo ha sido para Chaves que ha cultivado todos los géneros, imitar todos los estilos. Decimos esto á propósito de sus inclinaciones al *Pequeño poema* y sus aficiones á la *Dolora*, que disculpan la verdadera y entrañable amistad que le une con el gran poeta creador de estos géneros.» (pp. IX-X).

He aquí la segunda de las influencias: Ramón de Campoamor. Hijo de su época, Chaves admira por igual a los poetas claves del momento; pero, siendo como es un buen profesional de la pluma, sabe que ambas poéticas son, como el aceite y el agua, inmiscibles. Seguirá pues, alternativamente, pero sin mezclarlas, en alguna de sus obras, *Recuerdos del Madrid viejo*, la de Zorrilla, y en muchas de sus crónicas y en *Pequeños poemas*, la de Campoamor. Tendrá también las influencias casticistas de Antonio Hurtado y Juan A. de Viedma y el referente histórico de las poéticas de nuestro Siglo de Oro, pero todo ello no le inscribe, ni mucho menos, en el pensamiento reaccionario:

«Por una extraña antítesis, que con frecuencia suele manifestarse en los espíritus de los artistas, Rodríguez Chaves, enamorado de la antigua forma literaria de nuestro siglo de oro, milita entre los más esforzados campeones de una juventud entusiasta de reformas y ávida por el progreso en la sociedad de los ideales modernos. Apasionado en todo, ama al siglo XVII con delirio al propio tiempo que se revuelve contra las preocupaciones y errores de una época que se le hace tanto más aborrecible, cuanto que á sus inquietas aspiraciones no le bastan ni los adelantos ni las revoluciones del presente.

Si de sus aficiones artísticas se dejara arrastrar y no corriera el riesgo del ridículo o la seguridad de ser tenido por loco, Rodríguez Chaves vestiría el traje con que Cilla, el hábil dibujante y gracioso caricaturista, dió a conocer al público su imagen en un número del *Madrid Cómico*.» (pp. X-XI).

Efectivamente, en dicho número de *Madrid Cómico*<sup>13</sup> aparece una caricatura de Chaves con traje de época: gorguera, ferreruelo, gregüescos, calzas y mangas acuchilladas, acompañada de unos versos anónimos que transcribimos:

Vivió la Corte de los Felipes  
 fue *coronista* «dos siglos há;»  
 del siglo de oro son sus romances  
 que al Romancero deben pasar.  
 —¿Pues cuantos años tiene Ángel Chaves?

<sup>13</sup> *Madrid Cómico*, 5.ª época, 11 (29-VII-1905), p. 1.

—Es que Ángel Chaves no tiene edad;  
como el ingenio, como el espíritu  
jamás es viejo y es inmortal.

Blanco Asenjo concluye su descripción insistiendo en la preocupación de Chaves por recuperar el pasado; y nos revela un nuevo seudónimo de nuestro autor<sup>14</sup>:

«La tradición nos ha dejado el nombre de un poeta poco conocido de la corte de Felipe IV, llamado Baltasar Elisio de Medinilla, que murió siendo joven en desafío. Algunos, interpretando demasiado latamente una cláusula del testamento de Moreto, han achacado sin razón su muerte al autor de *El desden con el desden*. Ahora bien, Rodríguez Chaves, muchos trabajos que ha publicado con pseudónimo los ha firmado B. E. M., al pie de otros ha estampado entero el nombre del malogrado poeta del siglo XVII.» (p. XII).

El propio Chaves tampoco creía que Moreto hubiera sido el responsable de la muerte de ese poeta menor:

Por suerte, no dio fruto tal semilla,  
y aún por turbar tu fama portentosa  
te achacaron la muerte que alevosa  
se infirió a Baltasar de Medinilla.<sup>15</sup>

### III. RECUERDOS DEL MADRID VIEJO

Pero hora es de entrar de lleno en el análisis de su obra en verso *Recuerdos del Madrid viejo*. Para empezar, hay que poner énfasis en su subtítulo: *Leyendas de los siglos XVI y XVII*. Dos de las definiciones que la Academia da del término «leyenda»: «Relación de sucesos que tienen más de maravillosos que de verdaderos» y «Composición poética de alguna extensión en que se narra un suceso de esta clase», cuadran a la perfección con la obra de Chaves. Pese a su condición de archivero, poco o nada hay de fidedigno en sus páginas en lo que a rigor histórico se refiere; ni tampoco —el desprecio de los románticos y posrománticos por lo popular era muy notable— de tradición entre el pueblo de Madrid. En modo alguno se trata de leyendas que corrieran de boca en boca; todo salió del caletre más o menos calenturiento de Chaves. Pero, *se non è vero è ben trovato*: las historias son curiosas y tienen bastante interés. No obstante, Chaves intentó disimular esta falta de veracidad con la inclusión de notas al final del texto en las que aclaraba algunos aspectos históricos cuyo conocimiento resulta fundamental para la correcta comprensión del contenido de cada leyenda. Otro aspecto que hay que destacar es el carácter recurrente de los temas que Chaves aborda en sus *Recuerdos del Madrid viejo*, temas que se repiten a lo largo de sus otras obras, como ya tendremos ocasión de analizar.

En la «Introducción», Chaves fija bien sus posiciones: la obra va a ser, en su conjunto, un alegato contra los Austrias. Este planteamiento no difiere del de sus

<sup>14</sup> Tanto el seudónimo «Baltasar Elisio de Medinilla», como sus iniciales «B. E. M.» no aparecen recogidos en ninguna otra fuente.

<sup>15</sup> Ángel R. CHAVES, «Don Agustín de Moreto (Soneto.)», en Ángel R. CHAVES, *La Corte de los Felipes. Cuadros de costumbres del siglo XVII* (Madrid: Antonio R. López, [1902]), p. 208. Mantene-mos la grafía y acentuación originales.



antecedentes literarios del Romanticismo español y europeo, en contraposición con las tesis defendidas por Fernández Montaña<sup>16</sup> y el Padre Zarco<sup>17</sup>. El tratamiento ecuánime de figuras como la de Felipe II no tendrá lugar hasta Cánovas<sup>18</sup>. El odio contra los Austrias basábanlo los románticos en cuatro grandes acusaciones: lo ficticio de sus grandezas —en lo económico, Felipe II conocerá tres bancarrotas del estado sucesivas; y en lo militar, bastantes más derrotas que triunfos—, su tiranía como reyes absolutos, con el agravante de un pueblo servil y adormecido, la corrupción y la doble moral de sus cortes respectivas y, finalmente, la superstición religiosa y el maridaje interesado entre los poderes político y religioso, con la utilización prevaricadora del Santo Oficio. A ello había que añadir la celosa salvaguarda que la censura oficial decimonónica hacía de la figura de Felipe II, con la prohibición expresa de editar y difundir las obras de Antonio Pérez, lo que dio lugar a la circulación de numerosos apócrifos manuscritos, muchas veces ajenos a su pluma<sup>19</sup>. Seleccionamos unos versos de Chaves que ponen de manifiesto estos extremos<sup>20</sup>:

Triste grandeza á fe mia  
 La de aquellos siglos fué;  
 Triste la grandeza á fe  
 De la austriaca dinastía.  
 Raza que no más mision  
 Tuvo en su suerte rastrea  
 Que encender la inmensa hoguera  
 Que alumbrára su ambicion; [...]  
 En vano la adulacion  
 Quiere aun hoy cantar su gloria  
 Que sólo queda en la historia  
 Para esa raza el baldon. [...]  
 Y entónces, lleno de horror,  
 Se tropieza mi mirada  
 Con la sombra ensangrantada  
 Del egregio emperador.  
 De aquel horror tan profundo  
 Librar mi vista quisiera  
 Y encuentra la faz artera

<sup>16</sup> Véanse las siguientes obras de José FERNÁNDEZ MONTAÑA:

- *Nueva Luz y Juicio verdadero sobre Felipe II* (Madrid: Imprenta de F. Maroto e hijos, 1882).
- *Más Luz de verdad histórica sobre Felipe II el Prudente y su reinado* (Madrid: Gregorio del Amo, 1911).
- *De cómo Felipe II no mandó matar a Escobedo* (Madrid: Nueva imp. de San Francisco de Sales, 1910).
- *Felipe II, el Prudente y su política*. Biblioteca Religión y Ciencia, 61-64 (Madrid: Gregorio del Amo-Centro de publicaciones católicas, [1914]).

<sup>17</sup> Véanse las siguientes obras del P. Fr. Julián ZARCO CUEVAS:

- *Antonio Pérez* (Madrid: Imprenta Helénica, 1922).
- *Catálogo de Manuscritos Castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*. I, II y III (Madrid: Imprenta Helénica, 1924, 1926 y 1929).

<sup>18</sup> Antonio CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Bosquejo histórico de la Casa de Austria en España*, prólogo de Juan Pérez de Guzmán y Gallo (Madrid: Victoriano Suárez, 1911).

<sup>19</sup> G. MARAÑÓN, *Antonio Pérez (El hombre, el drama, la época)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1963), I y II.

<sup>20</sup> Cada vez que citamos fragmentos de *Recuerdos...* seguimos la edición de 1879 (véase nota 1) con indicación del número de páginas y respetando la grafía y acentuación originales.

Del rey Felipe segundo.  
 Y siguiendo mi camino  
 Siempre mirando hácia tras  
 Hallo dos Felipes más,  
 Un necio y un libertino.  
 Hasta que al fin, fatigado  
 De contemplar tanta escoria,  
 Doy en la fatal memoria  
 De Cárlos el hechizado.  
 Y lleno de espanto y miedo  
 Miro en siglos tan gigantes  
 En la miseria á Cervantes,  
 Y en la prision á Quevedo.  
 Miéntas en torpe baldon  
 Van dejando á España yerma  
 Perez, Olivares, Lerma  
 Y Rodrigo Calderon. [...]

Y pasan en necio alarde  
 Del vicio con la corozca  
 Ántes Doña Ana Mendoza (1)  
 La Calderona más tarde.  
 En tanto que en ansia vana  
 Dejar de mirar no puedo  
 Que á traicion muere Escobedo (2)  
 Y á traicion Villamediana.  
 Y miéntas á tanto vicio  
 Presta con negros colores  
 Sus fatídicos fulgores  
 La hoguera del Santo Oficio, (pp. 7-9).

Dicha «Introducción» deja paso a la primera de las leyendas: *Fray Diego de Chaves*, confesor que fue del príncipe heredero Carlos de Austria y, posteriormente, de su padre, el rey Felipe II. Pocas figuras y episodios históricos han hecho correr más ríos de tinta que la prisión y muerte del príncipe Carlos. Monstruo deforme de cuerpo y mente, para unos, querubín angelical, para otros, Ángel R. Chaves toma el camino contrario de su coetáneo Gaspar Núñez de Arce (1834-1903) en *El haz de leña* (1872), extraído de las enseñanzas de *Felipe Segundo, Rey de España* (1619) de Cabrera de Córdoba (1559-1623) y de las obras *El segundo Séneca de España y Príncipe Don Carlos* de Juan de Montalbán (1602-1638) y *El príncipe don Carlos* de Diego Jiménez de Enciso (1585-1634). Chaves toma partido por el príncipe, que es traicionado por Fray Chaves, su confesor (de quien el autor piensa ser tal vez descendiente<sup>21</sup>), en connivencia con el cardenal Espinosa, que odiaba al príncipe al haberle éste perseguido con una daga. Felipe II, que aborrece a su hijo por razones no explicitadas por el autor, encuentra en la denuncia de Fray Chaves, de connivencia de don Carlos con los luteranos de Flandes, la coartada material y moral buscada. No hay referencia alguna al motivo surgido de la pluma de César Vischard,

<sup>21</sup> Así lo expresa en la «Conclusión» de esta leyenda:

El que estas líneas escribe,  
 Directa ó indirectamente,  
 De aquel buen Diego de Chaves  
 Sin duda alguna descende (p. 53).

abate de Saint Real (1639-1692), en su *Nouvelle historique de Don Carlos* (1672), que habría de inspirar las obras posteriores de Thomas Otway (1652-1685), *Don Carlos, Príncipe de España* (1676); Jean-Gallart Campistron (1656-1723), que en su obra *Andrónico* (1685) retoma el tema del hijo enamorado de la mujer de su padre (procedente de la novela de Vischard, como señalamos más arriba) pero lo traslada a la corte bizantina; Vittorio Alfieri (1749-1803), *Felipe II*, tragedia impresa en 1790; y Friederich Schiller (1759-1805), cuya obra *Don Carlos, infante de España*, iniciada en 1785, tendrá su edición definitiva dos años más tarde. Ochenta años después, en 1867, Verdi estrenaría su ópera *Don Carlo*. Anteriormente, en 1823, se había publicado la obra *Don Carlos* de Friederich La Motte Fouqué, dedicada a Schiller. El motivo de la rivalidad entre Felipe II y su heredero, expuesto por Vischard y sus continuadores, era el supuesto amor entre el príncipe y su madrastra, Isabel de Valois, ayuno de cualquier verosimilitud, pero recurrente desde la publicación póstuma en 1664 del *Recueil des dames* (que aborda el personaje de la esposa de Felipe II en una de sus dos partes: *Vida de las damas ilustres*) de Pierre de Bourdeille, Señor de Brantôme (1534-1614). En cambio, sí son ciertas algunas de las razones expuestas por Chaves: la fobia mutua entre padre e hijo, la ambición de Don Carlos de gobernar los Países Bajos, el odio del cardenal Espinosa por el príncipe, y el carácter intrigante y la ambición del dominico Fray Diego de Chaves que inspiraría buena parte de las decisiones políticas de Felipe II —al que presionaba incluso negándole la absolución, dado el carácter irresoluto y timorato del «Rey Prudente»— y que utilizó tan privilegiado puesto de confesor real para encumbrar al obispado a sus deudos. Asistimos en primer lugar a la entrevista entre padre e hijo:

—Señor, ¿qué buscáis aquí?,  
Osco el príncipe exclamó.  
—Busco, el rey le respondió,  
Un hijo indigno de mí.  
Vengo porque ántes que rey  
Soy vuestro padre, y espero  
No aguardéis á que severo  
Lance sobre vos mi ley.  
—¿Son, por ventura, tan grandes  
Las culpas que me imputais?  
—Sé que en relacion estais  
Con los herejes de Flándes.  
—Contra ellos, con saña airada  
Mi espada un dia ofrecí;  
Mal hace en culparme así  
Quien juzgó inútil mi espada.  
—¡Cómo os ciega la ambición!  
—Si es ambición el querer  
Un yugo infame romper,  
La tengo, os sobra razon.  
—Yugo decis?  
—Tiranía,  
Que me sofoca y me afrenta.  
Señor, ¿no teneis en cuenta  
Que es vuestra sangre la mia? [...]

—Bien de senda tan gloriosa  
 Comienzo dais al camino  
 Trocándoos en asesino  
 Del cardenal Espinosa. (pp. 31-32).

Como ya hemos señalado, el tema de la leyenda se repite *in extenso* en un libro posterior de Chaves, *El Príncipe Carlos* (1880), obra en prosa, historia novelada que no llega a ser plenamente una novela histórica, pero que como tal podría considerarse habida cuenta la fecha en que fue escrita. El planteamiento, nudo, desenlace y personajes de *Fray Diego de Chaves* se repiten en la novela, aunque su extensión es mayor e incluye aspectos no contemplados en la leyenda. La obra consta de un prólogo, veinticuatro capítulos y un epílogo; en ella se insiste en los amores entre el príncipe e Isabel de Valois, aparece como figura central Fray Diego de Chaves (su protagonismo es tal que supera al del propio príncipe), y se incluyen personajes importantes como el cardenal Espinosa, con el episodio en que Don Carlos le persigue con un puñal, por mor del intento del purpurado de apartarlo de su amigo el cómico Cisneros<sup>22</sup>:

«Su eminencia [...] ordenó anteayer el destierro de un cierto comediante llamado Cisneros, que, como ninguno, tiene con sus malas artes, sorbido el seso al Príncipe mi dueño. Apenas supo S. A. tal resolución, llamó al Cardenal á su cámara y despues de increparle duramente por ella, desnudó la daga y se adelantó hácia él, gritando: “¡A mí, curilla, me quereis privar de los buenos oficios de mis fieles servidores! Pues por Dios vivo, os juro que he de ver si teneis el corazon del color de la birreta”.» (p. 48).

Finalmente, el tema de la conspiración flamenca, centrado en el episodio de «la mano pecadora» de Hans Wimphen, es ampliamente tratado:

«—Sabed que soy flamenco, y que mi mision en España es conspirar en pró de la libertad de mi querida patria. [...] Mi nombre —siguió el flamenco,— es Hans Wimphen, y mi condicion la de soldado á las órdenes de Monseñor Guillermo de Nassau, Príncipe de Orange, por el que estoy siempre pronto á dar mi vida. [...] La casualidad o mi mala suerte ha llevado á vuestras manos el hilo de una conspiracion que tal vez asegurara sus franquicias á los desgraciados Estados de Flandes, y yo vengo á rogaros que no hagais uso de ese secreto.» (pp. 122-123).

Es indudable que Hans Wimphen fue un personaje histórico decisivo para Chaves, como queda puesto de manifiesto en el epílogo del libro, a él exclusivamente dedicado:

«Según de público se decia, aquel hombre era poseedor de importantes secretos de Estado, y no faltaba quien, en voz lo más recatada posible, añadiera que si él hubiera hablado, ménos oscuros quedaran los sucesos relativos á la prematura muerte del desgraciado mozo que debia haber ceñido á sus sienas la corona de Carlos V. [...]

[Hans Wimphen:] —He vivido y muero por mi desventurada patria; quiera Dios que mi sangre sirva de cimiento á su libertad.

<sup>22</sup> Ángel R. CHAVES, *El Príncipe Carlos*. Los dramas de la Historia (Madrid: R. Velasco, 1880). En la cita respetamos la grafía y acentuación originales.

El nombre de aquel hombre, que ha conservado la Historia confundido entre un centenar de víctimas oscuras, era Hans Wimphen.» (pp. 225-226).

Para dar mayor interés a la novela, el autor relata en el prólogo la hipotética historia de Isabel, la hija secreta de Fray Diego de Chaves:

«—¿Quién es ese maldito fraile, —murmuró [su enamorado mozo],— qué poder tiene sobre vos, Isabel, que no quereis resistir á sus mandatos?

—No lo sé ni yo misma, —contestó la niña.— Pero cuanto soy en el mundo se lo debo á Fray Diego. Mi infancia, ¿por qué he de ocultároslo? corria entre la más baja abyeccion y entre la más espantosa miseria. Un dia apareció ese fraile á mis ojos, me llevó consigo y me rodeó de cuantas comodidades pueden hacer amable la vida. Desde entonces, vela por mí constantemente, parece expiar mis menores caprichos para satisfacerlos, y su cariño ha sido el único lenitivo que mi aislamiento ha encontrado hasta que vos habeis aparecido en mi camino. ¿Qué ménos puedo hacer que pagar sus cuidados con la más ciega sumision?» (pp. XII-XIII).

Probablemente, nuestro autor inventó la existencia de este personaje para que su novela adquiriera un mayor componente dramático, puesto que Isabel será rapada por Hans Wimphen para presionar a Fray Diego y obligarle a facilitar la conspiración de los Países Bajos:

«“La suerte de S. A. será la de Isabel.”

“Hans Wimphen”» (p. 185).

Al final de la novela asistimos a una dolorosa escena: el fraile entra en una modesta casita de la calle de Cantarranas y encuentra, junto a su hija moribunda, un papel en el que el conspirador flamenco reconoce ser su asesino:

«“He cumplido mi promesa.

*Hans Wimphen*”» (p. 216).

La segunda de las leyendas, *Una página ignorada*, es aún más fantásica. Es más, cabría decir que no tiene ni pies ni cabeza. No transcurre en Madrid, sino en Valladolid y tergiversa un triste episodio en la vida de Cervantes: la muerte en duelo de Gaspar de Ezpeleta el 27 de junio de 1605, un caballero de Santiago asaz majadero y vividor a costa de la hacienda pública que, ya cuarentón, ejercía de don Juan y tenía comercio carnal con Inés Hernández, esposa del escribano real Melchor Galván y analfabeta, por más señas. Enterado al fin el marido, acuchilló al inepto espadachín que quedó mortalmente herido junto a la casa donde vivía Cervantes con sus dos hermanas, su esposa Catalina, su hija Isabel y su sobrina Constanza. Tras auxiliar al herido, la familia Cervantes fue conducida a la cárcel —donde también habían estado injustamente el abuelo y el padre de Don Miguel— por obra y gracia del alcalde de corte Cristóbal de Villarroel, que sabía perfectamente lo sucedido pero quería tapar a su amigo el escribano. La alcaldada sólo duró cuarenta y ocho horas, pero sirvió para que la aseveración calumniosa de que la hija de Cervantes, Isabel, había mantenido relaciones con Gaspar de Ezpeleta prosperase, y fuese mantenida sin ningún fundamento por historiadores como Juan Antonio Pellicer<sup>23</sup> y Martín

<sup>23</sup> Juan Antonio PELLICER, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Gabriel de Sancha, 1800).

Fernández Navarrete en la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* editada por la Academia Española en 1819<sup>24</sup>. Astrana Marín habría de poner definitiva y documentadamente las cosas en claro<sup>25</sup>.

La leyenda de Ángel Chaves no tiene el menor fundamento. En grandes líneas dice que Cervantes, muy anciano, vive solo con su hija Isabel en Valladolid; que ésta tiene un novio al que Cervantes salva una noche de unos matones, para luego revelarles que él —don Miguel en persona— sedujo a su tía Ana que alumbró a Isabel, falleciendo en el trance; y que, enterado de su maldad, el hermano de Ana le desafía y él —Cervantes— le mata. Y para que todo case, el enamorado de Isabel de Saavedra se llama Juan de Ezpeleta y su padre Gaspar. El amor es totalmente imposible. Juan desiste de vengar a su padre e Isabel profesa en las Trinitarias en 1613.

Desde luego, en tiempos de Chaves la biografía de Cervantes no estaba del todo clara<sup>26</sup>, pero lo narrado es un despropósito. La madre de Isabel fue Ana Franca, una mujer analfabeta y medio criada, casada con un asturiano tratante en lanas que dio sus apellidos a Isabel. Muertos la madre y el padre postizo, Cervantes la reconoce y la lleva a vivir con él, en unión de su esposa Catalina y sus hermanas. Un año después de la muerte de Ezpeleta, Isabel se casa con Diego Sanz del Águila, un paniaguado al que su esposa engañará con un viejo verde rico —Juan de Urbina— que habría de dotarla magníficamente con ocasión de su segundo matrimonio con Luis Molina, individuo bastante avispado que pleiteará con su suegro y con el protector de su esposa, con motivo de la dote. Como puede verse, la supuesta monja no fue precisamente modelo de virtudes monásticas. Las que sí profesaron fueron Magdalena, hermana de Cervantes que siempre fue muy beata, doña Catalina y doña Andrea, en la Orden Tercera, que era seglar y no monacal. Reproducimos unos versos del final de la leyenda:

#### CONCLUSIÓN.

De aquella doliente historia  
Sólo la memoria guardan  
Las paredes del convento  
De las monjas Trinitarias.  
Allí por fin devorando  
Lágrimas sobrado amargas,  
La monja Isabel Saavedra (13)  
Halló en la oracion la calma.  
Y aún hoy que pasaron siglos,  
Cual todo en el mundo pasa,  
Hay quien dice cuando mira  
Aquella Iglesia olvidada:  
«¡Pobre Miguel de Cervantes!  
¡Quién al admirar tu fama,  
Leyendo de tu Quijote  
Las hojas regocijadas,

<sup>24</sup> Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (Madrid: Real Academia Española, 1819). Existe una reedición posterior: Martín FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Colección «Cisneros», 48 (Madrid: Atlas, 1943).

<sup>25</sup> Luis ASTRANA MARÍN, *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes*. I-VII (Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958).

<sup>26</sup> Juan Antonio CABEZAS, *Cervantes. Del mito al hombre* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1967).

Sospechára que estos muros  
 Las yertas cenizas guardan  
 De aquella Isabel, que un día  
 En tu desventura innata  
 Hizo que bañára el llanto  
 Tus donaires y tus gracias!» (p. 79).

En realidad, *Una página ignorada* es la refundición de un drama de Chaves, *La flor del umbrío*, estrenado el 9 de octubre de 1871. Entre los cambios realizados hay que destacar: la inclusión de un apartado introductorio en el que se indica dónde transcurre la historia y se describe con profusión de detalles la hermosura de la hija de Cervantes; la supresión del personaje de Constanza; la reducción de algunos diálogos o su sustitución por fragmentos de carácter narrativo; y la modificación del final, que pierde parte de su fuerza dramática porque Chaves prefiere un resumen a la transcripción completa de la conversación de los protagonistas:

Lo que entre los tres pasó  
 No es cosa para contada  
 Que es bien que la pluma cese  
 Donde comienzan las lágrimas. (p. 77).

Incluso el breve diálogo que reproduce resulta más suave; Juan de Ezpeleta dice en la leyenda:

—La muerte  
 Cura los males del alma;  
 Soy hidalgo, espada tengo,  
 Aun hay guerras empeñadas...  
 Dios quiera daros las dichas  
 Que á mí por mi mal me faltan.— (p. 78).

En cambio, sus palabras y la respuesta de Isabel en la última escena del drama son breves pero mucho más contundentes<sup>27</sup>:

D. JUAN. En Flandes me haré matar  
 por poderlo conseguir...  
 ISABEL. Yo haré más; ante el altar  
 que me logréis olvidar  
 le voy á Dios a pedir. (p. 22).

El título *La flor del umbrío* hace referencia al carácter ilegítimo de la hija de Cervantes; Chaves insistirá en ello al poner en boca del propio don Miguel los siguientes versos:

¿No te dige que eras flor  
 en la oscuridad nacida? [...]  
 ¿Cómo amar pobre Isabel,  
 si naciste en el umbrío? (p. 16).

<sup>27</sup> Ángel RODRÍGUEZ CHAVES, *La flor del umbrío. Drama en un acto y en verso*. Galería lírico-dramática hispano-lusitana (Madrid: Imp. J. J. de las Heras, 1873). Mantenemos en las citas la grafía y acentuación originales.

solo llanto hay en las flores  
que nacen en el umbrío. (p. 22).

También incluye este aspecto en la leyenda:

—¡Adios! Y nunca, bien mio,  
Olvides, soñando amores  
Que jamás se abren las flores  
Que nacen en el umbrío! (p. 62).

De nuevo, Chaves abordará el tema cervantino en uno de los artículos de *Páginas en prosa* titulado «La muerte de Cervantes. (16 de abril de 1616.)»<sup>28</sup>. En el mismo nos describe el paso del sepelio del autor de *El Quijote* con Lope como espectador de excepción que responde a Alonso Pérez, su interlocutor:

«—Por única recompensa de este acto, contestó el sacerdote bajando aún más la voz, aspiro sólo á que el mundo, cuando sepa que Lope de Vega acompañó hasta la huesa el cadáver de Miguel de Cervantes, ignore siempre el nombre verdadero del que, encubierto con el falso de Avellaneda, osó atentar á la fama más justa que han admirado los siglos.» (p. 81).

Al final del poema titulado «Lope de Vega. (Soneto)»<sup>29</sup> nuestro autor insistirá nuevamente en la falsedad de atribuir al Fénix de los Ingenios la autoría del apócrifo de Avellaneda:

Por morderte, la crítica sutil  
te llamó Avellaneda el detractor.  
¡A qué no alcanza la calumnia vil!

Por el contrario, *La casa del condenado*, la tercera de las leyendas, es netamente madrileña —transcurre en el Madrid de los Austrias, en tiempos de Felipe II, en el entorno de la calle Sacramento— y narra una historia tan rocambolesca como literariamente plausible. Es ésta la única de las leyendas con personajes desconocidos; se trata de una recreación histórica con una cierta base real según nos hace saber Chaves en la nota 14 (pp. 203-204) de *Recuerdos*. Engañado por un pretendiente despechado, un padre, al que se daba por muerto en Flandes, da muerte a su hijo creyéndolo amante de su mujer:

Cuando á su ronco gemido  
Su madre se despertó  
Cabe su lecho encontró  
Un hombre en sangre teñido.  
—¿Quién sois?— en eco medroso  
Preguntó su voz sonora.  
—Hoy soy vuestro juez, señora,  
Ayer era vuestro esposo.—  
Y en un ¡ay! lleno de horror  
Su dolor al aire dando,

<sup>28</sup> Ángel R. CHAVES, *Páginas en prosa*, pp. 77-83. Incomprensible error en la fecha del subtítulo. En el texto figura siempre: 23 de abril de 1616.

<sup>29</sup> Ángel R. CHAVES, *La Corte de los Felipes...*, p. 49.



Se alzó la dama gritando  
 Con más saña que dolor:  
 —Pues bien, en tu ardor prolijo  
 Gózate, desventurado:  
 Ese que has asesinado,  
 Mírale bien, es tu hijo!— (pp. 109-110).

En la cuarta, *Sor Marcela de San Félix*, Chaves, después de mitificar a Cervantes, la emprende con Lope de Vega, aunque esta vez la fabulación es menor. Marcela, la hija predilecta del escritor, que habría de profesar, vive, en la mente calenturienta de Chaves, un amor de nuevo imposible y premonacal. Enamorada de un tal César de Ataide, Lope niega rotundamente su mano a su pretendido consuegro, don Gonzalo. Éste, indignado, hostiga a su hijo para que escale las tapias de la casa y tome a su novia por la fuerza, que fue lo mismo que él —don Gonzalo— hizo con Inés, la madre de Marcela. Así que ésta y César son hermanos; Lope destapa el pastel, y entre él y don Gonzalo logran evitar la tropelía. Tras las explicaciones, Marcela se va al convento; desde su reja verá pasar el entierro de Lope, el que fue, sin serlo, su padre:

Al pasar frente al convento  
 De las monjas Trinitarias,  
 Sor Marcela de San Félix,  
 Una monja desdichada  
 A quien Marcela del Carpio  
 Antes el mundo llamaba,  
 Al contemplar del cadáver  
 La ya descompuesta cara  
 Se asió con ansia á la reja  
 Presa de angustias extrañas,  
 Y cual si romper quisiera  
 Aquellas dobladas barras  
 Lanzó un profundo gemido  
 De lo más hondo del alma,  
 Y gritando: «¡Padre mio!»  
 Cayó al suelo desmayada.  
 Miétras, clavando en la reja  
 Mudo y torvo la mirada  
 Un don Gonzalo de Ataide  
 Que el féretro acompañaba  
 Más pálido que el cadáver,  
 Murmuró con sorda rabia:  
 —Llora, sí, llora, hija mia,  
 Tu desventura tirana,  
 Que en cambio cuando yo muera  
 Nadie verterá una lágrima.— (pp. 154-155).

La historia estaría muy bien traída, si no fuera absolutamente falsa. La madre de Marcela no se llamaba Inés, sino Micaela Luján, actriz casada con Diego Díaz, actor emigrado al Perú en 1596 y muerto allí en 1603. En ausencia de su esposo, Micaela —que tenía dos hijos de su matrimonio— alumbró, de primeras, cinco más por obra y gracia de Lope, que era tan prolífico padre como autor. Marcela fue la

sexta y su madre, lejos de morir de parto como pretende Chaves, todavía alumbró otro más, Lopito, que murió en América y dio a su padre muchísimos disgustos. Pretender que la madre de Marcela fue una virgen violada es excesivo, pero no deja de tener su gracia. Sí es cierto que Marcela vio pasar desde la clausura el entierro de su padre<sup>30</sup>. Lope fue amortajado con el hábito de Caballero de San Juan y su féretro, descubierto, fue llevado en loor de multitud por las calles de Madrid: de los Francos, del Niño, Cantarranas —para pasar delante del convento de las Trinitarias—, del León, plazuela de Antón Martín y calle Atocha, para finalizar en la Iglesia de San Sebastián<sup>31</sup>. El entierro de Lope se verificó a las doce de la mañana del 28 de agosto de 1635.

Ángel Rodríguez Chaves refundió en esta leyenda una obra de teatro estrenada el 16 de mayo de 1873: *El verdugo de sí mismo*. Aunque los cambios son mínimos (casi siempre se limita a suprimir o añadir algunos versos y pocas veces reescribe algún fragmento), hay algunas diferencias importantes entre ambas obras: *Sor Marcela de San Félix*, al igual que el resto de las leyendas, comienza con una introducción en la que se ubica espacialmente la historia, y finaliza con una «Conclusión» (así llamada en el texto) en la que Chaves describe el paso del entierro de Lope por delante del convento de las Trinitarias y la emotiva reacción de Marcela. En cambio, el drama presenta un abrupto comienzo *in medias res* en el que presenciemos directamente la primera conversación entre Lope y Gonzalo sobre los amores de Marcela y César, y termina con la decisión de ella de entrar en un convento y de él de irse a Flandes<sup>32</sup>:

De Flandes

Los campos me darán tumba. (p. 21).

Recordemos que ya lo había anunciado previamente en la escena VI:

En duelos tan grandes  
¿dónde me iré sino á Flandes  
á morir para olvidar? (pp. 13-14).

Hay que destacar que en la leyenda Chaves decidió sustituir la guerra de Flandes por América como futuro destino de César:

—En tan cruda guerra  
¿A dónde? A la indiana tierra  
A morir para olvidar. (p. 136).  
—No temais nada,  
Yo sé lo que hacer me cabe,  
El mar la eterna barrera  
Será que de aquí me aparte.— (pp. 149-150).

<sup>30</sup> Francisco AGRAMONTE CORTIJO, *Diccionario Cronológico Biográfico Universal* (Madrid: Aguilar, 1961<sup>3</sup>), pp. 1267-1269.

<sup>31</sup> Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, *Lope de Vega. Retrato, horóscopo, vida y transfiguración* (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), pp. 269-270. Véase también Hugo A. RENNERT y Américo CASTRO, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)* (Madrid: Imp. de los Sucesores de Hernando, 1919), pp. 360-362.

<sup>32</sup> Ángel RODRÍGUEZ CHAVES, *El verdugo de sí mismo. Drama en un acto y en verso. Galería lírico-dramática hispano-lusitana* (Madrid: Imp. J. J. de las Heras, 1873). Cada vez que citemos fragmentos de esta obra mantendremos la acentuación y la grafía originales.

El contenido dramático es mayor en *El verdugo de sí mismo* que en la leyenda; por ejemplo, en ésta evita contar directamente cómo descubre César que Marcela es su hermana:

De la escena allí pasada  
Es tan claro el desenlace  
Que ni hay para qué decirlo  
Ni he de cansarme en contarle. (p. 149).

En cambio, en la escena X del drama leemos:

GONZALO. Entre ella y tú está el infierno.  
CÉSAR. ¿Qué decis?  
LOPE. Que es vuestra hermana. (p. 20).

En general, las escenas más violentas o trágicas del drama, como el enfrentamiento de Lope con Gonzalo y César o el dolor que siente Marcela, se resumen o incluso se suprimen en la leyenda.

Chaves seleccionó dos títulos tan opuestos para dejar patente desde el principio que el enfoque de la historia iba a ser diferente: *El verdugo de sí mismo* es un drama en el que el protagonismo recae en Lope y Gonzalo; la explicación de su significado la leemos en la última escena:

LOPE. ¡Para no tornar!  
Sufre de tu suerte el yugo;  
fuiste tu propio verdugo!...  
¡Bien nos queda que llorar! (p. 21).

Por el contrario, en *Sor Marcela de San Félix* los personajes principales van a ser Marcela y Lope, quizá porque lo que le interesa es resaltar el supuesto contenido histórico de la leyenda.

Por último, hay que aclarar que en ambas obras Chaves reconoce que su punto de partida es *Un drama oculto de Lope. 1584*, una de las leyendas incluidas en el *Madrid dramático* (1870) de Antonio Hurtado<sup>33</sup>, en la que se relata la aventura amorosa que Lope tuvo con Inés y cómo ésta sufrió una brutal agresión contra su honor que los separó. Chaves se salta una vez más el rigor histórico al tomar de Hurtado el nombre de sus personajes, cambiando el de la madre real de Marcela, Micaela, por el de Inés, y tomando también prestado el personaje ficticio de Gonzalo de Ataíde.

Y entramos ya en la última de las leyendas: *El balcón de Marizápalos*, a nuestro juicio la mejor de todas, junto con la primera. Aquí, los amores de Felipe IV y María Inés Calderón, *La Calderona*, sí se ajustan, con mínimas licencias, al rigor histórico. En efecto, *La Calderona* simultaneó el amor del rey con el de su anterior amante, El Duque de Medina, al que tuvo escondido en su casa. Todo Madrid sabía del enredo y enterado el rey sorprendió al duque y a punto estuvo de despenarle con su daga. La intervención de la joven actriz impidió la muerte y el duque fue

<sup>33</sup> Antonio HURTADO, *Un drama oculto de Lope. 1584*, en *Madrid dramático. Colección de leyendas de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Establecimiento tipog. de Luis Jáyme, 1870), pp. 11-178. Existe una reedición posterior: Antonio HURTADO, *Madrid dramático* (Madrid: Saeta, 1942).

desterrado. *La Calderona* alumbró un hijo del rey, que fue posteriormente reconocido y elevado a la categoría de infante de España. Don Juan José de Austria (1629-1679) hubo de prestar grandes servicios al estado como general en las campañas de Nápoles, Cataluña, Flandes y Portugal; y en tareas de gobierno, junto a su hermano Carlos II. Tuvo que luchar con la enemistad de la reina viuda, Doña Mariana, y el jesuita Nithard<sup>34</sup>. Reproducimos los versos finales de la leyenda:

#### CONCLUSION.

Algunos años más tarde  
 El rey bondadoso siempre  
 De entre sus muchos bastardos  
 Legitimar uno quiere.  
 Se dice que el Conde-Duque  
 A dar tal paso le mueve  
 Por imitar el ejemplo  
 Con cierto mancebo imberbe  
 Que Julianillo Valcárcel  
 Por nombre postizo tiene.  
 Pero lo cierto del caso  
 Es que aquel monarca débil  
 De su corazón á impulsos  
 Tan solamente obedece.  
 Que al reconocer por suyo  
 Pública y solemnemente  
 A don Juan José de Austria,  
 No ha de faltar quien se acuerde  
 Que de los tiernos desvelos  
 Que el rey dedicó otras veces  
 A la bella Calderona  
 El único fruto es éste. (p. 199).

Tras su alumbramiento, *La Calderona* solicitó el permiso del rey e ingresó en el monasterio benedictino del valle de Utande, tomando el hábito de las manos del que luego sería Inocencio X. Llegó a ser abadesa.

Este personaje sería nuevamente tratado por Chaves en uno de los artículos incluido en *Páginas en prosa*: «La Calderona. (Episodio histórico.)»<sup>35</sup>. Nuestro autor repasa la nómina de amantes e hijos ilegítimos del rey, siendo el fruto de sus amores con La Calderona el único legalmente reconocido. Chaves narra también cómo la cómica abandona profesión y amante para ingresar en un convento.

Poco después de su publicación, *Recuerdos del Madrid viejo* tuvo una recepción crítica destacable en dos diarios madrileños: *La Iberia*<sup>36</sup>, y *La Época*<sup>37</sup>. Ambas publicaciones se deshacen en elogios hacia el autor (cosa lógica si se piensa que Chaves escribía en la primera de ellas) y hacia la obra, que reseñan denominándola *Leyendas del Madrid viejo*. El estro de nuestro autor es ampliamente ala-

<sup>34</sup> Gabriel MAURA GAMAZO, *Carlos II y su corte I. 1661-1669* (Madrid: F. Beltrán, 1911), y *II. 1669-1679* (Madrid: F. Beltrán, 1915). Véase además nota 18.

<sup>35</sup> Ángel R. CHAVES, *Páginas en prosa*, pp. 39-44. Dentro del artículo Chaves reconoce no saber el origen de la denominación «casa de Marizápalos» (p. 42).

<sup>36</sup> *La Iberia*, Madrid (20-XI-1879), p. 3.

<sup>37</sup> *La Época*, Madrid (11-XI-1879), p. 4.

bado, aunque el cronista de *La Iberia* es consciente de que la fidelidad histórica de Chaves puede ser puesta en duda:

«Acaso habrá quien no crea en la exactitud de los cuadros que presenta el Sr. Chaves sobre el espíritu supersticioso y galante de la época austriaca; aun no se ha comprendido el verdadero carácter de la sociedad española en los siglos austriacos; llenos de misterios, abiertos sus hechos a las discusiones de la filosofía, de la historia y de la política, la variedad de opiniones sobre ellos es numerosísima, pero á buen seguro que, segun nuestro juicio leal, nadie negará que en las *Leyendas del Madrid viejo* se ve al poeta y que brillan la inspiracion artística, la forma poética y el entusiasmo para cantar las misteriosas tradiciones de una edad llena de recuerdos para la capital de España.»

Hemos dejado para el final resaltar, a modo de resumen, el máximo interés de la obra de Chaves: el retrato extraordinario que hace del Madrid de los Austrias, de sus fiestas populares, de las celebraciones taurinas del período barroco, de sus mentideros, de sus calles, casas y palacios; tampoco le son ajenos los pleitos literarios, los corrales de comedias y los lances y amoríos. Hay una gran enjundia en el verso fácil de Ángel Chaves. Burla burlando, fantaseando e historiando, recreando al fin una época, la obra de Chaves se lee hoy con la misma o mayor delectación aún que cuando fue escrita.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA DE ÁNGEL RODRÍGUEZ CHAVES<sup>38</sup>

##### 1. Teatro

— *Amor en la ausencia. Drama en un acto y en verso.* Galería lírico-dramática hispano-lusitana (Madrid: Imp. J. J. de las Heras, 1873). Estreno: Madrid, Teatro Martín, 8-IV-1871.

— *La flor del umbrío. Drama en un acto y en verso.* Galería lírico-dramática hispano-lusitana (Madrid: Imp. J. J. de las Heras, 1873). Estreno: Madrid, Teatro Martín, 9-X-1871.

— *El verdugo de sí mismo. Drama en un acto y en verso.* Galería lírico-dramática hispano-lusitana (Madrid: Imp. J. J. de las Heras, 1873). Estreno: Madrid, Teatro Lope de Rueda, 16-V-1873.

— *Males del alma. Drama en tres actos y en verso* (Madrid: Establecimiento Tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1886). Estreno: Madrid, Teatro de Novedades, 31-XII-1885.

— *Dos hojas de un libro.*

— *Frente a frente.*

— *La mejor cura.*

<sup>38</sup> No nos ha sido posible localizar aquellas obras de las que ofrecemos datos incompletos o sólo el título. Las reseñamos en la medida en que aparecen citadas en diferentes fuentes. Nuestro autor firmó todas sus obras como Ángel R. Chaves, salvo *Amor en la ausencia*, *La flor del umbrío* y *El verdugo de sí mismo*, en las que utilizó sus dos apellidos completos, Ángel Rodríguez Chaves. Para evitar reiteraciones, en las referencias bibliográficas que incluimos a continuación hemos omitido su nombre cuando figura como único autor.

— *Las alas de cera*.

— Ángel R. Chaves y José Torres Reina: *El motín de Aranjuez. Episodio histórico-popular en dos actos divididos en seis cuadros y en verso*, música del maestro Marqués (Madrid: Imp. José Rodríguez, 1889). Estreno: Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2-II-1889.

— Ángel R. Chaves y José Torres Reina: *El motín de Aranjuez. Episodio histórico-popular refundido en un acto dividido en cinco cuadros*, música del maestro Marqués (Madrid: Imp. de M. P. Montoya, 1890). Estreno: Madrid, Teatro Apolo, 21-XI-1890.

— *El Dios chico*, música del maestro Marqués. Estreno: Madrid, Teatro Tívoli, 1-VIII-1891.

— José de la Cuesta y Ángel R. Chaves: *Sotero Choreli o contra un padre no hay razón. Parodia en un acto y cuatro cuadros, en verso* (Madrid: R. Velasco, 1894). Parodia del drama *Severo Torelli* de François Coppée, arreglado a la escena española por Carlos F. Shaw. Estreno: Madrid, Teatro Español, 3-III-1894.

## 2. Novelas

— *Caridad*. Biblioteca de la Cruz Roja (Madrid: Imp. Pedro Abienzo, 1874), I y II. En las páginas 61 a 87 del tomo II se incluye el cuento titulado *Amar a ciegas*, que formará también parte de *Páginas en prosa* (pp. 21-33).

— *El Príncipe Carlos*. Los dramas de la Historia (Madrid: R. Velasco, 1880).

— *Sancho Sánchez*. Leyendas Nacionales (Madrid: Eduardo Mengíbar, 1885).

— *La cuerda del ahorcado* (Madrid: 1887).

## 3. Colecciones de cuentos y de leyendas «históricas» (en prosa y verso)

— *Cuentos de dos siglos há. Cuadros de costumbres del siglo XVII*, introducción de Hermilio Olóriz. Biblioteca de obras escogidas [sic] (Madrid: La España Literaria, 1874). Pese a su denominación son composiciones literarias en verso.

— *Recuerdos del Madrid viejo. Leyendas de los siglos XVI y XVII* (Madrid: Lit. é imp. de la Biblioteca Universal, 1879). Son leyendas en verso.

— *Cuentos Nacionales. Episodios de 1807 a 1826*, il. Cilla, Mota, Rojas e Hidalgo Vidal. Biblioteca Contemporánea Ilustrada (Madrid: Imp. Vda. e Hijos de la Riva, [1896]).

— *Cuentos de varias épocas*. Colección Diamante, 63 (Barcelona: Antonio López, [1901]).

## 4. Poemarios

— Ricardo Orgaz y Ángel R. Chaves: *Pequeños poemas*, prólogo de Francisco Abarzuza. Galería de Obras Escogidas (Madrid: La España Literaria, 1874). Los poemas de Chaves son «Los Tres Besos» (pp. 81-112) y «Las Dos Leyes» (pp. 113-140).

— *La Corte de los Felipes. Cuadros de costumbres del siglo XVII* (Madrid: Antonio R. López, [1902]). Se trata de un libro de poemas.

5. *Otras obras*

— Ángel R. Chaves: «Pelea-Gonzalo. (Leyenda tradicional.)», en *Novísimo Romancero Español* II. Biblioteca Enciclopédica Popular Ilustrada, 6 (Madrid: Tip. de G. Estrada, 1878), pp. 85-96.

— *Páginas en prosa*, prólogo de R. Blanco Asenjo (Madrid: Imprenta de Campuzano hermanos, [1882]). Se trata de una colección de artículos.

— Ángel R. Chaves: *Salir por la puerta de los carros (Refrán estudiantil)*, en *Colección de frases y refranes en acción*, ed. Juan Cuesta y Díaz (Madrid: Bailly-Baillière e Hijos, 1903), I, pp. 49-69.

6. *Prólogos*

— Ángel R. Chaves: «Introducción», en *Poetas Contemporáneos*. Biblioteca Universal, 62 (Madrid: Lit. de la Biblioteca Universal, 1880), I, pp. 5-11. El tomo segundo de la antología es el número 64 de la Colección Biblioteca Universal. Hay una reedición de la Editorial Perlado, Páez y Compañía de 1914.

— Ángel R. Chaves: «Prólogo del abreviador», en Juan de Zabaleta: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, abreviado y anotado por Ángel R. Chaves. Biblioteca Universal, 103 (Madrid: Tip. de Diego Pacheco y Latorre, 1885), pp. V-XI. Hay una reedición de Librería y Casa Editorial Hernando de 1927.

— Ángel R. Chaves («Achares»): «A guisa de prólogo», en Francisco Soto Hernández: *Perfiles taurinos (Semblanzas de los principales diestros)* (Zaragoza: Imprenta de Nadal, 1896), pp. 5-8. El autor dedica su libro a Ángel Rodríguez Chaves y a Ángel Caamaño.

7. *Traducciones*

— Alfredo de Musset: *Rolla. Pequeño poema*, Trad. en verso de Ángel R. Chaves. Biblioteca de Obras Escogidas [sic] (Madrid: La España Literaria, 1876).

— Ernesto Renan: *Diálogos filosóficos*, trad. A. R. Chaves (Madrid: La España Literaria, 1876).

— Lord Byron: *Manfredo y Óscar de Alva*, versión castellana de Ángel Rodríguez Chaves. Biblioteca Hispano-extranjera (Madrid: Imprenta de Eduardo Martínez, 187?).

— Enrique Heine: *El intermezzo. Poema*, trad. en verso de Ángel Rodríguez Chaves. Biblioteca Hispano-extranjera (Madrid: Imprenta de Eduardo Martínez, 1877). Además, en las páginas 59-64 se incluye el poema «El campo de batalla de Hastings».

— Víctor Hugo: *La piedad suprema. París. El Papa*, versión castellana de Ángel Rodríguez Chaves (Madrid: Barco Hermanos, 1879).

— W. E. Gladstone: *Cuestiones constitucionales (1873-1878)*, trad. directa del inglés de A. R. Ch., prólogo de Francisco Cañamaque (Madrid: Librería de Simón y Osler – Habana: Propaganda Literaria, 1882).

— Denis Diderot: *La religiosa. No es un cuento*, trad. Ángel R. Chaves. Biblioteca Universal, 107 (Madrid: imp. de Campuzano, 1886). Incluye una «Advertencia preliminar» del traductor en las páginas III-IX. Hay una reedición de la editorial Perlado, Páez y Compañía de 1918.

— Víctor Balaguer: *La última hora de Colón*, trad. en verso castellano por Ángel R. Chaves, en Víctor Balaguer: *Tragedias. Obras Completas*, 28 (Barcelona: Luis Tasso, 1891), I, pp. 383-389. La edición es bilingüe.

— E. T. A. Hoffmann: *Cuentos fantásticos*, trad. Ángel R. Chaves (Madrid: López del Arco, 1905).

— E. T. A. Hoffmann: *Retratos del natural*, trad. Ángel R. Chaves. Obras de Autores Célebres, 17 (Madrid: López del Arco, 1905).

— Paul Feval: *La fábrica de crímenes*, trad. Ángel R. Chaves, il. Montagud. Colección de novelas espantosas, 1 (Madrid: López del Arco, 1905).

#### 8. *Artículos de prensa*<sup>39</sup>

*El Bazar*  
*Blanco y Negro*  
*Cosmopolita*  
*La Crítica*  
*El Día*  
*El Día de Moda*  
*La Gran Vía*  
*El Heraldo*  
*Hojas Selectas*  
*Ilustración Artística*  
*La Ilustración de Madrid*  
*La Ilustración Española y Americana*  
*El Imparcial*  
*El Liberal*  
*El Liceo*  
*Madrid Cómico*  
*El Madrid Literario*  
*El Mundo*  
*Mundo Naval Ilustrado*  
*La Música Ilustrada*  
*Los Niños*  
*El Nuevo Mundo*  
*Pluma y Lápiz*  
*El Progreso*  
*La Revista Contemporánea*

#### 9. *Crónicas Taurinas*<sup>40</sup>

*Don Tancredo*. Director.  
*El Enano*. *Revista de Toros y Loterías*. Director.  
*La Iberia*  
*La Lidia*

<sup>39</sup> Incluimos las publicaciones periódicas en las que colaboró por orden alfabético.

<sup>40</sup> Véase nota 39. Se indican también las dos revistas de las que fue director.



## TRAVESÍAS DE LA ENUNCIACIÓN EN LAS POÉTICAS SOCIALES ESPAÑOLAS DE POSGUERRA

Por *Laura Scarano*  
CONICET, Argentina

*Ahora ya es tarde y temo que las palabras no sirvan  
para salvar el pasado por más que braceen incansablemente  
hacia otra orilla donde la brisa no derribe los toldos de colores...*

BLAS DE OTERO

*Ya no me importan nada  
mis versos ni mi vida.  
Lo mismo exactamente que a vosotros.  
Versos míos y vida mía, muertos  
para vosotros y para mí.*

JOSÉ HIERRO

*La poesía se gasta. Sólo tiene un momento.  
Escribamos de prisa lo imperfecto.*

GABRIEL CELAYA

Quiero iniciar estas reflexiones con tres epígrafes de los llamados «poetas sociales» porque me permiten instalar desde el comienzo el registro fundamental de las poéticas españolas a partir de la posguerra, la crisis del lenguaje como vehículo de representación y comunicación y la deconstrucción de la figura del poeta como sujeto central de la escritura. Incapacidad de la palabra y del poeta (Otero) para comunicar y referir, inutilidad de la empresa poética y figuración terminal de su muerte y de la de su hablante (Hierro), perfectibilidad e impersonalidad de la poesía (Celaya). Y justamente he elegido a estos autores pues son quienes cristalizaron un ideario opuesto al que estos fragmentos instituyen: el gran gesto utópico de la primera poesía de posguerra. Para una crítica mayoritaria quedaron congelados en esa empresa testimonial, ingenuos portavoces de la poesía como arma de cambio social e instrumento dócil de comunicación. Mi propuesta apunta a una relectura de sus textos completos, desde una mirada menos confiada en sus propuestas programáticas y más atenta a los huecos y fisuras que sus escrituras dibujan a lo largo de su evolución, teniendo en cuenta el desarrollo de la serie literaria hasta nuestros días.

Desde hace unos años estoy desarrollando un proyecto de investigación, donde ensayo una lectura diferente del discurso poético en España, especialmente a partir de la guerra civil, replanteando de otro modo un problema central de los estudios literarios, el de la periodización historiográfica, a partir de una revisión y supera-

ción de la comprensión tradicional de los procesos artísticos mediante generaciones, escuelas o movimientos más o menos difusos<sup>1</sup>.

Y vuelvo a la razón de la elección de estos epígrafes. Ellos dibujan un contra-modelo que apunta a deconstruir la teoría trascendentalista del arte y del poeta carismático asumida por el modernismo, heredera del programa romántico y resemantizada por buena parte de la vanguardia. Los epígrafes dibujan el gesto semántico del desencanto, orientando la especulación poética hacia la desmitificación, el escepticismo poético, la crisis del paradigma artístico moderno, inaugurando una retórica posmoderna desconcertada, ambigua, terminal.

Voy a dividir estas reflexiones en dos partes. Primero me referiré brevemente a las alternativas teóricas de la cuestión del sujeto, luego me detendré en su inscripción novedosa en las poéticas sociales y en sus proyecciones en la poesía posterior.

## I. EL DISCURSO DE LA SUBJETIVIDAD: ALGUNAS REFLEXIONES TEÓRICAS

Me propuse estudiar la cuestión del sujeto a través de dos vías que sucintamente quisiera resumir aquí. Se trata de mirar la voz que habla en el poema desde una perspectiva bifronte: por eso hablo de la «voz *de* y *en* la escritura». Voz *de* la escritura porque ésta adquiere un nivel de autonomía significativa imposible de ignorar. La escritura nos habla y en esa parábola que traza en su interacción con el lector construye su propia voz. Pero también hablo de la voz *en* la escritura, no como una implantación «contranatura» de una determinación extratextual, con sus bordes biográficos o empíricos, sino como articulación de un «lugar» desde donde ese autor, su historia y su cultura construyen una voz contextualizada, con categoría semiótica e institucional.

Esta doble mirada busca deliberadamente ser paradójica, porque tal es la naturaleza de la subjetividad sujetada al discurso. No podemos separar los textos de los sujetos que los producen y reciben ni de las culturas de donde emergen, pero tampoco podemos desconocer que dicha subjetividad como producción simbólica de la cultura se articula verbal e intersubjetivamente.

Esos dos ejes nos permiten configurar entonces la cuestión desde el punto de vista teórico, y a ellos me referiré brevemente:

- I.1. *La voz de la escritura. Sujeto, enunciación y ficcionalización.*
- I.2. *La voz en la escritura. Sujeto, ideología y cultura.*

I.1. En cuanto al primer eje, se trata de estudiar la constitución de la enunciación como configuradora de un sujeto textual que ya no es más, como señala atinadamente Francine Masiello, «un concepto fijo definido dentro de límites y fronteras que no cambian, sino un ser que toma su identidad de discursos que se hallan

<sup>1</sup> Varios capítulos de los dos libros que he publicado con mis tesis se dedican a desentrañar esta oculta genealogía. El primero, *La voz diseminada* (Buenos Aires: Biblos, 1994) traza la trayectoria de la cuestión teórica del sujeto y su articulación desde los poetas mencionados hacia Ángel González, José Ángel Valente, Pedro Gimferrer y Guillermo Carnero. El segundo *Marcar la piel del agua* (Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 1996) se ocupa del discurso autorreferencial construido desde el modernismo hasta estas poéticas de la posmodernidad, atendiendo a su doble programa: la consolidación del mito de la autonomía poética desde el modernismo a la vanguardia, y su posterior desmitificación y crisis, a partir de la posguerra.

en constante desplazamiento en el texto» (15)<sup>2</sup>. El pronombre yo es una «realidad de discurso», en palabras de Emile Benveniste<sup>3</sup>, cuando un individuo se lo apropia en función de locutor, «signo único pero móvil» «ligado al ejercicio del lenguaje». Este estatuto lingüístico del sujeto permite pensarlo siempre como dual, productor y producto de su discurso, dentro de una teoría de la comunicación literaria. Desde esta perspectiva nos interesa el discurso y su sujeto, un sujeto que sólo podemos conocer por su discurso y para cuya reconstrucción contamos única y exclusivamente con sus representaciones textuales. Entendemos pues por sujeto textual a aquel yo que emerge de la escritura y hace ese doble movimiento de constituir el lenguaje que lo constituye. En este sentido hablamos de procesos de ficcionalización del sujeto, en tanto el yo asume actitudes determinadas para re-presentarse en el lenguaje<sup>4</sup>. De mismo modo «rol textual» y «rol social» definen para Walter Mignolo el estatuto de la enunciación poética, confirmando la tendencia social e institucional de la lírica a homologar la imagen del poeta con la imagen del autor, «intuición que no parece provenir de la estructura del lenguaje sino de la configuración de la institución literaria misma» (1982)<sup>5</sup>. Aquella tendencia intuitiva a la homologación produce «la sensación de que estamos frente a un acto de habla» (1978, 237)<sup>6</sup>, sin embargo «no es un yo real el que se expresa sino un yo ficticio» (182).

Las teorías acerca de la ficcionalidad del discurso sostienen en términos generales que quien habla en el poema no es «un autor que finge hablar en serio», pues «el yo-origen real desaparece y lo que emerge es un mundo con un yo-origen ficcional», como bien señala José María Pozuelo Yvancos (12)<sup>7</sup>, parafraseando a Martínez Bonati. Este «hablar imaginario» es el presupuesto de un pacto de lectura que constituye la regla fundamental de la especificidad comunicativa de la obra literaria, según afirma Schmidt, y que impone a todos los participantes en la comunicación estético-verbal la restricción de no admitir los objetos comunicados como interpretables en términos referenciales puros o confrontables con criterios verificadores (203)<sup>8</sup>. De este modo, tanto el sujeto del discurso como los constituyentes semánticos son «fictivizados» (término acuñado por Landwehr)<sup>9</sup> y es esta «semantización del espacio de la enunciación» (como la definirá Mignolo) así como de los «mundos textuales», la que «debe ser reconocida por el receptor para que la comunicación se lleve a cabo con éxito» (la regla F de Schmidt «que normalmente todos los participantes han aprendido en el proceso de su socialización» [204] y que activan mediante su entrada en la convención semiótico-literaria).

<sup>2</sup> Francine MASIELLO, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette, 1986.

<sup>3</sup> «A través del lenguaje el hombre se constituye como sujeto, porque sólo el lenguaje establece [...] el concepto de ego», afirma Emile BENVENISTE en *Problemas de Lingüística General*, Trad. Juan Almela. México: Siglo XXI, 1971, pp. 175-176.

<sup>4</sup> Señala Enrique Pezzoni: «Por ficción entiendo la asunción de actitudes, muestras o elementos del mundo que se vuelven analógicos del sujeto y que son lenguaje, discurso. La ficción aparece como el modo central de manifestación del sujeto» (material inédito del autor impreso en Cuadernillos de clases, de circulación interna, Universidad de Buenos Aires, 1988).

<sup>5</sup> Walter MIGNOLO, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *Revista Iberoamericana* 118-119 (enero-junio 1982), pp. 131-148.

<sup>6</sup> Walter MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.

<sup>7</sup> José María POZUELO YVANCOS, «La teoría literaria reencuentra la ficción», *Ínsula* 552 (diciembre 1992).

<sup>8</sup> Sifgfried J. SCHMIDT, «La comunicación literaria», en José Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco, 1987

<sup>9</sup> J. LANDEWHR, *Text und Fiktion*. Munich, 1975, citado por Reisz, 1989.

I.2. Por otro lado, el segundo eje que enunciamos, nos permite pensar los modos de anclaje del sujeto social e histórico en su escritura, integrando la dimensión ideológica y cultural. La complejidad de esta cuestión emerge desde las distintas miradas que el postestructuralismo construye en torno al sujeto. Cuestionada la autosuficiencia textual y el poder del hombre como originador de toda significación, se rompe la hilación inmediata entre la subjetividad individual y el texto producido. Se interpone ahora en dicha diada la circulación de discursos, convenciones y normas institucionales que aplazan y desplazan con sucesivas mediaciones al autor de su escritura. La experiencia del lenguaje no puede ser sino «intersubjetiva» y abre el texto a su naturaleza dialógica con la noción de sujetos pluralizados en la escritura.

Esta diseminación del sujeto supone ver la identidad como proceso y no como producto, en permanente transformación<sup>10</sup>, y como función de la ideología, ya que el lenguaje es su vehículo (Bajtín) y el sujeto es «un ser sujetado por el discurso y la historia» (Althousser). La subjetividad es pues un haz de representaciones que expresan las relaciones de los individuos con su contexto. Asimismo, se revela como tensión o lucha de discursos que redistribuyen el poder en la sociedad. Como señalará Foucault, la expresión del sujeto está determinada por el discurso en el cual se inscribe y este está histórica e institucionalmente determinado<sup>11</sup>.

A la cuestión de «¿Quién habla?» Roland Barthes respondió en su difundido artículo «La muerte del autor» (1968) con una rotunda negativa: «La escritura es la destrucción de toda voz, de todo punto de origen. La escritura es ese espacio neutro, compuesto, oblicuo, donde desaparece nuestra personalidad; la negación donde toda identidad se pierde, empezando por la identidad misma de la escritura (142)<sup>12</sup>. «Sujeto cerológico» (afirma Kristeva) apresado en «la cárcel del lenguaje» que expresa una postura extrema donde el lenguaje se vuelve un medio de privación de identidad por su carácter irremediamente diferido (Derrida, Paul de Man). Pero esta cancelación de la identidad será atinadamente cuestionada por varios críticos, sin reincidir por ello en posturas esencialistas o biografistas.

No se trata de cuestionar la ya admitida e indiscutible construcción discursiva de la subjetividad en los textos (con su consecuente ataque a las tesis biografistas o genéticas de la intencionalidad productora), sino más bien lo que reclama hoy más detallado análisis es esta teoría negativa del sujeto, por la cual se traslada al concepto hipermagnificado de Texto o intertextualidad «las propiedades, funciones y prácticas del sujeto» (Sarlo-Altamirano 56). Como bien señalan ambos críticos, la desaparición del concepto de sujeto «da por descontada la existencia de relaciones inmediatas entre los textos que producen nuevos textos por la fuerza de la ideología» (57). El sesgo inmediateista y automático de esta concepción tiende a demostrar «que la negación del autor como cuestión no hace sino apartar un problema que subsiste» (57)<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Ya Lacan ha demostrado cómo los sujetos no nacen sino que se hacen y cómo la subjetividad se produce en los vacíos y fisuras del lenguaje.

<sup>11</sup> Desde esta perspectiva, el sujeto es visto como un repliegue de la propia práctica del discurso en constante lucha con el otro por el liderazgo y el poder.

<sup>12</sup> Roland BARTHES, «La muerte del autor» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Bs. As.: Paidós, 1994, pp. 65-71.

<sup>13</sup> En el capítulo III, dedicado a «El autor», Sarlo y Altamirano refutan las tesis de la socio-crítica que clausura en un análisis inmanente del texto las cuestiones de la producción: «Con arreglo a esta visión, el escritor no opera como el productor del texto, sino como vehículo transparente y ocasional

La pregunta sobre el carácter social de la subjetividad discursiva nos reenvía a otro problema que acota mejor la cuestión del sujeto: ya no la intertextualidad como permutación incesante de textos, sino la interdiscursividad que articula intersubjetividades. Retomado desde su fuente bajtiniana (como bien lo analiza Iris Zavala)<sup>14</sup> el concepto de intertextualidad no descree de la relevancia del sujeto y del autor en la producción de los textos. La intersubjetividad como dinámica textual emerge de la naturaleza social de la misma lengua y de sus usos; la práctica lingüística conlleva permanentemente evaluaciones sociales, interacción de convenciones y tradiciones histórico-literarias, ideologías en solidaridad y/o conflicto. Si creemos que la escritura ficcional «lejos de relacionarse con una lengua neutra [...] evoluciona en una situación sociolingüística», la intersubjetividad emergente debiera ser considerada como «una manifestación de las relaciones entre grupos y entre intereses sociales sobre el plano textual» (57).

Es posible pensar, con Bajtin, la posibilidad de existencia de múltiples sujetos textuales cuyas voces se constituyen como tramas dialógicas de otras muchas voces: voces privadas y voces públicas, voces pretéritas y actuales, escritas y orales, cultas y populares, hegemónicas y subalternas, todas ellas operando en los discursos por obra de la apropiación o de la exclusión. En este sentido, por lo mismo, es posible pensar la enunciación como una trama de voces que a su vez ponen en escena diferentes «imaginarios», entendidos como vastos campos de representaciones colectivas en donde se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción. Los sujetos del discurso, en tanto voces, cristalizan a través del lenguaje diferentes «imaginarios», replicando a unos, silenciando a otros, y convierten los textos en un escenario desde el cual podemos ver representadas las tensiones sociales que tienen en estos sujetos y en sus voces su lugar de enunciación.

El mayor desafío de esta cuestión reside en el dilema del «borde» (ya apuntado por Foucault entre otros), el límite entre el texto y su afuera, la imposibilidad epistemológica de confrontar la escritura con algo exterior a ella misma, pero al mismo tiempo la necesidad de explicar su funcionamiento en la historia, sus correlaciones con otras series sociales y culturales. He ahí el desafío de ver la construcción de la subjetividad en la escritura con su compromiso formal y retórico pero también con su inscripción histórica y cultural. Este borde paradójico que separa y une texto y vida, escritura e historia, atraviesa la práctica literaria. La voz del autor emerge no como mera «ilusión referencial» ni mucho menos como reflejo genético de una biografía empírica, sino en forma de mediaciones lingüísticas, culturales, cristalizaciones de una ideología literaria y de un proyecto creador articulado verbalmente. De este modo es posible superar la idea del lenguaje como privación, des-figuración de la voz o disolución del sujeto para considerarlo como construcción mediatizada de una circunstancia histórica y cultural, articulación ver-

---

de la ideología y los discursos que lo atraviesan. [...] La escena de la producción literaria la ocupan únicamente el modo de producción, la lengua, las ideologías, etc., es decir los conceptos construidos para pensar las articulaciones colectivas del mundo social. De estos conceptos que, convertidos en hipóstasis, funcionan como instancias trascendentes, emanan los textos, y la productividad de que se despoja al escritor es conferida a las abstracciones intelectuales. Así a través de este objetivismo que sustituye el fetichismo del creador incondicionado por el fetichismo de las estructuras y las leyes de estructura, se abre paso a un discurso metafísico». Beatriz SARLO, Carlos ALTAMIRANO, *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983, p. 65.

<sup>14</sup> Iris ZAVALA, «Mijail Bajtin: Responsividad, sujeto, poética social y lo imaginario social», *Ínsula* (diciembre 1992): 13-15.

bal de una identidad social. Esta postura crítica que suscribimos aboga por superar las aporías de ciertos análisis que plantean la cuestión en términos opositivos y reformula el concepto de «sujeto social» como categoría central para entender el texto literario. Si el signo es ideológico, ni el sujeto ni la identidad son independientes de las operaciones discursivas que los producen. Esta teoría de un «sujeto múltiple» como conjunto de voces axiológicas no es sólo una forma de estructura textual, sino que responde a una filosofía del lenguaje como intrínsecamente heteroglósica y del sujeto como inserto siempre en relación de «otredad». Desde este programa de estudio cultural, la noción de subjetividad se rearticula como constructo imaginario y empírico donde se materializan los discursos sociales, en una tensión siempre «dialógica»<sup>15</sup>.

Hablar de «ficciones del sujeto» supone abrir un abanico de metáforas argumentativas que exceden las nociones de «construcción textual», «figuración retórica» o «fabulación semiótica», para designar sus «posicionamientos culturales», sus emplazamientos ideológicos. Como concepto filosófico surgido con la Modernidad, la noción de sujeto aplicada al campo discursivo, apunta a definir un espacio de sentido que involucra un tránsito, una travesía de articulación de la subjetividad, un complejo de mediaciones. Desde el extremo del autor real y su contexto geocultural (biográfico, histórico) al del hablante o persona gramatical como figura puramente textual, debemos advertir el funcionamiento del autor implícito o ideología productora que remite a su vez a la «función autor», lúcidamente teorizada por Michel Foucault.

Nuestra hipótesis especulativa se orienta a entender al sujeto como un dispositivo semiótico que diseña un espacio disponible para ser ocupado por el lector (en el juego de la semiosis), pero que remite inocultablemente a la instancia de producción y enunciación. Ese espacio-sujeto responde en su conformación a un proyecto de escritura, mediado por una selección de material lingüístico y de representación, con la indudable evaluación social que conlleva dicha selección. Supone advertir su pertenencia a una formación social, cruzada por múltiples discursos (sujeto interdiscursivo) desde donde emerge como conciencia productora.

El sujeto no es pues reflejo directo de un individuo empírico, ni fruto del azaroso juego de significantes reunidos arbitrariamente por la fuerza autoengendrante del lenguaje. Es un espacio de cruce de múltiples factores, ambivalente y multifacético, pero que está signado por la pulsión de la figuración, de la corporización, de la voz y la mirada: se construye un sujeto con los restos del sujeto que produce, del sujeto que lee, de los múltiples sujetos que habitan los discursos en su articulación en formaciones socio-lingüísticas.

Cabe reivindicar pues un estatuto multidisciplinar para las investigaciones en torno a la subjetividad en las prácticas literarias<sup>16</sup>. Dentro del contexto de esta crí-

<sup>15</sup> Aníbal QUIJANO, «Colonialidad y modernidad-racionalidad», en Heraclio Bonilla (ed.), *Los conquistados*. Ecuador: Flacso, 1992, pp. 446-447: Resulta interesante la reflexión de Aníbal Quijano, quien sostiene que el concepto de subjetividad del paradigma racional-cartesiano europeo es individual y se basa en la radical ausencia del otro, a quien reduce a objeto, postulando «una imagen atomística de la existencia social». Desde una propuesta de estudios culturales urge una reconsideración de la subjetividad no separada de una «intersubjetividad», pues «todo discurso remite a una estructura de intersubjetividad. Está constituida en ella y ante ella». El proyecto de «descolonización epistemológica dará paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y significaciones», con una idea de intersubjetividad inmersa en un concepto de totalidad social como heterogénea.

<sup>16</sup> Como bien lo define Jenaro Talens, este estatuto lo exige el «mismo carácter de una práctica que, aunque específica y diferenciada, sólo existe en tanto articulada a, superpuesta y cruzada por otras prácticas, en una formación social determinada» (47).

tica del sujeto, el yo es la articulación de una intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en una cultura, sujeta a convenciones e instituciones históricamente determinadas<sup>17</sup>.

## II. LAS POÉTICAS DE LA POSMODERNIDAD. DESMITIFICACIÓN Y CRISIS DEL PARADIGMA MODERNO

El tránsito de la vanguardia (el 27) a los poetas «sociales» de posguerra coloca a estos últimos en función de gozne o bisagra entre dos formaciones discursivas diferentes, es decir dos modos de concepción diferente del quehacer poético. Es hacia los años '40 cuando se comienzan a cuestionar frontalmente los fundamentos del modelo poético hegemónico hasta el momento, el de la tradición poética moderna. Tal punto de inflexión estaría representado por las poéticas sociales, que emergen como un movimiento de ruptura que provocará una brecha o crisis en la secuencia, por un cambio evidente de función que moviliza la evolución de la serie provocando el desplazamiento de un modelo poético moderno hacia otro contra-moderno. Emergería así una nueva formación discursiva que articula una ideología estética basada en la liquidación virtual del modelo hegemónico (del modernismo a la vanguardia), antes constituido por tres matrices: concepción trascendentalista del arte, ideología carismática del artista y autonomía de la obra, con la consecuente postulación de un lector minoritario y la desvinculación de la praxis artística con respecto a la praxis vital. Dicho modelo se basaba en términos epistemológicos en una concepción simbólica del lenguaje que desde el programa romántico postulaba la unidad palabra/cosa. Tal función «demiúrgica» de la poesía (en palabras de Rubén Darío) permitiría por la palabra crear la (única) realidad y tal es el movimiento que preside la especulación poética desde el modernismo hasta el surrealismo.

La legitimación de la nueva práctica frente a la tradición de la poesía «moderna» se constituye a partir de un movimiento radicalmente destructor de aquellas matrices discursivas fundamentales. El modelo que buscan desmontar es el de la «teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo», así definido por Pierre Bourdieu<sup>18</sup>, modelo emergente con el romanticismo y consolidado por la serie diacrónica de modernismo, simbolismo y vanguardia; que constituye en palabras de Habermas «el proyecto de la modernidad estética», que asumió claros contornos en «la obra de Baudelaire, se desplegó en varios movimientos de vanguardia y finalmente alcanzó su apogeo en el café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo»<sup>19</sup>.

La vanguardia representó precisamente la fase climática del modelo, en cuanto a la cristalización exacerbada de dichos ejes, pero también anticipó, a través del discurso «surrealista» de algunos de sus mejores textos, sus futuras grietas. La emergencia de un modelo alternativo que suspende tal ideología trascendentalista, cuestiona su valor demiúrgico y el rol carismático del artista, busca restablecer explíci-

<sup>17</sup> Al momento de la publicación de este artículo ya ha salido editado mi libro *Los lugares de la voz. Protocolos de la enunciación literaria* (Mar de Plata: Melusina, 2000) que incluye dos capítulos sobre el problema del sujeto en el discurso, actualizando las cuestiones aquí apuntadas.

<sup>18</sup> Pierre BOURDIEU, «Campo intelectual y proyecto creador», en *Problemas del estructuralismo*, Madrid, Siglo XXI, 1971, p. 141.

<sup>19</sup> Jürgen HABERMAS, «La modernidad, un proyecto incompleto», en Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós, 1983, p. 21.

tamente los vínculos de la praxis artística con la praxis social/vital, naturalizando desde los textos la figura del poeta y acercándola al hombre, relativizando la función gnoseológica y problematizando los vínculos entre las palabras y las cosas.

La construcción del sujeto en la producción poética de los años '40 y '50, específicamente en la escritura canonizada con el rótulo de «social», es compleja y muchas veces ambigua. Esta complejidad ha sido escasamente advertida por la crítica, conformándose en subrayar una única dimensión: la del hablante comprometido, testigo histórico y juglar pretendidamente popular, cuya voz se erige como instrumento de lucha, denuncia y revolución<sup>20</sup>.

Si recorremos las alternativas de construcción de esa voz<sup>21</sup> «pretendidamente social» y sus figuraciones, veremos que ponen en crisis la enunciación unívoca y monopólica del «ego» moderno de las poéticas de desvío simbolistas y vanguardistas. Aquel yo automagnificado de la poesía moderna no ejercerá más el monopolio de la voz textual, y será desplazado por un sujeto en proceso de dispersión, disociación en otros y colectivización. El rol de *poeta* ya no será exhibido en primer plano; el ego hegemónico quedará paulatinamente oculto tras la invasión de otras voces ajenas (intertexto, estructuras diálogicas de interlocución, enmascaramientos y fragmentación).

No se trata de postular la desaparición del sujeto en el discurso, ni de ilustrar una hipotética (e imposible) «muerte del sujeto». Por el contrario, se establece una efectiva construcción del yo, pero mediante claras estrategias orientadas a disolver su presencia como marca hegemónica: desmitificando la figura tradicional de la lírica —la del carismático «poeta»— para reivindicar su estatura humana y conferirle una ilusión de realidad material mediante la ficción autobiográfica; atendiendo a sus repliegues pronominales plurales y a sus múltiples enmascaramientos para constituirse en voz de «otras voces» (intertexto y polifonía); o bien, emergiendo en el cruce de sus afirmaciones de colectivización y en sus mecanismos de fragmentación y fractura, hasta asistir a posturas terminales de desacralización y renuncia a la palabra.

En un capítulo específico del primer libro citado divido su estudio en esos cuatro niveles, de los cuales he seleccionado algunos fragmentos para ilustrar esta articulación de la voz:

### 1) *La figura del poeta. La desmitificación del arquetipo*

Frente a la tradición del sujeto lírico automagnificado se construye un sujeto que se declara precario e insuficiente, desnaturalizando la figura carismática tradicional: «Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre / aquel que amó, vivió, murió por dentro / y un buen día bajó a la calle...» (Otero, *Pido la paz y la palabra* 9). Esta consistente voluntad de dibujar un sujeto análogo al «hombre de la calle» a quien destina sus poemas empuja también al hablante de la poesía de Celaya a «repre-

<sup>20</sup> Sería imposible citar aquí a todos los críticos que se han ocupado de la poesía de posguerra, especialmente de la llamada generación social (o primera promoción de posguerra); la mayoría de ellos reducen al carácter temático (socio-político) y a la recurrencia de ciertos clichés formales esta formación discursiva, o bien abordan la producción desde parámetros meramente sociológicos (esquema generacional).

<sup>21</sup> «Sobre la categoría de «voz poética» véase «Persona» en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1974, p. 959. Además es valioso el aporte de Juan VILLEGAS-MORALES, «Teoría del yo poético y poesía española», *Lexis* V, 1 (Julio 1981): 87-93.



sentar» un personaje que repudia el rótulo de poeta y se presenta como hombre común: «Mi estómago funciona,/ mis pulmones respiran,/ mi sangre apresurada me empuja a crear poemas.» (Celaya, *Tranquilamente hablando* 289).

2) *El correlato autoral: La ficción autobiográfica*

El propio autor es un objeto más entre los objetos de la realidad, susceptible de textualización: «En la vida/ hundí, enterré la pluma, removida/ debajo de mi nombre, blas de otero» (*Esto no es un libro* 16). Se trata de una estrategia discursiva por la cual quedan homologados hablante y autor real, construyendo un yo con nombre propio y biografía verificable: «Pero estoy aquí. Me nuevo,/vivo. Me llamo José/ Hierro» (*Alegría* 153).

3) *El sujeto polifónico: Modulaciones colectivas de la enunciación*

Uno de los recursos que diseñan la instancia social en relación al sujeto es la modulación colectiva y polifónica de la enunciación: «Y ellos ven, oyen la palabra mía/ andar sobre sus pasos. / Llegaremos. / Es todo cuanto tengo que decir.» (Otero). Otro mecanismo de colectivización del sujeto enunciante consiste en la reducción de la voz a simple nexo intermediario para introducir otras voces en calidad de hablantes que monopolizan el discurso. Como la construcción de textos polifónicos en Otero, cuya estructura se convierte en ejemplificación material del paradigmático hablante colectivo que su escritura propone. La polifonía de voces busca socavar la imagen de autosuficiencia de la voz monopólica tradicional e, indirectamente, contribuye a crear una imagen del sujeto que rechaza el universo autónomo y cerrado de la obra por una concepción fluida y dinámica. El rol del poeta será precisamente introducir otras voces, no hegemonizar la suya propia; bajar al omnipotente yo de su sitio y mezclarlo con el plural; borrar las fronteras entre textos y autores y fundir su voz con la de todos. El sujeto polifónico que emerge se transforma en compilador, editor, trabajando y refundiendo otros textos, transformándolos en una actitud de irreverencia lúdica. Los libros cerrados y las voces autónomas se abren para intercambiar sus discursos en una poética que repudia la estabilidad de la letra impresa y la irreductible univocidad del sujeto que la pronuncia (como en «La muerte de don Quijote»).

En Celaya tal colectivización fundamenta su propuesta poética: destrucción del yo ensimismado, repudio a la concepción de un centro unívoco e individual, salvación del ser en el nosotros, desmantelamiento de la «propiedad privada de nuestra persona», «arte en situación»: «El poeta se da a los otros [...], y al darse, no se reduce, crece perdiéndose» (*Poesía y verdad* 97), «yo pronuncio/ palabras en que dejo de ser quien soy por ellos» (506).

4) *El sujeto fragmentario: disociación, fractura y discurso terminal*

El proceso de disyunción del sujeto se realiza en la poesía de Otero a través de mecanismos de disociación de la categoría unívoca de persona. Cabe destacar el consecuente fragmentarismo que conlleva, permitiendo diseminar al sujeto en múl-

tiples voces, y predicando también del objeto su atomización en «hojas dispersas», «papeles», «residuos y átomos» (*Historias fingidas y verdaderas* 40). Esta «poesíabierta» (*Poesía con nombres* 70), como la denomina, es una escritura fragmentada, tan temporal e incierta como la(s) voz(voces) que la enuncia(n). Poemas que como páginas sueltas pretenden evadirse de la tiranía de la letra impresa atomizando la estructura fija y cerrada del libro en «hojas dispersas», y desplazando la atención del sujeto que las emite a su propia condición —precaria e inconclusa— de existencia.

La destrucción del yo individual y la consecuente constitución de un yo social no parecen agotar la intención de Celaya por deconstruir la categoría poética tradicional de sujeto. La equiparación de los términos «yo» = «nadie» = «todos» no se detiene en la postulación del estatuto colectivo, sino que lo integra dialécticamente en un proceso que extrema los miembros equiparados y avanza hacia la anulación de todo componente en el yo. A partir de *Lírica de Cámara* (1969) se busca deconstruir tal categoría: el yo se define como nadie, nada, vacío, cero, produciendo un borramiento completo de la función pronominal que busca despersonalizar absolutamente la categoría de persona o voz poética. El yo no buscará ya definirse como hombre, sino como signo, sustancia verbal, función gramatical. El binomio indisolublemente unido de yo/texto se disolverá y fragmentará en una práctica que se declara colectiva y anónima, pero que se problematiza indefinidamente.

En Hierro la disociación se canaliza a través de una perspectiva de creciente escepticismo poético montada sobre una retórica de signo desmitificador. La lucha discursiva se traslada al enunciado mediante alegorizaciones del yo muerto, desmembramientos corporales declarados por el hablante, exégesis críticas del propio discurso de signo negativo, autoincitaciones al silencio, exhibición avergonzada y culposa del fracaso poético. La obsesiva recurrencia del hablante a estos tópicos terminales (cuya cúspide la constituye la renuncia a seguir escribiendo poesía), otorga dramaticidad a un discurso que se debate entre los límites de su existencia (configurada en la palabra) y su desaparición (condenado al fracaso y al silencio): «Pensé alguna vez que quien vive sólo un instante, nunca/ puede morir. Quizás quise decir que sólo aquel que muere/ un instante sabe lo nada que es vivir./ Mas nadie ha muerto nunca sino definitivamente./ Y entonces las palabras no tienen labios que las formen./ Tarde se aprende lo sencillo» (*Libro de las alucinaciones* 457).

\* \* \*

En términos generales, en cuanto a la figura del sujeto, es posible verificar una modificación sustancial de las alternativas de construcción de la voz escritural, respecto de las poéticas modernas. La realidad histórico-social se propone como objeto de la mirada de un sujeto en proceso de dispersión y colectivización. Del mismo modo, la elección de un conjunto específico de actores (anti-poetas, voces «del pueblo», personajes «de la calle», uso de correlatos autorales y nombres propios históricos) define clasemas y encubre una clara evaluación social en la construcción de un sentido temporalista. La mostración directa del lugar de la enunciación y su ensamblaje con la situación contextual de escritura refuerza la figuración realista.

Estos procedimientos que responden a un mismo dispositivo semiótico —la figuración realista—, se orientan a consolidar también una figura de autoridad tex-

tual, que aparece en estas poéticas testimoniales como contestataria al poder (al régimen, la institución, el establishment), y que desde la escritura y en sus márgenes se intenta socavar, mediante la resistencia de una voz que busca colectivizarse, dispersarse en la multitud anónima, descentrarse también del engaño del discurso hegemónico y falsamente redentor de las banderías políticas.

La propuesta de una poética que restaure la «ilusión referencial» debía necesariamente destruir los mitos nucleares de ese modelo moderno radicalmente antirrepresentacional. La consolidación de una poesía figurativa y crítica, frente a la tradición de una poesía radicalmente autogenerativa e intransitiva se concretará a partir de un cuidado montaje autorreferencial que diseñe tales matrices alternativas. La humanización de la figura del «poeta», la materialización del objeto en tanto producto socialmente orientado y concebido como práctica, y por último la dimensión temporal y comunicativa de la poesía ocupan el lugar de los antiguos mitos modernos.

Por otro lado interesa ver cómo la poesía llamada «social» construye una teoría de la referencia estética: primero, postula la adecuación del signo a su función representacional, no ya como reproducción mimética decimonónica o reflejo determinado fatalmente por las condiciones de la superestructura, sino como corporización lingüística de una función específica del lenguaje, la indicial y comunicativa, a partir no tanto de lo que la escritura puede decir, sino de lo que esta *hace al decir*. Palabra-acción que genera una germinal teoría accional del lenguaje poético, orientada a su potencialidad perlocucionaria. Pero en segundo lugar, como los epígrafes indican, desnuda sus falencias y peligros: el lenguaje se vuelve un instrumento falaz de representación, anticipando el giro escéptico de las poéticas posteriores.

Estas poéticas intentarán desautomatizar el pacto de lectura ficcional, produciendo efectos de analogía o correspondencia que parecieran violar el contrato semiótico, obligando al lector a leer críticamente la realidad histórica a través del tamiz de una escritura que se niega como mera invención o juego verbal y se propone como discurso social emparentado con otros discursos y abierto a sus múltiples intersecciones. Sin embargo, esta empresa no queda congelada en el gesto de una ingenua credulidad en el lenguaje como medio eficaz de comunicación (como buena parte de la crítica ha intentado pertinazmente demostrar). Si la norma estética del realismo decimonónico había sido la de representar efectiva y «fielmente» la realidad, y la del modernismo y vanguardia fue la de cancelar tan ingenua pretensión en aras de la autonomía artística, estas poéticas erigirán como norma el cuestionamiento crítico de tal posibilidad referencial, pero reinstalando la necesidad del vínculo. Buscarán recuperar y resignificar el nexo perdido entre signo y referente, problematizándolo y aspirando a superar el binarismo aparentemente irreconciliable de lenguaje y realidad.

La «figuración realista» como dispositivo semiótico es proyectada como vía de testimonio y denuncia desde una hipotética eficacia pragmática en los años '40 y '50, para aligerarse de su carga político-pedagógica en poetas posteriores que, sin embargo, mantienen como matriz discursiva tal recuperación, desde una dimensión vitalista y experiencial más genérica. Pero ya en sus primeros representantes esta «recuperación de lo real» en la escritura no quedará ingenuamente cancelada en el gesto utópico de una fácil transitividad. Muy por el contrario, algunos de los mejores poetas «sociales» (como vimos) focalizan la cuestión del signo lingüístico y comienzan a problematizar su indiscutida capacidad denotativa y su eficacia como

vehículo de significación. La proclamada comunicabilidad de mensajes unívocos y estables y la traslación nominalista de cosas a palabras aparece cuestionada, aunque ellos sólo puedan en su momento dejar apenas esbozados sus límites. Serán poetas posteriores los que por diversas vías (desde la autorreferencia culturalista de algunos novísimos hasta la reivindicación figurativa de algunos postnovísimos) desmontarán con agudeza las contradicciones del lenguaje y extremarán las posturas de relativismo lingüístico y retórica desmitificadora.

En líneas generales, podemos afirmar que el paradigma especulativo a partir de los 40 parece exhibir una conflictiva relación con el hegemónico de la primera mitad del siglo. Nuestro objetivo ha sido revisar las entradas convencionales al objeto, mayoritariamente abordado desde metodologías ajenas a la disciplina y revisar muchas de las afirmaciones de la crítica clásica, que demandan una revisión dentro de un debate que hoy nos exige un replanteo dentro de nuevos marcos teóricos<sup>22</sup>.

El discurso de la subjetividad construido en la poesía española de posguerra pone en escena este desplazamiento dialógico, la fuga hacia los márgenes de voces dispersas que volatilizan aquel sujeto unívoco y centrado de la tradición lírica moderna, acentuando sus máscaras e imposturas, sus silencios y sus fragmentaciones.

---

<sup>22</sup> Cabe destacar, entre los estudios más recientes, el aporte de Dionisio Cañas, solitario exponente de una postura claramente revisionista de la cuestión —inspiradora en más de un sentido de nuestros presupuestos críticos—. En un artículo de 1986 titulado «La posmodernidad cumple hoy cincuenta años en España» (*El País*, 28 de abril) remontaba el origen de la fractura a los inicios de la guerra civil. Idea que retomará en otro artículo más reciente titulado «El sujeto poético posmoderno», donde señala que «El largo camino que inició la poesía española posmoderna en 1935 ha seguido unas pautas hasta la formulación de un nuevo sujeto poético que ya no puede ser el de la modernidad» (*Ínsula* 512-13 [agosto-septiembre 1989] pp. 52-53).

## MÁS REFERENCIAS SINODALES SOBRE LAS ACTIVIDADES PARATEATRALES MEDIEVALES EN LA DIÓCESIS DE BURGOS

Por *Amancio Labandeira*

Las representaciones teatrales que constan en los sínodos medievales de la diócesis de Burgos fueron recogidas en el magistral estudio de Jaime Moll<sup>1</sup>, quien —además de proporcionar datos importantes y fundamentales de los sínodos de Segovia (1472), Ávila (1481) y Badajoz (1501)— dejaba agotado el tema musical y teatral al cual dedicaba su investigación<sup>2</sup>.

No obstante, en lo que se refiere a las representaciones parateatrales debemos destacar tres constituciones —correspondientes a los sínodos de Juan Cabeza de Vaca (1441) y Pascual de ampudia de Rebenga (1498)—, que nos ayudarán a completar más las ideas de las actividades que se realizaban en el interior de los templos de la diócesis de Burgos.

Sínodo de Juan Cabeza de Vaca realizado el 15 de septiembre de 1411.

[147] 8. *Que el misacantano no faga sumptos grandes, so cierta pena*

Como la orden sacerdotal e el oficio de la misa sea <para> acrecentar el divinal culto, e no para pompas e vanidades, como algunos misacantanos suelen fazer faziendo grandes combites e otros desordenados sumptos en paños e en juglares, posponiendo el loor de Dios por los loores humanos. Por ende, nos, queriendo a esto proveer, por esta nuestra presente constitucion ordenamos que persona, canonigo o otro beneficiado alguno de la nuestra yglesia, cibdad e obispado, o capellan alguno, quando hoviere a cantar misa nueva, que no fagan sumptos algunos desordenados, asi de paños como de combites solemnes, mas que fagan su fiesta e su oficio humildemente e con devocion, como conviene al misterio sacerdotal. E en otra manera, el que el contrario fiziere, caya a la nuestra camara en pena de cient mr.<sup>3</sup>.

\* \* \*

<sup>1</sup> Jaime MOLL, «Música y representaciones en las constituciones sinodales de los Reinos de Castilla del siglo XVI», *Anuario Musical*, XXX, Madrid, 1975, pp. 209-243.

<sup>2</sup> Jaime MOLL se basó en la *Copilación de todas las constituciones del Obispado de Burgos antiguas y nuevas: fecha por mandato del muy reuerendo e manífico señor el señor don fray Pascual obispo de Burgos*, Burgos [Fadrique de Basilea] [1503].

<sup>3</sup> Citamos por *Synodicon Hispanum* (Dirigido por Antonio García y García), vol. VII, *Burgos y Palencia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, p. 128.

- [153] 2. *Que los que vinieren a las vigiliyas, esten en ellas devotamente e no fagan en ellas deshonestidades, so pena de excomunion*

Otrosi, por quanto por los nuestros visitadores por quien mandamos visitar nuestro obispado, nos fue fecha cierta relacion de como, quando venian algunas fiestas del año, muchas personas, asi varones como mugeres, yvan de noche a las yglesias e hermitas de la vocacion de los santos, e, donde havian de estar devotos e en oracion en las dichas yglesias e hermitas, dezian muchas trufas e burlas e fazian otras muchas cosas feas, de las quales se siguen muchos adulterios e fornicios e otros muchos pecados feos e malos. E por quanto a nos pertenece de proveer de remedio en las tales cosas e evitar el peligro de las animas, por ende mandamos, en virtud de obediencia e so pena de excomunion, a todos los que fueren a las dichas vigiliyas, asi clerigos como legos, varones e mugeres, que esten en ellas devotamente e en oracion e no fagan cosa de lo sobredicho, e guarden la constitucion que sobre esto fizo el Cardenal de Sabina<sup>4</sup>.

El Sínodo de Pascual de Ampudia de Rebenga tuvo lugar en el mes de diciembre de 1498.

- [330] 3. *Que los clerigos que estan en trentanario, no jueguen en las yglesias naypes ni tablas ni otros juegos, ni se sirvan allí de moças ni mugeres, so pena de un exceso*

Otrosi, por que somos informados que algunos clerigos, estando encerrados en trentanarios revelados, juegan naypes e tablas e otros diversos juegos, e se sirven de moças e mugeres que entran en las yglesias a servir, lo qual es cosa deshonesta, mandamos que de aqui adelante no se faga cosa de lo suso dicho, so pena que el que lo contrario fiziere, por ese mismo fecho caya en pena de un exceso, la meytad para la fabrica de la yglesia donde lo tal fizieren<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 131-132.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 235-236.

## BIOBIBLIOGRAFÍA DE DON EMILIO COTARELO

Por Valentín Azcune

Emilio Cotarelo y Mori era asturiano, nacido en 1857 en Vega de Ribadeo, se doctoró en Derecho Civil y Canónico por la Universidad de Oviedo en 1877, y después pasó nueve años en la penosa lucha con la carrera mal elegida, y en el difícil descubrimiento de la vocación propia, que comenzó a encontrar cuando en 1886 publicó un libro sobre el Conde de Villamediana, al que siguieron otros siete años de silencio, hasta que en 1893 publica una importante obra sobre Tirso de Molina, que renovó por completo la biografía del fraile mercedario, y nos permite comprobar que fue Cotarelo, y no doña Blanca de los Ríos, quien inició los modernos estudios sobre Tirso<sup>1</sup>. Tras este libro, la producción de Cotarelo ya es ininterrumpida hasta el mismo día de su muerte, pues ni aun éste dejó de laborar.

No habiendo estudiado Filosofía y Letras, don Emilio tuvo que adquirir de modo autodidacto los conocimientos necesarios para su nueva vocación, y no sólo lo referido a erudición literaria, sino también la lingüística, que llegó a dominar y de la que publicó importantes tratados que, llegado su momento, tendremos ocasión de mencionar.

En octubre de 1898, debido principalmente a su libro *Iriarte y su época*, premiado por la Real Academia Española, ésta decidió la elección de Cotarelo como miembro de la misma. El 27 de mayo de 1900 pronuncia su discurso de recepción, que versó sobre las *Imitaciones castellanas del Quijote*, y fue respondido por don Alejandro Pidal y Mon, extraordinario orador de florido y fecundo verbo. Este, en su discurso de contestación, en medio de sus oropeles oratorios, informa muy precisamente sobre la obra del nuevo académico, como asimismo sobre la nueva tendencia que representaba. No podemos resistir la tentación de comentar el inicio del discurso de don Alejandro Pidal, ejemplo magnífico de la elocuencia decimonónica de raigambre castelariana, que este ilustre orador dominó como ningún otro. Comienza su discurso el que fuera director de la Academia con una subordinada concesiva que ocupa más de media página de un tomo en 4.º, ésta se encadena con otra concesiva de no menor extensión, y sólo después de casi dos páginas aparece la oración principal. Divide los académicos, en el citado discurso, en tres grupos: oradores, poetas e historiadores de la cultura. Los dos primeros disfrutaban de la gloria antes de su elección, mientras que al tercero venía a dársela la Academia. Estos últimos tenían

---

<sup>1</sup> Menéndez Pelayo nos da una interesante noticia sobre la elaboración de esta obra: «El señor Cotarelo no ha querido acudir a fuentes inéditas para no quitar ni un ápice de novedad al trabajo de doña Blanca de los Ríos, de quien le constaba que había trabajado sobre ellas.» (*Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, tomo III, pp. 55 y 56). Este comportamiento nos dice cómo era la caballerosidad y bizarría de don Emilio, que no tuvieron correspondencia en posteriores actitudes de la señora de Lampérez.

muy parca representación en la Academia de entonces, y Pidal había de justificar que su patrocinado formase en las filas de los académicos. Dice éste: «Ahí tenéis al diligente y al paciente, al activo y al incansable, al celoso y al concienzudo, y, ¿por qué no decirlo?, al terrible investigador de la vida y milagros de tanto santo varón y de mucha no tan santa aunque piadosa mujer, que no hubiera reclinado a su muerte con tanta tranquilidad sus huesos sobre su tumba a haberse podido imaginar la futura existencia de un Cotarelo que con tan insaciable curiosidad aprovechase toda ocasión próxima o remota de removérselos.» En fin, el nuevo académico despierta a los pasados, «levanta, viste y calza y obliga a salir a pública vergüenza con todas sus flaquezas y defectos para recibir, tal vez definitivamente, el fallo supremo de la posteridad y de la historia, mientras que el gran violador de sepulturas, que no les perdona ni la fecha de su bautismo para que no se quiten los años, se excusa de que todo ello es necesario para el mejor y mayor conocimiento... de las letras españolas, portuguesas e hispanoamericanas en todo el curso de su historia.» Continúa diciendo que la labor literaria de Cotarelo es análoga a la de Menéndez Pelayo, de quien le llama discípulo, y de Menéndez Pidal, que aún no era miembro de la Academia. Exalta la labor de estos tres infatigables investigadores y termina afirmando que «si hoy que tanto se habla de *regeneración* hubiera quien aplicase a todos los ramos de la cultura y a todas las esferas de la actividad los procedimientos adecuados con la seriedad, el método y la solidez con que estos críticos aplican a los estudios literarios los programas de esta clase de investigaciones, nos podríamos dar con el parabién: la regeneración total de nuestra patria sería antes de muchos años un éxito.» Todas estas justificaciones, y otras que no menciono por no alargar más de lo debido estas notas, eran necesarias para justificar la elección de un crítico literario en una época en que la mayoría de los académicos eran poetas, más o menos eminentes, oradores y novelistas. Según Menéndez Pidal, «la entrada de Cotarelo en la Academia nos advierte el principio de una serie de transformaciones que él presencié.» En efecto, sobre todo por la acción poderosa de Menéndez Pelayo, disminuye el número de escritores ilustres de creación, y aumenta el de miembros eminentes de la crítica, de la investigación y de las ciencias.

Cotarelo fue, quizás, el más activo miembro de la Academia: Bibliotecario en 1911, Secretario Perpetuo en 1913; tres veces Senador por la Academia, en 1919, 1921 y 1923; fue miembro de casi todas las comisiones académicas; el alma del *Boletín*, que empezó a publicarse en 1914; incluso después de su muerte siguió publicando en él. Por último, entre otras muchas cosas, revisó una gran parte de la 14.<sup>a</sup> edición del Diccionario vulgar, y redactó casi un tercio del antiguo *Diccionario Histórico*, obra que desdichadamente quedó casi destruida durante la Guerra Civil.

Mucho trabajó, como hemos visto, Cotarelo por la Academia, pero quizás donde se superó a sí mismo fue en los *Papeles póstumos de don Cristóbal Pérez Pastor*, auténtico «trabajo de chinos»: publicados en cuatro gruesos tomos de las *Memorias de la Real Academia Española*, ninguna gloria podía proporcionarle esta edición, en la que su nombre sólo aparecía en una breve nota introductoria del último tomo, firmada con sus iniciales. El propio Cotarelo nos dice: «...un original tan difícil, no sólo por el grandísimo número de nombres propios y apellidos raros y de fechas, sino por la malísima letra del texto.» «Con este tomo cuarto se da fin a la publicación de la parte de Papeles inéditos de Cristóbal Pérez Pastor que le fue confiada al académico que suscribe.

E. C.»



Para que se vea la infatigable laboriosidad de Cotarelo, es suficiente leer en el ABC del 2 de enero de 1936, sólo tres semanas antes de su muerte, que habiendo acordado el Patronato del Teatro Español la designación de un comité de lectura de las obras que se presentaran a la Compañía, «Don Emilio Cotarelo tuvo la deferencia de prestarse a presidirlo». Adviértase que Cotarelo contaba setenta y ocho años, que estaba escribiendo, entre otras muchas cosas, la *Historia de la Zarzuela*, que el cargo no era remunerado, y que en la Academia tenía múltiples funciones.

Emilio Cotarelo falleció el 27 de enero de 1936. La tarde del sábado 25 había asistido, como siempre, a las comisiones académicas de ese día; el domingo 26 estuvo en la recepción pública de don Blas Cabrera; después, estuvo trabajando en la preparación del manuscrito de Rico y Sinobas, que iba a editar para la Academia. A media noche se retiró a las habitaciones que, como Secretario, ocupaba en la Academia; al poco se sintió indispuesto, fueron avisados dos médicos, pero nada pudieron hacer por salvar su vida. A las dos de la madrugada de ese mismo día 27 de enero de 1936, Emilio Cotarelo y Mori entregaba su alma al Señor. Por deseo del propio Cotarelo, el entierro se celebró en la intimidad familiar. Sus restos mortales descansan en el madrileño cementerio de la Almudena. Don Emilio tuvo el tiempo justo para vivir el tercer centenario de Lope de Vega, a quien tanto amó y a quien con tanto ardor defendió. Con Cotarelo desapareció toda una época, y lo que es peor, una manera de concebir la investigación. Junto a Rodríguez Marín (otro ejemplo de vocación tardía) fue el último de nuestros grandes eruditos. El solo estudió más archivos que muchas generaciones de estudiosos: solía pasar los veranos en Madrid para registrar archivos, muchos de los cuales, los parroquiales, han salvado gran parte de las preciosas noticias que contenían por las investigaciones de Cotarelo, pues durante la Guerra Civil fueron destruidos. En una época en que irrumpieron con enorme ferocidad las vanguardias, arrasando todo lo que encontraban a su paso, Cotarelo se mantuvo fiel al historicismo positivista hasta el fin de sus días, y en él nos dejó una obra muy amplia, extraordinariamente bien documentada, sin fantasías de su cerebro y sin disertar sobre asuntos que apenas tienen que ver con la obra y autor estudiados, y que sólo sirven para resaltar la fantasía del estudioso de turno.

En sus inicios en el terreno de la investigación, fue muy ayudado por Menéndez Pelayo, del que fue un gran amigo y, según muchos, discípulo. Pero en 1907 se enfriaron estas relaciones de tal modo que poco faltó para que se batieran en un duelo. Todo empezó con la ruidosa elección de Director de la Real Academia Española, en que don Alejandro Pidal y Mon derrotó a Menéndez Pelayo, que deseaba el puesto. En esta elección, Cotarelo se puso del lado de Pidal, a quien debía su entrada en la Academia. Don Marcelino no terminó de entender el inexcusable deber de Cotarelo, y se empezaron a deteriorar sus relaciones, tanto que uno de los primeros días del mes de noviembre de 1908, al salir Menéndez Pelayo del Restaurante de Fornos, donde había cenado, y encontrarse casualmente con Cotarelo, surgió un incidente entre ellos que terminó a paraguazos. El siguiente documento nos informa de lo que pudo ocurrir:

#### ACTA

Los abajo firmantes, representantes el primero de don Marcelino Menéndez Pelayo y el segundo de don Emilio Cotarelo, reunidos, para dilucidar y medir el

alcance de un desagradable incidente que surgió noches pasadas entre estos dos señores, han acordado, después de confrontadas las versiones respectivas del suceso, que, como era de esperar, tratándose de personas notoriamente tan cultas, no ha habido por parte ni de uno ni de otro el menor intento preconcebido de agresión ni de disputa, sino por creer el Sr. Cotarelo que el Sr. Menéndez Pelayo había vertido un concepto inexacto, que juzgaba molesto, y por estimar este señor que la forma en que se le pedía sobre esto una explicación, implicaba una imposición que le impedía darla, hizo que se exaltaran los ánimos de los dos interlocutores, más allá de lo que estaba en el ánimo de cada uno de ellos; pero sin alcanzar más proporciones los hechos que las de un pasajero, y como queda dicho, desagradable incidente que en nada afecta la reputación ni el honor de nuestros patrocinados.

Madrid, 12 de noviembre de 1908.

Mariano Catalina.

Marqués de Pidal<sup>2</sup>.

Alguna vez se ha dicho que este incidente fue causa de que Menéndez Pelayo interrumpiese la publicación de la llamada Primera Serie de la edición académica de las Obras de Lope de Vega. Pero es lo cierto que, cuando acaeció la disputa, don Marcelino, que desde 1891 hasta 1902 había publicado un tomo por año, llevaba seis sin dedicar ni una sola línea a su edición de Lope. Don Marcelino dejó sin concluir muchas obras: *Historia de las ideas estéticas*, *Antología de poetas líricos*, la edición del teatro de Timoneda, los *Orígenes de la novela*, ... Da la sensación de que emprendía las obras con mucho ímpetu, pero que le faltaba constancia para terminarlas. Y no se podrá argüir que la muerte se lo impidió, pues varias de ellas, cuando murió don Marcelino, llevaban años dormitando en el cajón del olvido.

Antes de copiar el Catálogo de todas aquellas obras de don Emilio Cotarelo que hemos localizado, diremos algunas palabras sobre el carácter de las mismas y la clasificación que de ellas pueda hacerse.

Las primeras obras que han de mencionarse son las de literatura de creación o de ficción, que son dos novelas: *El hijo del Conde Duque*, ambientada en la España del siglo XVII, magnífica novela de capa y espada que es un espléndido cuadro de costumbres de la época. El protagonista es un hijo natural del Conde-Duque, que algunos años después también sería protagonista de una comedia de los hermanos Machado. La otra novela, *Herenio*, también es histórica, aunque ésta se ambienta en la Roma imperial.

Los estudios de Cotarelo abarcan desde la Edad Media hasta sus propios días, como puede verse en la bibliografía que insertamos. Repetir aquí los títulos allí insertados sería inútil, pero baste decir que al principio de su carrera predominaron los dedicados al siglo XVIII, que todavía hoy son insustituibles, como su libro sobre Iriarte y el amplísimo estudio sobre don Ramón de la Cruz, cuya asombrosa erudición todavía, en conjunto, no se ha superado.

En 1904 publica una obra aún hoy fundamental: la *Bibliografía sobre las controversias acerca de la licitud del teatro en España*, esencial para estudiar las polémicas del teatro en el siglo XVII.

<sup>2</sup> Enrique SÁNCHEZ REYES, *Biografía crítica y documentada de Marcelino Menéndez Pelayo*. Madrid, C.S.I.C., 1974, p. 445.

Como editor destacan los doce tomos de la *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, muchas de las cuales no se han vuelto a editar. También publicó facsímiles de las primeras ediciones de las obras de Encina, de Lucas Fernández y de las *Fábulas de Esopo* (según la edición de 1489). De escritores del siglo XVI son sus ediciones de las *Obras Completas* de Lope de Rueda y la primera edición de la *Comedia de Sepúlveda*.

De 1911 es la magna *Colección de entremeses*, de la que sólo se editaron dos volúmenes, quedando materiales inéditos para otros dos, que por desdicha nunca vieron la luz. Sobre tal o cual punto de esta obra de Cotarelo se han escrito estudios más modernos, pero en su inmenso conjunto, un estudio que abarque la totalidad del enorme panorama emprendido por Cotarelo, aún no se intentado. Nadie se ha atrevido a tan titánica tarea: editar y estudiar casi todo el teatro menor de los siglos XVI y XVII. Complemento indispensable de esta *Colección* es la *Bibliografía y catálogo de entremeses...*, premiada por la Biblioteca Nacional en 1935, y que sigue siendo el mejor catálogo de teatro breve todavía existente. Esta obra maestra, que tantos servicios podría haber prestado a la literatura española, permanece, no sólo inédita, sino tan desconocida de casi todos que incluso Eugenio Asensio, en su magnífico *Itinerario del Entremés*, reprochaba a don Emilio que no la hubiese redactado.

Tampoco se han mejorado sus estudios sobre diversos actores de los siglos XVII y XVIII: «Amarilis», Máiquez, María del Rosario Fernández...

Lope de Vega fue el escritor predilecto de Cotarelo<sup>3</sup>, y a él dedicó la llamada Segunda Serie de la edición académica<sup>4</sup> y numerosas monografías, algunas impresionables, como la consagrada a la descendencia del «Fénix», ampliamente saqueada por Rennert y Castro. También, en el centenario de Lope de Vega, 1935, fue el alma de la Academia, y a él se debe gran parte del número extraordinario del *Boletín* que le dedicó esta institución.

Al siglo XIX corresponden sus estudios acerca de Zorrilla en la Academia, en que se combaten varios tópicos; sobre la muerte de Larra, sobre las Galerías Dramáticas que se publicaban en este siglo, y algunos más que pueden verse en la Bibliografía, sobre todo la magna biografía de la Avellaneda.

A mitad de camino entre el XIX y el XX se encuentra su estudio sobre don Miguel Echegaray, incluido en la respuesta al discurso de este último en su recepción

<sup>3</sup> Prueba clara de lo mucho que amó a Lope es su artículo «La Estrella de Sevilla es de Lope de Vega», ardiente, apasionada defensa de la autoría del «Fénix» sobre esta comedia, defensa que no quieren ver algunos críticos.

<sup>4</sup> A veces se ha criticado, sobre todo por el gran lopista José F. Montesinos, la calidad de esta edición. Es cierto que no faltan los errores de imprenta, y que los métodos para reproducir textos han mejorado mucho desde entonces. Pero no podemos olvidar el enorme servicio que a los estudios lopianos ha prestado esta edición, ni tampoco que mientras Montesinos publicó (espléndidamente) cinco comedias del «Fénix» en catorce años, Cotarelo tuvo que editar más de doscientas en el mismo periodo de tiempo, con los problemas que conllevaba la acumulación de tanto original en una época en que no había ordenadores. Al ritmo que publicaba las comedias de Lope el Centro de Estudios Históricos (en que tampoco faltaban erratas), se habrían necesitado más de mil quinientos años para reproducir el inmenso repertorio del «Fénix». Véase, pues, si Cotarelo obraba bien en acelerar el ritmo. Igualmente, no podemos olvidar que en aquellos años desaparecieron de la B.N.M. algunas comedias de Lope conservadas en ejemplares únicos, por lo que urgía preservar el legado del «Fénix» antes de su destrucción o desaparición, como le ha sucedido al Códice Pidal, todavía inédito, que lleva más de sesenta años en paradero desconocido

académica. Mencionamos esta obra para que se vea cuan equivocados están quienes dicen que no se ha escrito nada sobre don Miguel Echegaray.

Al teatro musical dedicó Cotarelo sus afanes durante los últimos años de su vida. En efecto, la *Historia de la Zarzuela* es la más completa de las dedicadas a éste género; valor acrecentado pues Cotarelo no sólo era un profundo conocedor del teatro español, sino también un destacado musicólogo, faceta imprescindible para estudiar con algún provecho la zarzuela. Don Emilio pretendía llegar hasta finales del siglo XIX, pero la muerte se lo impidió, y quedó anclado su proyecto en el transcurso de la temporada 1862-63. Con todo, José Subirá publicó materiales, procedentes del archivo de Cotarelo, que se referían a los diez últimos años del siglo.

En 1917 publicó una *Historia de la ópera de España, hasta 1800*. También esta obra es un inagotable depósito de noticias, que ofrece mucho más de lo que anuncia.

Una sección que mantuvo durante muchos años en el *Boletín académico* fue la de «Vocablos incorrectos», en que se mostró un expertísimo lingüista con grandes conocimientos históricos, y se alzó contra muchas palabras que circulan por nuestro idioma sin razón etimológica que lo justifique. Un ejemplo es el hoy tan popular «europeizar.» También es importante su estudio sobre el *le* y el *la*.

Sobre los orígenes de la Academia publicó un documentado estudio en 1914, mucho mejor documentado que el reciente libro sobre esta institución, en el que se denigra la obra de don Emilio<sup>5</sup>.

Desde su creación en 1914 hasta que muere Don Emilio en 1936, él fue el auténtico «motor» del *Boletín*, su alma y quien más trabajos propios incluyó en él. Tras la muerte de Cotarelo, la calidad de esta revista disminuye notablemente. Nunca volverá a alcanzar el interés que tuvo durante los años de la Segunda República, cuando albergó las mejores obras, no solo del propio Cotarelo, sino también de González de Amezúa, Entrambasaguas, González Palencia... Aun siendo muchísimos años Director de la Academia, Menéndez Pidal nunca hizo lo propio, excepto su estudio sobre *El Rey Rodrigo en la literatura* y otro sobre los *Cartapacios literarios salmantinos*.

La mayor parte de sus estudios y ediciones de teatro son de la centuria decimo-séptima. Además de la ya citada edición de Lope de Vega, muchos otros autores distrajeran su atención: Calderón de la Barca, de quien escribió un *Ensayo* sobre su vida y obras que es la más completa biografía aún hoy existente sobre el autor de *La vida es sueño*; Tirso de Molina, de quien editó dos tomos de comedias, que en su mayor parte no habían visto la luz desde el siglo XVII, y al que dedicó varias monografías, como un estudio sobre la leyenda de los amantes de Teruel<sup>6</sup>; y, principalmente, sus monografías sobre los llamados dramaturgos menores: Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Juan Bautista Diamante, Alvaro Cubillo de Aragón, los hermanos Figueroa y Córdoba, y algunos no tan menores, como don Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. En los estudios sobre estos autores documenta su obra con materiales de primera mano, casi siempre inéditos, estudia las comedias,

<sup>5</sup> Entre otras lindezas, se dice que «Fue autor de numerosas biografías-estudio sobre autores clásicos hoy superadas (Tirso, Villamediana, Villena, Rojas, Zorrilla [sic], etc.» Alonso ZAMORA VICENTE, *Historia de la Real Academia Española*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 274. El señor Zamora Vicente debería aclararnos quién ha superado la biografía que Cotarelo escribió de Rojas Zorrilla, pues es lo cierto que desde aquel lejano 1911 prácticamente nada se ha añadido a lo que nos contó don Emilio. Y lo mismo podría decirse de Vélez, Diamante...

<sup>6</sup> Don Emilio, con harta razón, no estaba seguro de que perteneciera a Tirso la comedia de este título incluida en la *Segunda Parte* de las comedias del Mercedario.

estableciendo sus fuentes, su mérito y la calidad de las mismas, muchas de las cuales permanecían y siguen permaneciendo inéditas.

No podemos olvidar el Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas, publicadas en Madrid, en 48 tomos, durante la segunda mitad del siglo XVII, en el que encontramos valiosas notas sobre las comedias.

De enorme dificultad fue el orden que Cotarelo dispuso en la complicadísima y enmarañada bibliografía de Moreto, embrolladísimo asunto que sólo podía emprender quien tuviese un concienzudo dominio del teatro del Siglo de Oro y de las ediciones antiguas. Posteriores estudiosos no han hecho sino aprovecharse de la senda que abrió y aclaró don Emilio.

Del siglo XVIII son los ya citados estudios sobre don Ramón de la Cruz: un *Ensayo* de más de 600 páginas, y dos gruesos tomos de sainetes, quedando inédito un tercero por causas ajenas a don Emilio. De finales del siglo XVIII y principios del XIX es su libro sobre Máiquez, inagotable cantera, continuamente saqueada por eruditos extranjeros, de materiales sobre el teatro de aquella época. Su necrológica sobre Tamayo y Baus es un importante estudio, en el que encontramos mucho más de lo que su título indica. También le pertenece, aunque publicada anónima, la *Historia sintética del teatro español*, aparecida en el Diccionario Espasa.

Las obras de Cotarelo destacan por su minuciosa documentación, en que ninguna aseveración es gratuita, la paciente búsqueda de datos en los archivos, un estilo limpio y culto, una sintaxis clara, un gran amor por el escritor estudiado, contrariamente a lo que se afirma sobre estos estudios historicistas y su frialdad. Esto puede verse especialmente cuando trata sobre Lope de Vega. Cotarelo fue el primero en estudiar aspectos próximos o relacionados con el teatro, tan de moda hoy, como la vida de actores. Su programa de *Historia del teatro español* es una buena muestra de sus innovaciones y de su profunda erudición.

De un «pecado» no pudo librarse don Emilio: Fue uno de los muchísimos estudiosos que echaron su cuarto a espadas en el manido asunto de Avellaneda y la autoría del falso Quijote. Para don Emilio, el autor era Guillén de Castro: teoría equivocada, como lo son todas las existentes, incluida la que lo atribuye a Jerónimo de Passamonte.

#### BIBLIOGRAFÍA DE DON EMILIO COTARELO

Se reseñan todas las obras de don Emilio Cotarelo que hemos localizado, tanto las publicadas en libro como en revistas. Citamos por la edición más antigua, aunque apareciese en revista, pero se mencionan las tiradas aparte, no siempre fáciles de localizar, pues de varias no hemos encontrado ejemplar alguno, y sólo las conocemos por los repertorios bibliográficos. Cuando así sucede, se señala. El orden seguido es el cronológico, para que pueda verse la evolución de la obra de don Emilio y su asombrosa fecundidad.

#### ABREVIATURAS

|        |   |
|--------|---|
| AN.    | Artículo anónimo.                         |
| B.M.   | Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. |
| B.N.M. | Biblioteca Nacional de Madrid.            |

- B.R.A.E. Boletín de la Real Academia Española. Durante la II República perdió el «Real», y quedó en Boletín de la Academia Española (B.A.E.).
- PALAU Manual del librero español e hispanoamericano.
- R.A.B.M. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- R.A.E. Real Academia Española.
- R.B.A.M. Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayto. de Madrid.
- R. E. Revista Española de Historia, Literatura y Arte.
- SIMÓN DÍAZ. Bibliografía de la Literatura española. Madrid.

- El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo.* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1886, 350 pp. B.N.M. 2-81704. R.A.E. 38-5-1. [Con dedicatoria autógrafa a don Manuel Tamayo y Baus.]
- Tirso de Molina. Investigaciones bio-bibliográficas.* Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 1893, 221 pp. B.N.M. 2-59493. R.A.E. 38-6-15 [Con dedicatoria autógrafa a don Manuel Tamayo y Baus.]
- «Juan del Encina y los orígenes del Teatro español». *La España Moderna*, LXIV (abril 1894), pp. 24-52; LXV (mayo 1894), pp. 24-60. [Corregido y aumentado en *Estudios de Historia literaria de España*, 1901.] Existe tirada aparte de esta última edición: Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1901. 83 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1864-9.
- «Vida pública de don Enrique de Villena». *La España Moderna*. LXVII (julio 1894). pp. 48-77.
- «Vida literaria de don Enrique de Villena.» *La España Moderna*. LXIX (septiembre 1894). pp. 18-42. LXX (octubre 1894). pp. 91-114.
- «La leyenda y la realidad acerca de don Enrique de Villena.» *La España Moderna*, LXXI, (noviembre 1894). pp. 39-67.
- «Una obra desconocida de don Enrique de Villena.» *Revue Hispanique*, II, 1895. pp. 97-101. [Es la Epístola a Suero de Quiñones.]
- «Cartas inéditas a Cadalso». *La España Moderna*, LXXIII (enero 1895). pp. 60-96.
- «Notas Críticas: *Obras Completas* de Lope de Vega, con notas e introducción de don Marcelino Menéndez Pelayo», *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas*, I, 1895. pp. 33-35. II, n.º 11-12 de 1896. pp. 326-332. [De los tomos VI y VII].
- «Notas críticas: Antología de poetas líricos castellanos...», por D. Marcelino Menéndez Pelayo. *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas*. I, 1895-96. pp. 97-99. Octubre 1896. pp. 331-335. II, enero 1897. pp. 28-31.
- «Notas críticas. Colección de libros españoles raros ó curiosos... Tomos 23 y 24: *Obras de Lope de Rueda*. Madrid, Imp. de J. Perales, 1895-96.» *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas*. I, 1895-96. pp. 267-270.
- Don Enrique de Villena. Su vida y sus obras.* Madrid, Rivadeneyra, 1896, 178 pp. B.N.M. 1-57409.
- Estudios sobre la historia del arte escénico en España. I: María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la Corte.* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, 205 pp. B.N.M. T-30744.

- «El trovador Garcí Sánchez de Badajoz.» *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas, Portuguesas e Hispano-Americanas*. I (1895-96) n.º 7-8. Junio-julio de 1896. pp. 234-239. [Ampliado y corregido en *Estudios de historia literaria de España*, 1901.]
- «Partida de matrimonio de los padres del insigne poeta don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza.» *R. A. B. M.* I (1897). p. 464.
- Iriarte y su época*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, VIII + 588 pp. [Reimpreso en microforma por la Universidad de Valencia, en 1998.] B.N.M. 1-48626.
- Estudios sobre Historia del arte escénico en España II. María del Rosario Fernández, La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1897, VII + 287 pp. B.N.M. T-50000.
- «Notas críticas: *La leyenda de los siete Infantes de Lara*», por don Ramón Menéndez Pidal. *Revista Crítica de Historia y Literatura Españolas Portuguesas e Hispano-Americanas*. II (1897) n.º 2. pp. 47-50.
- «Notas bibliográficas. Obras de Lope de Vega, edición Menéndez y Pelayo, publicadas por la R. A. E.» *R.A.B.M.* II (1898), pp. 453-457; IV (1900), pp. 90-92; VIII (1903), pp. 149-151.
- «El supuesto libro de Las Querellas, del Rey Alfonso el Sabio.» *Revista Contemporánea*, CX, 30 de abril de 1898. pp. 113-135. [Reimpreso en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901]. Existe tirada aparte: Madrid, Imprenta Hijos de M.G. Hernández, 1898. 30 pp. B.N.M. VCª 2869-106.
- «Lope de Rueda y el teatro español de su época.» *R.A.B.M.* II (1898). pp. 150-175; 466-502. [Ampliado y corregido en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901. De esta última edición existe una tirada aparte: Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901. 116 pp. B.N.M. VCª 1701-42. [De la tirada aparte.]
- «Don Manuel Tamayo y Baus. Necrología.» *R.A.B.M.* Suplemento al n.º 6 de 1898. pp. 289-319. [Reimpreso en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901].
- «Notas bibliográficas: Luis Montoto, *Noches de Luna*.» *R.A.B.M.* II (1898). pp. 231-233.
- «Traductores castellanos de Molière.», en *Homenaje a Menéndez Pelayo*. Madrid, Victoriano Suárez, 1899, pp. 69-141. [Reimpreso en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901.]
- Tirada aparte: Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1899, 73 pp. B.N.M. VCª 2828-31.
- Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid, J. Perales, 1899, 612 pp. + 8 pp. de música. B.N.M. 2-87429
- «Otro imitador de Cervantes en el siglo XVIII.» *Revista Contemporánea*, 28 de febrero de 1899. [Se refiere Cotarelo a la obra titulada *El tío Gil Mamuco*, de un tal F.V. Y. C. P., impresa en Madrid en 1789]. [Es una sátira del gobierno de Carlos III, especialmente del ministerio de Floridablanca.] [Reimpreso en *Estudios de historia literaria de España*, Madrid, 1901.]
- «Proceso inquisitorial contra D. Tomás de Iriarte.» *R.A.B.M.* IV (1900). pp. 682-683.
- «Quintana censor de teatros.» *R.A.B.M.* IV (1900) pp. 410-414.
- Cancionero de Antón de Montoro (el Roperero de Córdoba) poeta del siglo XV*. Reunido, ordenado y anotado por Don Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Imprenta de J. Perales y Martínez, 1900, 354 pp. B.N.M. 7-91517.

- Programa de «Historia del teatro español», pp. 15-22 de *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid*. Escuela de Estudios Superiores. curso de 1900 a 1901. *Lista de Profesores y alumnos. Programas*. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra, 1900, 79 pp. B.N.M. VC/4764-28.
- «Notas bibliográficas. Menéndez y Pelayo: Bartolomé de Torres Naharro y su Propalladia.» *R.A.B.M.* IV (1900). pp. 559-562.
- Sobre las imitaciones castellanas del Quijote* (Discurso de recepción en la R.A.E.). Madrid, Imprenta Ducazcal, 1900, 52 pp. [Reimpreso en *Estudios de historia literaria de España*. Madrid, 1901.] B.N.M. VC<sup>a</sup> 2533-94.
- Estudios de historia literaria de España*. Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, 406 pp. B.N.M. 5-8457.
- Revista Española de Literatura, Historia y Arte*. Madrid, 12 números de enero a junio de 1901. Siendo Don Emilio Cotarelo director y alma de esta revista, no sería muy aventurado atribuirle los artículos anónimos que en ella se publicaron. A veces la atribución es obvia, otras nos parece de difícil solución, como en la Crónica que aparece al frente de cada número, firmada con el seudónimo de Critón. Iremos comentándolo a su debido tiempo. R.A.E. 31-I-32.
- Lo que será la Revista Española. R.E. I (1901). pp. 1-3. [Editorial anónimo, como es obvio, pero obra indudable de don Emilio.]
- Lazarillo de Manzanares. Novela española del siglo XVII, de Juan Cortés de Tolosa. [Edición de Emilio Cotarelo.] R.E. I (1901) pp. 5-7; 37-40; 71-74; 105-110; 137-140; 169-172; 201-205; 233-236; 265-269. Este mismo año de 1901 se publicó en libro: Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, 150 pp. B.N.M. 1-13792.
- «Poesías inéditas de Quevedo.» R.E. I (1901) pp. 7-9; 46-48. [An.] [Están tomadas de un manuscrito de hacia 1650 que pertenecía a Cotarelo y ahora para en la Biblioteca de la Real Academia Española, tras haber pasado por la de Rodríguez Moñino.
- «Versos satíricos contra don Manuel Godoy.» R.E. I (1901). pp. 12-13; 35-37. [An.]
- «Procesos políticos célebres: El del Marqués de Ayamonte (1641-1648).» R.E. I (1901). pp.13-16; 57-60; 87-91; 103-104; 186-188; 198-200; 315-317; 322-326.
- «Cancionero inédito de Juan Alvarez Gato, poeta madrileño del siglo XV.» *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, I. 1901. pp. 16-21; 52-55; 74-79; 110-113; 147-150; 172-175; 205-208; 236-240; 272-275; 300-302; 345-353. Se imprimió en libro: Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, XVI + 22 pp. B.N.M. 2-55021.
- «El primer entremés del teatro español.» R.E. I (1901). pp. 21-23. [An.]
- «Bibliografía.» R.E. I (1901). pp. 28-29; 62; 91-93; 159 (An.); 189-191; 220-222; 253-255; 286; 319-320; 367 (An.); 408.
- «Necrología. Don Rafael Monleón.» R.E. I (1901). pp. 31-32.
- «Anécdotas históricas españolas.» R.E. I (1901). pp. 32; 64; 96. [Es muy previsible que esta breve sección, publicada anónima, fuese redactada por don Emilio. Las de Noticias y Crónica teatral, aunque pudieran ser tuyas, no me parecen tan seguras. La crónica teatral es anónima en los tres primeros números. A partir del cuarto la firma M. ¿Inicial de Mori? También a partir de este cuarto número la Crónica que se publica al frente de cada número aparece firmada por M.]
- «Nuevos documentos relativos a la Tirana.» R.E. I (1901). pp. 41-46.
- «Don Víctor Balaguer.» R.E. I (1901). p. 67.



- «Varias poesías inéditas y curiosas del siglo XVII.» R.E. I (1901). pp. 69-71; 120-122. [An.]
- «Comedia de Sepúlveda...» R.E. I (1901). pp. 115-120; 151-155; 175-179; 216-217; 249-252; 280-282; 310-315; 353-359. Se imprimió en libro: *Comedia de Sepúlveda*. Ahora por primera vez impresa... con prólogo y notas de D. Emilio Cotarelo y Mori, de la R.A.E. Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, 151 pp. B.N.M. T-46030.
- «Versos satíricos contra el corregidor Marquina.» R.E. I (1901). pp. 85-87. [An.]
- «Breviario de la Reina Católica.» R.E. I (1901). p. 87. [An.]
- «El Marqués de Valmar.» R.E. I (1901). pp. 98-100.
- «Versos a Romero y Costillares, toreros famosos del siglo XVIII» R.E. I (1901). pp. 101-103. [An.]
- «Epitafios burlescos portugueses.» R.E. I (1901). pp. 113-115. [An.]<sup>7</sup>
- «Campoamor» R.E. I (1901). p. 131.
- «El Conde-Duque de Olivares en Toro después de su caída.» R.E. I (1901) pp. 131-132. [An.]
- «Poesías inéditas del siglo XVIII y principios del XIX.» R.E. I (1901). pp. 133-136. [An.]
- «Fragmentos de una farsa rarísima de principios del siglo XVI.» R.E. I (1901). pp. 140-142.
- «Documentos inéditos de algunas representaciones palaciegas de comedias de Calderón.» R.E. I (1901). pp. 142-146; 179-182; 212-214; 245-247; 263-264; 295-296; 327-328; 372-376.
- «Necrología. Don Luis Mariano de Larra.» R.E. I (1901). pp. 158-159 [An.]
- «Poesías políticas de principios del siglo XIX.» R.E. I (1901). pp. 163-165; 196-198. [An.]
- «Nuevos datos acerca del histrionismo en España en los siglos XVI y XVII.» R.E. I (1901). p. 166. Sólo es de don Emilio el prólogo, en que presenta este interesante trabajo de Cristóbal Pérez Pastor.
- «Necrología. Don Juan Facundo Riaño.» R.E. I (1901). p. 188.
- «El Dr. Don Emilio Hübner.» R.E. I (1901). pp. 195-196. [An.]
- «Poesías inéditas del siglo XVII.» R.E. I (1901). pp. 228-230 [An.]
- «La autenticidad del Centón Epistolario.» R.E. I (1901). pp. 232; 269-272; 297-299; 329-337; 377-387.
- «Don Eduardo de Saavedra.» R.E. I (1901). pp. 258-262. [An.]
- «Una nueva obra de Lope de Rueda.» R.E. I (1901). pp. 278-280.
- «Poesías satíricas del principios del siglo XIX.» R.E. I (1901). pp. 292-294.
- «Papel satírico contra don Fernando de Valenzuela.» R.E. I (1901). pp. 294-295. [An.]
- «Don Mariano Catalina.» R.E. I (1901). pp. 321-322 [Firmado por X]
- «Don Miguel Colmeiro.» R.E. I (1901). pp. 369-371 [Firmado por X]
- «Censura de un libro de Quevedo.» R.E. I (1901). pp. 371-372. [An.]
- «Poesías políticas del siglo XIX.» R.E. I (1901). pp. 401-404. [An.]
- «Proceso contra Miguel de Pedriola, llamado el Profeta.» R.E. I (1901). pp. 404-405. [An.]

<sup>7</sup> No podemos resistir la tentación de copiar uno de estos Epitafios. Su gracia lo merece: «Aqui he ó corpo santo do senhor don Joao de Pereyra, Capitan do Galeon C... fogo.. E foy santo poys nao pegó fogo a todo ó mundo tendo poder para facelo.»

- Teatro español anterior a Lope de Vega. Catálogo de obras impresas pero no conocidas hasta el presente. Con un apéndice sobre algunas piezas raras no conocidas de los antiguos teatros francés e italiano.* Madrid, Imprenta de Felipe Marqués, 1902, 46 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> / 239 / 31. R.A.E. V-304-1 .
- Estudios sobre la Historia del arte escénico en España, III: Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo.* Madrid, J. Perales, 1902, 855 pp. + 21 fotograbados. B.N.M. 7-17765.
- «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor, el bachiller López de Yanguas.» *R.A.B.M.* VII, 1902. pp. 251-272. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1902, 24 pp. [Según Palau, es tirada de 20 ejemplares.] R.A.E. E-42-6991. [Fondo Rodríguez Moñino] Biblioteca de la Hispanic Society of America, en Nueva York.
- «Las armas de los Girones. Estudio de heráldica española.» *R.A.B.M.* IX, 1903. pp. 13-21. Hay tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M. 1903, 11 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 308-35
- «Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel.» *R.A.B.M.* VIII, 1903. pp. 347-377. Hay tirada aparte: Madrid, Tipografía de Archivos, 1903, 33 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 349-21. Hay segunda edición, corregida y aumentada, que mencionaremos a su debido tiempo, cuando llegue su año: 1907.
- «El supuesto casamiento de Almanzor con una hija de Bermudo II.» *La España moderna*, 169 (enero de 1903). pp. 42-55. Tirada aparte: Madrid, Establecimiento tipográfico de Idanor M. Cruzado, 1903, 16 pp. [Es un estudio histórico en que replica al hispanista R. Dozy.] B.N.M. VC<sup>a</sup> 73-25.
- Informe leído ante la R.A.E. en la sesión pública de 15 de noviembre de 1903 para la repartición de premios y socorros de la Fundación de San Gaspar.* Madrid, Revista de Archivos, 1903, 11 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 2520-109.
- Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid, Tipografía de Archivos, 1904, 739 pp. Hay edición facsímil, publicada en 1997 por la Universidad de Granada. B.N.M. 1-10481.
- «Bibliografía de los principales escritos publicados con ocasión del tercer centenario del Quijote.» *R.A.B.M.* XII, 1905. pp. 403 -410.
- Efemérides cervantinas, o sea, resumen cronológico de la vida de Miguel de Cervantes.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1905, 315 pp. B.N.M. CERV / 1136.
- Miguel de Cervantes. *Epístola a Mateo Vázquez, dirigida en 1577 desde Argel*, con introducción y algunas notas de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Imprenta Baena Hermanos, 1905, 22 pp. + 1 lámina. Es edición de 211 ejemplares. [Y no 200, como dice Simón Díaz.] B.N.M. Cerv. C / 7/ 23
- «Cervantes soldado.» (Es una colaboración, páginas 29-38, en el libro *Cervantes y el «Quijote»*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1905, 171 pp.) Según el *Diccionario Espasa*, todo lo no firmado en este libro pertenece a don Emilio. Lo no firmado son los prólogos y las notas biográficas de algunos colaboradores del libro: don Juan Antonio Pellicer, Gallardo, don Diego Clemencín, don Juan Eugenio Hartzenbusch, don Adolfo de Castro, Nicolás Díaz de Benjumea y don Juan Valera. B.N.M. Cerv-490.
- Los grandes calígrafos españoles I: Los Morante.* Madrid, Revista de Archivos, 1906, 110 pp. + 22 láminas. B.N.M. 6-12619.

- «Notas bibliográficas: Tirso de Molina, conferencia leída por ...D<sup>a</sup> Blanca de los Ríos ...el día 23 de abril de 1906.» *R.A.B.M.* XIV, 1906. pp. 394-401<sup>8</sup>. Tirada aparte: Madrid, Imprenta de la R.A.B.M., 1906, 20 pp. Según Paláu, la tirada fue de 50 ejemplares. R.A.E. V.º 187 n.º 19. B.M. B -28511.
- Comedias de Tirso de Molina*. Colección ordenada e ilustrada por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Bailly-Ballière, 1906-1907, 2 volúmenes. Son los tomos 4 y 9 de la N.B.A.E. B.N.M. INV 08: 860 NUE.
- Francisco de Lugo y Avila, *Teatro Popular*. Introducción y notas de Emilio Cotarelo. Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, 397 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 1. B.N.M. 6-8684 Tomo I. R.A.E. 1-A-143.
- Novelas peregrinas y ejemplares*, de don Gonzalo de Céspedes y Meneses. Edición y noticias del autor por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de la Viuda de Rico, 1906, 426 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 2. B.N.M. 9-188553. R.A.E. 1-A-144.
- La Niña de los embustes Teresa de Manzanares*, de D. Alonso del Castillo Solórzano. Introducción y notas de D. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906, 324 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 3. B.N.M. 7-120896. R.A.E. 1-A-145
- Miguel Moreno y Baltasar Mateo Velázquez. *Novelas*. Introducción de Emilio Cotarelo. Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906, XXVII + 355 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 4. B.N.M. 4-20214. R.A.E. 1-A-146.
- Noches de placer*, de don Alonso del Castillo Solórzano. Edición y advertencia de E. Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1906, XII + 438 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 5. B.N.M. 4-17578. R.A.E. 1-A-147.
- Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, 85 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 322-15.
- Corrección de vicios y La sabia Flora Malsabidilla*, de don Alonso J. de Salas Barbadillo. Con la vida y obras del autor. Por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, 1907, CXXVIII + 504 pp. Colección de escritores castellanos. N.º 128. B.N.M. S-42128.
- Casos prodigiosos y Cueva encantada*, de Juan de Piña. Estudio biográfico y crítico por Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de la viuda de Rico, 1907, XLII + 308 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 6. B.N.M. 4-18312. R.A.E. 1-A-148.
- Las harpías de Madrid y tiempo de regocijo*, de don Alonso del Castillo Solórzano. Edición e introducción de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907, XXIV + 436 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 7. B.N.M. 7-120049. R.A.E. 1-A-149.

<sup>8</sup> Este artículo es una durísima y justa réplica a D.<sup>a</sup> Blanca de los Ríos, que por su alto ego y por su idolatría de Tirso iba sembrando agravios en el campo de la filología. Dice don Emilio: «La Sra. de los Ríos, que sin duda ha bebido las aguas del Leteo, haciendo caso omiso de lo que antes de ella se ha trabajado, quiso volver a descubrir toda una serie de Mediterráneos y ¡con qué fatigas.» (p. 398). Sobre la idolatría de D.<sup>a</sup> Blanca, dice estas ecuánimes palabras: «Si no afloja algo la cuerda de su entusiasmo por el autor a quien hace más de veinte años viene consagrando culto fervoroso, tendremos, en vez de un juicio sereno, imparcial y razonado del gran poeta, un delirante panegírico, un fastidioso y continuo dítirambo, un diccionario estéril de todos los superlativos encomiásticos.» (p. 399).

- Andrés Sanz del Castillo, *La Mojiganga del gusto en seis novelas*, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 8. B.N.M. 8684 Tomo VIII. R.A.E. 1-A-150.
- Tardes entretenidas*, de don Alonso del Castillo Solórzano. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1908, 404 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 9. Según Simón Díaz, la tirada es de 25 ejemplares, pero debe de ser error de este bibliógrafo, pues nada se dice en los ejemplares que hemos consultado. B.N.M. 6-8684 Tomo IX. R.A.E. 1-A-151.
- Migajas del Ingenio*. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas, reimpresso con prólogo y notas de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Revista de Archivos, 1908, 224 pp. B.N.M. T-18545. R.A.E. 41-8-59.
- «Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo XVI.» *R.A.B.M.* XIX, 1908, pp. 42-61. Hay tirada aparte, según Palau, pero no la hemos visto.
- Colección de poesías relativas al Dos de mayo*. En el *Discurso Conmemorativo del Centenario*. Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1908, 67 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 308-41.
- Don Juan de Espina. Noticias de esta célebre persona y enigmático personaje*. Madrid, Revista de Archivos, 1908, 62 pp. B.N.M. Mss. / Imp. 937.
- Obras de Lope de Rueda*. Edición y prólogo de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, R.A.E., 1909, 2 tomos. B.N.M. 4-209749 y 4-209750.
- El Menandro*, de Matías de los Reyes. Edición y prólogo de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, XXXII + 398 pp. Colección selecta de antiguas españolas. Tomo 10. B.N.M. 6-8684 Tomo X. R.A.E. 1-A-152
- «Últimos estudios acerca de El Burlador de Sevilla.» *R.A.B.M.* XVIII, 1908. pp. 75-86. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1908, 14 pp. C.S.I.C. Biblioteca Central EL / 8.
- Jornadas alegres*, de don Alonso del Castillo Solórzano. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, 364 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 11. B.N.M. 6-8684 Tomo XI. R.A.E. 1-A-152.
- El curial del Parnaso*, de Matías de los Reyes. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909, 348 pp. Colección selecta de antiguas novelas españolas. Tomo 12. B.N.M. 7-151813. R.A.E. 1-A-153.
- Fonología española. Cómo se pronunciaba el castellano en los siglos XVI y XVII*. Madrid, Suárez, 1909, 259 pp. B.N.M. 1-52739.
- Satisfacción a la Real Academia Española y defensa del vocabulario puesto a las Obras de Lope de Rueda*. Madrid, Revista de Archivos, 1909, 85 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 390-19.
- El caballero puntual y los prodigios de amor*, de don Alonso J. de Salas Barbadillo. Edición de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, 1909, XVI + 407 pp. Colección de escritores castellanos, N.º 139. B.N.M. S-42139.
- Sobre el «Le» y el «La»*. *Cuestión gramatical*. Madrid, Antonio Marzo, 1910, 154 pp. B.N.M.: 1-53290.
- Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Edición y estudio preliminar de E. Cotarelo y Mori. Madrid, Bailly-Ballière, 1911, 2 volúmenes. Nueva Biblioteca de Autores Espa-

- ñoles, XVII y XVIII. B.N.M. INV 08: 860 NUE. Reeditados en facsímil por la Universidad de Granada, en el año 2000.
- Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas.* Madrid, Revista de Archivos, 1911, 311 pp. B.N.M. 1-59568.
- Herenio. Novela histórica* por don D. Emilio Cotarelo y Mori, de la Real Academia Española. Madrid, Revista de Archivos, 1912, 286 pp. B.N.M. 1-66379
- El Hijo del Conde-Duque. Novela histórica* por D. Emilio Cotarelo y Mori, de la Real Academia Española. Madrid, Revista de Archivos, 1912, 408 pp. R.A.E. 21-VIII-49
- Papeles póstumos de don Cristóbal Pérez Pastor, Publicados por don Emilio Cotarelo y Mori. *Memorias de la Real Academia Española*, tomos X (1910), XI (1914), XII (1926) y XIII (1926).
- Las letras y los grandes. Discurso leído en el acto de su recepción (en la R.A.E.) por don Francisco Fernández de Bethencourt y contestación del Señor don Emilio Cotarelo.* Madrid, Imprenta de J. Ratés, 1914, 72 pp. B.N.M. V-505-30. R.A.E. Ac. Esp. II-90.
- Diccionario biográfico y bibliográfico de calígrafos españoles.* Obra premiada por la Biblioteca nacional en ... 1904. Madrid, Revista de Archivos, 1914-16, 2 volúmenes. B.N.M. INC 016: 003 COT.
- «La fundación de la Academia Española y su primer director don Juan Manuel F. Pacheco, marqués de Villena.» *B.R.A.E.* I, 1914. pp. 4-38; 89-127.
- «Testamento de una hermana de Moreto.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 67-68.
- «Vocablos incorrectos: influenciar.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 71-72.
- «Examen de libros: *Vida y obra dramáticas del Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)*, por Jorge W. Bacon (...). CARMINE GIUSTINO MINNINI: *Pietro Napoli Signorelli. Vita, operi, tempi, amici (...)*» *B.R.A.E.* I, 1914. pp. 183-191.
- «Lexicografía: tubano, jáculo, catalinón, matalafe.» *B.R.A.E.* I, 1914. pp. 192-196.
- «Vocablos incorrectos: provistar.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 197-198.
- «Don Diego Jiménez de Enciso y su teatro.» *B.R.A.E.* I, 1914. pp. 209-248; 385-415; 510-550. Hay tirada aparte: Madrid, R.A.B.M., 1914, 111 pp. B.N.M. 1-69847.
- «Lexicografía: pitimbau, picazo, terrero.» *B.R.A.E.*, I. pp. 357-360.
- «Vocablos incorrectos: sanción, sancionar.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 361-365.
- «Segundo centenario de la fundación de la Real Academia Española.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 377-384.
- «Vocablos incorrectos: modisto.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 479-481.
- «El retrato de Garcilaso.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 582-585.
- «Vocablos incorrectos: calígene; caliginoso. Sórdido; sordidez. Desmoralizarse; desmoralizado. Echarpe.» *B.R.A.E.*, I. 1914. pp. 608-614.
- Sainetes de don Ramón de la Cruz, en su mayoría inéditos.* Colección ordenada por don Emilio Cotarelo y Mori, de la Real Academia Española y su Secretario perpetuo. Madrid, Bailly-Ballière, 1915-1928, 2 volúmenes. N.B.A.E. 23 y 28. B.N.M. INV 08: 860 NUE.
- «La descendencia de Lope de Vega.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 21-56; 137-182. Existe tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1915, 71 pp. B.N.M. 4-29300
- «Vocablos incorrectos: Arrivismo, arrivista, polonesa, elucubración, obstruccionar.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 229 -232.
- «Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez.» *B.R.A.E.* 1915. pp. 251-293; 425-457; 583-621; III, 1916. pp. 3-38; 151-

185. Hay tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1916, 182 pp. B.N.M. 1-73609.
- «Examen de libros: *Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Indicaciones bibliográficas con motivo de un libro reciente.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 362-383. Hay tirada aparte. Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1915, 24 pp. Washington. Biblioteca del Congreso. Z8354. C67.
- «Vocablos incorrectos: Torpedear, torpedeamiento, siniestrado, siniestrada.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 386-388.
- «La madre de Lope de Vega.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 524-525.
- «Los padres del autor dramático don Juan Ruiz de Alarcón.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 525-526.
- «Vocablos incorrectos: Obsesionar, obsesionado, chismorrear, chismorrejo, controlar.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 560-563.
- «El licenciado Sebastián de Horozco y sus obras.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 646-694. Tirada aparte: Madrid, Imprenta de la R.A.B.M., 1916, 51 pp. R.A.E. E-42-6991 [Fondo Rodríguez Moñino]. Universidad de Carolina del Norte (Chapell Hill). 861 H816zC
- «Vocablos incorrectos: Plus valía (*plus value*), entrevistarse, a base.» *B.R.A.E.* II, 1915. pp. 718-720.
- «La dama castellana a fines del siglo XV.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 80-88.
- «Vocablos incorrectos: Contingente, Porcentage, maqueta, Explotar, Explosionar.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 94 -97.
- «Vocablos incorrectos: Rebolera, fusionar, fusionarse, evidencia, emocionar-emocionante.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 241-243.
- «Don Juan Bautista Diamante y sus comedias.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 272-297; 454-497. Hay tirada aparte: Madrid, Imprenta de la R.A.B.M., 1916, 69 pp. New York Public Library.
- «Vocablos incorrectos: europeizarse, en ciernes, orfanato.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 392-398.
- «Vocablos incorrectos: Obstaculizar, objetivo, independizarse, enjugar, infeccionar.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 605-607.
- Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción pública de don Miguel Echegaray [Tema: lo cómico] y contestación de don Emilio Cotarelo.* Madrid, Tipografía de Archivos, 1916, 48 pp. B.N.M. VC 1063-8. Ac. Esp. II-97.
- «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 621-652; IV, 1917. pp. 137-171; 269-308; 414-444. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1917, 136 pp. Washington, Biblioteca del Congreso: PQ 6497. C7.
- Obras de Lope de Vega.* Publicadas por la Real Academia Española (Nueva Edición). Obras Dramáticas. [Edición preparada por Emilio Cotarelo y Mori]. Madrid, 1916-1930, 13 tomos. Tienen prólogo de Cotarelo los tomos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 12 y 13. B.N.M. 6-10894 al 6-10906.
- Los puntos oscuros en la vida de Cervantes.* Madrid, Tipografía de Archivos, 1916, 55 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1641-62.
- «Semántica española: Retraer.» *B.R.A.E.* III, 1916. pp. 685-705.
- «Centenario del nacimiento de Zorrilla.» *B.R.A.E.* IV, 1917. pp. 3-22.
- «Semántica española: Refrán.» *B.R.A.E.* IV, 1917. pp. 242-259.
- «Vocablos incorrectos: lesionar, lesionado, contusionar-contusionado, exteriorizar-exteriorización.» *B.R.A.E.* IV, 1917. pp. 377-382.

- Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1917, 458 pp. B.N.M. M-1786.
- «Dramáticos españoles del siglo XVII. Alvaro Cubillo de Aragón.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 3-23; 241-280. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1918, 64 pp. R.A.E. E-42-6991. [Fondo Rodríguez Moñino.] Ejemplar regalado en 1928 por don Emilio a Rodríguez Moñino. Universidad de Colorado, Boulder (Colorado): PQ 6388. c8z6.
- «Una opinión nueva acerca del autor del Diálogo de la lengua.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 121-150. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1918, 30 pp. R.A.E. E-42-6991. [Fondo Rodríguez Moñino] Biblioteca del Wellesley College, Wellesley (Massachusetts).
- «Semántica española: Dar con la del martes. Dar con la del Rengo.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 223-229.
- «Vocablos incorrectos: Vaciar.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 384-386.
- «Lexicografía: Viar.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 511-518.
- «Dramáticos del siglo XVII: Don Antonio Coello y Ochoa.» *B.R.A.E.* V, 1918. pp. 550-600. Hay tirada aparte: Madrid, Imprenta de la R.A.B.M., 1919, 51 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 711-30
- Postfíguro. Artículos no coleccionados de D. Mariano José de Larra (Fíguro).* [Prólogo de Emilio Cotarelo]. Madrid, Biblioteca de «El Sol», 1918, 2 tomos. B.N.M. 1-77943 y 1-77944
- «Curiosidades filológicas: ¿Avapiés o Lavapiés? » *B.R.A.E.* VI, 1919. pp. 282-287.
- «Dramáticos españoles del siglo XVII. Los hermanos Figueroa y Córdoba.» *B.R.A.E.* VI, 1919. pp. 149-191. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1919, 45 pp. R.A.E. E-42-6991. [Fondo Rodríguez Moñino] Harvard University, Cambridge (Massachusetts).
- «Cuestión literaria ¿Quién fue el autor del Diálogo de la lengua?» *B.R.A.E.* VI, 1919. pp. 473-523; 671-698; VII, 1920. pp. 10-46; 158-197; 269-289. Existe tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1920, 174 pp. Biblioteca de la Universidad de Illinois, Urbana. 460 V23dYc.
- «Semántica española: Chatón y tachón. Tachonar, cuezo.» *B.R.A.E.* VI, 1920. pp. 534-543.
- «Semántica española: Chafariz, zafarache, zafariche; demediar y dimidiar.» *B.R.A.E.* VII, 1920. pp. 654-662.
- «Catálogo sincrónico de las obras de don Benito Pérez Galdós.» *B.R.A.E.* VII, 1920. pp. 150-157.
- Ultimos estudios cervantinos. Rápida ojeada sobre los recientes trabajos acerca de Cervantes y el Quijote.* Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1920, 66 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1768-23. [Dedicado a don Francisco A. de Icaza.] R.A.E. 40-9-80.
- «Semántica española: calés, calesa, calesín; chaperón, chapirón, capirote; campeón, chantillón.» *B.R.A.E.* VIII, 1921. pp. 109-115.
- «Notas bibliográficas: Serís (Homero). La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América.» *B.R.A.E.* VIII (1921) pp. 449-451.
- «Semántica española: Uno piensa el bayo y otro el que le ensilla.» *B.R.A.E.* VIII, 1920. pp. 279-284.
- «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca.» *B.R.A.E.* VIII, 1921. pp. 517-562; 657-704; IX, 1922. pp. 17-70; 163-208; 311-344; 429-470;

- 605-649; X, 1923. pp. 5-25; 125-157. En 1924 se imprimió una tirada aparte, que se dice Parte primera, pero es la única publicada. En efecto, don Emilio sólo redactó la parte que en el título corresponde a la Vida. El ensayo sobre las obras quedó sin redactar, aunque en la parte publicada hay muchos y atinados juicios sobre ellas: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1924, 376 pp. R.A.E. 32-VI-48. C.S.I.C. Biblioteca General de Humanidades 7 / 305
- «En honor de don Joaquín Ibarra.» *B.R.A.E.* X, 1923, pp. 373-385.
- «El tecnicismo de la prehistoria.» *B.R.A.E.* X, 1923. pp. 604-639. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1923, 40 pp. British Library 010007.g.22.
- «Biografía de don Antonio de Sancha.» *Bibliografía General Española e Hispanoamericana.* 1923. También se imprimió en libro: Madrid, Cámaras oficiales del libro de Madrid y Barcelona, 1924, 100 pp. Hay edición facsímil, de mil ejemplares numerados: Madrid, Gremio madrileño de comerciantes del libro usado, 1990. British Library 10634 bb. 18. Washington. Biblioteca del Congreso: Z412 S 21 C8.
- «Libreros de Madrid a fines del siglo XVIII.» *Bibliografía General Española e Hispanoamericana.* Enero-abril 1923.
- La reforma del calendario. Orígenes y estudio práctico de esta cuestión.* Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1924, 83 pp. Biblioteca de la Universidad de Georgia, Athens (Georgia). CE73 c6.
- «Sobre las voces «concejala» y «edila».
- B.R.A.E.*
- XI, 1924. pp. 459-460.
- «Los últimos amores de Larra.» *R.B.A.M.* I, 1924. pp. 222-240. Hay tirada aparte: Madrid, Imprenta Municipal, 1924, 21 pp. C.S.I.C. Instituto de Filología F-4556.
- «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII.» *R.B.A.M.* II, 1925. pp. 461-470.
- «Una nueva casta de galicismos.» *B.R.A.E.* XII, 1925. pp. 117-121.
- «Elogio biográfico de don Ramón de Mesonero Romanos.» *B.R.A.E.* XII, 1925. pp. 155-191; 309-343; 433-469. Se imprimió tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1925, 110 pp. Biblioteca de la Universidad de Chicago. PQ 6539. Z8C8
- «Vocablos incorrectos: Racial.» *B.R.A.E.* XII, 1925. pp. 556-558.
- «Un novelista del siglo XVII e imitador de Cervantes, desconocido.» *B.R.A.E.* XII, 1925. pp. 640-651. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1926, 16 pp. R.A.E. E-42-6992 [Fondo Rodríguez Moñino]. Washington, Biblioteca del Congreso. PQ 6321. C29Z6.
- «Algunas noticias acerca de Rodrigo de Cota.» *B.R.A.E.* XIII, 1926. pp. 11-17. Se imprimió una tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1926, 9 pp. R.A.E. E-42-6992. [Fondo Rodríguez Moñino] C.S.I.C. Biblioteca General de Humanidades F / 4895.
- «Adición a las noticias sobre Rodrigo de Cota.» *B.R.A.E.* XIII, 1926. pp. 140-143.
- «Nuevas noticias biográficas de Feliciano de Silva.» *B.R.A.E.* XIII, 1926. pp. 129-139. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1926, 16 pp. [Lleva al final, pp. 13-16, «Adiciones a las noticias sobre Rodrigo de Cota.»] R.A.E. E-42-6992 [Fondo Rodríguez Moñino] Biblioteca de la Universidad de Chicago: PQ 6433. S55Z8C8.
- «Sobre quién fue el raptor de la hija de Lope de Vega.» *R.B.A.M.* III, 1926. pp. 1-19. Se imprimió una tirada aparte: Madrid, Imprenta Municipal, 1926, 21 pp. R.A.E. V-28-21. B.M. FM / 144 y FM / 145.
- «Una tragedia real de la Avellaneda.» *R.B.A.M.* III, 1926. pp. 133-157. Tirada aparte. Madrid, Imprenta Municipal, 1926, 27 pp. B.M. FM / 135.



- «Varias noticias nuevas acerca de Florián de Ocampo.» *B.R.A.E.* XIII, 1926. pp. 259-268. Se publicó tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1926, 12 pp. R.A.E. E-42-6992. [Fondo Rodríguez Moñino] Biblioteca de la Universidad de Kansas, Lawrence (Kansas).
- «Nuevos y curiosos datos biográficos del famoso trovador y novelista Diego de San Pedro.» *B.R.A.E.* XIV, 1927. pp. 305-327. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M., 1927, 22 pp. R.A.E. E-42-6992. [Fondo Rodríguez Moñino].
- «La bibliografía de Moreto.» *B.R.A.E.* XIV, 1927. pp. 449-494. Tirada aparte: Madrid, Tip. de la R.A.B.M., 1927, 46 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1957-17.
- «Acta de la sesión solemne en honor de don Antonio Cánovas del Castillo» [en la R.A.E.]. *B.R.A.E.* XV, 1928. pp. 20-21.
- «Hugo Albert Rennert.» *B.R.A.E.*, XV, 1928. pp. 130-132.
- «Un pasaje de Lope de Vega sobre la formación de algunos femeninos castellanos.» *B.R.A.E.* XV, 1928. pp. 567-568.
- JUAN DEL ENCINA, *Cancionero*. Reproducción facsímil de la edición de 1496, con prólogo de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, R.A.E., 1928, 32 pp. + CXVI + 4 folios. B.N.M. 4-16513. R-24396. R.A.E. 35-I-15.
- «Editores y galerías de obras dramáticas en Madrid en el siglo XIX.» *R.B.A.M.* V, 1928. pp. 121-139. Se imprimió una tirada aparte: Madrid, Imprenta Municipal, 1928, 21 pp. R.A.E. E-42-6992. [Fondo Rodríguez Moñino] C.S.I.C. Instituto de Filología F-3964.
- Catálogo de las obras publicadas por la Real Academia Española. Discurso leído en la Fiesta del libro español, año 1928*, por don Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, R.A.E., 1928, 218 pp. B.N.M. 2-77573.
- «La Avellaneda y sus obras.» *B.R.A.E.* XV, 1928. pp. 583-635; XVI, 1929. pp. 5-48; 131-184; 267-325; 395-437; 529-593; XVII, 1930. pp. 5-71; 145-205. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de Archivos, 1930, 450 pp. B.N.M. 2-78836.
- «Don Antonio Restori.» *B.R.A.E.* XV, 1928. pp. 685-688.
- Farsas y églogas...* de Lucas Fernández. Reproducción facsímil de la edición de 1514, con prólogo de Emilio Cotarelo y Mori. Madrid, R.A.E., 1929, XXIII + 60 pp. + 16 pp. B.N.M. 2-88764. R.A.E. 35-II-1.
- Fábulas de Esopo*. Reproducidas en facsímil de la primera edición de 1489. Publícala la Real Academia Española. Madrid, 1929, LII + CXXIII pp. Al fin del prólogo aparecen las iniciales E.C. Esto demuestra una vez más la gran modestia de Cotarelo, que publicaba ediciones sin que su nombre figurase al frente de las mismas, conformándose con que al fin del prólogo apareciesen las iniciales E.C. B.N.M. 1-31127; R-27847. R.A.E. 35-1-19.
- Discursos leídos en la Real Academia Española el día 27 de octubre de 1929, para celebrar el centenario del nacimiento de don Manuel Tamayo y Baus*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1929, 64 pp. El discurso de Cotarelo ocupa las páginas 7 a 41. Completan el tomo los discursos de Manuel de Sandoval y de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. B.N.M. T-46243.
- «La Estrella de Sevilla es de Lope de Vega.» *R.B.A.M.* VII, 1930. pp. 12-24. Hay tirada aparte: Madrid, Imprenta Municipal, 1930, 15 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1896-32.
- Teatro español: Catálogo abreviado de una colección dramática española hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*. Madrid, V de H. de J. Ratés, 1930, 164 pp. [Se publicó anónimo]. R.A.E. 42-VIII-34

- «Catálogo descriptivo de la Gran Colección de Comedias Escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes impresos de 1652 a 1704.» *B.R.A.E.* XVIII, 1931. pp. 232-280; 418-468; 583-636; 772-826. XIX, 1932. pp. 161-218. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de Archivos, 1932, 266 pp. B.N.M. B 46.
- «Mira de Amescua y su teatro.» *B.R.A.E.* XVII, 1930. pp. 467-505; 611-658. XVIII, 1931. pp. 7-90. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de la R.A.B.M, 1931, 176 pp. B.N.M. 2-85021.
- «Don Juan Armada y Losada, marqués de Figueroa.» *B.A.E.* XIX, 1932. pp. 689-694.
- «Don Manuel de Sandoval.» *B.A.E.* XIX, 1932. pp. 529-531.
- «Sobre las primeras versiones españolas de *Romeo y Julieta*, tragedia de Shakespeare.» *R.B.A.M.* IX, 1932. pp. 353-356.
- «Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea, el drama lírico español. Desde su origen a fines del siglo XIX.» *B.A.E.* XIX, 1932. pp. 625-671; 753-817. XX, 1933. pp. 99-147; 271-315; 445-506; 601-642. XXI, 1934. pp. 113-161; 273-317; 463-505; 629-671. 858-913. XXII, 1935. pp. 81-156; 229-280; 388-425; 497-533. XXIII, 1936. pp. 57-88. En 1934 se imprimieron, en libro, los quince primeros capítulos de la obra:
- Historia de la zarzuela.* Madrid, 1934, 618 pp. Se dice tomo I, pero fue el único publicado. La edición en el boletín académico es más completa, pues llega hasta el capítulo XXI, que apareció póstumo. B.N.M. 4-203721.
- «Actores famosos del siglo XVII: María de Córdoba «Amarilis» y su marido Andrés de la Vega.» *R.B.A.M.* X, 1933. pp. 1-33. Hay tirada aparte: Madrid, Artes gráficas municipales, 1933, 37 pp. Washington. Biblioteca del Congreso PN 2788. 0606.
- «Don Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza.» *B.A.E.* XX, 1933. pp. 661-666.
- «Don Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia.» *B.A.E.* XX, 1933. pp. 161-166.
- «Don José Alemany.» *B.A.E.* XXI, 1934. pp. [1]-[6].
- «Don Julián Ribera y Tarrago.» *B.A.E.* XXI, 1934. pp. 335-337.
- «Don Leopoldo Cano y Masas.» *B.A.E.* XXI, 1934. pp. I-VIII.
- «Sobre el Quijote de Avellaneda y acerca de su verdadero autor.» *B.A.E.* XXI, 1934. pp. 339-356. Tirada aparte: Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, 22 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1197-32
- Proyecto de organización del «Teatro Clásico Español».* Madrid, 1935, 14 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 2611-93.
- «Don Juan Gualberto López Valdemoro y de Quesada.» *B.A.E.* XXII, 1935. pp. 299-305.
- «Alma del Teatro español.» *El Debate.* Madrid, 9 de junio de 1935. [Se refiere a Lope de Vega.]
- «Don Manuel Serrano y Sanz», pp. 92-94 de, *El erudito español D. Manuel Serrano y Sanz.* Madrid, Nuevas Gráficas, 1935, 161 pp. B.N.M. 1-88643.
- «Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y sobre su desaparición y pérdida.» *B.A.E.* XXII, 1935. pp. 649-655. Hay Tirada aparte: Madrid, Tipografía de Archivos, 1935, 15 pp. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1025-41.
- «Bibliografía de Lope de Vega. La primera edición de las Rimas,» *B.A.E.* XXII, 1935. pp. 649-655. También de este artículo hay tirada aparte, según Palau, pero no la hemos visto.

«Anecdotario de Lope de Vega.» *B.A.E.* XXII, 1935. pp. 667-682. En el Boletín de la Academia, este artículo se publicó sin nombre de autor, pero en la tirada aparte (Madrid, Tipografía de Archivos, 1935, 20 pp.) lleva el nombre de Cotarelo. De cualquier forma, tiene todas las características, en contenido y en estilo, de las obras de don Emilio. Este publicó en el Boletín más de un artículo sin firmarlo. B.N.M. VC<sup>a</sup> 1025-42.

*Bibliografía y catálogo de entremeses, loas, bailes, jácaras, mojigangas y fines de fiesta hasta mediados del siglo XVIII.* B.N.M. MSS 21621<sup>1-10</sup>. [Esta obra fue premiada por la Biblioteca Nacional en el Concurso en 1935.] Está formada por diez cuadernos de 21 x 15 cm., cada uno de los cuales tiene cien hojas ralladas verticalmente y dos sin rallar, una al principio y otra al final. Sólo se aprovechó para la escritura el recto de cada hoja. La letra es clara.

La obra está dividida en cuatro secciones:

Sección I: Colecciones y libros impresos.

Sección II: Colecciones y libros manuscritos.

Sección III: Catálogo alfabético por títulos.

Sección IV: Índice de autores.

La composición por cuadernos es la siguiente:

Cuaderno 1. Impresos: A-Coll. 100 hojas escritas.

Cuaderno 2. Impresos: Ent-Ob. 101 hojas escritas.

Cuaderno 3. Impresos: Ob-Z. 89 hojas escritas.

Cuaderno 4. Adiciones. 38 hojas escritas.

Cuaderno 5. Colecciones manuscritas. 83 hojas escritas.

Cuaderno 6. Índice de títulos: A-D. 101 hojas escritas.

Cuaderno 7. Índice de títulos: D-Lav. 101 hojas escritas.

Cuaderno 8. Índice de títulos: Lav.-Por 101 hojas escritas.

Cuaderno 9. Índice de títulos: Por-Zur. 77 hojas escritas.

Cuaderno 10. Índice de autores. 59 hojas escritas.

«Sobre un tomo antiguo de entremeses desconocido.» *Papyrus*, I. 1936. pp. 11-13.

#### ADICIÓN

En la necrología de Cotarelo en el Diccionario Espasa se dice que son suyos más de cien artículos de dicho Diccionario. Entre ellos la «Historia sintética del teatro español.» El propio Cotarelo nos dijo en su «Elogio biográfico de don Ramón de Mesonero Romanos», para que no le acusaran de plagiarlo, que el artículo sobre dicho escritor, en el citado Diccionario, le pertenece.

En este Diccionario se le atribuye la siguiente obra: «Noticia de algunas personas retratadas por Goya, siguiendo el orden de la Exposición de 1900.» *Revista Española*, Madrid, 12 números de 1901. Pero es lo cierto que no lo hemos localizado en dicha revista. Lo que más se le aproxima es «La Exposición de bellas Artes», publicado en 1900, en la citada revista, y firmado por Félix de Montemar (nombre del protagonista de *El Estudiante de Salamanca*), que quizá sea seudónimo. Como también es posible que lo sea el Lucio Gil que firma una breve biografía del Conde de Cheste (pp. 34 y 35), Director entonces de la Real Academia. Parece extraño que escribiendo Cotarelo las reseñas biográficas de otros académicos, como podemos ver en esta bibliografía, dejase que una pluma desconocida redactase la del Director.

## BIBLIOGRAFÍA SOBRE DON EMILIO COTARELO

- Ramón MENÉNDEZ PIDAL, «Don Emilio Cotarelo», *B.A.E.*, XXIII, 1936, pp. 5-12.
- Gerardo DIEGO, «En memoria de don Emilio Cotarelo.» *B.R.A.E.*, XXXVII, 1957, pp. 7-11.
- José SUBIRÁ, «En el centenario de don Emilio Cotarelo y Mori.» *Revista de literatura*, XII, 1957, pp.14-33.
- José SUBIRÁ, «El postrer capítulo de la Historia de la zarzuela (último decenio del siglo XIX).» *B.R.A.E.*, XXXVIII, 1958, pp. 55-92.
- José SUBIRÁ, «Un valiosísimo epistolario inédito», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*. Las Palmas, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 1975, Tomo I, pp. 623-635.

## PANFLETOS

- BACHILLER ALONSO DE SAN MARTÍN, *Silba de varia lección*. Madrid, Bernardo Rodríguez, 1909, XV + 100 pp. B.N.M. 1/53260.
- BACHILLER ALONSO DE SAN MARTÍN, *Sepan cuantos...* Madrid, Fortanet, 1910, 140 pp. B.N.M. 1/53874.

Estos dos panfletos injuriosos fueron escritos por don Adolfo Bonilla y San Martín, y don Julio Puyol y Alonso.

Cuando ya estaba en prensa este artículo, el profesor don Pablo Jauralde tuvo la deferencia de comunicarnos que, entre los papeles que fueron de don Luis Valdés, se encuentran varios manuscritos de don Emilio Cotarelo. Nuestro más sincero agradecimiento por tan valiosa noticia.

Por otra parte, la riquísima y selecta biblioteca que perteneció a Cotarelo, tanto impresos como manuscritos, se encuentra en el Instituto del Teatro, de Barcelona.

## LA HISTORIA DEL LIBRO ESPAÑOL DE HIPÓLITO ESCOLAR EN EL CONJUNTO DE SU OBRA

Por Amalia Sarriá Rueda

La última obra publicada por Hipólito Escolar Sobrino, *Historia del libro español*, es un resumen de la extensa producción bibliográfica de un escritor bien conocido por sus méritos en el mundo de la comunicación escrita.

Desde muy joven inició sus trabajos en torno al libro, en el ámbito editorial primero y en el campo de las bibliotecas después. Intercaladas con las obras que tienen como centro el libro y su cultura, ha ido publicando otras en las que la cultura, la historia y su propia biografía han acercado al lector estudioso una personalidad literaria siempre atrayente. Primero desde la Editorial Gredos, nacida al amor de su vocación filológica, después desde el ámbito de las bibliotecas, en el que se introdujo en 1944, sin olvidar su paso por la Escuela de Estudios Árabes —en la que fue alumno predilecto de Miguel Asín Palacios y Emilio García Gómez— ni el ejercicio de una ayudantía de árabe en la Universidad Central, ha desarrollado una intensa actividad reflejada en un complejo repertorio de obras de gran variedad y contenido, imprescindible para conocer la evolución cultural de España en los últimos sesenta años, en la que ha participado activamente.

Desde la edición de la *Guerra de las Galias* de César —en colaboración con Valentín García Yebra, que alcanzó nueve ediciones y que está en el alumbramiento de la Editorial Gredos, hasta su *Historia del libro español*, ha publicado más de veinte obras extensas, sin contar los estudios publicados en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, el *Boletín de la Asociación de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, otras revistas de contenido cultural y escritos de corta extensión.

La dirección de la Editorial Gredos habría sido suficiente motivo para colmar las inquietudes culturales de Escolar. De su creación habla largo y tendido en su obra *Gente del libro* recientemente publicada (Gredos, 1999) en la que, sobre un fondo autobiográfico, presenta un animado desfile de políticos, escritores, editores, bibliotecarios... animadores de la vida española desde la terminación de la Guerra Civil hasta nuestros días. Antes, en 1996, también en Gredos, había publicado *No pudimos escapar*, primera parte de *Gente del libro*, sentido relato de su niñez y adolescencia, de su participación a la fuerza en la guerra y de la vida en la retaguardia.

Hipólito Escolar había ingresado en el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1944. Ávila y Toledo fueron los primeros escenarios de su actuación bibliotecaria; en sus bibliotecas provinciales tomó contacto con los libros antiguos y aunque este roce satisfacía a su formación humanística, tuvo ocasión de participar activamente en la difusión de la cultura por medio del libro en la Biblioteca Francisco Villaespesa de Almería, renovación total de la biblioteca pública provincial que la precedía.

En 1951 dejó en marcha la Biblioteca de Almería y se trasladó a la Biblioteca Nacional. Fue encargado de la organización en su seno de una biblioteca de carácter popular, pero muy pronto fue reclamado por el Director General de Archivos y Bibliotecas, don Francisco Sintés Obrador y, en colaboración con otros jóvenes bibliotecarios con las mismas inquietudes, se pusieron en marcha nuevos servicios que dieron una orientación más dinámica a la biblioteconomía española: la creación de las bibliotecas viajeras y el servicio de bibliobuses, las casas de la cultura y otras actividades de extensión bibliotecaria.

En 1956 se hizo cargo del Gabinete de Estudios de la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Durante más de diez años trabajó en la difusión y uso de los medios audiovisuales en la enseñanza, propició el bachillerato radiofónico y creó, en 1957, la *Biblioteca de Iniciación Cultural* (BIC) —lotes de libros enviados a escuelas y organizaciones de carácter popular que a su vez las prestaban para la lectura individual a domicilio.

Esta imaginativa labor fue interrumpida cuando fue designado por la Unesco asesor en la creación de la Biblioteca de Brasilia y en la organización de las bibliotecas del Brasil en general. El fruto de esta experiencia se recoge en *Desarrollo de las bibliotecas en el Brasil y creación de la Biblioteca Pública de Brasilia* (Unesco, 1968).

Cuando regresó a España, la Comisaría de Extensión Cultural había desaparecido; y en la incorporación al Centro Coordinador de Bibliotecas de Madrid no encontró el ambiente necesario para sus inquietudes innovadoras.

Entretanto, su elección para la presidencia de la Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos sacudió la monotonía del trabajo en el Centro; la organización de congresos nacionales de bibliotecarios, el contacto con los compañeros y la atención prestada a las publicaciones de la Asociación llenaron la mayor parte de su tiempo y se reflejó en la publicación de algunas obras de temática profesional entre las que destacan *Marquetin para bibliotecarios* (1970), *Planeamiento bibliotecario* (1971) y *El lector, la lectura y la comunicación* (1972). Y es aquí donde se abre su producción sobre la historia del libro, iniciada con la *Historia del libro en cinco mil palabras* (1972), «bien impreso y con bellas ilustraciones que escribí sin pensar que iba a ser el comienzo de mis historias del libro». Esta *Historia* fue seguida por los cuatro volúmenes de la *Historia social del libro: La tableta cuneiforme* (1974), *Del alifato a la Biblia* (1974), *Egipto* (1974) y *Grecia, I: De Gnosos a Atenas* (1975). La publicación de esta serie fue interrumpida para dejar paso años después a la *Historia del libro* (1985).

En el otoño de 1975 fue designado Director de la Biblioteca Nacional. Su preocupación fundamental al frente de la Biblioteca fue crear ámbitos favorables a la investigación en las que los estudiosos tuviesen al alcance de la mano los instrumentos imprescindibles para su trabajo, con medios materiales complementarios que permitieran colacionar textos distintos: la creación de la Sala Miguel de Cervantes para la consulta de los fondos manuscritos y raros, y la Sala Goya, aneja a la Sección de Bellas Artes. Separó a los estudiantes de los usuarios del salón de Estudio con la instalación de una Sala Universitaria, incrementó las exposiciones e inició la celebración semanal de conferencias y presentaciones de libros. La jubilación anticipada interrumpió su trabajo al frente de la Biblioteca el 31 de diciembre de 1985.

El estudio de la historia de las bibliotecas y del libro del que la dedicación a la Nacional lo habían apartado ocupó su tiempo desde entonces con mayor intensi-

dad. La Editorial Gredos, a cuya dirección había también renunciado, ha sido vehículo de la mayor parte de sus obras, entre las que ocupan un lugar interesante ensayos histórico-literarios como *Historia de cinco ciudades y un monasterio* (1977) y una serie de publicaciones de poca extensión pero de presentación impecable, auténticas viñetas literarias en las que se mezcla realidad y fantasía concebidas para felicitar a sus amigos en las fiestas de Navidad.

La Fundación Germán Sánchez Ruipérez ha acogido en su *Biblioteca del Libro* las dos obras fundamentales salidas de su pluma: *La historia del libro* y la *Historia de las bibliotecas*. La primera apareció en 1984, con ediciones corregidas y ampliadas sucesivamente: la 5.<sup>a</sup> cambió su título por el de *Historia universal del libro*. La *Historia de las Bibliotecas*, publicada en 1985 como complemento de la anterior alcanzó tres ediciones, la última en 1990. Las dos obras están ilustradas en blanco y negro. La Fundación ha editado también *El compromiso intelectual de bibliotecarios y editores* (1989), trabajo que concilia cultura y profesionalidad en una colección de biografías de personajes destacados en ambos campos.

*Los editores y el cambio* (Cámara del Libro, 1982), *La cultura durante la Guerra Civil* (Alhambra, 1987), son otras aportaciones al tema, así como *El tesoro bibliográfico español* (Videolibro, 1989).

Como una ampliación de las dos *Historias* —la del libro y la de las bibliotecas— ha concebido Escolar la *Historia ilustrada del libro español*, editada por la Fundación en tres volúmenes. En ella ha asumido la dirección y ha contado con la colaboración de expertos —él también ha redactado algunos capítulos. La publicación se ha escalonado entre los años 1993 y 1996. Cada tomo tiene título propio: *Los manuscritos* (1993), 473 p., *De los incunables al siglo XVIII* (1994), 592 p., y *La edición moderna* (1996), 608 p.; bellamente editada, con profusión de ilustraciones en negro y color, no puede confundirse con una historia del libro ilustrado: en ella tienen tanto valor informativo la imagen —complementada con extensos pies explicativos— como el texto histórico que da unidad al conjunto.

Ahora llega a nuestras manos la *Historia del libro español*, publicada por la Editorial Gredos, terminada en las postrimerías de 1998, probablemente en su retiro de El Escorial, y difundida en 1999. En sus 417 páginas, impresas con prieto texto en el que se ha prescindido de las ilustraciones, el libro es el principal protagonista, pero no el exclusivo. El tema fundamental es, indudablemente, su historia, pero inserta en la historia de España y de su cultura. La lectura y las bibliotecas, los géneros preferidos en cada época, la intervención de los poderes públicos en la producción y la distribución, sirven de fondo a la materialidad de la edición: la sucesión cronológica de impresores y editores, las características extrínsecas e intrínsecas del libro impreso y sus distintas formas de presentación a través de la imprenta, desde las hojas sueltas hasta las grandes enciclopedias. El estudio de los impresores y editores en su evolución desde los primeros talleres hasta las grandes empresas editoras del momento actual con el detalle de su producción está expuesto con tanta exhaustividad que confiere a este libro un gran valor bibliográfico.

La *Historia* está dividida en XIX capítulos en los que la materia se expone en orden cronológico. El capítulo I, *Edad Antigua*, se abre con las formas primitivas de comunicación anteriores a la invención de la escritura y las que pudieron ser creaciones literarias primero orales y después escritas deducidas de fuentes griegas y romanas, introducción debida al libro visigodo. La *España mozárabe* (cap. II), la *Época románica* (cap. III), *Al-Andalus* (cap. IV), la *Baja Edad Media: literatura*

*latina* (cap. V), la *Baja Edad media: literatura romance* (cap. VI), contienen la historia del libro manuscrito español. A *La imprenta incunable* se dedica el cap. VII. *El siglo de oro* ocupa los capítulos VIII y IX. En los capítulos X y XI —*La Contrarreforma* y *La producción barroca*— se plantean la estructura del libro barroco, la censura, la lectura y las bibliotecas (cap. X) y la historia de los talleres peninsulares y de la América Hispánica y la impresión de textos hispanos en Europa (cap. XI). La época de oro de la imprenta española, coincidente con la instauración de la Casa de Borbón en el trono de España, se inicia en el cap. XII (*El siglo XVIII*), continuado por *El reinado de Fernando VII* (cap. XIII) y *El reinado de Isabel II* (cap. XIV). Siguen *La restauración* (cap. XV) y *El reinado de Alfonso XIII* (cap. XVI). *De la alegría de la República a la amargura de la Guerra Civil* (cap. XVIII), *La época franquista* (cap. XVIII) y *La democracia: balance final* (cap. XIX) coronan la obra. Sigue un bello colofón, inspirado en la fórmula común de los manuscritos medievales, que viene bien para dar fin a esta reseña:

«Nos hemos paseado ... por la milenaria historia del libro español y, al rematar el viaje, cuando los invernales vientos del Guadarrama nos traen el frío de las cumbres nevadas, damos, como los escribas medievales, gracias al Señor por habernos permitido llevar a cabo la larga travesía... esperando el debido premio espiritual y eterno sin desdeñar... un vaso confortante de *vino, porque qui bona vina bibit paradiso fortius ibit...* Explicit feliciter anno domini MCMXCVIII». ¿Le negaremos nosotros el *vaso de bon vino?*



LA PRIMERA REDACCIÓN, AUTÓGRAFA E INÉDITA,  
DE LOS APUNTES AUTOBIOGRÁFICOS  
DE EMILIA PARDO BAZÁN

Por Ana M.<sup>a</sup> Freire López

*Siempre me agradaron los escritos en que un autor da al público algo de su propia vida; en ellos se atesora quizás precioso documento literario, cuando no revelaciones curiosas; detalles que forzosamente han de encerrar [una gran dosis de] verdad, humana, sazónada con la pimienta de una análisis que por ser introspectiva gana quizás en interés y que de seguro es irreemplazable, porque nadie puede ser tan íntimo de un autor como él mismo. (E.P.B.).*

EL MANUSCRITO

Cuando trabajaba, no hace mucho tiempo, en la Real Academia Galega, sobre la *Revista de Galicia* de Emilia Pardo Bazán<sup>1</sup>, el hallazgo de una cuartilla que contenía un fragmento de sus *Apuntes autobiográficos* me hizo suponer que tal vez fuera posible reconstruir el manuscrito. Aunque no fue sencillo ni rápido<sup>2</sup>, la búsqueda se presentaba cada vez más atractiva, al comprobar que la versión de los *Apuntes* que iba surgiendo no coincidía exactamente con el texto impreso que conocemos, uno de los más interesantes que salieron de la pluma de la novelista. Revisadas las catorce cajas que contienen los papeles literarios de doña Emilia, el texto resultante es el que ahora doy a conocer.

---

<sup>1</sup> *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán (1880)*, Estudio y edición de Ana M.<sup>a</sup> Freire López, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.

<sup>2</sup> Para comprender esto es preciso conocer los avatares sufridos tanto por la biblioteca como por el archivo de doña Emilia, que en 1978 todavía se encontraban en el Pazo de Meirás. Ese año fueron víctimas de un incendio, que obligó a evacuar los fondos, no con el cuidado que hubiera sido de desear, pasando al sótano de la Delegación del Ministerio de Cultura, en la coruñesa Plaza de Pontevedra. Alrededor de 6.900 libros, en relativo buen estado, fueron trasladados a la Real Academia Galega. El archivo pasó a la Real Academia Galega en 1978, poco antes de que el rey don Juan Carlos inaugurara, en 1979, la actual sede de la institución, en la calle Tabernas, 11, precisamente en el edificio que fue la vivienda de doña Emilia. Los papeles con interés literario, actualmente en vías de ordenación y clasificación, ocupan catorce cajas. (Agradezco a don Antonio Gil Merino, actual bibliotecario de la Real Academia Galega, la información que acabo de resumir, y al personal de esa institución las facilidades que he encontrado para realizar esta investigación).

Los *Apuntes autobiográficos* de doña Emilia se publicaron acompañando a la primera edición de *Los pazos de Ulloa* (Barcelona, Daniel Cortezo y Compañía, 1886), obra que inauguraba una nueva colección titulada *Biblioteca de novelistas contemporáneos*, semejante, y al mismo tiempo distinta, de la colección *Arte y Letras*, de la misma editorial, a la que se refiere doña Emilia al comienzo de sus *Apuntes*. Esta última incluía obras de escritores españoles y extranjeros<sup>3</sup>, mientras que la *Biblioteca de novelistas contemporáneos* solo editó autores españoles. De hecho, en el interior de los ejemplares, encabezando la relación de los títulos publicados, puede leerse *Novelistas españoles contemporáneos*<sup>4</sup>. Pero ninguna de las demás obras de la colección está precedida por unos apuntes autobiográficos de su autor, lo que singulariza todavía más la obra de Pardo Bazán, que es la única mujer escritora presente en la colección. Sabemos, además, que no fue comprendida por todos la inclusión de esos *Apuntes autobiográficos*, interpretada por algunos como un gesto de petulancia por su parte, siendo, como son, para el lector y para el investigador actual, de un interés y valor inapreciables.

El manuscrito que reproduzco constaba inicialmente de ochenta y cuatro cuartillas autógrafas, de 23'1 por 16'6 cm, escritas en sentido apaisado, como es costumbre de doña Emilia, y numeradas por la propia autora en el ángulo superior izquierdo. Reconstruido el texto a partir de las cuartillas dispersas por las distintas cajas que contienen los papeles de doña Emilia, faltan actualmente la número 23, las que van desde la 61 a la 80 (ambas inclusive), y la 84, última del manuscrito. Se trata, por tanto, de sesenta y tres cuartillas, la gran mayoría en un aceptable estado de conservación, y las restantes no tan deterioradas que hagan imposible transcribir lo manuscrito<sup>5</sup>.

#### CRITERIOS DE EDICIÓN

Los números entre paréntesis se refieren a los que encabezan cada una de las cuartillas del manuscrito y a ellos remito en mis comentarios sobre el texto.

En la transcripción incluyo entre corchetes cuadrados [ ] lo que la autora añadió, interlineado, durante la redacción del manuscrito. Es fácil advertir que Pardo Bazán se corregía a sí misma a medida que iba redactando, con frecuencia antes de terminar de escribir la frase comenzada. Mantengo los signos de puntuación del texto autógrafo.

Utilizo la cursiva para restituir letras perdidas por el deterioro del papel, y subrayo, tal como aparecen en el original, algunos títulos de libros, de revistas u otras palabras.

<sup>3</sup> En *Arte y Letras* se publicaron varias obras de Salvatore FARINA, *Cabellos rubios* (1886), *Hijo mío* (1886), *Oro escondido* (1887); *Mil y un fantasmas*, de DUMAS (1885); *María*, de Jorge ISAACS (1886); *Leoni Leone*, de Jorge SAND (1888); *Libro de los cantares*, de Heinrich HEINE (1890); *La mariposa*, de Narciso OLLER; y de autores no estrictamente contemporáneos como DICKENS, *La niña Dorrit* (1885).

<sup>4</sup> En *Castigo de Dios*, de Enrique GASPAS, se anuncian los tomos que han salido hasta ese momento: *Los pazos de Ulloa*, de Emilia PARDO BAZÁN, *Idilio lúgubre*, de José ORTEGA MUNILLA, dos tomos de *Leyendas genealógicas de España*, de Antonio de TRUEBA, *Miedo al hombre*, de Carlos FRONTAURA, la propia obra de Enrique GASPAS, y se anuncia como obra en prensa *La madre Naturaleza*. Todos los ejemplares, excepto *Los pazos de Ulloa*, tienen pie de imprenta de 1887.

<sup>5</sup> De la cuartilla número 33 a la 46, ambas inclusive, con excepción de la 39, que se encuentra en perfecto estado, sufrieron los efectos del fuego y del agua, que afectaron al margen derecho de las mismas.

Actualizo la acentuación y añado los signos de interrogación y exclamación al comienzo de las frases de esta índole, ya que doña Emilia solamente suele utilizar esos signos al final de las mismas. En todo lo demás mantengo la ortografía original, en la que destacan como rasgos distintivos:

La escritura de «conque», «amenudo» o «apesar» como una única palabra; la forma peculiar de escribir el nombre de «Shakspeare»; la utilización del artículo femenino acompañando a sustantivo masculino: «una análisis»; y la del adjetivo «primer» ante sustantivo femenino, en alguna ocasión: «primer obra», «primer novela».

Escribe con g palabras como «extrangero», «viage», «paisagista», «gerigonza», «linage», «bagage», «agenos», «Giménez», «celage», «follage». Y, sin embargo, utiliza a veces la jota en «lijero», «cojí», «recojer».

Reservo los (sic) para algunos casos concretos en que la peculiaridad de la escritura se aparta de estas líneas generales.

#### EL TEXTO AUTÓGRAFO Y LA VERSIÓN IMPRESA

El texto autógrafo que ahora edito es, sin duda, anterior al que conocemos impreso, y no se hicieron sobre él las correcciones que dieron como resultado la versión definitiva. Tuvo que existir otra redacción posterior, que sería la que se envió a los editores.

El plan general de ambos textos, el inédito y el publicado, es el mismo, de modo que es posible cotejar, párrafo a párrafo, ambos documentos, a pesar de las notables diferencias —también de extensión— que existen entre algunos pasajes de la versión manuscrita y de la impresa, y de la alteración del orden de los párrafos en algún caso.

Existen entre ambos textos variantes en la redacción de algunos pasajes, e ideas que adquieren un más amplio desarrollo en la versión impresa: sus reflexiones sobre el género autobiográfico, al comienzo los *Apuntes* (2); el excursus sobre la generación literaria hija de la revolución del sesenta y ocho (53), o el papel de la novela (60). Pero también muchos párrafos del manuscrito autógrafo no llegarían a la imprenta. Y pasajes, como el dedicado al krausismo (30-32), serían totalmente rehechos.

Sin ánimo de realizar un análisis exhaustivo, el cotejo, a grandes rasgos, de ambos textos pone de manifiesto la importancia de esta primera redacción, más espontánea, surgida al calor de los recuerdos, de la evocación, aunque no descarto que doña Emilia se hubiera trazado un plan previo, del que da indicios una cuartilla suelta, hallada también entre sus papeles.

En efecto, a pesar de la calidad del autógrafo, es patente el proceso de pulimento del estilo a que fue sometida la versión primitiva, antes de darla a la imprenta. Sin que pierda el tono ameno y coloquial que Emilia Pardo Bazán quiso dar a sus *Apuntes*, algunos términos y expresiones de la edición de Cortezo resultan más escogidos, más cultos, más literarios, si se quiere. El «accedo gustosa» (1) del autógrafo se muda en «defiero muy de grado»; el «recuerdo muy bien» (7) manuscrito pasa a «se me ha quedado impreso»; el «borde» del Po (26), gana en precisión al convertirse en «las orillas», por señalar algún ejemplo. Sin embargo, cobran mayor fuerza, a la vez que revelan desenvoltura y desenfado expresiones

como los «demás corifeos del romanticismo francés» (19), que eran «los demás novelistas» de ese movimiento en las cuartillas autógrafas; o la acuñada expresión «grito de júbilo» (19) del manuscrito, que se convierte en un estridente «chillido de alegría», tal vez más acorde con los años de la niña que lo profirió.

Muchas variantes verbales o de adjetivación responden a una voluntad de estilo, con un resultado de mayor brillantez y colorismo: el «centelleaba» (5) inicial es «reverberaba» en el texto impreso; los reflejos del sol en las hojas de las coronas de laurel son «metálicos» (5) en el manuscrito y «como de esmalte» en el texto publicado. Otras veces la variante impresa amortigua una espontaneidad inicial, que podría ser interpretada peyorativamente: la cubierta de la primera edición de los *Episodios Nacionales* es en el autógrafo —y seguramente la memoria de Emilia le atribuía los adjetivos que le dio en su juventud— «chillona y poco usual» (34), mientras que en la edición de 1886 habla de «aquella nota viva, insólita en cubiertas de libros».

A veces, ese proceso de pulimentación consiste en sintetizar una idea para expresarla más adecuadamente con menos palabras. Por eso, cuando hable de su viaje a la Exposición de Viena, modificará la frase «otro género de vida, la vida del viajero que observa y estudia y no se cansa de recorrer museos y monumentos» (26), por «un género de vida más propio para despertar necesidades intelectuales». En otras ocasiones buscará una forma de expresión más literaria, como es la comparación de su estado de ánimo con el de «quien se acuesta la víspera de un lance de honor, y le oprime entre sueños el temor de no despertar a tiempo para cumplir su deber», que no aparece en el manuscrito.

El texto impreso no aporta, pues, más información sustancial, pero sí un estilo más cuidado, como fruto de la autocrítica.

Las cuartillas que ahora nos ocupan son más espontáneas y muchos párrafos de ellas no pasaron a la versión impresa. Numerosas concreciones y datos muy precisos, en los que abunda el autógrafo, debieron de ser considerados por doña Emilia excesivos, de modo que los desdibuja o los suprime completamente a la hora de la publicación: que la distancia a la que se encontraba de Sangenjo la Torre de Miraflores era «un cuarto de legua» (9), o que para ir a Galicia desde Madrid en su infancia se tardaba «tres días con sus noches, total una semana en prensa para ir y volver a mi pueblo» (17). Otras veces se trata de comentarios que juzgaría intrascendentes o anecdóticos: que los palilleros «por entonces eran objeto de lujo y refinamiento» (8); o que hacia 1868 «aún no se paseaba en el Retiro» (21).

Algunos comentarios referentes a sí misma quizá fueron suprimidos o modificados porque podrían interpretarse como alardes de vanidad: la fecha exacta en que aprendió a leer de corrido: «temo que parezca exageración si digo desde los cuatro años» (5), que sustituye por «no hago memoria de haber delectado nunca»; o cuando recuerda la lectura de los libros de la Biblia en su infancia, «prefiriendo, con buen gusto literario de que hoy me admiro las más bellas partes de tan asombroso conjunto» (10). Otras veces eliminará observaciones que exponen demasiado abiertamente a la opinión pública aspectos de su intimidad o de su vida privada: que era una recién casada «más niña aún por dentro de lo que suelen ser a tal edad las españolas» (20); o «hoy comprendo que me sería insoportable aquella vida de diversión perpetua, más monótona en el fondo que la de ningún enclaustrado» (21); lo mismo que las «dos preocupaciones no leves» (54) que la distrajeran de sus pensamientos sobre la novela, después de publicado *Pascual López*. Ni siquiera en el

manuscrito explica cuáles eran, pero se reducen a una en el texto impreso. Aunque decidida a hablar de sí misma, procura que prevalezca lo que se refiere a la escritora, eliminando, tal vez por irrelevantes, comentarios que se refieren únicamente a sí misma como persona privada, como cuando habla de la educación de los varones frente a la de las mujeres: «y lo veo hoy que tengo próxima la educación de un hombrecito de diez años» (32).

Muchos nombres de autores y títulos de libros que figuran en el manuscrito no pasan a la publicación. En ocasiones su autocensura eliminó juicios y opiniones, tanto de rechazo como de admiración, sobre obras literarias: el *Telémaco* «(que entonces como ahora me parecía un libro un tanto [académico y] empalagoso)» (11); «la Moral universal de Holbach, el Espíritu del siglo de Martínez de la Rosa, el Contrato social y otros libros no menos aburridos para mí» (13); el *Assommoir*, de Zola: «leí una vez, dos y tres la novela, subyugada por el vigor y exactitud de los caracteres, la maciza y admirable arquitectura del estudio» (50); o *Germinie Lacerteux*, de Goncourt, «uno de sus libros de más poderoso y doloroso análisis» (56).

Dejando de lado algunos nombres propios que abrevia por razones estilísticas —«Concepción Arenal de García Carrasco» (40) será sólo Concepción Arenal; el «Maestro Benito Jerónimo Feijóo» (40) será el Padre Feijóo; «Hurtado de Mendoza» (53) será Mendoza—, y otros que modifica sin razón aparente —el «hijo de Víctor Manuel» (26) pasa a ser «el italiano»—, otros cambios en el modo de referirse a personajes públicos son fruto de su autocritica, como la sustitución de «nuestro primer hombre de Estado» (38), expresión que implicaría un juicio de valor, por el meramente denotativo «Cánovas del Castillo».

Mayor es la importancia del nombre completo de Claudio Antón de Luzuriaga (7) en el texto autógrafo, porque permite la identificación de este personaje, que pasó a la primera edición, y a las que se han hecho a partir de ella, convertido en un equívoco Uzuriaga<sup>6</sup>.

La autocensura es muy patente en el caso de los nombres de contemporáneos, y de juicios o comentarios sobre ellos. Pasajes tan expresivos del talante de la escritora como el siguiente, en el que deja correr libremente el pensamiento y la pluma, desaparecerán en 1886:

En efecto, considérese qué picantes y sabrosas páginas gozaríamos si Galdós nos quisiese referir algo de la génesis de los Episodios nacionales; si Pereda nos contase sus orígenes literarios algo más extensamente que en las cortas palabras que en sus prólogos dedica; si Valera fuese menos escaso de las picantes indiscreciones que en algunos puntos de sus obras traslucen, como prenda de lo que podría ser un estudio autobiográfico de Valera escrito por él mismo; si en suma nuestros buenos novelistas, poetas y críticos quisiesen (4) confiarse al público: ¿quién duda que dirían cosas muy gustosas? Por eso lamento ser yo, y no ellos, quien me estrene en este camino nuevo e inusitado, y solo me anima la idea de que si hoy, que hemos rehabilitado en la novela a los pequeños, podemos estudiar los hechos y dichos del héroe más modes-

<sup>6</sup> Sobre este interesante personaje existe un estudio reciente de Pedro A. MUNAR BERNAT, *Claudio Antón de Luzuriaga: ministro, magistrado y precursor de la codificación civil* (Madrid, Seminario Jerónimo González, 1998), aunque ya hace años su figura despertó el interés de otro investigador: José MÚGICA, *Carlistas, moderados y progresistas: Claudio Antón de Luzuriaga* (San Sebastián, Biblioteca Vascongada de los Amigos del País, 1950).

to, con mayor razón podemos estudiarnos a nosotros mismos, que siempre tendremos el cerebro más pesado que la mayor parte de nuestros personajes, por ligero que sea.

En la edición de Barcelona, este jugoso párrafo se convierte en el siguiente, tan prudente y limado:

¿A quién no regocijaría hoy el hallazgo de algún apunte autobiográfico de Cervantes que aclarase puntos oscuros de su vida y hechos? Pero no tan solo de este ingenio sin par; de los inferiores y medianos sería precioso regalo para el historiógrafo.

También omite un par de comentarios que dejan ver su admiración por Menéndez Pelayo: la originalidad de su poesía (39); su valía intelectual, que desconcertaba a críticos de la talla de Revilla y Perojo (49). Y otro que, en cambio, amengua el mérito de Pereda: «era un escritor realista; pero era su realismo tan local y tan heredado de los escritores del siglo de oro, que a nadie se le ocurría ver en él una novedad.» (50).

Un deseo de objetividad y de justicia le lleva a rehacer, dándole un sentido absolutamente contrario, un párrafo en el que dice de Manuel de la Revilla, que estaba «sujeto [aún] a las adherentes influencias del krausismo, que no había logrado vencer» (49). En el texto que acompaña a *Los Pazos de Ulloa*, lo presenta, sin embargo, «libre ya de influencias krausistas», como efectivamente demuestran los estudios sobre este autor.

La reflexión sobre lo escrito le llevó a matizar diversos pasajes en que habla de la mujer o de la condición femenina. Algún comentario que singulariza tópicamente a la mujer frente al hombre en el texto autógrafa será eliminado, como que contar las propias andanzas es «cosa grata a las mujeres» (4). Es significativa la variante que introdujo al describir las Rías Bajas. En medio de una bella y sentida evocación de estas costas, leemos en el manuscrito que en ellas «la raza [femenina], algo pesada y oscura en la montaña, se hace ligera de sangre, morena de tez, quebrada de cintura» (9), tan parecido en la forma, y sin embargo tan diferente de lo que leemos en la edición de 1886: «la raza humana se hace ligera de sangre, morena y pálida, derivando hacia el tipo meridional». También se corregirá cambiando la anáfora «de esas niñas» (9) —repetida tres veces en el manuscrito— por «de esos niños», ya que la afición a la lectura es patrimonio común.

Eliminaría también en la edición algunos comentarios de tinte más o menos religioso, sin que por ello oculte sus convicciones. Desde la supresión del párrafo relativo a las madres de los soldados que pelearon en África, caracterizadas como mujeres «de esas que tuvieron hijos de tropa y encendieron mil candelicas a otros tantos santos y vírgenes para volver a verlos sanos y salvos» (6), hasta cuestiones más íntimas, como que, cuando decidió un plan serio de estudio, se lo tomó con tanto empeño que «por mucho tiempo recuerdo que, al levantarme, me preparaba [...] una oración, [y] después creía que tenía la mente más despejada y el espíritu *más* abierto para que me entrase en él lo que iba estudiando» (33). Tampoco encontramos en el texto editado la apreciación de que la literatura mística «es el mejor descanso para una cabeza católica en que predominan los artísticos impulsos» (44), ni la apostilla «fiel a mis nunca desmentidas aficiones místicas» (54), que introdu-

ce el pasaje en que relata sus visitas al convento franciscano en Santiago de Compostela.

En cuanto a sus propias obras, son muy interesantes algunos párrafos del manuscrito, después omitidos, en los que alude a supuestos modelos de personajes de sus novelas. Afirma que en el balneario de Vichy conoció a Balzac «del cual no había leído ni una letra apesar de que alguien encontró algún parentesco entre el Onarro de Pascual López y el loco protagonista de la Recherche de l'Absolu» (56). Del pasaje que dedica a *Un viaje de novios*, sólo destacaré lo que se refiere a los personajes:

Un viaje de novios salió a luz en 1881, pero yo traía de Vichy trazadas las principales descripciones, trazado el plan por una historia que me habían referido en París, y delineados allá en mi interior los caracteres. Un [virtuoso y sabio] jesuita que viajó conmigo hasta Palencia, me sirvió de modelo, en cuanto al modo de hablar y pensar, para el P. Urtazu; el médico de Vichy bien pude copiarlo sin escrúpulo d'après nature; a Miranda... sin vanidad creo que le conoce todo el mundo y se le encuentra en todas las capitales de provincia y en la del reino. (59)

Ninguna de las supresiones resulta irrelevante para el conocimiento de la escritora, tanto para estudiar su proceso de lima y depuración del manuscrito, como por lo que aportan en sí mismas esas anotaciones que, en un primer momento, tuvieron para doña Emilia interés suficiente como para consignarlas por escrito, aunque después las eliminara. Sólo en el texto autógrafo dice expresamente que el *San Francisco de Asís* comenzó a escribirlo en Santiago, donde trabajó en él durante un mes (55); o que después de su estancia en Vichy, estuvo en París una «veintena de días» (59). Datos como éstos sirven tantas veces al investigador para poder fechar una carta sin data o para contextualizar recuerdos que explican la génesis de una obra. Un comentario ocasional, luego suprimido, puede modificar una idea que teníamos, aunque su importancia sea muy relativa, como que su aprendizaje del inglés no fue totalmente autodidacta, sino que recibió «unas pocas lecciones de ese idioma con un profesor londoniano, que estaba muy orgulloso de serlo y que se burlaba sazoadamente de mí al enterarse de mis proyectos ambiciosos de traducir en breve la escena de la muerte de Desdémona o el Farewell! de Byron» (28). Y es ella misma, en el autógrafo, la que confirma que fue Revilla el autor de un comentario sobre ella, atribuido después a tantos otros: «no queriendo dejar de protestar contra las escritoras, me calificó diciendo que tenía un cerebro de hombre encerrado en cabeza femenina» (52).

Sin embargo, me parecen de especial interés dos fragmentos que no pasarían a la edición de 1886 y que apuntan a dos textos, hoy perdidos, de Emilia Pardo Bazán. El primero se refiere al diario del viaje que redactó cuando fue a la Exposición de Viena, en 1873. Recientemente, el profesor José Manuel González Herrán ha dado a conocer, en un artículo muy interesante, el manuscrito de la primera parte de ese diario: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*<sup>7</sup>, que encontró en la Real Aca-

<sup>7</sup> José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN, «Un inédito de Emilia Pardo Bazán: *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873)», en Salvador GARCÍA CASTAÑEDA (Coord.) *Literatura de viajes. El Viejo Mundo y el Nuevo*, Madrid, Castalia-Ohio State University, 1999, pp. 177-187.

demia Galega. Las palabras de doña Emilia, que ahora reproduzco, hablan de lo que, seguramente, fue la continuación de ese diario, ya por tierras italianas<sup>8</sup>:

pues sobre las mesas de las fondas, con plumas comidas de orín, tinteros secos y papel que decía en el membrete *Hotel de la Métropole —Genève— o Albergo della Porta —Verona—* [la cursiva es mía] escribí el diario de viaje obligado, dándole la más esmerada forma literaria, pero sin ánimo [alguno] de publicarlo. En efecto, jamás lo intenté, ni he vuelto a mirar los desordenados apuntes. (27)

El segundo fragmento que quiero destacar remite a algo más voluminoso, que podría encontrarse entre los papeles de Núñez de Arce. Se trata de las poesías que Emilia tenía ya escritas cuando conoció al poeta, y que «por entonces ya estaban reunidas en tres gruesos *cuadernos*, con su correspondiente rótulo y divisa» (35). Esos tres gruesos cuadernos no se encuentran hoy entre los papeles de doña Emilia que conserva la Real Academia Galega. Pero en este autógrafo afirma que, aceptando el ofrecimiento que Núñez de Arce le hizo, de editar las poesías, anteponiéndoles «un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y portada» (35), «quedó pactado que yo enviaría el mamotreto desde Galicia, previas *las indispensables correcciones. Así lo hice en breve, después de escardar, mondar [...] y pulir el matorral de rimas*» (36) [de nuevo la cursiva es mía]. De modo que entre los papeles de Núñez de Arce sería posible que se hallara un considerable número de poemas de Emilia Pardo Bazán, no sólo recopilados, sino preparados para la publicación por su propia autora.

Sin duda el texto inédito que a continuación transcribo es susceptible de muchos otros comentarios, que no cabe hacer aquí ni ahora, y desde luego su cotejo con la versión que hasta ahora conocíamos abre nuevas perspectivas para el estudio de la obra de Emilia Pardo Bazán.

\* \* \*

#### TRANSCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO AUTÓGRAFO

(1) Lector amigo:

Los [inteligentes y beneméritos] editores de la nueva Biblioteca de novelistas contemporáneos, que va a estrenarse con mi novela Los Pazos de Ulloa, me han manifestado deseos de que la encabezase con unos apuntes [de carácter] autobiográfico [-literario], más extensos que un prólogo, más sucintos que cualquier autobiografía, por breve que ésta sea. Accedo gustosa a la indicación de los señores Cortezo, pues aparte de la satisfacción que me cabe al complacer a personas que tanto han hecho en pro de las buenas letras, su proposición cuadra bien con mis gustos; siempre me agradaron los escritos en que un autor da al público algo de su propia vida; en ellos se atesora quizás precioso documento literario, cuando no revelaciones curiosas; detalles que forzosamente han de encerrar [una gran dosis de] verdad, humana, sazónada con la pimienta de una análisis que por ser

<sup>8</sup> El itinerario del viaje, tal como consta en el autógrafo de los *Apuntes autobiográficos* —no así en el texto publicado— fue, Suiza, Italia, Austria.



introspectiva gana quizás en interés y que de seguro es irremplazable, porque nadie puede ser tan íntimo de un autor como él mismo. En el extranjero este género literario gusta y se aprecia [ya] como una especie de aperitivo o delicada golosina, [ya] como una franca confesión en que el escritor se revela más espontáneo y vivo, ya como dato de inestimable valor para la crítica y la historia literaria venidera; y (2) a eso corresponden las publicaciones de Memorias íntimas, autobiografías, correspondencias, y todo cuanto se refiere a la personalidad de un autor; así como esos libros discretos y llenos de piedad, que después de la muerte de un autor escribe algún amigo que le conoció y trató de cerca, para comunicar al público lo que él siente.

En España, al contrario, parece como que hay cierta aprensión a esta clase de escritos. Hasta tienen los autores prevención a los prólogos, y a menos que se los haga otra persona, raro es que salga algún libro en que el autor diga sencillamente al presentarse al público —Aquí me tienen VV: soy esto y lo otro. Parece que o el recelo de darse en espectáculo, o una timidez orgullosa, o yo no sé qué causas, hacen escasísimo el número de datos personales que sobre nuestros escritores contemporáneos pueden recogerse. No creo que origine esta parquedad en hablar de sí propios la teoría de la impersonalidad del escritor: la impersonalidad no rige más que para el tiempo en que se elabora y trabaja la obra de arte, y aun entonces no es una regla absoluta, es un procedimiento practicado por grandes maestros de la novela, pero en muy distintos grados y formas. Fuera de las páginas de la novela, Zola, y los grandes escritores del extranjero no reparan en confiarse al público, en departir con él, en tomarle por confidente muy amenudo de sus ideas, de la elaboración de su cerebro, y aun de detalles íntimos de su vida y aficiones y persona.

(3) Ni debe considerarse rasgo de vanidad y suficiencia el hablar de sí mismo, siempre que no se haga fuera de su sitio y se procure guardar moderación y modestia y la sinceridad posible. ¿Sinceridad, diránme? ¿Cabe sinceridad en quien se retrata a sí propio delante de innumerables personas? Sí, respondo, y digo más: que del pico de la pluma puesto sobre la blanca cuartilla sube al corazón como eléctrica corriente, una oleada de verdad que a despecho nuestro a veces nos dicta franquezas y verdades y nos hace descubrir en nosotros mismos cosas que desconocíamos y en que no nos habíamos fijado quizás hasta empezar a escrutar nuestra conciencia para descubrirla al siempre fiel, al amigo sin forma ni cuerpo ni voz, que sin embargo irradia en torno nuestro tan misterioso calor de simpatía: el público; lo que los antiguos escritores llamaron, movidos por un pensamiento de cariño análogo al que sentimos hoy, discreto leyente y benigno.

En efecto, considérese qué picantes y sabrosas páginas gozaríamos si Galdós nos quisiese referir algo de la génesis de los Episodios nacionales; si Pereda nos contase sus orígenes literarios algo más extensamente que en las cortas palabras que en sus prólogos dedica; si Valera fuese menos escaso de las picantes indiscreciones que en algunos puntos de sus obras traslucen, como prenda de lo que podría ser un estudio autobiográfico de Valera escrito por él mismo; si en suma nuestros buenos novelistas, poetas y críticos quisiesen (4) confiarse al público: ¿quién duda que dirían cosas muy gustosas? Por eso lamento ser yo, y no ellos, quien me estrene en este camino nuevo e inusitado, y solo me anima la idea de que si hoy, que hemos rehabilitado en la novela a los pequeños, podemos estudiar los hechos y dichos del héroe más modesto, con mayor razón podemos estudiarnos a nosotros mismos, que siempre tendremos el cerebro más pesado que la mayor parte de nuestros personajes,

por lijero que sea. Y con esto basta de preámbulo, y vamos a contar algo de nuestras propias andanzas —cosa grata a las mujeres.

Mi primer recuerdo literario se remonta a una época y a una fecha remota en la historia de España, a la terminación de la guerra de África, ocasión en que por vez primera puse la pluma sobre el papel y tracé unos renglones desiguales, como serían, adivínelo el piadoso lector, calculando que aún no tenía yo la edad que la Iglesia señala como uso de razón para confesarse. Apesar de esto, he conservado vivísima y despierta la reminiscencia de todo aquel período, mientras que otros más próximos se me borran de la imaginación, y el estremecimiento de patriótico entusiasmo que dictó aquel... no sé si le llame gorjeo.

Periódicos, conversaciones, todo estaba lleno entonces de la guerra con Marruecos, aquella guerra cuyas ventajas en realidad hubieran podido ser grandes para la patria, si Dios que nos ha otorgado valor para pelear no nos hubiese negado desde (5) hace tiempo a los españoles acuerdo para aprovechar el triunfo. En los periódicos que recibía mi padre, entre los cuales descollaba La Iberia, dirigida por su muy amigo y correligionario Calvo Asensio, leía yo con afán indescriptible (no he podido jamás fijar la fecha en que leí de corrido, y temo que parezca exageración si digo desde los cuatro años) todos los romances, todas las anécdotas, todos los pormenores referentes a las hazañas de O'donnell (sic), Prim, Ros de Olano y otros héroes de aquella guerra, que me parecían superiores a los Cides y Bernardos —de cuya existencia tenía yo idea asaz confusa. Cuando terminó la guerra, y [se supo que pasaban] /pasaron/ por la Coruña parte de las fuerzas vencedoras, y en particular los heroicos tercios vascongados (no se les podía nombrar sin anteponer el epíteto) me sentí tan exaltada y tan fuera de quicio, que creo que sentía como si en los hombros me naciesen alitas, y quisiera volverme golondrina, para esperar antes a los vencedores.

Jamás, jamás olvidaré el día de sol de la entrada triunfal; un sol que centelleaba en las bayonetas, que hacía más gayos, más insolentes, más victoriosos los colores de la patria enseña [agujereada por las balas], que daba reflejos metálicos a las hojas de laurel de las coronas, que se derramaba a torrentes, como un baño de gloria, sobre las caras aceitunadas, curtidas, risueñas, de los chicos y ágiles cazadores, sobre su derrotado uniforme, donde con marcial coquetería se ostentaba el polvo, los agujeros, los remiendos, el poético desaliño de la lucha. Yo estaba en un balcón de la calle (6) Real, a cuyo antepecho apenas alcanzaba mi cabeza; y mientras las señoritas, objeto de mi envidia, dominaban la situación, agitaban sus finos pañuelos y arrojaban a puñados flores y coronas de laurel, yo trataba de ver mejor por entre los barrotes, enviando, a falta de cosa mejor, los ojos y el alma a los militares. No diga, no, que ha vivido en realidad quien no ha visto una vez siquiera regresar los ejércitos de su nación trayendo en el uniforme el polvo de la victoria.

En la calle era el entusiasmo más vivo aún y sobre todo más expansivo que en los balcones, y los soldados eran abrazados, besuqueados por buenas vejezuelas, de esas que tuvieron hijos de tropa y encendieron mil candelicas a otros tantos santos y vírgenes para volver a verlos sanos y salvos. La carga de alojamiento, por lo regular engorrosa, fue en tal ocasión apetecida por el vecindario. A nosotros nos tocaron un sargento y dos voluntarios vascongados. Cuando se nos entraron por las puertas —asaz cortados y respetuosos [los pobrecillos]— yo creí ver entrar a unos seres sobrenaturales, bajando de un mundo superior al nuestro. ¡Qué bien les caía el casacón azul oscuro, el rojo pantalón bombacho, la polaina negra, y sobre todo

la airosa boina! ¡Qué varoniles, con aquella tez tan asoleada y aquellas negras barbas incultas! En realidad no pasaban de tres mocetones con aire de honradez, como suelen ser los vascos, pero a mí se me figuraban el ideal de la bizarría masculina.

Dispusimos todo para tratarles a cuerpo de rey, y nos parecían poco cuantos (7) obsequios idea la hospitalidad más franca y cariñosa. Primero se pensó en vino, cigarros, [comida opípara]; luego se les aderezó el dormitorio, de las mejores habitaciones de la casa. Prueba del extremo con que se atendía a aquellos valientes es un detalle que recuerdo muy bien. Las buenas amas de casa no ignoran que siempre se guardan en los armarios, para un caso imprevisto, algunos juegos de sábanas superiores en riqueza de bordado o finura de encajes a los demás. Aquellas delicadas holandas fueron las que se tendieron en las camas de los montañeses vizcaínos, acompañadas de las colchas hereditarias, de magnífico damasco con las iniciales a realce. Media hora después nos llegaba otro alojado, impuesto por la amistad: el comandante de los tercios [don] Claudio Antón de Luzuriaga, amigo político y compañero de Cortes constituyentes de mi padre. Aquí de los apuros. ¡Luzuriaga iba a dormir en sábanas menos exquisitas que sus soldados! ¿Se les quitarían a éstos las sábanas para ponerles otras? Después de madura deliberación, se resolvió dejar las cosas como estaban. Podían ofenderse los valientes y no era cosa de eso.

Luzuriaga me hizo mucha menos impresión que los voluntarios. La guerra y la victoria me parecían patrimonio de la tropa, más bien que de la oficialidad. Lo que sí contribuyó a grabar en mi mente el recuerdo de aquellos días, fue el banquete que en obsequio del alojado se dispuso. Yo rondaba por el comedor y los pasillos, como suelen hacer los niños en casos tales, estorbando a todo el mundo, preguntándolo todo, y admirando las adornadas fuentes, los ramilletes (8) monumentales, la mantelería y cristalería de los días señalados, los candelabros y floreros de la mesa, los palilleros (que por entonces eran objeto de lujo y refinamiento) las hiladas de botellas simétricamente dispuestas en el aparador. Todo aquel aire de fiesta me embriagaba, y me decía claramente que sucedía algo grande e importantísimo para todos, un acontecimiento fausto, sagrado, algo que no era del Gobierno, con quien mi padre solía andar a mal, sino de otra cosa mayor, más de todos, que nadie podía dejar de celebrar —algo nacional. No sé si fue la misma noche de la entrada de las tropas o al día siguiente cuando escribí mis versos, que a lo poco que puedo recordar debían ser unas quintillas, (más o menos cojitrancas). ¡Ah! ¡Si yo pudiese entonces soñar con la dicha y el honor inexplicable de que me las publicase un periódico local!

Tengo para mí que pasaron algunos años sin que se renovase aquella chispa poética, fruto de un escalofrío de amor patrio que estoy segura de que puede experimentarse en la niñez tan hondo y sublime e impulsando a actos tan heroicos como en la juventud o en la edad madura. Sé de mí que ese sentimiento, uno de los pocos que incólumes conservo sin que ni estudios [ni lecturas] ni filosofías ni sofismas inicuos que hoy corren y he oído repetir mil veces como fórmula suprema de la sabiduría y del desengaño humano, cuando no son más que expresión de ablación y atrofia, hayan podido amenguarlo en lo más mínimo, teniendo el gusto, después de tantas etapas, de encontrarme en ese terreno a la altura honrosísima de una mujer del (9) pueblo.

Resurgen mis recuerdos literarios con otro incidente ocurrido dos o tres años más tarde. Por entonces veníamos a veranear a las Rías Bajas, esa comarca encan-

tadora entre todas las del país gallego, acariciada del sol y arrullada por un mar cerúleo, digno de las costas partenopeas, un país de playas finas, de arena menuda, de conchas nacaradas, de setos de álces, un país en que el tono gris general del paisaje gallego se alegra con tintes meridionales y la raza [femenina], algo pesada y oscura en la montaña, se hace ligera de sangre, morena de tez, quebrada de cintura. En tan privilegiado rincón tenemos una casa [posesión hermosa y grande, y solariega], la Torre de Miraflores, tan poco ceñuda y feudal como su nombre, y en nada parecida al caserón sombrío que describo en Los Pazos. Mientras se le echaban no sé qué remiendos al dismantelado torreoncillo de mis mayores, vivíamos en una casa [alquilada] de un graciosísimo pueblo de pesca, Sangenjo, [situado a un cuarto de legua de la finca], —una casa que, como se verá, era de lo mejor del pueblo. Había sido alquilada con muebles, y entre éstos contaba sin duda el dueño una bibliotequilla que mal colocada en estantes pintados de azul, fue mi embeleso desde el punto y hora en que me enteré de su existencia. Siempre había sido yo de esas niñas que leen todo lo que les cae por banda, hasta los papeles de envolver azucarillos; de esas niñas a quienes se les da un libro, y se están quietecitas [en una silla] y sin hacer diabluras horas enteras; de esas niñas que tienen a veces los ojos cansados y el nervio óptico débil, por haber pasado la tarde con la cabeza baja tragándose un librote. Los que me ha- (10) bían entregado, no me contentaba con leerlos una vez ni dos; si acertaban a gustarme, me aprendía trozos enteros de memoria, con esa fresca memoria de cera de la edad infantil; del Quijote sabía capítulos enteros. Así es que en aquel cuartito, que aún me parece estar viendo, aquel cuartito que caía a la plaza de Sangenjo y hasta el cual subía a veces una desvergonzada riña de sardineras, un canto melancólico de pescadores, encontré un paraíso. ¡Libros, muchos libros, y todos a mi disposición, sin cristalera ni enrejado, pudiendo yo revolverlos, ponerlos, quitarlos, sin que se agotase nunca la fértil vena! ¿Dónde hay felicidad como la mía? Allí encontré las obras del P. Almeida, que me dieron mucho en qué pensar, discurriendo por qué sería tan feliz aquel hombre feliz; pero lo que sobre todo me cautivó fue el hallazgo de una Biblia con notas, en castellano, que creo no debía ser la del P. Scio, sino más antigua: [lo que sí sé es que] tenía preciosos grabados, y que me engolfé en su lección con no menos empeño que don Quijote en la de los libros de caballerías, devorándola de cabo a rabo, desde el Génesis hasta las Actas de los Apóstoles, pero prefiriendo, con buen gusto literario de que hoy me admiro las más bellas partes de tan asombroso conjunto: el Génesis cuya grandeza sentía, [el dramático Éxodo,] el libro de los Reyes, Jueces, Rut, Ester, interesantes como admirables novelitas, y concediendo en cambio poca atención a la inspirada voz de los Profetas y a los arrullos [de la esposa] del Cantar de los Cantares. Y aquí debo añadir una cosa, para completar el cuadro de la niña de ocho o nueve años que se entregaba a tan extraña lectura. Y es que la completa inocencia posee en efecto el don de (11) la abeja, de sacar miel hasta en los cálices venenosos: pues puedo asegurar que, sintiendo la belleza, la magnificencia, la poesía y la verdad bíblicas con una intensidad que hoy me admira cuando las recuerdo, los pasajes, más crudos que cocidos, que a cada paso se tropieza uno por allí, no me despertaron una curiosidad ni tendieron una nube en el claro azul de mi pensamiento, y vi desfilar a las terribles pecadoras orientales, las Tamares, las hijas de Lot, la que fue de Urías, como reza el sagrado texto, sin percatarme siquiera de sus picardías gordas.

En Madrid, donde pasábamos los inviernos, me educaban en cierto colegio fran-

cés, muy protegido por la Real casa, y la crema de la elegancia de entonces en punto a colegios. [Estaba yo a medio pensionista, y] La buena de la dueña, cuyo rostro de lechuza, con baterías, tengo incrustado en el depósito de figuras antiguas correspondientes al primer período de mi vida, nos daba de almorzar un [descomulgado fementido] horrible guisote —lo que en su tierra se llama una ratatouille— y de postre los más rancios cacahuetes, las más vanas avellanas, las castañas más fósiles que en toda la villa y corte se podían mercar. Yo creo que se los guardaban expofeso (sic), para que las alumnas le hiciésemos menos gasto. Francesa más tacaña nunca se vio, y cuenta que es vicio común en las hembras de allende el Pirineo. Por lo que hace a lo que ganó mi educación en el colegio, salvo el expresarme en francés como un lorito y el poder leer bien las fábulas de Lafontaine, y ciertos trozos del Telémaco (que entonces como ahora me parecía un libro un tanto [académico y] empalagoso) no se aumentaron gran cosa mis (12) conocimientos en aquel establecimiento de enseñanza, por más que la directora me declarase trés remarcable en mis estudios de mitología y geografía, y que en efecto estuviese yo en aptitud de poder decir cuál era la capital de Turquía y con qué atributos se representa a Mercurio. Pero por el sórdido almuerzo y la condición desapacible de nuestra profesora, declaro que deseaba el domingo como el ciervo las fuentes del agua [para jugar en el Parterre y solazarme en los caballitos.]

Poco después vinieron mis padres a establecerse en la Coruña, y entonces, en la vasta casa severa y silenciosa, donde ningún otro niño de mi edad me excitaba a corretear con él, descubrí un tesoro análogo al encontrado en Sangenjo. Era, al lado de unas puertas altísimas de hierro que protegían el archivo, otras no menos altas y serias, tras las cuales entreví un día un nido de libros, y que desde entonces rondé incesantemente, para coger las vueltas a mi padre y sepultarme en aquel mar de delicias. En vista de mi afán continuo, acabaron por dejarme abierto mi edén de pliegos impresos, respetando mi afición. ¡Qué de cosas encontré allí! ¡Qué tardes, qué noches de lectura voraz, insaciable! Y cuenta que la biblioteca no era de las que más me podían cautivar a mí, ni ahora ni entonces. Descartados los libros de jurisprudencia y agronomía, los predilectos de mi padre, que me parecían de plomo en las manos, según de ellas se me caían, apenas encontré allí para mis aficiones dos docenas de libros. La biblioteca era la de un hombre ilustrado a quien interesan las cuestiones sociales más que las literarias, y esto con la (13) fecha de mediados de siglo. Sin embargo, entre la Moral universal de Holbach, el Espíritu del siglo de Martínez de la Rosa, el Contrato social y otros libros no menos aburridos para mí, encontré obras históricas que me sorbían el seso: [recuerdo] la Conquista de Méjico de Solís, que he perdido la cuenta de las veces que la leí; los Varones ilustres de Plutarco, que me valieron un muy gracioso altercado con un buen señor que concurría a casa, yo ponderándole las virtudes y méritos de Bruto, y él protestando de que [estaba muy feo que] una mocosa de diez años (y bachillera por añadidura, pensaba de fijo) admirase a Bruto, y a otros furibundos paganos del mismo jaez. Hallé también las novelas de Cervantes, y a su lado, como para avalorarlas, La Etelvina, El castillo misterioso, Los Huérfanos de la aldea, de Ducray Duminil, y otras novelas del género terrorífico o lacrimoso, que tragué con el buen apetito propio de la edad, pero que no pude leer segunda vez. Otro tanto me sucedió con el Anacarsis; en cambio me enamoró la Historia de Cien años, de Cantú, y varias obras sobre la revolución francesa, que me parecía el más interesante drama del mundo; y por uno de esos casos frecuentes en la infancia, lo mismo me intere-

saban los fervores jacobinos, Robespierre, Saint Just, como los girondinos y madama Roland, o el principito cautivo en el temple y víctima del zapatero Simon. El Buffon me robó también muchas horas; y Pablo y Virginia me conmovió del modo más dulce, y me hizo soñar mil veces en países de vegetación lozanísima, donde cuando se pierden los chiquillos, los negros se los encuentran.

(14) Todo lo llevaba ya escudriñado; ocho estantes llenos de libros; pero me tentaba, como la manzana prohibida, el estante último, el más alto, siempre oscuro, donde retirados al fondo por mano de mi padre había unos cuantos tomos, acerca de los cuales me habían dicho —No vayas ahí, sin insistir con gran eficacia en la prohibición, atendido que la distancia, la altura, parecían obstáculo suficiente a que yo pudiese llegar a aquel sitio vedado. Y en efecto, era punto menos que imposible; pero el diablo no discurre lo que una chiquilla deseosa de alcanzar algo que le han prohibido y que tiene curiosidad de conocer. Con peligro de desnucarme, y aprovechando un momento de soledad completa y seguridad absoluta, cojí seis u ocho libros de los más voluminosos, Diccionarios, la Anatomía pictórica, las Ilustraciones inglesas encuadernadas; hice con ellos pedestal a una silla, y sobre ésta puse otra que quedó medio en equilibrio y nada segura; hecho lo cual, me encaramé al catafalco, y agarrándome a los estantes para no perder pie y tratando de gravitar lo menos posible en el artilugio, sentí con inexplicable gozo que mi mano alcanzaba ya a la altura de los misteriosos libros. Fui arrojándolos abajo, y tras ellos salté yo. Sentéme en el suelo, a saborear mi presa; abrí uno de los tomos, miré la viñeta... No puedo explicar si lo que sentí fue vergüenza o tedio o despecho: sé que, sin leer una sola línea, sin querer ver lo que eran los demás, fui disparándolos hacia su antiguo rincón, donde se quedaron sepultados otra vez entre polvo y (15) arañas, sin que yo volviese a tratar de ponerles la mano encima.

Fue aquello absolutamente instintivo, pues mis once [o doce] años de chiquilla [que ha tenido confesor prudente] que no ha tenido amistades, ni más compañía que la paterna, consentían bien poca malicia: érame del todo imposible apreciar el porqué yo no debía leer aquel libro ni recrear los ojos en aquellos grabados. Añadiré que andando el tiempo he leído con verdadero placer bastantes obras en comparación de las cuales aquella, que no era sino El Mozo de buen humor de Pigault Lebrun, es flor de cantueso; pero las he leído como se mira una obra de arte, un relieve pagano del cual no se ven los detalles libertinos sino la elegancia del diseño, la realidad y vigor de la ejecución. Sin la perfección y vida del estilo [de Petronio], sin las sales [del Arcipreste de Hita, sin la admirable verdad de Delicado,] de ingenio de un Brantôme o un Balzac, me dan grima o me hacen bostezar los libros verdes, divirtiéndome mil veces más cualquier inocente vida de santo o de beata, cualquier libro [ascético o] místico, aunque [no] sea de mano maestra, ni mucho menos.

De las lecciones que venían a darme a casa varios profesores sacaba yo bastante menos partido que de aquel rincón de las férreas puertas. Mi mayor rebeldía fue contra el piano. Llegué, sí, a tocar varias fantasías y no sé qué galops y otras cosas de Ketterer, Gotschalk y otras eminencias del teclado; pero siempre rabiando y de mala gana, maldiciendo con todo mi corazón al que inventó ese instrumento frívolo, que solo resuena enérgicamente cuando lo aporrean, cómplice eterno de los atentados contra el arte que se cometen en todo honrado hogar. Empezaba yo por entonces a leer poetas; mi padre me compraba algu- (16) nos y la verdadera música que yo puedo apreciar y gozar se me revelaba en la forma, [más] sonora que

cadenciosa, de las octavas de Ercilla, del Bernardo de Balbuena [el martilleo de los alejandrinos de Racine], y sobre todo de Zorrilla, el gran mago de la música y la armonía, el poeta rumoroso como la creación, como los hondos bosques. No era edad para sentir, como la siento hoy, la melodía y el ritmo de un buen trozo de prosa, ritmo natural del lenguaje, que en mi entender supera al artificio de la rima; y aun hoy, convencida la razón, [el gusto] el vicio de los sentidos hace que los poetas ejerzan absoluto dominio sobre mis nervios, y que para ellos quede guardada, sino la mayor cantidad de admiración, al menos de afición y ternura. Por entonces rimaba yo muchos versos [flojos], que o rompía o desparramaba en manos de los amigos de la casa. Recuerdo también a los trece años o cosa así haber remitido un cuentecillo o esbozo de novela —puede colegirse lo que sería— al almanaque de la Soberanía Nacional de Madrid; y me parece curioso notar que muchas personas conocidas nuestras creyeron ver en aquel cuentecillo la relación de una historia verdadera ocurrida entonces, en la cual yo no había pensado ni por asomos al escribir, a no ser que inconscientemente la recordase, pues en efecto creo que me sería difícil inventar cosa alguna por completo, como diré después.

En aquella época pasó por la Coruña, teatro un tiempo de sus aventuras de conspirador perseguido, al (sic) más eminente orador que ha dado de (17) sí el segundo período constitucional español, don Salustiano Olózaga, grande amigo [y leader político] de mi padre. Cuando vino a casa yo no me cansaba de mirarle, de admirar sus bellas y correctas facciones de una palidez mate, sus copiosos rizos blancos, su hermosa vejez tribunicia, y, como suele suceder en la primera edad, no pudiendo colocarle en su verdadero lugar ni tomarle la medida, parecíame que tenía allí ni más ni menos que a uno de aquellos ilustres varones de Plutarco en carne y hueso. La turbación, la vergüenza y el entusiasmo me embargaban la voz cuando, después de saborear el café, me rogó el caudillo progresista que le leyera cierto soneto donde, con trasposición y todo, le decía que la patria áncora en ti contempla salvadora. Cuando acabé de leer, encendida y anhelante, sentí como una música deliciosa en el oído: Olózaga me estaba poniendo, con frases graves, escogidas y dichas con voz todavía vibrante y hermosa, a la altura de los Argensolas y en parangón con los mejores soneteros del universo mundo. No tenía otra salida el pobre señor; pero júzguese de la impresión que me harían a mí sus alabanzas. No pasaba todos los días por la Coruña un Olózaga: [no había entonces trasiego de hombres políticos a cada verano:] en aquella época era menester hacer intención formal para venir a Galicia: no se pensaba en camino de hierro; el viage se hacía en diligencia, tres días con sus noches, total una semana de prensa para ir y volver a mi pueblo. Así es que apenas recuerdo en mi niñez haber (18) tratado más literato que al agradable fabulista y excelente viejecillo don Pascual Fernández Baeza, senador del reino y condecorado con no sé cuantas cruces, a quien yo llamaba Baeza-fábulas, y sobre cuyas rodillas (cálculése donde va la fecha de esta relación) me subía para repetirle de memoria sus fabulillas apenas él me las recitaba una vez. Aquel inofensivo anciano [cuyo dorso encorvado me parecía escapado [pedía] de un sillón de Academia,] fue (¿quién lo diría!) mi primer maestro de indisciplina e insubordinación retórica. —Niña [Pequeña] —me decía con su desdentada y benévola boca— ¡no leas nunca a Hermosilla! Y si lo lees, mándalo a paseo, ¿me entiendes tú? A paseo. Haz tú tus versos allá a tu modo... ¡pero nunca por reglas! ¡Nada de reglas! Las reglas solo sirven para echarlo todo a perder. No cuentes las sílabas, ¿oyes? Al oído: Si no te ayuda el oído, aunque las cuentes por los dedos,

¿qué saldrá? ¡Un ciempiés! Sobre todo... ¡cuidadito con Hermosilla!— Por manera que yo llegué a imaginarme que Hermosilla era peor que un diablo del infierno, y a sentir una curiosidad mezclada de terror que me movió a tragarme, así que lo pesqué, el Arte de hablar en prosa y verso.

Respecto a la idea que por entonces tenía yo de la novela, recuerdo un episodio, con el cual cerraré la serie de mis recuerdos literarios de la niñez, no porque no se me agolpen innumerables tentándome, sino por no cansar al lector paciente. Diré pues que a la edad de catorce años, y habiéndome sido concedido leer las novelas de Cervantes y las demás que en la biblioteca figuraban, (19) y dándome como premio a mis habilidades en la costura las de Fernán Caballero, tenía en entredicho las de los Dumas, Jorge Sand, Victor Hugo, y demás novelistas del romanticismo francés. Siempre que se nombraban tales engendros, se hacía en términos de dar a entender que su lectura era lo más pernicioso y funesto para una señorita. El concepto [censorio] general de lo que eran novelas solo se aplicaba a éstas; parece como si no hubiese otras en el mundo. De Jorge Sand no leí una línea entonces ni mucho tiempo después; de Dumas hijo solo pude echar la vista encima a las que publicaban en folletín los diarios progresistas que recibía mi padre. Así es que me ardía la sangre en deseos de satisfacer mi curiosidad acerca de los novelistas por antonomasia, que eran para mí género de contrabando. Cierta día, de los pocos en que me permitían ir a casa de mis amigas, nos metimos en el despacho de su padre, y, naturalmente, lo primero que miré fue la estantería cargada de libros. Di un grito de júbilo. Con todas sus letras acababa de leer en [el lomo] un tomo en cuarto prolongado: Nuestra Señora de París. Poco duró la lucha entre el deber y la pasión. Si lo pedía no me lo darían, claro está; o al menos consultarían a mis padres, y éstos negaríanme el permiso. Lo escondí pues bajo el abrigo y así me lo traje a casa escondiéndolo en un bufetillo donde guardaba mis cintas y brincos, para leerlo cuando nadie me viese. Y ¡qué bien me supo todo aquello de la Esmeralda con (20) el capitán Febo, y las abnegaciones angelicales de Cuasimodo, y las diabólicas maldades de Claudio Frollo! Un mes no pensé en otra cosa. ¡En efecto era delicioso como néctar el fruto prohibido! Aquello sí que se podía llamar novela: allí no sucedían, como en las de Cervantes, cosas que a cada paso estaba uno viendo, sino unas cosas tan grandes, raras y extraordinarias, que para idearlas se necesitaba también un entendimiento fénix y sin par, por lo cual deducía yo que la novela era un género que solo podían cultivar gentes dotadas de maravillosa inventiva; y mucho tiempo me duró esta idea, presentándome la novela como cosa inaccesible para los simples mortales. Si alguien me dijese entonces que podría yo llegar a escribir una novela, me hubiera reído lo mismo que si me dijiesen que podía construir una catedral. Mucho tiempo después aún me quedaban rastros de esa idea.

La revolución de Setiembre ocurrió dos meses después de mi boda, y elegido mi padre diputado en las Constituyentes de 1869, empezamos a pasar la mitad del año en la corte, y en Galicia solamente los veranos. Mi amor a las letras, nacido conmigo en cierto modo, sufrió pasajero eclipse, naufragando entre las distracciones que ofrecía Madrid a una recién casada de diez y seis años, más niña aún por dentro de lo que suelen ser a tal edad las españolas, merced a su género de vida y educación y hasta a sus mismas aficiones de traga-libros. (21) Hoy comprendo que me sería insoportable aquella vida de diversión perpetua, más monótona en el fondo que la de ningún enclaustrado: toda la mañana visitas o al picadero a tomar lecciones de equitación: todas las tardes en carruaje a la Castellana (aún no se



paseaba en el Retiro entonces); todas las noches al teatro o a algún sarao o baile: conciertos [Monasterio] en primavera: [del concierto a los toros:] Retiro por la noche en verano: pocas veces a caballo a la Casa de Campo, y de higos a brevas una excursión al Escorial o Aranjuez. No diré yo que no sean muy gratos a veces estos pasatiempos, y que no dilaten el espíritu y formen en nosotros cierta sociabilidad y dulzura bien necesaria para el roce mutuo de los infelices mortales: solo su continuidad y engranaje inalterable parece hoy a mi espíritu independiente, menos tolerable que entonces. El verano era para mí una serie de paseos [a través de Galicia], a caballo, a pie, en carruaje, que empezaron a revelarme las hermosuras de la tierra e hicieron de mí, más adelante, [una] incansable paisagista, enamorada del gris de las nubes, del olor de los castaños, de los ríos espumantes presos en las hoces, y refractaria a la descripción urbana, en que todavía no he acertado a complacerme.

Para la cultura española no puede dudarse que ha sido una etapa, una fase, la revolución de Setiembre. Los hondos trastornos políticos modifican siempre de rechazo el arte, y esta ley está sobrado demostrada por la historia para que se necesite probarla. Los últimos años del reinado de Isabel segunda fueron de escasa vida literaria y artística: necesitábase (22) acaso el rudo sacudimiento para que despertasen los que dormitaban, los que estaba despiertos combatiesen, y una nueva generación, una cosecha, saliese del suelo que la piqueta sembraba de escombros y empapaba la sangre. Aquel aire tempestuoso parecía llamado a robustecer los pulmones de los que lo respiraban, y a infundirles el aliento necesario; aquella apresurada discusión, aquel incesante y vertiginoso debate sobre todo cuanto compone el ser moral de España, parecía hecho de molde para madurar rápidamente las inteligencias y arrancar chispazos a la palabra y a la pluma. El mismo interregno literario de los primeros años de revolución, interregno en que solo derramaba mares de gracia, mordacidad y aticismo la prensa satírica, fue acaso provechoso, como lo es el descanso del terruño cuando en él va a caer nueva simiente. Y en efecto, sin que yo atribuya a las divisiones cronológicas en literatura exagerada importancia, creo que puede decirse que una nueva era, distinta de la anterior, comenzó con la Revolución, y que [aun] los que quedaban de la época anterior se revelaron modificados, distintos, bajo la influencia de nuevas corrientes y horizontes nuevos.

De aquel movimiento que se iniciaba entonces me llegaban a veces, entre el delicado aroma del té de las reuniones; entre el ruido de ruedas de la Castellana, algunos ecos, que me preocupaban también algunos días. Los versos de Núñez de Arce [cuya fama comenzaba entonces], los primeros dramas de Echegaray, los últimos de Tamayo, a los cuales acudían los socios de la juventud católica dispuestos

(23) .....

(24) cautivaba muchísimo más que el moderno.

No eran sin embargo las cuestiones literarias las que más preocupaban entonces los ánimos. Las relegaban a un papel más secundario aún que de costumbre las políticas. ¡Ah, qué momentos! No se hablaba más que de política: asonadas, trastornos a cada instante, partidas carlistas, motines federales; y sobre todo la terrible cuestión religiosa, mezclada a todo: una cuestión que se encontraba hasta en la sopa, [diré] si la frase no peca de irreverente. Los brutales excesos de la demagogia clerófoba, el Congreso convertido en blasfemadero oficial, las imágenes fusiladas, las iglesias, monumentos preciosos del arte a veces, derribadas con saña estúpida, las monjas zarandeadas de aquí para allá con menos miramientos que si fuesen mozas

del partido, la rapacidad de los incautadores y la guerra sistemática al catolicismo, tan arraigado y vivaz entre nosotros, sobre todo cuando se le combate y pisotea, habían producido la inevitable reacción del espíritu general, y las protestas unas veces manifestadas en forma de [triduos y] funciones de desagravios, y otras de cañones Witworth [y fusiles Berdan] adquiridos para el ejército de don Carlos de Borbón. Un espectáculo de esos que no se borran de la mente presencié, no recuerdo en cuál de aquellos primeros años del período revolucionario. Por la calle de Toledo, precedido de un enjambre de pilluelos que llevaba el compás alzando las desnudas piernas, rodeado de chisperos y mujerzuelas que lo denostaban, escoltado por fuerzas de la guar- (25) dia civil, (a quien la revolución se había propuesto sacar de su oficio de perseguir ladrones convirtiéndola en instrumento político) y amarrado codo con codo, subía un sacerdote, del cual no pude distinguir, entre el bullicio de la multitud y la rapidez del paso, más que una aureola de cabellos blanquísimos alrededor de una tonsura bien rasurada. Era un reo [o más bien un sospechoso] político, a lo que supe después.

No acabaría nunca si refiriese los incidentes de aquel período, y analizase la atmósfera reaccionaria de los salones, la hostilidad contra [el rey] Amadeo, cosas todas que vi tan de cerca y en que tomé cierta parte. Ni de esto ni de mis méritos de conspiradora debo hablar aquí; quédense para otra ocasión, tal vez no muy remota. Lo indudable es que en aquel periodo si a veces pensaba en las letras era para sentir la vaga nostalgia que nos causa una afición predominante y mal satisfecha. No puedo en realidad contar como manifestaciones de mi vocación algunos versos de circunstancias, dictados por el calor de la lucha política, versos que no por haber corrido bastante y haber llegado a ser impresos sobre seda en letras de oro por el entusiasmo político-religioso, dejan de [pesar como delitos literarios en la conciencia de su autora] ser de lo peor que puede escribirse y leerse.

(26) Después de la marcha del hijo de Víctor Manuel, como la cosa política se pusiese cada día más fea, mi padre, hastiado y desengañado, resuelto a morir para la política al mismo tiempo que moría aquel [honrado] partido progresista que creyó posible conciliar los intereses religiosos y la libertad, pasamos a Francia con ánimo de ver correr desde París tranquilamente las turbias aguas del torrente revolucionario. Así lo hicimos, en efecto, procurando ignorar lo que por acá ocurría. Pero allí volvió a despertarse muy vivamente mi afición mal dormida. Lejos del fragor de los acontecimientos; menos relacionada que en Madrid y haciendo otro género de vida, la vida del viajero que observa y estudia y no se cansa de recorrer museos y monumentos, en los instantes de soledad, en las noches casualmente pasadas en el hotel, cogía libros y traducía a Shakspeare y a Byron, porque me había propuesto aprender inglés y leer en ese idioma a sus grandes autores. Di unas pocas lecciones de ese idioma con un profesor londoniano, que estaba muy orgulloso de serlo y que se burlaba sazonadamente de mí al enterarse de mis proyectos ambiciosos de traducir en breve la escena de la muerte de Desdémona o el Farewell! de Byron.

En la primavera de aquel mismo año pude leer al borde del (27) Po, en Milán, en las aguas del canal de Venecia, poesías [y novelas] de Manzoni, las Prisiones de Silvio Pellico, la Divina Comedia, —lo mejor y más selecto de la literatura italiana. De aquel viaje [a la Exposición de Viena] por buena parte de Europa, pues comprendió a Suiza, Italia y Austria puedo decir que se originó en mí, no solo el regreso a mis aficiones literarias de niña, sino mis escritos en prosa, pues sobre las

mesas de las fondas, con plumas comidas de orín, tinteros secos y papel que decía en el membrete Hotel de la Métropole —Genève— o Albergo della Porta —Verona— escribí el diario de viaje obligado, dándole la más esmerada forma literaria, pero sin ánimo [alguno] de publicarlo. En efecto, jamás lo intenté, ni he vuelto a mirar los desordenados apuntes. Pero desde entonces fue para mí como urgente necesidad el tener pendiente siempre algún estudio o algún escrito, dar en una o en otra forma desahogo a la vida cerebral que comenzaba a sobreponerse a la perezosa alegría [y dulce vagancia] de los primeros años juveniles.

De vuelta a España, dio alimento a esta nueva necesidad el movimiento nuevo también que, a vuelta de las tragedias políticas, del cantonalismo y de la guerra civil, empezaba a preocupar los ánimos y a descender de la esfera poco numerosa siempre de las gentes pensadoras y estudiosas al dominio del público, de la prensa y hasta de los corrillos (28) y Casinos. A esta novedad intelectual solía llamársele filosofía alemana y no era en puridad, al menos en la parte que más sorprendía y daba que charlar al profano vulgo, sino teosofía krausista, con sus puntas y ribetes de iluminismo, si bien los espíritus graves le añadían un contrapeso de crítica kantiana o de idealismo trascendental a lo Hegel. De aquella escuela, en que se agrupaba entonces buena parte de la flor y nata de la juventud universitaria, se hablaban mil cosas contradictorias y extravagantes, muy propias para despertar la curiosidad de quien la tiene como yo algo cosquillosa. Quién presentaba a los krausistas como nuevos Mesías y redentores de la humanidad, poseedores de una ciencia esotérica con la cual en un abrir y cerrar de ojos iban a regenerar al hombre corrompido y la sociedad decadente saldría, como Lázaro, resucitada y gloriosa de entre la podredumbre del sepulcro; quién al contrario los pintaba como sofistas y farsantes, peores mil veces que los cantonales demagogos. Quién les tenía por ateos empedernidos, materialistas como Lucrecio, panteístas hasta el punto de adorar como los antiguos egipcios los vegetales de las huertas; quién afirmaba al contrario que eran excesivamente piadosos, caritativos y aun rezadores y devotos. ¡Qué de cosas extrañas se oían entonces! Pero sobre todo, lo que traía a la gente soliviantada (29) era el lenguaje —había quien decía la gerigonza (sic)— de aquella nueva secta: un hablar raro y enrevesado, unos términos abstractos e imposibles de entender. A propósito de esto no puedo olvidar un detalle: la entrada de cierto tío mío, hidalgo campesino y no de los más lerdos, que había sido Diputado de las [primeras] Constituyentes y era y es una [discreta y] cabal persona. Este tal, [procedente de su Pazo,] entró cierta mañana en mi habitación, colorado como un pavo, con un número de periódico en la mano. ¡Chica! exclamó [antes de darme los buenos días] sin saludarme. Sácame de un apuro. ¿Qué quiere decir esto, que lo llevo leído catorce veces y no puedo entenderlo? —Y su dedo rugoso señalaba a un párrafo del periódico que empezaba así: —«Atentos a la propia conciencia, nos hallamos en estados mudables de nosotros mismos, de los cuales somos, sin embargo, propia y verdaderamente íntimos...»

Como yo me encontraba punto menos apurada que mi buen tío, pero no imaginaba que pudiesen sacarme del atolladero las explicaciones de nadie, sino el aplicarme yo misma a despejar la incógnita, traté de hacerlo comprando los libros que contenían aquellas tan discutidas doctrinas. Los traducidos al castellano eran pocos, y en su mayor parte de discípulos y comentaristas de Krause, sobre todo Thibergien. Sería presunción vana en mí decir que desde el primer momento me enteré fácilmente de todas aquellas filosofías, para mí novísimas, como lo eran todas las

demás, pues yo no había leído sino de vaga y amena literatura hasta entonces. La im- (30) presión que recibí fue detestable, lo confieso. Como a pesar de la licencia pontificia mi conciencia de católica ferviente se alborotaba un poco con aquella lectura incesante de obras heterodoxas, para poner la triaca al lado del veneno me di a leer también otro género de autores que tampoco conocía, los autores místicos. Tras de los Mandamientos de la Humanidad, me quitaba el amargor [de boca] con un trozo de la Filotea, ese libro de tan fina psicología, de análisis pasional tan delicado y profundo. Apenas soltaba la Analítica, me abrazaba con las Moradas de Santa Teresa. El resultado de este ejercicio fue el que tenía que ser en un espíritu donde la vocación literaria y el culto [un tanto pagano] de la forma y de la belleza yacían latentes, pero prontos a surgir al momento favorable. Cuanto más tedio e indignación me causaban las malas traducciones y los desacatos contra el idioma [castellano], cuya hermosura y riqueza y escultórico grandor empezaba entonces a sentir, más me iba cautivando y apoderándose de mí lo que había de ser firme amor de mi inteligencia, la prosa y las letras castellanas.

Por lo que hace al [valor del] fondo de las doctrinas krausistas, habíame propuesto apreciarlo con serenidad, hasta donde me lo permitiese el alcance de mi caletre. Encontrábame en las más favorables condiciones para ello, pues me honraba con la amistad de no pocos krausistas, gente de mérito, algo extraña, pero más recta aún que extraña, y poseída (31) de cierto comunicativo entusiasmo y afán por el mejoramiento de la sociedad y el adelantamiento de la ciencia [y aun de un respeto y tolerancia por las ideas religiosas ajenas], muy simpático para mis [cortos] años y mi imaginación fácil en caldearse. Tan sincero era en mí el deseo de enterarme bien de lo que había en todo aquello, que habiendo confesado francamente lo poco que me persuadían y la vacuidad que encontraba en las traducciones leídas hasta entonces, y habiéndome contestado [e imaginándome], con un poco de desdén, que era preciso leer a los autores en su idioma, me consagré a aprender el alemán con objeto de sepultarme en la lectura de Hegel. Así que empecé a saberlo, faltóme tiempo para dedicarme a la de Schiller, Goethe, Heine, Bürger —¡los poetas, los artistas! Porque no hay como soltar al agua, para que ella busque su nivel y su cauce propio.

A aquella curiosidad intelectual debo sin embargo mucho. En primer lugar, me acostumbré y aficioné a la lectura seguida, metódica y completa, hasta apurar un asunto —que esto puede llamarse estudio en realidad. Le debo haber tomado el gusto a dos géneros de lectura muy necesarios en mi entender al desarrollo de la inteligencia y al fondo de pensador que debe tener todo artista: la filosofía especulativa y la mística, que es filosofía también, pero fundada en el amor divino. Por Krause y Schelling fui a Espinosa, a Kant, a Hegel: de éstos a Descartes, a Malebranche, y así desde los filósofos modernos hasta los de la antigüedad, Platón, Aristóteles. No (32) era ya la curiosidad vulgar del que oye hablar mucho de una cosa y dice para sí —Vamos a ver qué es eso— sino el placer sereno del que recorre un museo donde se agrupan las más raras preciosidades que ha producido el arte humano. Colocado ya Krause en su puesto secundario de filósofo y gnóstico, entre las ramificaciones del panteísmo alemán, lo que restaba era positivo provecho para mí, y aficiones nuevas y útiles.

Es difícil para el público que lee, y en el cual los hombres están en mayoría, formarse idea de lo difícil que es para una mujer introducir un poco de método en sus lecturas y hacerse una cultura autodidáctica. Los hombres van a las escuelas de

Instrucción primaria, al Instituto, a la Universidad. Bien sé que mucho de lo que aprenden es rutinario, y algo acaso sea superfluo o estorbo; pero sin embargo, no hay duda que semejante gimnasia —y lo veo hoy que tengo próxima la educación de un hombrecito de diez años— fortifica y habitúa a saber estudiar, a no pasar de lo difícil a lo fácil [partir de lo elemental], a ir de lo conocido a lo desconocido, a familiarizarse con palabras e ideas que por punto general la mujer no maneja, como no maneja las armas ni las herramientas profesionales. Así para mí, comprendiendo que la instrucción que poseía no podía ser más ligera y mal fundada, mi erudición a la violeta y mis lecturas, por lo desordenadas, mejores para confundirme que para guiarme, fue un trabajo duro [e infructuoso] al principio, y que ejercí completamente sola, el de proponerme leer con fruto y enlazando y escalonando las lecturas, llenando aquí (33) y allá los huecos de mi superficial instrucción, a modo de cantero que tapa grietas de pared, distribuyendo para conseguirlo mejor las horas del día y señalándome tarea, como de chiquita me sucedía con la costura. Con tanta fe lo hacía, que por mucho tiempo recuerdo que, al levantarme, me preparaba [...] una oración, [y] después creía que tenía la mente más despejada y el espíritu más abierto para que me entrase en él lo que iba estudiando.

Por efecto de este mismo método severo que me impuse, recuerdo que me prohibí severamente a mí misma la lectura de novelas, y de todo *tipo de* obras de imaginación —que por tal tenía yo a la novela entonces. Es [...] y 75, no solo no leía yo sus obras, sino que (me parece mentira esto que [...] escribiendo, y sin embargo es una verdad muy grande y muy significativa [...] ignoraba yo la existencia de Galdós y Pereda; no tenía casi noticia de la [...] ni Alarcón. Cierta día, pasando en Santiago por delante de una librería [...] soportales de la Rúa del Villar, atrajo mis ojos la cubierta amarilla y encarnada de unos tomos que se extendían a lo largo del escaparate, con los Episodios Nacionales.

— ¿Qué tal es eso? pregunté a no sé quien que nos acompañaba. Es cosa de historia, o qué?

— Pch... me respondieron. Unas novelas... No valen gran cosa.

Dejo a su autor la responsabilidad del juicio crítico, pero asumo la de no haberme vuelto a acordar más de la existencia de los tomitos de los (34) huevos y tomates, como decíamos al pasar por allí, excitados a pesar nuestro por aquella nota chillona y poco usual en cubiertas de libros, a fijar en ellos los ojos [...] ¡Novelas a la asidua lectora entonces de la estética de Hegel, de la crítica del juicio; a la que se pasaba horas enteras declinando y conjugando palabras alemanas!

En los pocos momentos libres que me quedaban solía rimar algún [...] o escribir algún articulejo, empezando, nada más que empezando, a tomar [...] a la prosa, para lo cual me fueron muy provechosos los ejercicios de [...] de diferentes idiomas, pues me familiarizaron con el uso y valor de la prosa castellana, y además me apasionaron de ella, me enseñaron su hermosura [...] pio, su color, brillo, nitidez, frescura y viveza, haciendo de mí la [...] coleccionista que soy de vocablos, en cuyo sonido, en cuya forma encuentro [...] inexplicables y hermosuras para la mayor parte desconocidas, como [...] distingue matices [infinitos y diversos] en el oriente de las perlas, y perfecciones en [...] que los profanos no pueden ver siquiera.

Por entonces me prestó Núñez de Arce un señalado servicio que mientras viva habré de agradecerle: este servicio fue no cumplirme una palabra que me empeñó espontáneamente. Lo referiré aunque no sea más que para que el vate insigne se sonría al leer este párrafo. Yo seguía pasando los inviernos y primaveras en Ma-

drid, y una mañana cierto amigo de ambos me trajo a casa al autor de los Gritos del combate, (35) que por entonces comenzaba a disfrutar de grande y merecida fama, y del cual *sabía* yo composiciones enteras de memoria, como Miserere, Tristezas y Velut umbra [...] primera impresión recuerdo que fue de sorpresa de que un hombre tan chico *hubiese* escrito unos versos tan anchos, tan resonantes y varoniles, que me [...] hechos de molde para recitarlos sobre una roca, a lo Simónides, [...] el rumor del Ponto y el fragor de las batallas. Disipada esta [...] me pareció ver en aquella fisonomía [castellana] enristrecida y grave, algo na [...] un lienzo del siglo XVII, y muy en armonía con el valor y abolengo [...] musa. Departimos muy amigablemente: le recité poesías tuyas [...] la bondad de hallar bien entonadas; y luego salieron a relucir [...] propias, que por entonces ya estaban reunidas en tres gruesos *cuadernos*, con su correspondiente rótulo y divisa. Es de todo punto ocioso añadir que el poeta me las elogió hasta las nubes, porque eso de suyo se cae de hombre cortés a dama poetisa; lo que importa es que Núñez de Arce medio se escandalizó de ver allí inéditos aquellos primores y para vencer el escrúpulo que yo mostraba en publicarlos, ofreciome con la más generosa intención un prólogo de su pluma que les sirviese de introducción y portada. No necesito decir que tras la animación de los elogios, me supo a gloria la promesa. Ocurría esto en los últimos días de mi residencia en *Madrid* y quedó pactado que yo enviaría el mamotreto desde Galicia, previas *las* indispensables correcciones. Así lo hice en breve, después de escardar, mondar [...] y pulir el matorral de rimas. Pero el calor había [...] la [buena] intención del poeta se había ido a hacer compañía a [...] y el prólogo no llegó jamás a tener ni un renglón. ¡No he [...] decir [con cuantas veras] cuanto se lo agradezco al cantor de Luzbel!

Ocorre con los versos un fenómeno digno de observarse, [...] notado en varios de mis amigos literatos, y es que se les cobra tal [...] tan ciego cariño a los partos de la musa; se pone en los ojos tal [...] se aferra con tal energía el entendimiento a la ilusión de contarse entre los predilectos de las nueve consabidas vírgenes (a quienes compadezco por cada adorador que les sale) y beber en la fuente Castalia, que desde Cervantes acá, los más sagaces críticos, los más claros y despejados entendimientos son juguete de este linage de engaño, y los mejores prosistas darían a veces *no* digo un dedo de la mano, pero sí todos sus libros en prosa, por el lauro poético. Ni basta a curarles de este achaque el convencimiento de que en España hay un rimador tras de cada esquina, ni aquello de poeta, músico y loco, etcétera, ni el ver que nadie que maneje la pluma ha dejado *de* hacer sus primeras armas en verso, ni el convencimiento racional de que la *esencia* vaga y divina de la poesía no se encierra en los límites [estrictos] del metro [...] puede derramarse también por la libre y varia amplitud de la prosa [...] *Cervantes* ser gran poeta en el Quijote no siéndolo en sus renglones medidos. [...] aun la frialdad del público, su indiferencia y silencio, son parte a [...] a estos así aferrados a su ramilla de apolíneo laurel, pues apelan de [...] [actual generación distraída] prevenida [o descaminada] a la posteridad justiciera, y mientras [...] atiende la gente, más se encariñan ellos con sus versos desde [...] peinan, alían y se esmeran en su impresión, al modo que las madres *están* siempre cuidando del hijo menos lindo y más enfermo. Por no aludir sin nombrar ahí está Menéndez Pelayo, crítico, historiador, prosista de acerado temple, que no ve sino por el ojo de sus versos; Valera, maestro del estilo, novelista agudo y gentil, que acaba de reclamar, con todo el salero que Dios le dio a manos llenas, su diploma de poeta; ahí está Luis Vidart polígrafo

de los más informados que tiene España, autor de monografías muy eruditas y diligentes, que me decía hace pocas horas —Tengo tal cariño a mis versos, que sean como sean los he de recojer, coleccionar e impri- (38) mir. ¿Quién ignora el afán que nuestro primer hombre de Estado, que es además un escritor docto, tiene por el cultivo de la musa?

Sin meterme aquí a juzgar los versos de estos señores, ni [...] los míos propios, diré que estoy exenta de la flaqueza que a tantos [...] discretos ingenios ha atacado, de encariñarse con las rimas. Lejos de defender [...] tal empeño el bagage poético, en mí ha llegado al extremo el empeño [...] ocultar mis rimas como se ocultan los pecados. Voy a [...] el porqué. La poesía no me satisface sino cuando el poeta se [...] de ella una personalidad y una nota propia. Bien sé que nadie es [...] para nacer sin semilla (en apariencia, pues los hongos la tienen también) y que en prosa como en poesía todo el mundo, quiera que no quiera, tiene antecesores y maestros; pero debido acaso a la mayor libertad y variedad de la prosa, lo que en ésta puede llamarse seguir o ser adoctrinado por un autor, en poesía se conoce por imitación y es de lo más desconsolado. Yo poseía gran facilidad para rimar, y no me era difícil, leídas tres o cuatro veces un verso de [Heine o Bécquer] Zorrilla o de Campoamor, hacer unos remedos y vislumbres... ¡qué pálidos y feos me parecían! y [aun] cuando sin reminiscencias y por inspiración propia escribía, en las cláusulas (39) y estrofas parecíame oír el eco de voces conocidas; no era que repitiese allí materialmente versos ajenos, y sin embargo había eso que en música se llama reminiscencias, por lo cual venía al cabo a parecerme odiosa la musa. Si al menos tuviese yo la disculpa de Menéndez Pelayo, de haber acertado a [crear o resucitar] una dirección, más o menos simpática, pero al cabo imposible de confundir con los versos que pululan en revistas, semanarios e Ilustraciones, quizás se explicaría mi ceguera. Mas no hallándome en tales condiciones, sería indisculpable en mí cualquier debilidad por mis versos, y jamás la he tenido. Sólo el impulso de un sentimiento nuevo, y muy vivo, me dictó un día algunos poemas breves como suele serlo el sentimiento, y si un amigo no los hubiese encontrado dignos de publicidad y me hubiese hecho la dulce violencia de imprimirlos en un lindo tomito, es probable que jamás hubiesen salido de mi carpeta, no diré a la luz, sino a la media oscuridad de amigas manos, que los han apreciado y aun los han bañado de lágrimas.

Con este librito se relaciona un acontecimiento para mí muy importante, ocurrido en Julio de 1876, que guarda inexplicable pero estrecha relación con el principio de mis trabajos de prosista. Mi primer y único hijo varón vino al mundo, y apenas expirada la cuarentena, entre mis fatigas (40) de madre y nodriza, renació en mí la idea [que traía de Madrid] de optar al premio de un *Certamen* que se celebraba en Orense para honrar la memoria del Maestro Benito Jerónimo Feijóo. En veinte días o poco más escribí el Ensayo Crítico, que un escribiente iba copiando a medida que salía de mis manos la página toda tachada. [...] poco partidaria de Certámenes, lo confieso, y por punto general tengo [...] pero aquel certamen orensano me parecía cosa más seria de lo que suelen [...] tales solemnidades; y no me engañó el presentimiento. Al tema crítico se [...] habían presentado nada más que otros dos competidores, pero eran respetables: la una una escritora de varonil entendimiento y serios estudios, doña Concepción Arenal de García Carrasco, hecha a ganar lauros en la *Academia* de Ciencias morales y políticas; el otro un profesor de la *Universidad Central*, Morayta, el que no hace mucho dio ocasión con un de [...] a

los motines de estudiantes tan dictatorialmente reprimidos por [...] [Los trámites y] El resultado de aquel Certamen no dejó de ser curioso. La votación [...] empatada entre la autora de las Cartas a un obrero y yo; el asunto pendiente de resolución se encomendó al Claustro de la Universidad de Oviedo en última instancia, y su voto me fue favorable. Mas no quiero omitir que conozco, mejor que pudo conocerlos ninguno de mis benignos jueces, los defectos (41) gravísimos que afean mi obra. Apenas empezaba yo cuando la escribí a [...] el siglo XVIII, del cual se requiere tener muy exacta noticia para hablar *de* Feijóo. Conocíale algo en los enciclopedistas franceses; punto menos que nada en terreno español. Era además aquella mi primer obra un poco larga en prosa destinada a la publicidad, y en ella se desbordaba esa savia bulliciosa, *exuberante*, mal encauzada y contenida, de la extremada juventud literaria, y se veía la inexperiencia, no tanto de la pluma, cuanto del cerebro, incapaz de método, de plan, de concretarse y analizar y ahondar un asunto. En resolución y para decirlo en pocas frases, mi estudio se resentía *de* la premura con que lo hice y de mi falta de conocimientos, hasta tal extremo, que hoy no podría reimprimirlo sin refundirlo totalmente, *conservando* bien poca parte de él. Para dejar concluido lo referente al Certamen de Orense diré que en él gané también el primer [...] rosa de oro, por una oda a Feijóo. Suelen estos premios de certámenes de [tan] escaso gusto como valor; pero mi rosa, trabajada en Santiago, *donde* quedan restos de la gran tradición de orífices y artífices en [...] Renacimiento [español], es una joya encantadora: la rosa [de tamaño natural] tal cual se [...] del rosal, con la elegante curvatura y menudas espinas de su tallo, con el fino esmalte verde y las venillas de las hojas, con la flor entreabierta y dejando ver en el fondo las semillas [leves] blancas; una joya que nada *tiene* (42) de artificioso, una flor copiada en oro puro y macizo, que pesa en la mano [...] [prendida] en el pecho es de una delicadeza encantadora.

Jamás volví a tomar parte en Certámenes desde entonces. Sin [...] me tampoco en la idea de escribir otra cosa larga, y atendiendo únicamente a la comenzada pero interminable labor de adquirir la mucha instrucción de que carecía, para lo cual me sobraba tiempo, habiéndome establecido en la Coruña a consecuencia del nacimiento de mi hijo, transcurrieron [casi] tres años en que bien puedo decir que no hice más que versos y artículos sueltos para algunas publicaciones regionales; artículos y versos que, sin metáfora, *ocupaban* mis ratos de ocio no más. Sobre mis variadas aficiones, entre *las cuales* se contaban las ciencias naturales en cuyo estudio empleé algunas [...] empezaba ya a destacarse mi afición a la crítica y a la [bella] literatura [...] nada a preponderar. De ella fueron muestra los artículos que [...] la Ciencia Cristiana, revista dirigida por el [sabio] filósofo don Juan Manuel Ortí y Lara. Mis artículos versaban sobre los Poetas *épicos cristianos* y el Darwinismo. El espíritu de la revista de Ortí *era más* religioso que literario [tomista acérrimo], sin que dejase de asociarse a él, como en cier [...] demás, un culto muy loable de la tersura de la frase castellana, y de la ciencia ortodoxa. Allí escribían los más graves y cristianos varones como Fray Zeferino González, entonces Obispo de Córdoba, el P. Mir, el (43) P. Montaña, el mismo director, Ortí, y con esto doy por conocido el [...] que la Revista tendría. Redactores, pocos, y con faldas [femeniles] uno solo, que *era* yo. Todo se acendrabá allí en el crisol de la más rigurosa ortodoxia. *Las* ideas de los escritos se pesaban en delicadísima balanza, y si discrepaban *un* adarme no se les daba pasaporte. Con esto se entiende bien que un temperamento literario tan curioso y desenfadado como el mío tenía que rebasar, tarde o



temprano, del límite, y derramarse fuera de las medidas un tanto angostas del director, [respetabilísima persona] por otra parte en todos conceptos, pero organizado de manera muy distinta que yo. Siempre *conservaré* no obstante grata memoria de aquel tiempo en que me ejercité [...] mente para poder escribir el San Francisco de Asís. Y por cierto que *el* capítulo de esta obra acerca de los filósofos franciscanos fue el [...] y definitivo desacuerdo que hubo entre el respetable Sr. Ortí y mi *humilde* persona. Tomista hasta la médula, el traductor de *Jungmann* no aprobó mi adhesión a la filosofía místico-crítica *representada* por San Buenaventura y Escoto.

Mis trabajos para la Ciencia cristiana, obligándome a pesar y examinar cada pensamiento y cada palabra antes de estamparla, el pensamiento para no pecar contra la teología y las palabras para no ofender el idioma, (44) que allí se respetaba muy de veras, me fueron provechosa gimnasia y *me* prepararon a más largos, ya que no más detenidos trabajos, pues allí era cosa *de* pararse hasta en las semínimas. Por ningún estilo creo que hayan dejado *de* prestarme servicios aquellos saludables entretenimientos.

Un tanto fatigada de mis largas excursiones por el campo filosófico, refugiada ya en el seno de la dulce filosofía mística, que es el mejor descanso para una cabeza [católica] en que predominan los artísticos impulsos, me *había* concedido a mí misma permiso para leer, además de los poetas, algo *de* amena literatura, contándose entre ellas la novela. Este género *desdeñado* antes por mi juvenil severidad, empezaba a revelárseme con todo [...] atractivo épico-lírico, y la idea singular que de la novela me [...] yo allá en mis primeros tiempos, suponiéndola por precisión llena *de lances* descabellados y extraordinarios, de enrevesados incidentes, *había ido* modificándose insensiblemente, sin premeditación mía, por solo [...] de lecturas sucesivas. Vi entonces desfilar ante mí, en italiano, *Los novios* de Manzoni, las Últimas cartas de Jacopo Ortis; en inglés leí mucho de Walter Scott y no poco de Litton (sic) Bulwer y Dickens; en alemán a *Werther*; en francés mucho de Víctor Hugo: ¡pero todavía seguía ignorando la novela española! Por entonces la Ciencia cristiana publicaba *Ama-* (45) ya o los Vascos en el siglo VIII, de Navarro Villoslada. Hablando de ella [...] mente, indicóme no sé quién a Pepita Giménez, el Sombrero de tres picos, el [...] (que hacía ruido entonces) los Episodios Nacionales y algo de Pereda. Fue para mí en efecto regocijadísima sorpresa. Yo creía muertos para siempre a los *Hurtados*, Espineles y Cervantes; yo no me formaba ni la idea de que existiese novela en España. ¡Y mientras yo leía filósofos, teólogos, e historiadores, o me *enfrascaba* en el Origen de las especies de Darwin o en la Historia Natural [...] la Creación de Haeckel, la novela, fresca, risueña, graciosa, con su jubón [de plumas y chamberguillo] del siglo XVI, pasaba allí, a mi lado, convidándome a seguirla como [...] Galatea del poeta!

Para explicarse esta ignorancia mía tan prolongada, *hay que* formarse idea de lo que es la vida de una mujer en una capital *de* provincia, y máxime si esa mujer se ha dedicado a otro género de *estudios* aislándose en ellos. Sabía yo entonces al dedillo cuántos y cuáles *eran* los impugnadores de Draper; qué último descubrimiento se ha [...] en termodinámica; y otras muchas cosas que leía en revistas [...] u obras especiales. Y el ruido de la novela, no mucho entonces, *me* llegaba tardíamente, como uno de esos rumores apagados a que, en la distracción del espíritu, no prestamos atención.

(46) De todas suertes, así que, sin esfuerzo alguno crítico por mi *parte*, ya que se había modificado mi concepto de la novela, modificóse también *el* de que yo no

servía para novelar. Ante los lances y enredos de Ponson Terrail [la escuela dumasiana] y Alejandro Dumas; ante aquello de arrojar bonitamente a un *hombre* al mar metido en un sudario, con una bala atada a los pies [...] que [...] mismo hombre, en un periquete, rasgue con un cuchillo el sudario *consabido* y *salga* a flote nadando como un pato; o aquello otro de que un hidalguelo [...] a París se vea en un abrir y cerrar de ojos introducido en la *cámara de los reyes*, mezclado en altos secretos de estado y enredado en los amoríos [...] [que está la pobre señora en un apuro terrible,] los celos del rey y las venganzas del primer ministro, con *otras extravagancias* del mismo jaez, eso era cosa tan superior a mis fuerzas mis [...] *jamás* pude explicarme por qué movimiento de la *imaginación* se teje una fábula así, sacada de la propia sustancia del autor, a su [...] *raña*. Si la novela consistía en describir lugares y costumbres que [...], en estudiar caracteres que encontramos en la vida real y en narrar [...] pueden ocurrir a cada paso, entonces yo podía atreverme: la novela *estaba* al alcance de mi fortuna.

Presentándoseme con más o menos claridad, estas reflexiones  *fueron* las que me determinaron a escribir en 1879 Pascual López, autobiografía de un (47) estudiante de medicina, mi primer novela y mi segundo trabajo un poco largo en prosa, después del Estudio crítico sobre Feijóo. Enviéla a Madrid a la Revista de España, por mano de un amigo que se encargase de recomendarla. Mi nombre no vencía, como dice el poeta, la indiferencia del vulgo, ni era entonces conocido sino en la región, donde claro está que todos nos conocemos como en pueblo pequeño, y entre el público especial de lectores de la Ciencia cristiana y el Siglo futuro; así es que no sobraba la recomendación ni estaba de más tratándose de una personalidad nueva. Apenas empezó la publicación empezaron también esas satisfaccioncillas que, con fiésenlo o no, gozan todos los autores cuyo primer trabajo un poco formal es lanzado a la publicidad y bien acogido. Hoy la [halagüeña] carta del maestro a quien respetamos o del compañero a cuyo lado hemos querido colocarnos; mañana el artículo lisonjero, la palabra de aprobación del docto, la [muestra de] atención del distraído, el primer arañazo de la envidia, que cuando trae la marca de fábrica hasta produce grata sensación en la piel, el ¡alto ahí! de la crítica, que por vez primera se digna mirarnos con detención y comprobar que merecemos que nos dedique algún tiempo, todo eso que nos revela que el esfuerzo de nuestro ingenio y la flor de nuestra fantasía no se secarán olvidados en un rincón del mismo jardín en que se abrieron...

(48) Terminada la publicación de la novela en la Revista, hízose la edición aprovechando las cajas y en el mismo formato de la Revista. Resultó, tipográficamente, la más fea cosa que han visto los siglos: luengo y plano como una solla, con cubierta de un azul lacio y desmayado, plagado de erratas, que por entonces menudeaban en la Revista más aún que ahora, y por colmo de desconcierto, hasta equivocada la numeración. Un crítico un poco nervioso se encontraría dispuesto a pegarle, como ahora se dice, un palo, solo con verle la hechura. No obstante le fueron propicios los hados, y el más fiero de los que entonces se dedicaban a la tarea de juzgar obras ajenas, se ablandó ante él.

Cuando recuerdo la época de la publicación de Pascual López, me admiro, no tanto de la rapidez con que corre el tiempo, sino de la mutación y renovación que un período bastante corto trae consigo a todos los órdenes del arte, y cómo se cambia, por decirlo así, de baraja en todos los terrenos. Poco más de un lustro ha corrido desde entonces, y sin embargo, qué etapa tan nueva y tan diferente ha fran-

queado la literatura española. Aquella generación [literaria] nueva, salida de la revolución, aunque desde la restauración monárquica tenía convertidos los ojos hacia algo (49) que alboreaba, en cierto modo no había encontrado rumbo por donde dirigirse, y caminaba incierta, se puede decir que a la ventura. Revilla era por entonces el crítico militante, y desempeñaba ese papel de abanderado que corresponde de derecho a los críticos batalladores; pero sujeto [aún] a las adherentes influencias del krausismo, que no había logrado vencer, sus mayores atrevimientos en estética no pasaban de algunos alardes positivistas y de un templado eclecticismo: desorientado por el teatro de Echegaray, en quien veía un fenómeno de genio [un cometa de rabo], imposible de someter a las leyes generales de la ciencia crítica [astronomía literaria]; mareado por las arremetidas briosas de [un niño] Menéndez Pelayo, que les ponía a él y a Perojo como nuevos, saliendo a manera de duendecillo de una caja del Renacimiento, saturado de humanidades, [con un arsenal de] bibliografía y una coraza de sutil ciencia teológica, Revilla no sospechaba, no podía olfatear siquiera el movimiento próximo de las inteligencias hacia algo, [algo] en que él hubiera podido decir buenas cosas si [enfermedad y] la muerte no le arrancasen prematuramente la pluma de las manos.

Cuando yo publiqué Pascual López, corrían sin embargo ya, como esos leves y tibios soplos [germinales] que a lo mejor, en una tarde de febrero o marzo, anuncian la primavera inminente, ciertos vientos que entre los entendidos se llamaban realistas. Nadie pronunciaba el nombre de naturalismo, ni siquiera tenía idea de lo que la cosa significaba; y solo a título de curiosidad (50) escandalosa y nefanda empezaban a correr algunas novelas de Zola. Recuerdo por más señas la dedicatoria con que me fue regalada la primera que leí, que era el Assommoir, y que revela bien a las claras este concepto —«Como es V. tan aficionada a novedades, sean del género que fueren —decía poco más o menos aquella dedicatoria— ahí va ésa, que hace ahora furor entre bohemios de la literatura, títulos y otras gentes de mal gusto.» Reíme del desenfado, pero leí una vez, dos y tres la novela, subyugada por el vigor y exactitud de los caracteres, la maciza y admirable arquitectura del estudio. Sin embargo, no me daba cuenta todavía de que allí había, además de un gran talento, una revolución literaria. Por entonces no veía yo más que el movimiento de acá que era el que voy a decir, concretándome al punto más interesante que es la novela.

A la novela española de costumbres, y al breve cuadro de las mismas, a Fernán, Mesonero Romanos, Larra, el Solitario, había sucedido como todos sabemos Galdós, Pereda, Alarcón, Valera, Selgas y alguno más que omito. Ciertamente que Pereda era un escritor realista; pero era su realismo tan local y tan heredado de los escritores del siglo de oro, que a nadie se le ocurría ver en él una novedad. Las [conscientes] tendencias literarias del movimiento de la novela desde [los años de] la restauración hasta principios de la octava decena del siglo, no eran sino otra especie de restauración, la del habla, (51) maltratada por [krausistas] dramaturgos [zarzueleros y bufos], novelistas por entregas, traductores de folletín y novela barata, periodistas noticieros [y otros malandrines y follones], y por el aluvión de literatura política que los azares revolucionarios produjeron, pero es de notar que los períodos revolucionarios, si a la larga han de producir una transformación en el idioma, al pronto siempre lo desfiguran y bastardean. Estaba la pobre del habla castellana pues tan mal parada, que no había por donde cogerla, y este exceso de daño produjo la reacción de [purismo y] arcaísmo que puede contarse como servi-

cio eminente de la novela de entonces a las letras. El buen propósito de escribir castellano castizo y de adornarlo con todas las galas del buen decir y de la elocución delicada y perfecta, se nota a las claras en los buenos autores de entonces: pero en ninguno es tan patente y descubierto el propósito como en Valera, ya por ser el espíritu más culto y literario de cuantos cultivaban la novela entonces, y tener por consiguiente más fuerza en él el propósito reflexivo, ya por cierta especial gracia de que Dios le ha dotado para remozar vejezes y sacar a luz donosas anti-guallas [giros y voces], a las cuales comunica al punto frescura y quita todo aire pedantesco, de retrato de golilla, el ingenio agudo y meridional y el entendimiento curioso del autor.

Saltando al mío, aunque el salto sea grande, diré que (52) ese espíritu restaurador, el más digno de elogio a la sazón en la novela, se descubría también del modo más patente en Pascual López. Elogios unánimes fueron tributados al estilo, en que dominaba tal arcaísmo que en aquel pobre e imperfecto ensayo de novela por los caracteres, vio todo el mundo la filiación de la novela [realista y] picaresca española en la forma y en el carácter del héroe: elogio para mí gratísimo, y afirmación exacta, porque en efecto, animada yo como nadie del celo de reivindicar los fueros del habla castellana, que ya me tenía enamorada y rendida, me había preparado a escribir Pascual con lecturas de las Novelas Ejemplares, el Lazarillo de Tormes, el Pícaro Guzmán de Alfarache, El Diablo Cojuelo, El Gran Tacaño, y otras joyas de tanto valor y realce. Fue pues alabadísimo el estilo de Pascual, y Revilla, el crítico temido entonces, no queriendo dejar de protestar contra las escritoras, me calificó diciendo que tenía un cerebro de hombre encerrado en cabeza femenina.

Sin embargo, disipada la embriaguez de los primeros sorbos de miel, cuando pude yo aplicarme a mí misma el escalpelo, a lo cual tienen la virtud de moverme doblemente las alabanzas que recibo, pues yo me juzgo con tanta mayor severidad cuanto mayor es la [más extrema su] indulgencia, la censura y el público; resuelto ya el problema aquel que tanto me (53) daba en qué pensar, de si servía yo [había nacido] o no servía [radicalmente incapaz de] para escribir una novela, asaltáronme otras dudas referentes a la fórmula, al procedimiento aquel tan aplaudido en Pascual. Recordé las infinitas veces que al tratar de encajar en un molde cervantesco o al querer expresar con palabras de Hurtado de Mendoza una idea esencialmente moderna, no lo había podido conseguir, y habían trabado formidable batalla en mi cerebro el pensamiento empeñado en domar la forma rebelde y en salir vestido a la antigua usanza cuando era hijo de lecturas o de sucesos archirrecientes. Hice memoria de cómo se hablaba realmente en Santiago y de cómo había yo hecho hablar a Pascualillo, Pastora y don Nemesio Angulo. Ningún crítico me había puesto semejante reparo; pero yo, sin ser poderosa a remediarlo, sentí allí algo de falso, que me disonaba lo propio que me disonaban también aquellas corazas de los novelones antiguos, las proezas de los Tres mosqueteros o la escapatoria de Edmundo Dantés del castillo de Iff. Bueno es sin duda —pensaba yo— esto de volver por el habla castellana, con lo de empaparse en las obras de los clásicos, y aquello de reanudar la tradición nacional pura y sin mezcla de imposiciones extranjeras; pero, en lo que respecta a la forma, también conviene tener presente la enseñanza del viejo Iriarte:

(54)

Ora pues, si a risa provoca la idea  
que tuvo aquel sandio moderno pintor,  
¿no hemos de reírnos siempre que chochea

con ancianas frases un novel autor?  
Lo que es afectado juzga que es primor;  
habla puro a costa de la claridad;  
y no halla voz baja para nuestra edad,  
si fue noble en tiempo del Cid Campeador.

Esta consideración me movió a proponerme, en la primera novela que escribiese, dejar correr la frase más libre de imitación clásica, y atenerme, en cuanto al diálogo, a lo que oyese en conversación familiar. Era esta resolución independiente de toda idea crítica, pero como me hubiese dado algo en que pensar el asunto, comencé a estudiarlo reflexivamente, y me propuse saber el estado de la cuestión, la dirección actual de la novela, no solo en España, sino en el extranjero.

Distrajéronme de estos pensamientos dos preocupaciones no leves. Solía yo, fiel a mis nunca desmentidas aficiones místicas, visitar, siempre que iba a Santiago, la portería del claustro franciscano. Horas he pasado allí que cuento entre las de más blanda melancolía que trae consigo la vida. Por la entreabierta puerta se divisaba allá a (55) lo lejos el patio, con un trozo del antiguo claustro ojival aún en pie. Oíase el ruido de la fuente, que ritmaba aquellas dulces conversaciones, donde me parecía sentir como un aura del cielo que me oreaba la frente y me purificaba el corazón. ¿De qué hablábamos? El mundo rodaba, los trenes corrían vertiginosos, funcionaban los laboratorios, resonaban las carcajadas del eterno sábado mundano, pero todo eso era allá, lejos, lejos, donde yo no lo oía, en ciudades grandes, en apartadas regiones; allí, cerca de mí, no habían corrido los siglos, era la Edad Media, era el Renacimiento español con sus santos incomparables; y al tañido de la campana de la Catedral, al ruido imperceptible de las sandalias del pálido novicio que pasaba con los ojos bajos y las manos metidas en la capilla de la manga, hablábamos de San Francisco, del Sutil Escoto, de la Venerable de Agreda [la virgen aragonesa], a quien la Virgen celestial dictó su propia historia, llevándole la pluma y abrasándole el alma. Jamás me cansé de aquellos fantásticos coloquios: jamás entré allí triste, que no saliese consolada. ¡Cuánto envidiaba la paz de aquellas almas, el candor infantil a que habían vuelto, por misteriosa obra de la gracia, los pecadores que entraran allí cargados de remordimientos y amarguras!

De entonces viene mi propósito de escribir un libro sobre San Francisco de Asís. Empecélo en Santiago: lo recuerdo bien: allí trabajé un mes, y luego seguí trabajando bastante, hasta poner la obra en buen (56) estado, llegando casi a la mitad. Pero me detuvo una circunstancia fortuita.

Mi salud, hasta entonces inalterable, pues tengo una de las más robustas complejiones que se conocen, se alteró, impidiéndome acabar de criar a una niña que tenía entonces un año. Declaróseme una dolencia hepática de las más penosas, cuya primer [síntoma] manifestación acaso serían aquellas tristezas hondas e inexplicables [aquellas negras ideas], que trataba de disipar en el claustro de San Francisco. El médico me recetó las aguas de Vichy, y salí para ellas en Setiembre del año 80.

Los bañistas habían empezado a retirarse ya del elegante balneario, y el hotel en que yo estaba me pertenecía exclusivamente, con su jardín, su azotea enramada de viña virgen, clemátida y rosal banquesiano, así como la magnífica avenida de plátanos y castaños de Indias que a él guiaba. Como sucede siempre en las estaciones termales, sobrabanme horas que entretener en amena lectura. Allí conocí a Balzac, del cual no había leído ni una letra apesar de que alguien encontró algún

parentesco entre el Onarro de Pascual López y el loco protagonista de la Recherche de l'Absolu; a Flaubert, a Daudet, y a Goncourt en uno de sus libros de más poderoso y doloroso análisis, Germinie Lacerteux. Yo suelo no leer los autores hasta que puedo leer seguido todo cuanto han escrito, sin perdonar ni sus obras endebles de juventud o decadencia: sólo así quedo satisfecha y creo entender la personalidad. Así es que, cuando por las mañanas, al pasear mi vaso de agua de (57) la Grande Grille o el Hospital, entraba en la librería y me echaba [llevaba] en el bolsillo una novela de autor que aún desconocía, para leerla a la tarde, proponíame encargar desde España todo lo que el mismo autor hubiese publicado, a fin de satisfacer la curiosidad por completo.

Creo que en aquella temporada empecé a comprender lo que tanto me había hecho cavilar después de la publicación de Pascual López: los caminos que lleva la novela moderna; la importancia que ha adquirido este género: su papel principal, absorbente (sic), en la literatura moderna. Me expliqué pues satisfactoriamente los escrúpulos que me habían asaltado, y logré conciliar mis ideas y formarme mi estética novelesca. Sin duda que era bueno y aun indispensable que un novelista en España se inspirase en los autores clásicos y reanudase la tradición nacional, aceptando de ella, además de la enseñanza que contiene en cuanto a la forma, mucho del fondo, todo lo que admiten los tiempos presentes, en que ciertamente fracasaría y sería una falsedad insigne una imitación erudita y sin calor del Lazarillo de Tormes o de la Tía fingida; pero al mismo tiempo, era preciso observar en la novela extranjera [francesa sobre todo], por qué métodos habían llegado a conseguir la profundidad del análisis, la verdad de los caracteres, el relieve admirable de las descripciones, la novedad y frescura del sistema basado en la observación humana y en el estudio de los medios ambientes. Sí, era preciso observarlo y tomarlo y aplicarlo, desdeñando la acusación (58) de imitar a una nación vecina, de atarnos al carro de Francia, acusación que carece de importancia cuando se conoce un poco la historia de la literatura y se sabe que entre las tres naciones latinas, Italia, Francia y la Península ibérica, ha existido cambio incesante y perenne de ideas estéticas, y sin embargo España no ha perdido jamás su vigorosa nacionalidad, característica de su literatura. Lo más donoso es que estas acusaciones de imitar la novela francesa salgan [a lo mejor] de labios de gentes que encontraron muy natural imitar a Walter Scott, tan antitética y falsa para nosotros. Pero viniendo a mi criterio, diré que me pareció ver divulgadas en Francia ciertas ideas estéticas, referentes a la novela sobre todo, de las cuales algunas, convenientemente escogidas y depuradas, tenían que ser útiles al desarrollo de la novela nacional, a su marcha a compás con el siglo, al par que inspirada en el viejo fondo clásico. Parecióme cosa evidente que no bastaba la tradición clásica para las exigencias actuales, y que si era indispensable conocer, estudiar, reverenciar, respetar para la forma sobre todo a Cervantes, Espinel y Hurtado, había hoy ya principios demostrados y verdades críticas evidentes, que ellos no necesitaron sin duda para hacer obras maestras, pero que hoy, en el superior sentido y contenido de la Edad moderna, era indispensable divulgar en España si se quería hacer algo beneficioso. Mas de estas ideas admitidas o por lo menos discutidas en Francia, no todas me parecían admisibles, y (59) muchas consideré realmente erróneas. De esta evolución de mi pensamiento, la primera seriamente crítica que en él se ha producido, hay señales bien claras en el prólogo y en el texto de Un viaje de novios.

El prólogo fue sin duda alguna de los primeros documentos que en España dio

a conocer al público la importancia del movimiento que se realizaba en Francia y que, de rechazo, tenía que influir fatalmente en nuestras letras. Por lo que hace a la novela, sería fastidiar al lector pacientísimo hacerle aquí yo misma el juicio crítico de mis libros, uno tras otro: sólo la parte anedóctica (sic), íntima, me parece digna de contarse, porque ésa es desconocida de los críticos y puede ofrecer el interés que ofrece todo lo que es vida, narrada por el mismo que la vivió. Un viaje de novios salió a luz en 1881, pero yo traía de Vichy trazadas las principales descripciones, trazado el plan por una historia que me habían referido en París, y delineados allá en mi interior los caracteres. Un [virtuoso y sabio] jesuita que viajó conmigo hasta Palencia, me sirvió de modelo, en cuanto al modo de hablar y pensar, para el P. Urtazu; el médico de Vichy bien pude copiarlo sin escrúpulo d'après nature; a Miranda... sin vanidad creo que le conoce todo el mundo y se le encuentra en todas las capitales de provincia y en la del reino.

Antes de pasar adelante quiero recordar que en la veintena de días que al regresar de Vichy me detuve en París, quise conocer a Victor Hugo, (60) último y grandioso resto de aquella generación romántica que había dado tantos ilustres hijos a Francia, y que, como el naturalismo hoy, traspasó con su influjo el Pirene. El autor de Hernani me invitó a asistir a su tertulia literaria, y mejor dijera a su corte, pues más parecía un monarca que otra cosa en el suntuoso salón, adornado con resplandeciente araña de bronce y cristal [veneciano], con soberbias y suntuosas colgaduras de brocado y pesados tapices, y extendidos en fila, a un lado y a otro, los adoradores ciegos y entusiastas de la deidad —¡unos cuantos jóvenes que no se atrevían a descoser los labios sino para aprobar las contadas, dogmáticas frases del Maestro! Entre éste y mi persona, que procuraba esconder un gran ramo de heliotropo que en la mano tenía, a fin de aparecer más grave, se trabó el indispensable diálogo de benévolas preguntas y tímidas respuestas que a toda audiencia acompaña. Me hallaba poseída de respeto, no ante la persona de carne y hueso que estaba allí delante, sino ante el siglo, ante el Romanticismo, ese Tenorio inmortal de la Literatura, el de los bizarros arrestos, de los grandes yerros y las grandes hazañas. Tal era lo que representaba entonces para mí Victor Hugo. Por eso le respondía yo con gran respeto. Pero llegó un momento en que, después de decir que miraba a España como una segunda patria, me manifestó su pena de que estuviese tan atrasada y añadió que no era posible que estuviese de otro modo, puesto que la Inquisición se había dedicado a achicharrar escritores y sabios. Con todos los miramientos que deben emplearse al contradecir a una .....

(81) y ver si se realizan ciertos planes ambiciosos de escribir la historia de las letras castellanas, y a veces, en aquella misma vastísima sala de estudios, con el montón de volúmenes que el empleado acaba de ponerme delante, cojo cuartillas y me pongo a planear o adelantar la novela proyectada o pendiente entonces... Pero en donde me hallo mejor para sentir esta grata fiebre de la creación artística es aquí, en la [vieja] Granja de Meirás, en este rincón apacible de las risueñas Mariñas. Por la mañana, al abrir la ventana de mi dormitorio, lo que veo es un país de abanico de Watteau, o mejor aún que (sic) de un excelente acuarelista moderno: sobre el fondo del cielo que es generalmente de ese adorable tono de ceniza de cigarro fino que solo he visto en el celage gallego (el inglés es siempre más oscuro) se difuman con calados de blonda ligera el follage de los árboles del amor, de un verde pálido, salpicados de grandes flores rosa que parecen la caricia y el jugueteo de un caprichoso pincel sobre un fondo lavado a suaves medias tintas. Si salgo a respirar el

fresco matinal para despejarme la cabeza antes de ponerme al trabajo, tengo a dos pasos el bosquecillo cuyas calles en cuesta se abren difícilmente paso por entre macizos de aralias, paulonias, castaños de Indias y retamas de perfume embriagador cuando están florecidas. Poco más abajo el surtidor del pilón, [con la villa cerrada,] desgrana gotitas menudas sobre (82) la superficie del agua, donde nadan siempre alguna hoja amarillenta, despojo de los arbustos, o algún barquito de muñecas, quilla arriba, resto de un naufragio producido por los combates de Trafalgar que Jaime no cesa de hacer desde que lee los Episodios Nacionales de Galdós. Las magnolias entreabren sus urnas de mármol blanco; los granados su boca de púrpura; las enredaderas suben por el emparrado arriba, y trepan hasta las bajas e irregulares ventanas de la casa, entre cuyas vidrieras se estrangula a veces un tallo de fúsia (sic) o un sarmiento de pasionaria. Más allá el reguero de agua, rodeado de berros y helechos, va a perderse en el amplio declive del prado, y el círculo de frutales que crece alrededor de la tapia llama a los golosos con sus perales rendidos al peso de las pomas, y sus pavíos destilando aroma. ¿Cómo es posible no acordarse ante tal vista, del poeta contemplador, y decir una vez más

El aire el huerto orea  
y ofrece mil olores al sentido:  
los árboles menea  
con un manso rüido  
que del oro y del cetro pone olvido?

Mil olores son en efecto, porque en este huerto de la Granja [pienso que] hay de todas (83) las flores y plantas del mundo, desde el cedro hasta el hisopo, y en las noches serenas, cuando el cielo se tachona de luceros innumerables y el aire se sosiega y cesan todos los ruidos del campo, chillar de carros, cantos de segadores, actividad de vida campestre, parece elevarse en el silencio misteriosa sinfonía de aromas, unos conocidos, familiares, [hasta] populares, como madreselvas, don diegos (sic), heliotropo, [azucena,] alecrín, retama, verbena, [clavo,] guisante de olor, clavel y rosa [común], otros exóticos y que recuerdan países de sol y comarcas remotísimas, [salones alfombrados, y saraos deliciosos]: el ilang desvanecedor, la aristocrática gardenia, la magnolia que enerva y produce jaqueca si se respira demasiado próxima, [la datura, ánfora llena de unguento de nardo] el soñador heliotropo blanco, la pasiflora que derrama [efluvios de] miel hiblea en la atmósfera, la rosa de té y la glicinia, de desmayado perfume, semejante a un recuerdo.

La celda [en que escribo] no da a los jardines, sino a la era: a la izquierda veo el hórreo inmenso y el palomar, desde el cual descendían poco ha millares de palomas a beber en el estanque del jardín mayor, y a bañarse en él no sin gran susto y consternación de los dorados peces; a la derecha, el muro y la higuera, cuyos renuevos mordisca una pareja de blancos chivos, dignos de ser inmolados en el altar del dios Pan; enfrente la puerta por donde sale el rebaño del ganado para ir a pastar al monte; y en el centro el pajar de paja triga, un inmenso montón de oro blando,



# RESEÑAS



SIMÓ, Lourdes (Ed.). *Juglares y espectáculo. Poesía medieval de debate*. Barcelona. DVD Ediciones. 1999, 197 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Aún contando con obras todavía hoy indispensables para el conocimiento de la juglaría medieval, como son *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas* y *Poesía juglaresca y juglares* de don Ramón Menéndez Pidal; trabajos como los reunidos en las Actas del I Congreso Internacional sobre juglaresca, celebrado en Madrid en 1986, e incluso algunas Crestomatías sobre literatura medieval, resulta altamente interesante y útil esta antología de la poesía medieval de debate, seleccionada y anotada por nuestra colega la profesora Lourdes Simó, con la que han colaborado en las traducciones de textos al castellano, Eduardo Moga y Sergio Gaspar. Y ello por diversas razones que van desde el prólogo que Simó ha compuesto al frente de la selección, como por los criterios seguidos en la elección de los textos y en la cuidada edición de los mismos.

Con un prólogo de sólo siete páginas nuestra colega ha expuesto con precisión cuanto cabía recordar para el ya conocedor de la literatura medieval, y cuanto era necesario para el lector no iniciado en dicha cultura literaria, sobre los orígenes, desarrollo y amplitud que en la poesía medieval ocupó el debate o la disputa —aún siendo considerado este género como menor en las preceptivas literarias—, a lo largo de la Edad Media, y como su cultivo, tanto en formas populares como cultas, siguió perviviendo durante siglos posteriores.

En primer lugar, la editora de esta monografía nos recuerda la diversa imagen que sobre el juglar medieval se forjó la mentalidad romántica, considerándolo un personaje casi legendario frente a la visión mucho más certera y documentada que nos han proporcionado trabajos como los ya indicados de Menéndez Pidal. Gracias también a ellos cabe advertir las diferentes clases de juglares y su relación con respecto a los trovadores, «trouvères» y clérigos goliardos, del mismo modo que Lourdes Simó nos recuerda los distintos tipos de piezas que podían integrar el repertorio de un juglar: desde cantares de gesta a poemas hagiográficos y amorosos, a poesía propiamente de debate, teniendo siempre en cuenta que, además del texto que puede habernos llegado, necesitaríamos para hacernos una idea cabal de la actuación del juglar, todo el espectáculo que supondría la ejecución de su recitado, como bien ha reparado el profesor Lázaro Carreter.

En un segundo apartado más amplio del prólogo, se nos recuerda el variado panorama en que se diversificaba la poesía de debate dentro de las grandes líneas de la poesía medieval de los siglos XII y XIII; es decir, los «fablieux» franceses, los poemas del mester de clerecía y la poesía trovadoresca provenzal. Y como la difusión y éxito de la poesía de debate se debió en gran parte a la mentalidad dualista de la sociedad medieval, impregnada del pensamiento cristiano con su escala de valores morales fundamentados en las antítesis o contrarios que oponían el Bien al Mal, el Cuerpo al alma, etc. Así, dentro de este mismo apartado, efectúa Lourdes Simó un recorrido sobre los debates poéticos medievales de los que se tiene noticia a partir del debate entre el Alma y el Cuerpo, compuesto por el monje Filiberto en el siglo XIII; disputa que junto con las llamadas *Danzas de la Muerte*, alcanzó su mayor desarrollo en momentos singularmente críticos, como fueron los periodos de mayor mortandad causada por la peste negra en la Europa de los siglos XIV y XV.

Igualmente se nos recuerda como este tipo de debates entró en los ámbitos universitarios, en los que, sirviéndose de los recursos propios de la retórica clásica, dio lugar a la «disputatio» latinas, particularmente divulgadas por clérigos errabundos, los «goliardos», de disoluta conducta moral, quienes con tales recitados recorrían tabernas y lupanares. De estos debates latinos derivarían, en lengua vulgar, buena parte de los considerados alegóricos, en los que dos contendientes, bien fueran elementos de la naturaleza, como la Rosa y la Violeta, el Agua y el Vino, o bien antropomórficos, como el Corazón y el Ojo, y, sobre todo, las figuras del Clérigo y el Caballero, singularizados en los personajes de Elena y María, defendiendo ésta al Clérigo, y Elena al Caballero.

No olvidemos que el texto del debate entre *Elena y María*, publicado por primera vez por Menéndez Pidal y compuesto a finales del siglo XIII, es una de las preciosas muestras en castellano conservadas de este género junto con la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, los *Denuestos del Agua y del Vino* y el poema *Razón de Amor*, piezas todas del mismo siglo, y las tres primeras incluidas en la presente antología, si bien el último de los tres debates se edita a través de dos distintas versiones, una italiana y otra castellana, la primera —como las restantes versiones no castellanas de la antología— se ofrece en su lengua original junto con su traducción al castellano.

Mismamente cabe relacionar el debate medieval con la «tensó» de la poesía trovadoresca provenzal, género que se aplicó a muy diversos temas, desde las contiendas poéticas a los encuentros y requerimientos amorosos, como ocurre en el poema del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, *Contrasto tra Giullare e Donara Genovese* (Debate entre el juglar y la genovesa), tema que cabe emparentar con las famosas serranas del Arcipreste de Hita.

Debates o disputas que, como en el caso anterior, no siempre se han conservado en el anonimato y así se incluyen en esta antología una *Disputatio Rosae com Viola*, del italiano Bonvesin de la Riva, el *Débat du Cuer et du Corps*, de François de Villon y un curioso *Pleito de los Colores*, «que hubieron en uno los colores del paño verde, prieto y colorado, porfiando cuál de ellos era mejor», un «dezir», compuesto por el poeta cordobés Pedro González de Uceda, incluido en el *Cancionero de Baena*.

En fin, debates que van desde polemizar sobre cuestiones morales y escatológicas a controversias amorosas, sin que falten disputas entre un caballero y un rocín, de las cuales también se recogen dos ejemplos en la antología que nos ocupa; uno a partir de un texto catalán y otro francés.

En la breve introducción que precede a la selección antológica, la profesora Simó justifica el criterio seguido en la elección de los quince textos reunidos y compuestos entre los siglos XIII y XV en diversas lenguas romances —castellano, catalán, francés, italiano y provenzal— a excepción de un brevísimo debate en latín *De Iuvene et Moniali* (El Escolar y la Monja), obra de un anónimo escolar medieval, probablemente —como afirma la antóloga— como un ejercicio de «disputatio».

Asimismo precisa las normas que ha seguido en la modernización de los tres únicos textos originales en castellano, tales como el observar los apócope, las conjunciones y adverbios arcaicos, la conservación de las desinencias verbales en el presente de indicativo y en el futuro simple, etc. Y en cuanto a los textos traducidos al castellano y confrontados con sus respectivos originales en lenguas romances o en latín, dice haberse respetado en lo posible el sentido de los versos originales, y en las composiciones con esquemas métricos más elaborados respecto a la versificación irregular de la mayoría de los poemas incluidos, la profesora Simó afirma que se ha pretendido adaptar al castellano el ritmo particular de cada composición.

Una antología que —como anticipábamos al principio— resulta sumamente útil para familiarizarnos con un género literario tan peculiar de la poesía medieval como el debate, al tiempo que la edición de los textos, con frecuentes notas filológicas y literarias al pie de página, nos ahorra la no tan fácil consulta de tales textos en repertorios y crestomatías medievales.

LEÓN, María Teresa. *Memoria de la melancolía*. Edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Madrid. «Clásicos Castalia». 1999, 544 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

La reciente reaparición de la *Memoria de la melancolía* de María Teresa León en una prestigiada colección de clásicos españoles de todos los tiempos pone, una vez más de nuevo, de actualidad la personalidad y la obra literaria de esta singular mujer, que nacida en Logroño en 1903, de padre militar y madre burgalesa, cabe situar dentro del panorama cultural y literario de los años veinte y treinta, al lado de otras relevantes escritoras como María Zambrano o Rosa Chacel, por su diversa y valiosa obra en prosa, que a menudo y con el paso de los años, ha quedado palidecida ante la brillantez de la poesía de Rafael Alberti, con quien ella —como es bien sabido— se unió sentimentalmente tras el fracaso de su precoz matrimonio del que nacieron dos hijos. Pero al fin, bien cabe hablar de la recuperación de su valiosa escritura tras dar a conocer su última obra *Memoria de la melancolía*, redactada entre 1966 y 1968, durante sus largos años de permanencia en Roma, junto a Rafael Alberti, y antes de que regresara unos diez años después a España, en 1977.

Efectivamente, cabe recordar que precediendo a esta *Memoria de la melancolía* —aparecida primero en Argentina en 1970 y ya en España a partir de 1979, siendo la edición que nos ocupa la sexta que ve la luz en nuestro país—, María Teresa León había escrito ya y dado a conocer —eso sí, casi siempre en Hispanoamérica— la mayoría de sus libros de cuentos y, sobre todo, sus tres novelas: *Contra viento y marea* —obra en la que, por una parte, se centra en la represión cubana en época del dictador Batista, y por otra, en los primeros meses en que Madrid estuvo cercada por las tropas franquistas—, *Juego limpio* —relato en el que ofrece una segunda versión de los días azarosos que vivió la capital española al iniciarse la guerra civil— y *Menesteos, marinero de abril*, inspirada en la mítica historia de este personaje, descendiente del rey de Atenas y fundador de El Puerto de Santa María. Y aparte, sus dos biografías noveladas, una sobre la esposa del Cid Campeador, *Doña Jimena Díaz de Vivar*, y otra sobre Julia Espín, en *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*.

Pero, sin duda, es esta *Memoria* su libro más importante, en el que María Teresa León va recuperando desde un principio sus recuerdos, a partir de su tierna infancia, adolescencia y juventud, transcurridas sucesivamente en Logroño, Madrid, Barcelona y Burgos —siguiendo los destinos del padre— para continuar con su encuentro con Alberti, encuentro que éste poetizó como la llegada «al más hermoso puerto del mediodía».

A partir de este momento trascendental en la vida de Teresa León, su libro no sólo sigue siendo un relato autobiográfico sino también un constante testimonio de sus convicciones políticas y sociales compartidas con Alberti. Su viaje con él a la U.R.S.S. y a Hispanoamérica dando a conocer su versión de los tristes sucesos de la rebelión minera en Asturias en 1934, significan su plena identificación con una militancia política de signo comunista y republicano ya antes de que estallara la guerra civil española, en el transcurso de la cual fue notable su intervención al lado de la República, sobre todo en misiones culturales como su activa participación en las llamadas Milicias de la Cultura, o formando parte de la Junta de Conservación del Tesoro, ayudando a salvar buena parte de la pintura del Prado. Recordemos que Alberti escribió y puso en escena su obra *Noche de guerra en el Museo del Prado*, alusiva, precisamente, a esta tarea de salvaguarda de los tesoros de la pinacoteca madrileña.

A la evocación de estas y otras innumerables actuaciones de María Teresa a lo largo de la guerra al lado de Rafael, siempre defendiendo la causa republicana, seguirán los treinta y ocho años de exilio. Primero en Francia —París—, luego Hispanoamérica —veintidós años en Argentina, donde su amigo Gonzalo Losada publicará en su editorial buena parte de sus cuentos y novelas, y —repetimos— la primera edición de esta *Memoria de la melancolía*— y, finalmente, Italia —Roma—, hasta su regreso definitivo, junto con Alberti, a España, una vez recompuesta en nuestro país la democracia, años estos últimos que ya no recogerá su libro escrito sólo durante su exilio romano.

Sin embargo, la obra no es únicamente un conjunto ininterrumpido de secuencias integradas por sus sucesivos recuerdos y añoranzas —apasionadas muchas veces, y no siempre puestas en primera persona, sino sirviéndose a menudo del distanciamiento que proporciona la utilización de la tercera persona—, sino que con frecuencia la autora recurre al recurso del «flash-back» al hilo de algún detalle o referencia que le impulsa a retroceder en el tiempo y recuperar la memoria de momentos ya lejanos, casi siempre con una perceptible nostalgia, puesto que no olvidemos que el libro fue escrito desde la distancia física y temporal de buena parte de cuanto María Teresa León recuerda haber vivido, sentido y visto con anterioridad a su dilatado exilio romano.

Con razón el profesor de la Universidad de Extremadura, Gregorio Torres Nebrera, a quien debemos esta última y muy cuidada edición de *Memoria de la melancolía* —acompañada de una gran cantidad de notas a pie de página que ayudan a contextualizar los recuerdos de María Teresa e ilustran al lector sobre el conocimiento de multitud de personas y acontecimientos relacionados con María Teresa y Rafael— afirma en su amplia y documentada Introducción, y a propósito de este distanciamiento nostálgico con que evoca su autora momentos pasados de su andadura vital, lo siguiente: «Pero este libro, este testimonio de María Teresa es —sobre todo y ante todo— la defensa y la resistencia del exiliado y su derecho a que no le quiten también la memoria de lo perdido: y simultáneamente la defensa ante el imparable paso del tiempo, última barricada contra la vejez, que en ella se advierte como sinónimo de la desmemoria (p. 53).

Por su parte, María Teresa León, que había puesto al frente de su libro esta cita de Luciano de Samosata: «Las cosas de los mortales todas pasan, si ellas no pasan somos nosotros los que pasamos» acaba, sin embargo, su *Memoria de la melancolía* afirmando: «aún tengo la ilusión de que mi memoria del recuerdo no se extinga, y por eso escribo en letras grandes y esperanzadas: CONTINUARÁ» (p. 544), pensando, sin duda, ella en una segunda parte de sus memorias, a juzgar por el material inédito del que habló a su hija Aitana Alberti, y que no pudo pergeñar, porque, apenas regresada a España y víctima de la terrible enfermedad de Alzheimer, fue perdiendo irremisiblemente su prodigiosa memoria llena de melancolía...

MARTÍNEZ RUIZ, Gonzalo. *El Cid histórico*. Barcelona. Ed. Planeta. 1999, 472 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

Aunque el *Poema de Mío Cid*, a diferencia de los cantares de gesta franceses —la *Chanson de Roland*, por ejemplo, elaborada con anterioridad— no contenga elementos fantásticos e inverosímiles propios de la épica francesa, no es menos cierto que en el poema castellano, su protagonista Rodrigo Díaz de Vivar, así como sus hazañas guerreras aparecen aureoladas por una multitud de elementos históricamente falsos o contorsionados, con el único propósito de enaltecer la figura del Cid Campeador frente a las huestes musulmanas, y aún ante su rey Alfonso VI, que injustamente le había desterrado de Castilla, dando crédito a falsos testimonios.

Por otra parte, es bien sabido que los historiadores cidianos se han propuesto desde buen principio, a través de fuentes históricas y documentales, establecer cuál fue la verdadera personalidad del infanzón castellano Rodrigo Díaz de Vivar, y cuáles sus verdaderas hazañas al frente de sus mesnadas, con independencia de lo que el *Poema* refiera sobre su héroe. Así investigadores como el arabista holandés Dozy dando una semblanza adversa del Cid, sirviéndose exclusivamente de fuentes arábigas, en tanto que más tarde, nuestro Menéndez Pidal, apoyándose tanto en fuentes literarias contemporáneas del Cid, como el poema latino *Carmen Campidoctoris*, y en particular en la extensa biografía cidiana que supone la *Historia Roderici*, establece una versión laudatoria de la figura de Rodrigo Díaz de Vivar. A tales versiones cabe añadir las numerosas aportaciones posteriores destinadas a

deslindar las invenciones contenidas en el poema castellano de la verdad sobre el Cid histórico, como pueden ser el libro de Jules Horrent, *Historia y poesía en torno al Cantar de Mio Cid*, las aportaciones de Antonio Ubieto, o bien los estudios que preceden a numerosas ediciones del *Poema*, como, por ejemplo, las de Colin Smith o Ian Michael.

Mas he aquí que, coincidiendo con el noveno centenario de la muerte del Cid en Valencia en 1099, acaba de aparecer una nueva e importante y nueva aportación sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, cual es el libro del historiador jesuita Gonzalo Martínez Ruiz, *El Cid histórico*, que constituye una amplia biografía cidiana, en la que, como afirma el autor al final de su Introducción, desea evocar «la imagen del Campeador a la luz de las fuentes históricas con los claroscuros de un caballero del siglo XI, tan lejos de la cidofobia de Dozy como de la cidofilia del maestro Menéndez Pidal, pero todavía más ajenos a ciertas descalificaciones de nuestros días que sólo proceden del rencor, de la ignorancia y de la incapacidad de comprender cierta clase de valores».

A tal fin, el autor del reciente libro —y también autor con anterioridad de una edición del *Poema de Mio Cid*—, como lo hiciera en su día Menéndez Pidal en *La España del Cid*, se sirve preferentemente de la citada *Historia Roderici*, en su caso a través de la edición de Emma Falquet Rey (Turnhout, 1990), complementada por las crónicas registradas en la *Crónica General*, de 1344 y la *Crónica particular de Cid*, a las que hay que añadir los numerosos documentos y diplomáticos examinados; a todo lo cual hay que sumar las diversas fuentes musulmanas consultadas por el autor, resultando de sus exigentes investigaciones una biografía detallada paso a paso, de Rodrigo Díaz de Vivar, que sitúa, en cada momento, en el debido contexto histórico de su tiempo, con lo cual se nos ofrece un esclarecedor panorama de las complejas relaciones que los monarcas cristianos y el propio Cid mantuvieron con los reinos taifas musulmanes a lo largo de la segunda mitad del siglo XI.

Prescindiendo desde un principio de cuanto se narra en el *Poema*, el historiador jesuita parte de los orígenes familiares de su biografiado, así como de su infancia y juventud al lado de su rey castellano Sancho II, y luego como vasallo de su nuevo monarca Alfonso VI, quien propiciará el enlace de Rodrigo con la asturiana Jimena Díaz, hija de una prima carnal del rey.

A partir de los primeros pasos de Rodrigo Díaz de Vivar junto al séquito del infante Sancho, ya proclamado rey de Castilla, desarrolla el autor del presente libro toda la trayectoria vital del Cid, a través de la cual quedan desvirtuados múltiples episodios y personajes ficticios que aparecen en el *Poema*, al que para nada se alude a lo largo de los XXXV capítulos de esta biografía. De esta forma se restituye la verdadera ejecutoria seguida por Rodrigo Díaz de Vivar desde sus primeras participaciones en lides guerreras, como las batallas de Llantada (1068) y Golpejera (1072), acompañando a su rey Sancho II frente a su hermano Alfonso VI de León, hasta su conquista definitiva de Valencia en 1094, tras largo asedio antes de la rendición de la ciudad, y luego su posterior posesión y defensa ante los ataques almorávides, hasta su muerte acaecida cinco años después de haberse hecho amo de aquella.

Tras la muerte a traición de su rey Sancho frente a los muros de Zamora en 1072, y en el posterior reconocimiento solemne de Alfonso VI como rey de León, Castilla y Galicia, sin que mediase la famosa jura del nuevo monarca en Santa Gadea de Burgos, como se cuenta en el *Poema*, vemos al Cid entregado, primero a servir a su nuevo rey, y luego, después de ser desterrado por éste por primera vez en 1081, acaudillando su mesnada, bien poniéndose al servicio, durante cinco años, del rey taifa de Zaragoza, o más tarde, dirigir sus propias campañas en pos de la conquista de tierras levantinas, usando a la vez de sus hábiles estrategias y tácticas como consumado guerrero, como igualmente de sus dotes diplomáticas, concertando pactos de amistad con los reyes de Aragón y Navarra, e incluso acudiendo en auxilio de su rey Alfonso, quien, por cierto, airado por no haber acudido el Cid a tiempo en la defensa de la fortaleza de Aledo contra el asedio de los almorávides capitaneados por el emir Yusuf, nuevamente le condena al destierro (1088-1089), confiscándole en esta ocasión todas sus pertenencias y ordenando una prisión momentánea para doña Jimena y sus hijos.

Téngase presente que en el *Poema* sólo se habla de un único destierro tras el episodio de la jura de Santa Gadea; como tampoco hubo una sola reconciliación entre el Cid y su monarca, según leemos en el *Poema*, sino que entre Rodrigo y su rey hallamos constatados en esta biografía cidiana que nos ocupa, varios intentos de reconciliación que culminan en una definitiva en 1092, con la devolución de todos sus bienes y honores.

Con la misma precisión cronológica que caracteriza toda esta biografía cidiana, podemos seguir con detalle las sucesivas campañas emprendidas por Rodrigo con miras a la conquista de Valencia, unas veces pactando con taifas y cadies musulmanes para defenderles de los ataques de los almorávides, y otras emprendiéndolas contra ellos y contra las huestes de Yusuf, quien una y otra vez desembarca en al-Andalus para intentar consolidar el dominio musulmán en la Península, llegando incluso en una ocasión a penetrar en tierras toledanas derrotando a Alfonso VI en Consuegra (1097), batalla en la que perece combatiendo al lado del rey cristiano, Diego, el único hijo varón conocido del Cid, del cual, por cierto, ninguna mención se hace en el *Poema*.

Y tras ocuparse el historiador jesuíta de los últimos cinco años de la vida del Cid, durante los cuales, en compañía de doña Jimena, fue dueño y señor de Valencia, dedica el autor los tres últimos capítulos de su libro, primero a la permanencia de la viuda del Cid en Valencia hasta verse ésta obligada a abandonar la ciudad con la ayuda de su rey Alfonso VI, quien ve imposible su defensa ante las ofensivas almorávides; luego, a la descendencia del Cid a través de sus hijas y nietas, y finalmente dedica el último capítulo a trazar una semblanza de la personalidad de Rodrigo Díaz de Vivar. Tal vez el lector al llegar a este punto, después de haber seguido todas las hazañas cidianas, pueda tener la impresión, a través de esta semblanza, que el autor del libro se haya finalmente prendado de su biografiado al enaltecer sus muchas cualidades, tales como considerarle «ideal de caballero en la lucha contra el Islam», «vasallo siempre fiel de su rey Alfonso», «político magnánimo y generoso» (...) «esposo y padre de familia» y «cristiano creyente». Aún si ello fuera así, nada obsta para considerar este libro como la más actualizada biografía del Cid histórico.

PÉREZ MATEOS, Juan Antonio. *Cáceres piedra y fuego. Crónica sentimental del siglo XX*.

Prólogo de Alberto Oliart. Madrid. Blanca Tejedor. 1999, 268 pp. + 32 láms.

Por Julio Escribano Hernández.

Esta obra de Juan Antonio Pérez Mateos nos injerta en la ciudad de Cáceres para participar de la savia de su historia y ofrecer de este modo los mejores frutos del alma humana. De la mano de su autor aprendemos a caminar por sus calles, conocemos a sus gentes, admiramos la belleza de sus torres desmochadas y descubrimos la magia de la ciudad única y eterna. Con acento lírico hace brotar en los lectores los sentimientos de nuestro siglo sembrados en la ciudad amurallada con piedra y fuego, gobernada casi siempre desde sus palacios prolongados en las casas señoriales y defendida apasionadamente por hombres y mujeres, identificados con su historia y con sus tradiciones.

Lo mismo que Antonio Machado se dejó seducir por Soria y sus campos, José María de Pereda por la tierra y la montaña santanderinas, Camilo José Cela por la vida de la Alcarria o Carmen Martín Gaité por su misteriosa Salamanca; Pérez Mateos se ha dejado guiar por el alma de una ciudad «en la que la historia y los recuerdos se hacen monumento», según expresión de Alberto Oliart. Se ha acercado a ella desde las humildes tierras de Palomero, considerándose «el chico de los pies de barro», a quien la ciudad acoge y le enseña a convivir en la calle Donoso Cortés, ventana de su adolescencia abierta a la vieja Norba, donde se ubicaron campamentos militares romanos en el siglo primero antes de Cristo.

En ella reconoce los sillares romanos, las construcciones musulmanas, las inscripciones, los arcos, las barbacanas, las almenas, las plazas, las murallas... la vida humana fosilizada,



a la que resucita con su palabra evocadora y cercana. Tan cercana que nos hace partícipes del arte, la sabiduría y la luz de la ciudad milenaria.

El «chico de los pies de barro», como tantos otros que pasaron del pueblo a la ciudad, nos presenta a doña Leonor Ceballos, casada con su amigo Eugenio Vegas Latapié, fallecido hace unos años, y antiguo preceptor del rey Don Juan Carlos I; a don Gonzalo López Montenegro, propietario del Palacio de los Golfines de Arriba, Cuartel General de Franco en los comienzos de la Guerra Civil; a doña Eladía Montesinos Espartero, profesora de francés del Instituto y biznieta del general Espartero; a don Evaristo Málaga con su familia; a don Romualdo Hernández Serrano, padre del que fue presidente del Congreso de los Diputados don Antonio Hernández Gil; al Obispo Pedro Segura, futuro Cardenal de la Iglesia, y a otros personajes relacionados con la ciudad. Como buen guía nos conduce por las aulas del Instituto, por las tertulias de «licenciados reunidos», por los colegios de los frailes, por la Escuela de Magisterio, por el Seminario próximo a la cárcel, por la vieja Facultad de Filosofía y Letras, por el palacio de la Generala, por la redacción del diario *Extremadura*, por el Ateneo cacereño, por la Plaza Mayor...

También nos cuenta este guía singular la tragedia de Cáceres angustiada, desorientada y apenada tras los fusilamientos en las fiestas de la Navidad de 1936, cuando fueron ejecutados veinticuatro presos y el alcalde de la ciudad Antonio Canales. El diario *Extremadura* publicó la noticia en primera página el día de los Santos Inocentes.

La larga historia de la posguerra la describe con colores oscuros, salpicada de crueldad, de sangre y de silencio. Este aguafuerte se transforma con la esperanza de una convivencia más humana, abierta al tercer milenio.

La documentación acumulada y su experiencia como escritor le han permitido a Pérez Mateos ofrecernos una buena crónica histórica sobre Cáceres, acompañada de un testimonio gráfico con unas cien fotografías distribuidas en 32 láminas. En todas sus publicaciones están presentes la historia, la literatura y los problemas de nuestro siglo XX y entre ellas merecen destacarse las siguientes: «*Las Hurdes: clamor de piedras*», «*Los Confinados*», «*Entre el azar y la Muerte*» (Testimonios de la Guerra Civil), «*La España del miedo*», «*Juan Carlos: La infancia desconocida de un Rey*», «*El Rey que vino del exilio*», «*El Proceso a Besteiro*» (Teatro. Premio Tirso de Molina), «*La agonía del hidalgo Don Miguel*» (Teatro), «*El mendigo de plata*» (Teatro), «*Guía de Cáceres*» (El País/Aguilar), «*El Toreo: una visión inédita*», «*Un Rey bajo el sol*»... En ellas se manifiesta como un poeta que describe con ternura los hechos y el devenir histórico de esta centuria que termina.

PÉREZ GALDÓS, Benito. *Miau*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Madrid, Cátedra, 2000, 421 pp. («*Letras Hispánicas*, 476»).

Por Jerónimo Herrera Navarro

El día 4 de enero de este año 2000 se han cumplido ochenta años de la muerte de Benito Pérez Galdós y sus obras han pasado a ser de dominio público. Una de las primeras ediciones que se han beneficiado de esta nueva situación ha sido ésta de *Miau*, preparada para Cátedra por el Profesor Díez de Revenga, prestigioso historiador y crítico literario, uno de los más finos conocedores de nuestra Literatura.

*Miau* es probablemente la novela galdosiana más revalorizada en los últimos años. Los numerosos trabajos monográficos dedicados a su análisis y estudio, desde distintos enfoques, han puesto de manifiesto una serie de aspectos que hasta ahora no se habían considerado suficientemente, o que habían pasado desapercibidos, como su extraordinaria complejidad técnica; la teatralidad presente en toda la obra; la riqueza y variedad de los recursos expresivos, lingüísticos y estilísticos; la caricaturización y deshumanización de la realidad o el retrato tan vivo de Ramón Villaamil, personaje que ha quedado como «estereotipo» del fun-

cionario cesado por los avatares políticos y sujeto a la inseguridad que tales vaivenes provocaban en los empleados públicos.

En síntesis, *Miau* es la novela del funcionario honrado y probo, un poco quijote, cesado sin saber por qué cuando sólo le faltaban dos meses para tener derecho a una pensión de jubilación, y que decide poner fin a su vida cuando llega a la convicción de que no tiene ninguna posibilidad de conseguir el puesto ansiado, mientras que su yerno Víctor, un hombre sin escrúpulos, falso y desvergonzado, no tiene ninguna dificultad para obtener un buen cargo en la administración. Ya no tiene medios de subsistencia, sus antiguos compañeros se ríen de él y se burlan de sus proyectos de reforma financiera que consideran disparatados y a los que le asignan el nombre de MIAU, acrónimo de Moralidad, Income Tax, Aduanas, Unificación de la deuda, sacado de los títulos de las cuatro secciones que componen su plan de reforma. Su mundo, el mundo de la administración, su vida, se derrumba. No le queda más salida que el suicidio.

Díez de Revenga se ha enfrentado con éxito al reto de iluminar todos los aspectos, hasta ahora sólo parcialmente conocidos o inéditos, que elevan a *Miau* a la categoría de gran novela, equiparable en muchos aspectos a *Fortunata* y *Jacinta*, a la que sigue en orden de composición. Para ello, ha reunido, manejado y asimilado la cuantiosa bibliografía existente —ochenta y cinco estudios más las numerosas ediciones— y, a partir de ella, ha elaborado una completa y exhaustiva *Introducción* y una muy cuidada edición de la obra, que incorpora un amplísimo y documentadísimo aparato crítico de más de quinientas notas.

La *Introducción* se estructura en trece apartados:

1.º *Benito Pérez Galdós y «Miau»*: nos acerca al contexto histórico de redacción de la obra (1888) y de los hechos narrados (1878).

2.º *La interpretación de la novela*: analiza las diversas interpretaciones que se han hecho de la novela, incluso algunas muy aventuradas y alejadas de la realidad, como la polémica producida sobre si Villaamil era una víctima del absurdo de la burocracia al estilo de Kafka, o si la intencionalidad última de Galdós era ridiculizar a un funcionario inútil que no luchaba contra la adversidad. Llega a la conclusión de que el propósito de Galdós era muy claro: reflejar cómo era «España, la burocracia, la Administración Pública, el Estado, los gobiernos, las influencias, los manejos de oficinas y funcionarios» (p. 15).

3.º *Argumento principal y argumentos secundarios*: el argumento principal, la cesantía de Villaamil y los argumentos secundarios, los sueños de Luisito, los amores de Víctor y Abelarda, el éxito de Víctor, etc.

4.º *Unas criaturas para una ficción: nombre y símbolo*: se refiere a los personajes de la novela, algunos definidos por su propio nombre según recurso típico galdosiano.

5.º *La tragedia del cesante*: dedica especial atención al protagonista, Ramón Villaamil, personaje complejo y rico en matices, que espera día tras día, en vano, el puesto que no llega, hasta que abrumado por una serie encadenada de circunstancias decide, en un acto de suprema libertad, poner fin a su vida. Los últimos capítulos de la novela, aquellos en los que se narra el último día de la vida de Villaamil —en opinión de Díez de Revenga— «son, sin comparación posible, de los mejores que se escribieron en toda la novela del siglo XIX, y eso que su autor ya había producido *Fortunata* y *Jacinta* y le quedaba aún por escribir *Misericordia*» (p. 30).

6.º *El mensajero de los dioses*: sobre los sueños de Luisito, nieto de Villaamil, «el mayor acierto de Galdós» —según Díez de Revenga— ya que a través de estas alucinaciones o sueños los lectores pueden «penetrar en el terreno de lo subconsciente y examinar aspectos reservados al destino». Son evidentes las implicaciones religiosas de estos diálogos «absolutamente conseguidos y perfectos», pero también cumplen otra misión en la estructura interna de la novela: a través de estas *revelaciones* Villaamil confirma su fracaso y decide suicidarse.

7.º *El seductor desatmado*: es Víctor Cadalso, yerno de Villaamil, el personaje que sirve de contrapunto al cesante, hombre inútil, mujeriego y sin escrúpulos que sin embargo, como su nombre indica, es el vencedor y obtiene el puesto en la Administración que le es vedado al honrado e íntegro don Ramón.

8.º) *Espacios*: en que se desarrolla la novela. El Madrid del barrio de Noviciado, el Ministerio de Hacienda, los itinerarios de Luisito y el último recorrido de Villaamil que le lleva al lugar de su suicidio, los vertederos de la Montaña, espacios que corresponden al mundo social en que se desenvuelve la novela.

9.º) *Tiempos*: Es uno de los aspectos más complejos. Por un lado, está el tiempo histórico, que es el año 1878, en que se desarrollan los hechos narrados; por otro lado, está el tiempo que transcurre desde que comienza la acción hasta que finaliza: desde primeros de febrero a primeros de abril, apenas dos meses. Por último, hay que tener también en cuenta los diferentes tiempos reflejados en la novela, que coinciden con cinco períodos, desde el presente hasta el pasado más remoto, tiempos que, además, se reparten muy desigualmente. Por ejemplo, los primeros cinco capítulos transcurren en un solo día, y los primeros catorce, en cuatro; los últimos cuatro capítulos ocupan el último día de la vida de Villaamil.

10.º) *Estructura narrativa*: se corresponde con el esquema tripartito clásico, de planteamiento, nudo y desenlace, aunque se han señalado también otras estructuras internas delimitadas por el enfrentamiento entre términos antitéticos, como esperanza/desesperanza, esclavitud/libertad, bien/mal, cielo/infierno, etc. que determinan y conforman el devenir de los hechos.

11.º) *El narrador y la teatralidad*: en este apartado, se analiza con detalle la complicada y multiforme perspectiva que adopta el narrador, utilizando para ello, una amplísima gama de recursos narrativos, algunos de una gran modernidad, como el monólogo interior o una especie de anticipación del «flujo de conciencia». Pero el aspecto que más define a la novela es el uso continuado de acotaciones escénicas, lo que intensifica la teatralidad de la narración, presente incluso en el argumento —van a representar una obra de teatro en casa de Villaamil, el mundo de la ópera, etc.— y en la forma de actuar de Víctor.

12.º) *La caricatura y la animalización*. Con el título ya definía Galdós un aspecto fundamental de la construcción de la novela: la animalización de los personajes. Es constante la utilización de elementos animalescos para definir o describir a los personajes o sus acciones. Toda la fauna aparece representada en esta novela: desde el gato al tigre pasando por el pez, el mono, el puerco espín, el elefante, etc. Se trata de un proceso progresivo de deshumanización de los personajes operado a través de la caricatura, que corre paralelo a la humanización del único personaje animal, el perro *Canelo*. Se ha relacionado esta técnica galdosiana con el darwinismo, también presente en la novela, la lucha por sobrevivir frente a las adversidades.

13.º) *La modernidad de una escritura*. Es la conclusión a la que conducen los doce apartados anteriores. Como dice Díez de Revenga: «[la escritura galdosiana] tras *Fortunata y Jacinta*, inicia un viaje hacia el interior que llevará a Galdós muy lejos, hasta llegar al otro hito mágico de su novelística: *Misericordia*. *Miau* es un espacio intermedio en el camino de modernización de la novela española que Galdós lleva a cabo entre una obra maestra y otra» (p. 70).

Para terminar esta espléndida *Introducción*, Díez de Revenga señala la vigencia en muchos aspectos de las situaciones denunciadas en la novela. La administración pública española y el funcionariado siguen todavía manteniendo algunos de los vicios que históricamente se les ha atribuido. Y es una característica tan propia, tan española, que muchos estudiosos extranjeros de la obra de Galdós son incapaces de comprender esta relación con el presente, o incluso, añadiría yo, la intencionalidad última del autor. Así, dice Díez de Revenga: «Antes aludimos de pasada a que no era estrictamente necesario ser español y funcionario del Estado para comprender *Miau*. Pero quizá una persona alejada de esta situación no tenga imaginación suficiente para relacionar leyendo *Miau*, lo que en la novela ocurre con la situación actual de este país y sus funcionarios. Las relaciones del empleado público frente a la Administración, un siglo y veintitantos años después, siguen, sin embargo, siendo casi las mismas entre nosotros» (p. 70). Lo cual es otro signo que demuestra la modernidad de *Miau*.

En las notas se analizan abundantes recursos estilísticos, se aclaran múltiples referencias a lugares, a personajes, a términos ya en desuso, a frases hechas o a giros y usos lingüísticos

específicos, a hechos y costumbres de la época, etc., etc. En definitiva, se acercan al lector curioso cientos de detalles que, por un lado, le ayudan a comprender un texto tan rico en matices, y, por otro, le permiten gozar del depurado y deslumbrante arte galdosiano, que se encuentra en todo su vigor y esplendor en esta novela.

Como conclusión, nos encontramos ante una excepcional edición de una excepcional novela de Galdós.

*Teatro y Carnaval*, ed. Javier Huerta Calvo. *Cuadernos de Teatro Clásico*, n.º 12. Madrid. Compañía Nacional de Teatro Clásico. 1999, 239 pp.

Por Ricardo Pla Cordero

A pesar de que durante siglos Carnaval y teatro formasen parte de una misma realidad, en la actualidad, perdidas en buena medida las esencias primigenias que los conformaron, no resulta en absoluto ocioso explorar los enlaces que unieron la fiesta y el espectáculo por excelencia de nuestro Siglo de Oro. Éste es precisamente el objetivo de esta nueva entrega de los *Cuadernos de Teatro Clásico*, dirigida por el profesor de la UCM Javier Huerta Calvo, quien ya ha tratado la cuestión en otros estudios.

Partiendo de la afirmación de que, de todos los géneros literarios, quizás el más vinculado al Carnaval sea el teatro, y tomando como punto de arranque la teoría de Mijaíl Bajtín, diez especialistas de distintas universidades acometen la apasionante labor de investigar la traslación de ritos y costumbres carnalescas al espectáculo teatral. Se ofrece, por consiguiente, una perspectiva diferente y necesaria para la completa valoración de nuestro teatro clásico, así como una nueva fuente de conocimiento de lo que fue en sus orígenes la fiesta de fiestas, el Carnaval.

Con el fin de colocar al lector en situación de poder disfrutar al máximo de los hallazgos que este volumen aporta, Javier Huerta comienza exponiendo el estado de la investigación en torno al teatro carnalesco hasta el día de hoy, en «Aproximación al teatro carnalesco». Por un lado, en estas páginas se recogen datos sobre los límites cronológicos que el Carnaval abarcaba en el pasado y las más interesantes celebraciones que se llevaban a cabo, para mostrar después cómo el teatro también hacía su aparición en esos días, y de qué manera la fiesta era acogida en las manifestaciones dramáticas de toda Europa.

Huerta destaca que la interacción entre el teatro y el Carnaval fue tanta, que muchas veces resulta realmente difícil situar el lugar de ciertos ritos y fiestas, dentro o fuera del teatro. Aun así, es posible diferenciar hasta cuatro niveles distintos de imbricación entre ellos, que serían, en primer lugar, las manifestaciones preteatrales que tenían lugar en plazas y calles; en segundo lugar, las piezas vinculadas cronológicamente al Carnaval; en tercero, los textos cuya temática se nutre de la fiesta; y en último lugar los que, sin hacer referencia concreta al Carnaval, se impregnan de su cosmovisión.

Una vez establecido este deslinde metodológico, tenemos la oportunidad de conocer las principales formas teatrales que surgieron al amparo de la fiesta en Europa, desde las *farsas* y *sotties* francesas, hasta los *entremeses* y *comedias burlescas* españolas, pasando por un interesante género carnalesco alemán que se denominó *Fastnachtspiel*. El estudio se cierra con la mención a uno de los principales personajes de la celebración, el *bobo* o *loco festivo*, y con una reflexión sobre si el Carnaval poseyó o no un auténtico valor transgresor, y cuál fue el papel del teatro en cuanto a su desaparición o conservación.

Ya centrándose en nuestro Siglo de Oro, los estudios que siguen a esta aproximación a la materia carnalesca investigan los géneros dramáticos que se nutrieron, o directamente surgieron, de esta manifestación popular, enriqueciendo el planteamiento etnológico que, por otra parte, articula la obra. Como es de suponer, el teatro breve, por ser el que más clara impronta carnalesca presenta, es especialmente atendido.

Así, Abraham Madroñal profundiza sobre la relación entre Carnaval y entremés en la producción de Luis Quiñones de Benavente, y analiza hasta qué punto influyen las características de aquél en la configuración de las piezas que compuso el entremesista. Teniendo en cuenta los diversos niveles de relación que pusimos de manifiesto más arriba, Madroñal demuestra que lo carnavalesco no sólo aparece como tema recurrente en los textos del considerado «pontífice de los bailes y entremeses» del XVII, sino que es parte esencial en la constitución de la pieza breve cómica.

Por su parte, José Luis Alonso Hernández, en «Ausencias y presencias del Carnaval en los entremeses de Quevedo», revela cuál fue la particular y moderna lectura que nuestro genio áureo hizo de la fiesta. En su artículo, Alonso Hernández se sirve de los aspectos que Mijaíl Bajtín destacó como definitorios del *Antrujejo* —a saber, regeneración o renovación continuas, lenguaje grosero y paródico, y presencia de lo grotesco—, para, confrontándolos con las piezas de Quevedo, evidenciar el debilitamiento que sufrió la cultura popular al integrarse en la Literatura. En efecto, fue una transformación en la que el espíritu liberador y regenerador que poseía la primitiva risa carnavalesca pasó a tomar un tono amargo, de sátira feroz; una risa moderna, en definitiva.

Pero si el entremés fue un género que bebió de las celebraciones que tenían lugar en *tiempo de regocijo*, otras formas dramáticas acusan una presencia aún mayor de lo relacionado con el Carnaval, e incluso se puede afirmar que surgieron de éste. Nos referimos a esas piezas breves que también acompañaron a la comedia, y que se denominaron *mojigangas*, y a las desgraciadamente menos conocidas *comedias burlescas* o *de disparates*, de las que se ocupan Catalina Buezo y Dolores Holgueras, respectivamente.

En «Mojiganga dramática y Carnaval en el Barroco», se nos ofrece una tipología, en primer lugar, de la mojiganga parateatral de plazas y calles, estableciendo hasta seis tipos de manifestaciones festivas que se diferencian según la forma, lugar y personajes que la protagonizasen, para exponer después los rasgos definitorios de las piezas teatrales, y resaltar cuáles son los puntos que unen ambas expresiones. Se constata en este análisis que tanto los personajes como las actividades que se desarrollan sobre las tablas son en su mayor parte las que se encuentran en la plaza pública, «constituyendo sin duda el género del teatro breve que más conexiones presenta con la fiesta de fiestas».

Dolores Holgueras centra su estudio en las hasta hace poco descuidadas *comedias burlescas*, obras características de las fiestas palaciegas del Martes de Carnaval, por lo que resultan de extraordinario interés. Las *Carnestolendas* suponían un motivo más para la preparación en Palacio de suntuosas fiestas, y estas comedias que parodiaban la Comedia Nueva fueron muy del gusto de nobles y reyes, por su carácter picante y transgresor. Holgueras estructura sus formas y contenidos, y llega a la conclusión de que albergaban en su seno una carga de destrucción y agravio a figuras del orden establecido tan devastadora, que se hicieron irrepresentables en otro contexto que no fuese el Carnaval palaciego.

Hasta aquí lo que al teatro breve se refiere, pero las indagaciones de Alfredo Hermenegildo, Héctor Urzáiz y Enrique García Santo-Tomás, revelan que las piezas dramáticas de mayor calado también se sirvieron del Carnaval y de sus personajes y recursos. El primero examina la función que el loco festivo desempeña en las obras catequísticas que configuran el llamado *Códice de Autos Viejos*, y que está muy lejos de ser simplemente la de «amenizar con chistes» el discurso dogmático. En esta primera entrega de sus estudios acerca del *Códice* —pues otros seis autos serán analizados en un futuro—, Hermenegildo desarrolla una completa argumentación que demuestra que la figura del *bobo* era la clave que fijaba las condiciones aptas para «asegurar la propagación y la eficacia del discurso catequístico».

Las comedias de Calderón y Moreto son el centro de atención del artículo de Hector Urzáiz, quien pone de manifiesto la recursividad literaria que supuso el Carnaval en la comedia, y en especial el celebrado en Barcelona, puesto que la libertad que se otorgaba a las máscaras durante esos días representaba un magnífico potenciador de enredos para el dramaturgo que supiera aprovecharlo.

Por último, también la comedia utilizó el lenguaje carnavalesco de forma explícita para, por ejemplo, llevar a cabo la crítica de costumbres, como sucede en *El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta, obra sobre la que reflexiona García Santo-Tomás.

Pero antes de que el volumen se cierre con una extensa y ordenada bibliografía, dos estudios más traspasan los límites del seiscientos para rastrear la huella que don Carnal dejó en el siglo XVIII y en el XX. Mientras que Jerónimo Herrera Navarro desarrolla la idea de que en el siglo XVIII continúa la penetración de las fiestas carnavalescas en la representación teatral, y lo demuestra con un amplio análisis de la cartelera madrileña, Emilio Peral Vega destaca el relieve que adquirió la cosmovisión carnavalesca en la renovación experimentada por nuestro teatro en las primeras décadas del XX. Y es que autores como Lorca o Valle volvieron la mirada a nuestro teatro clásico para aprovechar la fuerza transgresora de sus fuentes populares.

En definitiva, superada «esa especie de orgullo de la Filología clásica tradicional, que no quería descender a explicar la cultura de los pueblos clásicos a partir de otros reputados como salvajes», como señaló Rodríguez Agrados, *Carnaval y teatro* aporta una visión original e innovadora del cada vez mejor valorado teatro de la Edad Dorada.

RUIZ DE ALARCÓN, Juan. *La verdad sospechosa*. Edición, introducción y notas de José Montero Reguera. Madrid. Editorial Castalia. 1999, 243 pp. (Clásicos Castalia, n. 250).

Por Elena Palacios Gutiérrez

Vamos teniendo un mejor conocimiento del teatro del Siglo de Oro gracias a la edición de textos como *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón que en este caso nos presenta José Montero Reguera, especialista en la época áurea que ejerce su docencia en la Universidad de Vigo. El autor ha publicado en los últimos tiempos estudios sobre *El alcalde de Zalamea* o el *Quijote* y ha colaborado en importantes revistas literarias como *Hesperia* o *Edad de Oro*.

Aunque las investigaciones sobre el dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón pueden ofrecer todavía nuevas perspectivas, los datos que poseíamos acerca de él resultaban a grandes rasgos satisfactorios. Incluso el estudio general de Willard F. King *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español* (México, El Colegio de México, 1989) quedaba ya algo alejado en el tiempo por lo que esta edición resulta oportuna para romper un silencio de más de diez años.

Tras esta primera aproximación bibliográfica, José Montero Reguera ilustra con suficiente amplitud la vida de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza. Destaca la imprecisión de la fecha de su nacimiento, que debió de estar cercana a 1580. Aunque mexicano de nacimiento, en torno al año 1600 llega a la Península donde continuará su iniciada formación en Leyes en la Universidad de Salamanca. No se establece de forma definitiva en nuestro país hasta que más tarde fija su residencia en Madrid, ciudad en la que entrará en contacto con las grandes figuras de la época. Nos habla también de sus primeras manifestaciones literarias, sobre todo dentro del teatro, que al parecer vinieron motivadas en un primer momento por necesidades de carácter económico pero que, a la larga, le proporcionaron fama y prestigio. Concluye este completo y conciso apartado biográfico describiendo la personalidad y el carácter de Ruiz de Alarcón retomando para ello las hipótesis planteadas por los críticos anteriores.

Pasa luego a estudiar el aspecto meramente teatral dando una amplia relación de las obras que compuso y aludiendo así mismo a las dificultades que plantean algunas de ellas en lo que a la autoría y atribución se refiere. Señala aquéllas que han tenido una mayor notoriedad y a la vez insiste en la dificultad para realizar una clasificación y fijar una cronología de la producción teatral del dramaturgo mexicano. Después de enumerar algunas de las establecidas por los más prestigiosos estudiosos, José Montero Reguera establece su propia

ordenación de carácter cronológico y fundamentada en criterios temáticos señalando así cuatro apartados: comedias de enredo escritas durante los años de Salamanca, Sevilla y México (1601-1612); comedias de carácter que se corresponden con su época en la corte (1613-1618); comedias sobre el honor (1619-1622); y, finalmente, las obras compuestas entre 1623 y 1625.

Sitúa la figura de Ruiz de Alarcón en el contexto del teatro áureo. Como seguidor atento de Lope de Vega, desarrollará en su arte los elementos básicos de la Comedia Nueva. También incorporará algunas singularidades propias creando una temática que cautivó la atención de algunos dramaturgos franceses.

*La verdad sospechosa* es presentada como una de las obras más destacadas de nuestro dramaturgo, pero su edición no resultaba fácil y así nos lo señala Montero Reguera quien nos habla de los problemas textuales que ofrecen las primeras ediciones, las divergencias entre ellas y las posibles fechas de composición que la emplazan seguramente en torno a 1620. Analiza de forma pormenorizada los pilares en los que se sustenta el argumento, un enredo amoroso basado en un protagonista, Don García, y un tema, la mentira, que sirven de enlace para el resto de los personajes y circunstancias. La obra pertenece al tipo de *comedia de carácter* debido a la maestría del autor en la caracterización de unos personajes que, sin embargo, son los habituales del teatro áureo, y como *comedia de costumbres* y más exactamente *comedia madrileña* por la presencia constante de lugares y situaciones del Madrid de la época.

Estas páginas introductorias finalizan haciendo una descripción de la métrica, de la que aparece un completo esquema. La comedia tuvo una excelente acogida entre el público, como muestran las numerosas representaciones teatrales que se llevaron a cabo. Acaba la introducción con una bibliografía selecta donde pone al día la información sobre los estudios realizados en torno al dramaturgo mexicano.

En una nota previa se recuerda que la presente edición sigue puntualmente el texto de la de 1630. Advierte igualmente de los criterios escogidos, siguiendo las normas de la colección, en cuanto a la modernización de la puntuación y acentuación, la corrección de erratas, el mantenimiento de peculiaridades lingüísticas...

*La verdad sospechosa*, dividida en los habituales tres actos de la comedia áurea, está acompañada de numerosas anotaciones a pie de página que inciden tanto en aspectos relacionados con el léxico como en referencias de tipo histórico o alusiones literarias, siempre con el propósito de facilitar y enriquecer la lectura del texto. Embellecen el libro diversas láminas que representan las portadas de las diferentes ediciones, reproducciones de algún manuscrito de la obra e incluso fotografías de puestas en escena modernas. También se incluye un apéndice con las variantes de las diferentes ediciones.

En definitiva, podemos concluir diciendo que José Montero Reguera nos ofrece una cuidada edición, rica y ampliamente trabajada en los aspectos textuales y filológicos, que permite una lectura nueva de *La verdad sospechosa*, una de las obras maestras de Ruiz de Alarcón que estaba necesitada de un trabajo minucioso como el presente.

*Prosa española de vanguardia*. Edición, introducción y notas de Ana Rodríguez Fisher. Madrid. Editorial Castalia. 1999, 490 pp. (Clásicos Castalia, n. 249).

Por Elena Palacios Gutiérrez

Ana Rodríguez Fisher, profesora de Literatura Española en la Universidad de Barcelona y buena conocedora de las letras de los siglos XIX y XX tal como demuestran sus numerosas publicaciones sobre este período, nos sorprende con la edición de esta *Prosa española de vanguardia*. En ella ofrece una completa y variada selección de textos de las diferentes corrientes vanguardistas que aparecieron en nuestras letras y de las que teníamos una visión parcial.

Resulta complicado trazar una cronología de lo que fue el movimiento vanguardista, pues limitarse a unas fechas concretas significaría excluir determinadas manifestaciones tanto anteriores como posteriores al momento de esplendor. De ahí que la editora señale una serie de hechos históricos, literarios o de otra naturaleza, que pudieron marcar en algún sentido dicho vanguardismo. En la introducción hace también balance sobre lo que significó esta época de cambios y transformaciones culturales, analiza la repercusión que tuvo la Primera Guerra Mundial y, a su vez, recoge lo que pensaban acerca de todo esto los verdaderos portavoces de «lo nuevo» como fueron José Ortega y Gasset, Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, así como las opiniones autorizadas de otros críticos posteriores.

España vivió en esos momentos uno de los períodos más fecundos de su historia literaria con la incorporación a las corrientes literarias europeas, debido en gran parte al optimismo de los más jóvenes y a su decidida voluntad renovadora. Sin embargo, resulta complicado definir qué sea la literatura de vanguardia. Rodríguez Fisher, que abona la dificultad de un criterio unificador, muestra las diferentes opiniones de los protagonistas más activos del movimiento. Desde su punto de vista esta imprecisión radica en el hecho de que bajo esta denominación se engloban numerosos movimientos que no resultan homogéneos y que se hallan distanciados en el tiempo pero que, sin embargo, comparten el afán renovador. Acorde con el origen militar de la palabra, se halla la actitud de lucha contra una estética que consideraban inoperante y acabada. Este «antipasadismo» y el antagonismo al público común traerán como consecuencia la desrealización y el carácter minoritario de tales experiencias literarias.

Entre otras manifestaciones culturales, se destaca la importancia que tuvieron las publicaciones *La Gaceta Literaria* (1927-1932) o la *Revista de Occidente*, iniciada en 1923, en la promoción de esta corriente, así como el conocido ensayo de José Ortega y Gasset *La deshumanización del Arte* (1925), donde constata que la impopularidad de los movimientos vanguardistas estaba ligada a las graves dificultades de comprensión por parte del público. Describe las características que marcaron esta nueva sensibilidad estética y que, en gran medida, se recogían en las publicaciones anteriormente citadas y en otras obras del propio Ortega y Gasset, como por ejemplo en algunos de los ensayos agrupados en los ocho volúmenes de *El Espectador* (1916-1928) donde pone de relieve el gusto por las reflexiones críticas sobre la naturaleza y las condiciones de la creación. Innovación, invención, fantasía, subconsciente, realidad conceptual, experimentalismo... son sin duda palabras clave para definir la estética de muchos de los protagonistas de este movimiento. La prosa vanguardista utiliza una temática en la que tiene una amplia presencia el mundo moderno que está en estrecha relación con el culto al dinamismo físico y mecánico; y su estética practica una pluralidad formal y estilística, rechaza la obra fácil, manifiesta una voluntad de estilo, cree en el valor absoluto de la palabra, con un lenguaje despojado de retórica... Concluye la parte introductoria con una bibliografía selecta en la que se recogen los estudios más destacadas sobre el tema.

La edición incluye una selección de treinta textos en prosa que fueron publicados en diferentes revistas, periódicos o libros, cuya procedencia se indica a pie de página. Pertenecen a autores diversos entre los que destacan Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Emilio Prados, Ramón Gómez de la Serna..., escritores que no son exclusivamente vanguardistas y prosistas, sino que movidos por el mismo afán de renovación decidieron hacer incursiones en la prosa vanguardista, alejados de sus prácticas creativas habituales. Cada uno de los textos, de extensión breve, está precedido por una introducción explicativa donde se señalan los caracteres fundamentales del mismo así como una bibliografía específica de cada uno de los autores en relación con sus experiencias vanguardistas.

Se trata por tanto de un preciso y bien seleccionado corpus de textos vanguardistas que ilustra perfectamente lo que supuso la aparición de los nuevos movimientos artísticos y literarios, y de cómo éstos supieron captar el interés de los escritores más relevantes del momento en un período de profundos cambios políticos, sociales y estéticos.



LLORENS, Ramón F. y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (Eds.). *Luz vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Víctor Ouimette*. Alicante. McGill University / Caja de Ahorros del Mediterráneo. 1999, 227 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

En 1995 murió en Montreal el profesor canadiense Víctor Ouimette, ilustre hispanista especializado en la literatura de la Generación del 98. Sus colegas y amigos de ambas orillas del Atlántico le dedican ahora, como muestra de admiración y cariño, este volumen titulado *Luz vital*, integrado por dieciocho estudios sobre cultura hispánica, entendida en un sentido muy amplio.

Tras un breve prefacio de Julián Marías —testimonio de sus experiencias comunes en McGill University—, se abre el libro con un estudio de José Ángel Ascunce, quien plantea un recorrido por la obra de tres poetas españoles del siglo XX: Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna y Juan Ramón Jiménez. El acercamiento a la obra de Machado se hace a través del poema «A orillas del Duero»; Ascunce destaca su gran fuerza expresiva y su sinceridad emotiva, contraponiendo a esta «poesía referencial» las greguerías de Gómez de la Serna, representante de la metáfora pura. Las famosas greguerías ramonianas serían, desde este punto de vista, «poemas quintaesenciados o especie de aforismos poéticos». El tercer poeta seleccionado para este estudio, Juan Ramón, vendría a ser quien «sintetiza las poéticas encontradas de Machado y Gómez de la Serna».

Peter Bly analiza las relaciones entre Clarín y Galdós y la fuerte impresión que a este último le produjo *La Regenta*, plasmada en las evidentes semejanzas entre dos personajes secundarios de las principales novelas de ambos, Feijoo (*Fortunata y Jacinta*) y Frígilis (*La Regenta*). Tras analizar minuciosamente este «factor F» (así lo llama Bly), se concluye que Galdós se inspiró en su discípulo, aunque se advierte que «no es figura robada», pero que sí hay una «larga serie de reflejos intertextuales».

David Boruchoff analiza el acercamiento de Quevedo a la picaresca en *La vida del Buscón*, contraponiéndolo al de Cervantes en *Rinconete y Cortadillo*. El punto central de su estudio radica en la observación de las implicaciones morales y religiosas del personaje del buscón Pablos.

Juan Cano Ballesta destaca el interés del poeta falangista Dionisio Ridruejo por la geografía —física y política— peninsular como material poético. El paisaje (sobre todo lugares como la Sierra de Gredos o El Escorial) sirve para exaltar el amor por España y la doctrina falangista, sobre todo en libros como *Sonetos a la piedra* (1943), donde «la piedra es [...] roca viva, granito de la sierra, que se convierte en símbolo central de toda una retórica».

Una reflexión sobre la búsqueda de la regeneración de España en la literatura, el arte y el pensamiento propone Inman Fox, en un acercamiento al concepto de la identidad nacional, es decir, lo que tradicionalmente se viene etiquetando como «el problema de España». Pero el análisis se dispersa en una serie de pinceladas poco coherentes, que dibujan el alma española como individualista, democrática, espiritual, popular y realista.

Ricardo de la Fuente analiza un manuscrito de la obra dramática *El Otro*, de Miguel de Unamuno, existente en la Biblioteca Nacional de Madrid, conectando este texto con el resto de los materiales conocidos de esta pieza teatral. El trabajo muestra el proceso de génesis de *El Otro* y demuestra «el trabajo constante de pulimentación de este drama unamuniano».

David Gies estudia la presencia del estilo artístico y literario denominado rococó en la poesía española del siglo XVIII, concretamente en autores como Cadalso, Meléndez Valdés o Nicolás Fernández de Moratín. Se concluye que se trata de una tendencia sensualista que se transmuta en pleno erotismo, sobre todo en la obra de Meléndez Valdés.

Del filósofo argentino Alberto Rougès (1880-1946) se ocupa el malogrado Alain Guy, revisando su trayectoria desde el positivismo y el materialismo iniciales hasta la filosofía espiritualista en que desembocó, plasmada en 1943 en su obra maestra *Las jerarquías del ser y la eternidad*.

Miguel Ángel Lozano se acerca a un peculiar manifiesto de Azorín, titulado «Confesión de un autor» y publicado en el diario *España* en 1905. En él Azorín presenta su libro *Los pueblos*, que había sido publicado poco antes, y proclama la consolidación de un «nuevo arte». Se trata, en opinión de Lozano, de un breve ensayo de estética que tiene la importancia de coincidir temporalmente con el momento en que José Martínez Ruiz asumió por vez primera el seudónimo de Azorín con que se hizo famoso. También en torno a la figura de Azorín gira el trabajo de Ramón Llorens, en este caso sobre la faceta viajera del escritor alicantino, tan fecunda, y expresada en diferentes tipos de viajeros latentes dentro del mismo escritor (el viajero libresco, el teórico, etcétera). Laureano Robles se acerca asimismo a otra faceta de Azorín, en este caso a su relación con Giner de los Ríos —no estudiada hasta hoy— a través de algunas cartas cruzadas entre ambos. Para cerrar los artículos sobre Azorín existentes en este volumen (fruto del interés del propio homenajeado, Victor Ouimette, por este autor), Ignacio Soldevila reflexiona sobre la presencia en un olvidado artículo suyo de un canon literario occidental, al estilo del de Harold Bloom, tan en boga últimamente.

Eric Naylor muestra su disgusto por la escasa preocupación que los estudiosos del *Libro del Arcipreste de Talavera* han mostrado por la disposición del texto y la colocación de las rúbricas, sin atreverse a proponer una disposición más lógica de las divisiones internas. Naylor propone «abrir una discusión amistosa» sobre estos aspectos, para crear un mejor texto de esta importante obra de la literatura medieval española.

Jesús Pérez Magallón propone una consideración del personaje central de la novela *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986), de Félix de Azúa, como testigo crítico e irónico de la postmodernidad (Derrida, Lacan, Lyotard, etc.). Las vinculaciones discursivas fundamentales del texto de Azúa se establecen, además de con *El idiota* de Dostoievski, con *El contenido de la felicidad*, de Fernando Savater, libro con el que mantiene una relación de intertextualidad. Para Magallón, el acercamiento de Azúa a la descomposición y deconstrucción de la cultura occidental constituye una «contundente afirmación negadora del instrumento mismo de que se vale, la escritura».

Russell P. Sebold se acerca a la que considera «admirable novela y obra originalísima» de Francisco Navarro Villoslada *Doña Blanca de Navarra* (1847), para estudiar el desarrollo, por parte del personaje central (el héroe Jimeno), de dos vidas paralelas: una como caballero (iluminación amorosa), y otra como caballero a lo divino (iluminación religiosa).

El volumen *Luz vital* se completa con trabajos de Joseph Pérez sobre la identidad cultural y la modernidad en América Latina; de Marcelino Amasuno sobre la noción de enfermedad en la obra medieval *Regimiento contra la pestilencia*, de Juan de Aviñón; y de K.M. Sibbald sobre la imagen de España en *The Criterion*, de T.S. Eliot; se cierra el libro con un apéndice de la viuda de Ouimette, María Elena Nochera, quien recoge su actividad académica y su producción intelectual y bibliográfica.

GARCÍA SÁNCHEZ, José María. *La novela corta de José María Vargas Vila*. New Orleans. University Press of the South. 1999, 108 pp.

Por Héctor Urzáiz Tortajada

El colombiano José María Vargas Vila (1860-1933) fue uno de los principales escritores sudamericanos de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Especializado en narraciones satíricas y trágicas, alcanzó un gran éxito y popularidad a través, sobre todo, de sus numerosas novelas cortas. A esta producción de Vargas Vila va dedicado el libro de José María García Sánchez (profesor en Eastern Washington University), donde se selecciona y analiza un corpus de trece novelas publicadas en España en las primeras décadas del siglo XX.

Vargas fue un escritor muy polémico y controvertido en su época, lo cual no impidió que se convirtiera en un fenómeno sociocultural y —dice el autor del libro— en «uno de los

primeros 'bestsellers' latinoamericanos». Amigo de varios modernistas e intelectuales, Vargas derivó sin embargo por sendas más bien popularistas. Quizá por ello no sean demasiado abundantes los estudios sobre su obra literaria.

Su biografía política, marcada por la lucha antidictatorial (combatió contra Aquileo Parra desde las filas liberales del general Santos Acosta), contribuyó a aumentar la imagen del colombiano como escritor maldito. Este «panfletario» fue, según García Sánchez, «un colombiano idealista que estuvo en la mira de la opinión pública constantemente». Ejerció también como maestro de escuela y profesor del Liceo, fue articulista de prensa y desempeñó asimismo cargos diplomáticos para Colombia y Nicaragua en diferentes ciudades (entre ellas Madrid y Barcelona, donde murió).

La Introducción de este libro constituye una defensa de la marginalidad literaria en contra de lo que García Sánchez llama «la taxonomización de los productos culturales» y de la jerarquización de las clasificaciones y cánones al uso: literatura culta frente a literatura popular, elitismo frente a folklorismo, alta cultura frente a géneros chicos, etcétera («el libro nunca llevó librea», señala el autor).

Los prolegómenos se completan con la definición de los presupuestos teóricos manejados para el análisis (Eagleton, Foucault), así como con el dibujo de un marco de contextualización de la obra de Vargas Vila dentro del modernismo hispanoamericano, que lo situaría en una posición siempre ambigua y oscilante «a caballo entre la aristocracia criolla modernista y la burguesía urbana modernista».

El cuerpo principal de *La novela corta de José María Vargas Vila* lo constituyen dos grandes apartados de análisis teórico, que García Sánchez denomina «crítica de la representación» y «crítica de la subjetividad». En el primero de ellos (tal vez las páginas más lúcidas del libro) se analizan fenómenos como la degeneración del género de la novela corta y su confluencia en la obra vargasvilescas con la sátira menipea (según la terminología bajtiniana), o como la transición de los mecanismos literarios paródicos hacia la «crítica kitsch», en un interesante ejercicio por parte del autor de apología del mestizaje genérico y discursivo, ya apuntado en su día por Eco acerca de los dilemas entre apocalípticos e integrados. El capítulo se completa con un acercamiento al anticlericalismo —de origen nietzscheano— y, en general, al antiinstitucionalismo como «una de las constantes ideológicas en el pensamiento del colombiano».

El bloque dedicado a la crítica de la subjetividad constituye un análisis de problemas como el proceso político nacionalista en Vargas Vila, su manejo del concepto de la raza y su percepción del espacio patrio. Desde este último aspecto, la (in)definición del cronotopo —siguiendo con Bajtin— en la obra del escritor colombiano pasaría necesariamente, según García Sánchez, por tener presente su exilio personal y su concepción universalista. En este punto se incardina el éxito de Vargas Vila entre los lectores anarquistas de su tiempo, que no fue obstáculo para la larga y agria polémica mantenida con la cenetista Federica Montseny (que sería después ministra de Sanidad de la República) en relación al proyecto cultural libertario, polémica traspasada al otro lado del Atlántico, Cuba fundamentalmente.

Se completa el capítulo con reseñas analíticas sobre varias de las novelas cortas de Vargas, que ofrecen una completa panorámica de su obra. Un Epílogo —«donde no se concluye ni se finaliza» (García Sánchez *dixit*)— recoge de forma muy sintética una serie de conclusiones que vinculan las propuestas teóricas resumidas hasta aquí con el corpus de trece novelas cortas analizadas.

*La novela corta de José María Vargas Vila* viene, pues, a llenar suficientemente un hueco existente en la historiografía literaria sobre esta parte de la producción del escritor colombiano, y en ese propósito hay que buscar su mayor acierto, además de en su contextualización dentro de un completo y adecuado marco teórico, como ya se ha apuntado. En el debe de este libro habría que señalar que está algo descuidadamente impreso, y no poco confusamente redactado. Una puntuación muy deficiente, una sintaxis forzada y marcadamente anglómana, y un estilo abigarrado —lleno de cultismos, calcos del inglés, abstracciones y neologismos— dificultan en exceso la lectura de estas recomendables páginas.







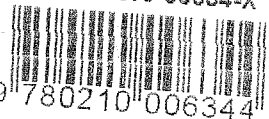








ISBN 0-210-00634-X



9 780210 006344