

RESEÑAS

Gerardo Diego y la Fábula de Alfeo y Aretusa de Pedro Soto de Rojas. Introducción, edición y transcripción inédita del manuscrito original junto a dos textos manuscritos, también inéditos de Gerardo Diego, igualmente transcritos por Rosa Navarro Durán. Santander. Fundación Gerardo Diego. 2013, 234 pp.

Por Ignacio Bajona Oliveras

La profesora de literatura española de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro, ofrece con este nuevo libro, avalado por su acreditada trayectoria como investigadora y filóloga, conocedora en particular de la literatura española de los siglos XVI y XVII, una importante aportación al conocimiento de la literatura barroca con su magnífica edición de la citada *Fábula* de poeta granadino Soto de Rojas, edición inédita hasta ahora a partir del citado manuscrito descubierto por Gerardo Diego.

Precede a los textos publicados por la profesora Navarro una amplia Introducción de unas 65 páginas, distribuidas en catorce apartados de los que podríamos destacar, principalmente, —a fin de evitar ser prolijos— los siguientes: los que se refieren al descubrimiento del manuscrito de la *Fábula* por parte de Gerardo Diego en la biblioteca santanderina de Menéndez Pelayo; el lugar que ocupa dicho poema en la obra de Soto de Rojas; la narración del argumento de la fábula mitológica; La presencia de la ninfa Aretusa en otros autores de la época; la *Fábula del Genil*, de Pedro de Espinosa y su relación con la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, de Soto de Rojas; la marcada presencia de Góngora en la poesía del poeta granadino; la admiración de Gerardo Diego hacia la poesía de Soto de Rojas. Y completando esta amplia Introducción, la bibliografía citada por Rosa Navarro a lo largo de las páginas de su libro, integrada por unas cincuenta obras y trabajos.

Sobre la historia del manuscrito descubierto por Gerardo Diego en la citada biblioteca en 1919, cabe añadir que el poeta santanderino copió de forma manuscrita la *Fábula*, a la que añadió su comentario al texto, aludiendo de paso a una supuesta pérdida anterior del manuscrito, que quedó definitivamente identificado gracias a la estrofa empleada, la silva, por Soto de Rojas en su *Fábula*.

Acerca del lugar que ocupa la *Fábula* en el conjunto de la obra poética de Soto de Rojas, la profesora Navarro afirma que el manuscrito descubierto “no es una versión

definitiva sino una obra en marcha que, como dijo Gerado Diego, “tiene adiciones, enmiendas y tachaduras”, aparte de las muchas anotaciones al margen del texto. Cabe también añadir, en opinión de la profesora Navarro, que Rojas debió iniciar el poema en su juventud, al tiempo que compuso otras dos fábulas mitológicas: *Los fragmentos de Adonis* y *Los rayos del Faetón*, y desistió de acabar la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, considerarla como “obra de su mocedad” y no darla a conocer —según sigue creyendo Rosa Navarro— ya que su “sensualidad es tanta o más”, que no hubiera convenido a su cargo eclesiástico, —graduado de bachiller en cánones— y regente de una canonjía “ni su impresión ni su difusión”.

En el siguiente apartado la autora de la edición nos ofrece una exposición del argumento de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* con numerosas alusiones y confrontaciones con otros personajes y pasajes de otras fábulas igualmente mitológicas. Intentaremos a continuación dar un breve resumen del argumento que cuenta la profesora Navarro, con numerosas notas a pie de página:

Situado el relato en un paisaje idílico, la bella ninfa cazadora Aretusa, consagrada a su diosa Diana, tras una jornada de actividad cinegética, se retira a su alberge cercano al río Alfeo, a cuya orilla se tiende para descansar, quedándose dormida, y viéndola así, Alfeo, transformado en voz y forma humana, se lamenta de la esquivez de la ninfa hacia él, al tiempo que le recuerda su condición de dios y sus riquezas si ella lo aceptase como esposo, mas una vez despierta la bella Aretusa, esta le rechaza y Alfeo, llorando y reprochándole su desvío, recobra su forma de “cristal cristalino”, en cuyas aguas después se baña desnuda Aretusa, y es en este pasaje que Soto de Rojas nos ofrece en sus versos, una bellísima descripción de las prendas físicas de la ninfa que —como señala la profesora Navarro y comprobaremos después— constituyen los versos más sensuales de la *Fábula*. Al verle así desnuda, Alfeo, recobrando de nuevo la forma humana, se dirige a la ninfa para abrazarla pero ella sale precipitadamente del agua y empieza a huir rápidamente. Alfeo, persiguiéndola, una vez más le ruega que se despose con él, y al comprobar la terca negativa de la ninfa, exclama: *¡En vano te crió Natureleza!* (v.709). Y Aretusa, viéndose perdida en la defensa de su castidad, implora a su diosa Diana, que al verla así desesperada, la envuelve en una oscura nube para ocultarla de la furia de Alfeo, y es entonces cuando este maldice a Diana, a la vez que recuerda a la ninfa que su diosa Diana, supuestamente casta, no es tal a causa de su amor con Endimión. Y al saber Aretusa que Alfeo ha prometido por la laguna Estigia, no cejar en perseguirla hasta conseguir desposarse con la ninfa, esta desesperada y horrorizada, comienza a derretirse en *líquida plata*, y al contemplarla Alfeo, convertida no en piedra —como pedía a su diosa Diana— sino en agua, recobra una vez más su forma de río para así mezclar sus aguas con las de Aretusa.

Finalmente acaba la *Fábula* con el himeneo de Aretusa y Alfeo, y los “novios cristalinos”, aclamados por los dioses marinos, y fundidas en sus aguas, Alfeo y Aretusa llegarán desde la Hélade a Sicilia, a Trinacria, que —como nos recuerda Rosa Navarro— es el lugar donde transcurre la historia de Galatea y Polifemo.

En el apartado siguiente de la Introducción —La historia de Aretusa en otros poemas— la profesora Navarro, advierte como ya José María de Cossío, en su amplio estudio *Fábulas mitológicas en España* (1952) y en su Inventario temático final de las fábulas per él estudiadas, enumera unos diez autores —incluyendo un anónimo— que trataron en sus fábulas el tema de Alfeo y Aretusa, algunas de forma burlesca, y así con razón, Rosa Navarro afirma que “La historia de Alfeo y Aretusa no había tenido suerte en su metamorfosis lírica” (p.31), aún así ella se ocupa de algunos de los autores que trataron la tal historia, señalando de paso algunos poemas, con sus rasgos más característicos y diferenciales y su poco valor lírico, exceptuando entre sus autores, algún acierto esporádico, cual es el caso del romance burlesco en la *Fábula* de Anastasio Pantaleón de Ribera. Cita también la profesora Navarro la silva el *Alfeo y otros asuntos en verso...*, de Miguel Colodrero de Villalobos, fábula de la que ya Cossío indicaba que, del argumento inspirado en Ovidio, su autor solo destacaba “la afición de Aretusa a la caza para complacerse en graciosos cuadros cinéuticos” (Cossio,1952:459). Bien al contrario, Rosa Navarro califica la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, del canónigo José Antonio Porcel, —autor ya de la primera mitad del siglo XVIII—, de “una muy bella composición en octavas” (p. 35).

Pasando al siguiente apartado de la Introducción del libro de la profesora Navarro, ésta confronta la *Fábula del Genil* de Pedro de Espinosa con la *Fábula de Alfeo y Aretusa* de Soto de Rojas, compuesta con posterioridad a la del antequerano Espinosa, señalando que la del poeta granadino “nada tiene que ver con la concepción lírica del poema en octavas de Espinosa”, dado que el modelo seguido por éste era Góngora, y así aporta Rosa Navarro como ejemplos diversos pasajes, del poeta antequerano que nos remiten a las palabras de Polifemo a Galatea.

Mucha más atención presta la autora del libro en el apartado donde destaca no solo la admiración sentida por Soto de Rojas por el cordobés don Luis, sino que, como en su día ya afirmó Gerardo Diego, el poeta granadino era “uno de los poetas que le han bebido mejor a don Luis y con más respetuoso y atrevido tino los vientos de su sintaxis y de su metamorfismo culto y creador”. Y tal dictamen lo corrobora Rosa Navarro con numerosas citas poéticas, comparando pasajes de ambos poetas en la *Fábula* de Soto de Rojas y aún en otras obras suyas, como los *Desengaños de amor en rimas* y *Los fragmentos de Adonis*, en las que la profesora observa metáforas y expresiones líricas de Góngora.

Véase, a modo de ejemplos, entre otros muchos, dos en los que se comprueban los préstamos de versos pertenecientes a las *Soledades*, por parte de Soto de Rojas; así en el verso con que Góngora inicia su *Soledad Primera*: “Era de el año la estación florida”, Soto de Rojas se sirve del mismo verso en su *Fábula de Alfeo y Aretusa* (v. 203), y como en la *Soledad Segunda* se halla el siguiente préstamo del verso gongorino: “calzada abriles y vestida mayo...” (v.577) transferido así por Soto de Rojas en “alista mayo y conduce abriles” (v.48) Y no solo en versos iguales o similares, la profesora Navarro, con proverbial erudición, ha ido indagando en otras obras del poeta granadino, ya citadas como los *Desengaños de amor en rimas* y los *Fragments de Adonis*, otros préstamos y rasgos poéticos típicamente gongorinos, como igualmente ocurre con el romance burlesco de don Luis, la *Fábula de Píramo y Tisbe*, al describir en la suya Soto de Rojas, con sus versos más sensuales de su *Fábula*, el desnudo de la ninfa Aretusa al sumergirse en el río Alfeo —utilizando como en todo el poema, su yo poético narrativo— “desbrochando el corpiño/comento de los pechos el armiño/ La venda blanca descíñose bella/que es la cándida forma de la doncella..”. (vv.541-544), versos en los que tuvo muy presentes los de su admirado Góngora: “Desatóse la saya,/y por escaso lino que urdió Cea/— o tejido de Aracne sea—/brujulea el Amor cándidas playas”. Préstamos parecidos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* se encuentran —como ya hemos aludido anteriormente— respecto al escenario final situado en Trinacria, en las respectivas fábulas de Góngora y Soto de Rojas.

Y Rosa Navarro sigue indagando en el siguiente apartado de su Introducción —al que no dedicaremos más espacio— acerca de los “puentes que unen la *Fábula de Alfeo y Aretusa* con otros poemas del mismo Soto de Rojas, afirmando que “Lo que más desvela a un escritor es la asociación ingeniosa de una idea y su plasmación con palabras semejantes; no es la repetición, sino la recreación de un hallazgo en formas parecidas” (p.48), lo que no obsta que también se hallen nuevas semejanzas con poemas gongorinos.

En el apartado que puede considerarse el último de su estudio introductorio a la edición de la *Fábula*, —titulado *Gerardo Diego y Pedro Soto de Rojas*— cabe decir que la profesora Navarro rinde a través de él un oportuno y merecido recuerdo del poeta santanderino, descubridor del manuscrito inédito de la *Fábula*. Menciona además que Gerardo fue siempre un entusiasta de la poesía de Soto de Rojas y que captó desde su descubrimiento de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, el gran lirismo que destila toda la obra del poeta granadino, a cuya *Fábula* dedicó un amplio y acertado comentario manuscrito de su contenido —al que aludiremos luego— Y recuerda también Rosa Navarro como Gerardo Diego, en su conocida *Antología poética en honor de Góngora*, incluyó íntegras las *mansiones segunda y tercera* del poema de Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Admiración del poeta santanderino que también dejó constancia

en la reseña que escribió a raíz de la publicación de las *Obras* de Soto de Rojas, por parte de Antonio Gallego Morell, así como en muchas otras ocasiones: en sus conferencias y en artículos periodísticos, aparecidos, por ejemplo, en *Arriba* y en *ABC*. En realidad, todo el citado apartado lo dedica la profesora Navarro, con diversas citas y comentarios, a la predilección continuada de Gerardo Diego hacia la obra poética de Soto de Rojas, de la que el santanderino destaca sus dos poemas preferidos: *Los fragmentos del Adonis*, por su “espléndida sensualidad”, y del *Paraíso cerrado para muchos...* del que considera a su autor como “verdadero sibarita de jardines y flores...” así como por sus “tentaciones olfativas y carnales” (p. 72).

Y ya al final de su magnífica Introducción, no queremos obviar otras líneas que Rosa Navarro dedica a Gerardo Diego, reproduciendo este su bello comentario: “*En la silva de Aretusa, se oye su “timbre de voz cristalina y personal”, se goza de su “verso muelle y fragante”, y Gerardo Diego es quien pone aquí —¡con tanta razón!— las últimas palabras* como final de la Introducción a su libro Rosa Navarro (p.77).

Pasando a la parte central del libro que nos ocupa, hallamos la transcripción tipográfica del manuscrito inédito de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, realizada por la profesora Navarro, y constituida por 946 versos, cómputo que incluye los versos desaparecidos o maltrechos en el inicio de la fábula (18 en el folio 4, más otros 21 en el siguiente folio 5). A tal deterioro de los primeros folios del manuscrito, cabe añadir las numerosas enmiendas y tachaduras realizadas por su autor Soto de Rojas, que se encuentran dentro del cuerpo del texto o al margen. Ello nos indica ya el minucioso trabajo llevado a cabo primero por Gerardo Diego en su copia manuscrita, y, sobretodo, por Rosa Navarro en su edición, complementada con constantes notas —unas cien a pie de página— de carácter filológico o literario, lo cual nos da idea del laborioso trabajo realizado por su actual editora.

Soto de Rojas se sirvió en su *Fábula* de la estrofa silva, que también utilizó en su otra fábula, *Los fragmentos de Adonis* y en los versos de su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, estrofa que, según afirma Rosa Navarro, “no pone puertas a la palabra sensual del granadino, porque el hipérbaton se amolda mucho mejor a esa medida cambiante de la combinación de heptasílabos con endecasílabos”(p.21). Sin embargo, el uso de la silva no era habitual en los poemas históricos o legendarios y mitológicos en los poetas de los siglos áureos, y sí la octava real, estrofa que Soto de Rojas sí empleó en su fábula *Los rayos del Faetón*, combinación que —como ella afirma— “encorseta a menudo la creación del poeta” (p.21) y que aún así, su admirado Góngora utilizó también —como es sabido— en su fábula de *Polifemo y Galatea*, pero que abandonó por la silva en sus *Soledades*.

Del argumento de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* ya se ha contado anteriormente un breve resumen siguiendo el más amplio que narra la profesora Navarro en uno de los apartados de su Introducción. Y una vez leída con atención la fábula, queda am-

pliamente corroborada la afirmación de su editora sobre el talento poético del poeta granadino, que en su historia de Alfeo y Aretusa “nos proporciona toda la belleza y elegancia del genio poético de Soto de Rojas”. Y como una mínima muestra de esta belleza y elegancia y sensibilidad lírica, no nos resitimos a transcribir la siguiente silva en la que la ninfa Aretusa va navegando por las aguas del río Alfeo:

“Tanta beldad hermosa/con reja de cristal iba sulcando/al claro Alfeo la campaña undosa/donde deseos de amor la va sembrando/de cuyos fuertes tiros/ truenos fueron mil líquidos suspiros,/que por boca de plata/casi el alma exhalando Alfeo desata. (vv. 618-625).

Precede al Facsímil del manuscrito de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, hallado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, La transcripción de “Un poema manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca de Menéndez y (sic) Pelayo “, de Gerardo Diego, quien se plantea la problemática que ofrece el citado manuscrito, sin fecha ni indicación de quien pudiera ser su autor, teniendo el poeta santanderino como primera impresión de que pudiera ser un poema escrito por alguno de los seguidores de Góngora, ya que duda de que fuese del propio poeta cordobés, pero sí que el detenido cotejo de pasajes del manuscrito le lleva a considerarlo una obra imitada directamente del Polifemo y Galatea, desestimando que pudiera ser del conde de Villamediana, en cambio sí de alguno de los seguidores de Góngora, entre los cuales sitúa en primer lugar a Soto de Rojas, seguido de otros muchos. Por otra parte, el ya citado *Alfeo*, de Miguel Colodrero y Villalobos, descrito por el bibliógrafo Bartolomé José Gallardo, en su *Ensayo de una biblioteca española...*, resulta ser más corto que el anónimo poema hallado por Gerardo Diego, y por tanto descarta que sea de Colodrero, pero sí que se reafirma que se trata de un poema del siglo XVII, al que sitúa entre 1620 y 1640. Siguiendo en su análisis del manuscrito, el poema sí evidencia la imitación de corte gongorino, considerando la presencia del hipébaton y la sintaxis propia del *Polifemo*, el *Panegírico al duque de Lerma* y las *Soledades*. Finalmente, descartando los fracasados imitadores de Góngora, Gerardo Diego afirma que solo se salvan aislados ejemplos de ingeniosas fábulas y poemas. Y uno de los más característicos es nuestra *Fábula de Alfeo y Aretusa*.

Llegamos ya al Facsímil de la *Fábula* hallada en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, que la profesora Navarro incluye en su edición del poema, pero antes, retornando a la transcripción del manuscrito, realizada por Gerardo Diego, este advierte desde el principio, que el manuscrito, cosido con otras poesías de la época, “está bastante deteriorado, la escritura algo borrosa y rota por algunas hojas”. Y precisamente la primera —folio 4 del cuaderno, al que está adherida la *Fábula*— “en la que sería fácil que con el título viniese el nombre del autor”(p.126). Añade a ello Rosa Navarro, al contar anteriormente el argumento de la *Fábula*, que al inicio del texto manuscrito “se han perdido

39 versos, escritos en los dos primeros folios, que han sufrido la mutilación de su parte superior: faltan —como acaba de mencionarse— dieciocho (diez+ocho) en el primero, y veintiuno (once+diez) en el segundo, advirtiéndolo, por tanto, al lector que el texto se inicia en el folio 4 y acaba en el 20 r. Igualmente, la profesora Navarro ya advertía en su transcripción tipográfica de la *Fábula*, que a pie de página y en sucesivas notas, apuntaba la reconstrucción de algunos de los versos perdidos. Y es precisamente por este deterioro del manuscrito y las numerosas y citadas enmiendas, tachaduras y añadidos al margen, que cabe insistir que la labor de su actual editora, como muchos años antes la de Gerardo Diego, en su transcripción manuscrita, acreditan un detenido y laborioso trabajo, hecho con gran sensibilidad en la interpretación del defectuoso texto —repetimos que no acabado—, escrito por Soto de Rojas en el siglo XVII.

Finalizan el completo libro de la profesora Navarro los facsímiles de dos textos autógrafos de Gerardo Diego: su comentario sobre “Un poema manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca de Menéndez y (sic) Pelayo”, y la transcripción manual de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*. El primer texto ya ha sido comentado antes en su transcripción de “Un poema manuscrito del siglo XVII...” y el segundo, la ya citada transcripción, que ocupa las 41 páginas finales del libro de Rosa Navarro.

Tal es la importante y documentada contribución de la profesora Rosa Navarro al mejor conocimiento de la poesía de la época de Felipe IV, con su inédita edición de la *Fábula de Alfeo y Aretusa* de Pedro Soto de Rojas.

PENAS, Ermitas. *La tercera serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*. Vigo (Pontevedra). Editorial Academia de Hispanismo. 2013.

Por Enrique Miralles García

La profesora de la Universidad de Santiago de Compostela, Ermitas Penas, reconocida especialista en la obra de Galdós, nos ofrece en esta última publicación suya sobre la tercera serie de los *Episodios Nacionales* un impecable balance crítico de los aspectos que la conforman, seguido de una rigurosa guía de lectura de cada Episodio. Hemos de agradecer ya de antemano tal monografía, dada la precariedad de estudios sobre dicha serie dentro del ingente corpus bibliográfico que acumula toda la obra galdosiana.

La autora principia cuestionándose acerca de las razones que indujeron al novelista a dar continuidad a un proyecto al que parecía haber puesto fin casi veinte años antes, en 1879, cuando concluyó la segunda serie, a tenor de una conocida declaración que la acompañaba. Ante este interrogante la investigadora aporta en una apretada síntesis las explicaciones que la crítica ha dado sobre la reanudación inesperada de esta labor por parte del novelista, al tiempo que hace hincapié en el hecho incuestionable de que este tenía *avant la lettre* bien madurado su plan y de ahí que tardara sólo dos años en componer los diez Episodios, lo cual no deja de ser sorprendente. Presta también E. Penas su atención a las fuentes de documentación que presumiblemente había manejado, más amplias en su dimensión oral, escrita y artística, que las que le habían servido para confeccionar las dos series anteriores. Desde esa instancia indaga en qué medida don Benito sigue manteniendo la misma visión de la Historia grande y cómo la conjuga con la menuda y desconocida de la ficción en una dialéctica que, bajo el influjo de una concepción krausista, propende a una «historia integral», unificadora de ambas en virtud de la ley de la causalidad. El tratamiento, por otra parte, de los personajes envueltos en el enfrentamiento de la guerra civil tiende, a su vez, a una objetividad exenta de cualquier tendenciosidad, sin contaminaciones partidistas, lo cual no obsta para que el novelista se prodigue, siempre que resulte pertinente, en declaraciones condenatorias de la vida política y de los políticos desde la perspectiva de un presente, la del hombre decepcionado ante las esperanzas puestas en el sistema de la Restauración, cuyo funcionamiento dejaba mucho que desear. Toda la crítica hace de este balance una opinión común, tal como la especialista pone de relieve.

Tras esta exposición introductoria el estudio se adentra a continuación en la médula del género, o sea, la relación entre la historia real y el discurso narrativo. Se nos muestra cómo el escritor aporta nuevas técnicas a las ya conocidas de sus series anteriores, componiendo un mosaico temático más complejo, en el que se vislumbra ya el tiempo presente de su escritura. Una de las novedades, por ejemplo, surge en el manejo de la fórmula epistolar, exclusiva en *La estafeta romántica* y abundante, aunque sea incidentalmente, en otros Episodios, con sus «paranarradores, narratorios, historias hipodieéticas completivas que suelen añadir aspectos que amplían los contemplados por la voz extradiegética», rompiendo así la monotonía del relato en tercera persona. De ahí, valga el caso, que los diez primeros capítulos de *Vergara*, a base de cartas, puedan considerarse más bien un epílogo de *La estafeta* que la introducción a un nuevo Episodio. Otro aspecto digno de interés para la doctora Penas en el conjunto de la serie es la técnica del simultaneísmo dentro de las coordenadas espacio-temporales que subraya la unidad y coherencia interna de y entre los Episodios, aunque la hayan querido negar algunos críticos, un aserto que demostrará más adelante al abordar cada uno de los títulos. La galería de personajes no va a la zaga

de la plétora que el imaginario galdosiano nos había regalado con creces en sus dos series anteriores. En esta tercera sobresale su protagonista, Fernando Calpena, quien, a pesar de no estar siempre presente a lo largo del ciclo, conserva, a juicio de la estudiosa, su inexcusable referencia capaz de proporcionar al lote entero la cohesión necesaria, de tal forma que por la trayectoria vital del personaje bien vale designar al ciclo como una novela de aprendizaje o *Bildungsroman*, de la que no son ajenas influencias, como la de Dickens o Fenelon.

Si el «Quijotismo», una de las dos notas distintivas de la serie a tenor del subtítulo de la monografía, cabría aplicarlo a una buena parte de los Episodios Nacionales en cuanto abriga las esencias del pueblo español y es exponente de la deuda de don Benito para con Cervantes, el otro atributo de «Romanticismo» resulta aquí más caracterizador por cimentar la serie entera, como muy bien percibe la doctora Penas, apoyándose en el testimonio de críticos muy autorizados a partir de Clarín. Galdós ofrece en sus páginas «una completa visión del ambiente romántico», con una generosa nómina de escritores, de textos, actividades, estrenos teatrales, etc., dentro de una cosmovisión que no se limita a la mera historia literaria, sino que se estampa en el acontecer político y en las señas de identidad de varios personajes, empezando por el protagonista.

Este balance introductorio, de brillante factura, donde se resumen con exactitud los aspectos fundamentales del corpus novelístico, objeto de diversas valoraciones por parte de una tradición bibliográfica que tiene en cuenta las dos series precedentes de cara a sopesar dentro de sus excelencias su continuidad e innovaciones, aconseja en definitiva a «un lector menos ingenuo o de perfil más elevado que no busque en sus novelas históricas solo elementos de intriga o peripecia encaminados a divertirlos».

La segunda parte del libro se centra en un análisis de cada Episodio sobre el soporte de su desarrollo argumental. Resulta, como decimos, una guía de lectura que procura esclarecer paso a paso su construcción y sentido de donde se desprendan las fórmulas narrativas que se dan cita, personajes y acciones que se suceden, las coordinadas temporales y espaciales, los motivos recurrentes, los vínculos de la historia doméstica con la real y hasta la justificación de cada título o los interrogantes de los finales abiertos de cada trama para suscitar la lectura del episodio siguiente. Es una hermenéutica a más de pedagógica, conducente a adquirir una perspectiva global del universo galdosiano, pues el lector no sólo acopia una información precisa de los contenidos, sino que repara en las interpretaciones que la analista reclama sobre la marcha. Sea, por ejemplo, desde los mismos títulos de cada volumen, algunos de ellos muy controvertidos. El de *Zumalacárregui*, venga al caso, ya puesto en solfa desde antaño, porque ni es el general carlista el protagonista de la obra, ni se trata de una novela biográfica, pero que, a juicio de E. Penas, quiso Galdós designar en

él un capítulo de nuestra historia al que queda ligado el personaje principal de la ficción, Fago, quien quiere emular al prestigioso militar. Tampoco Mendizábal es el protagonista de la novela que lleva su nombre, pero sirve de conductor de la acción novelística y, a su vez, de acicate del suspense narrativo. De otro orden es, por ejemplo, la contradicción que encierra el título *De Oñate a la Granja*, ya que si Fernando Calpena hace el viaje de Madrid a Oñate y de aquí a La Guardia, ¿qué sentido tiene la referencia a la Granja? La explicación que formula su intérprete estriba en el paralelismo intencionado entre el pacífico retiro del héroe de la serie en La Guardia con la conmoción política y colectiva de la sargentada en La Granja. Se pregunta asimismo por qué Galdós eligió el título de *Montes de Oca*, designando en él a un personaje poco trascendente en la Historia, o el de *Los Ayacuchos*, un nombre que se retrotrae a un pasado (1824) y que sólo puede entenderse en cuanto es emblema de una época.

Dentro del hilo argumental, la marca de la temporalidad con su datación y su ritmo (continuidad, síncopas temporales, simultaneísmos, duración, etc.) que va reparando la lectura sirve para fijar los términos de las peripecias vitales de los personajes. Así, sobre el accidentado viaje de Calpena con las hijas de Castro-Amézaga de Oñate hasta La Guardia (*De Oñate a la Granja*) se nos precisa que transcurre a lo largo de diez días y que a partir del momento en que finaliza, la acción se remansa por completo, en contraste con el ritmo intenso de los capítulos anteriores. Es una cronología que el novelista no desvela, pero explicita el trabajo, y no deja de ser pertinente a efectos de la estructura narrativa. Observaciones de este estilo acarrearán los demás Episodios de cara a que podamos atinar con los tramos de la acción novelística.

Otro aspecto narrativo que el trabajo puntualiza es el perspectivismo, tanto en lo que concierne a la información de los acontecimientos reales que se suceden, como a los de la ficción. En *Mendizábal*, por ejemplo, las noticias sobre el dignatario político las proporcionan Calpena e Hillo y cómo en aras de la objetividad contraponen Galdós dos visiones opuestas: la del clérigo, negativa, frente a la positiva de Fernando. Lo mismo cabe decir sobre la figura de Cabrera en *La campaña del Maestrazgo*, que se presta a juicios dispares. Anotaciones de esta naturaleza a medida que se suman dimensionan la pluralidad de focalizaciones que maneja el novelista a lo largo de toda la serie, desde la omnisciente del narrador principal, hasta la que facilitan varios personajes en torno a la guerra carlista y a las disputas políticas, o, de forma más compleja, sobre las intrigas domésticas, donde se entrecruzan informaciones sesgadas, subjetivas, incompletas y complementarias, como ocurre en *La estafeta romántica*, donde el mosaico de perspectivas es tal, a través de los canales epistolares, que impiden al lector, como bien dilucida E. Penas, «interpretar cabalmente el verdadero significado de los diferentes datos que contienen las misivas»; pero es una confusión intencionada por parte del escritor, asevera, precisamente para mantener el interés,

provocar una ruptura de la conexión narrador-lector sustituyéndola por otra más directa entre los emisores-receptores de las cartas, servir a una precisa cronología al figurar la fecha de su composición y abrirse a varios enclaves geográficos, con lo que el cronotopo de la ficción se enriquece. A conclusiones parecidas llega la lectura de *Los Ayacuchos*, donde «lo contradictorio, e incluso absurdo, de ciertas noticias provocan un interés continuo».

No podían faltar tampoco los paralelismos que anudan la ficción a la historia, lo particular a lo general, prácticamente en todos los Episodios, sea entre personajes, como Zumalacárregui y Fago, coincidentes en sus místicas bélicas (*Zumalacárregui*), o Mendizábal y Calpena en sus mutuos perfiles románticos, el uno en política y el otro en su peripecia vital (*Mendizábal*), sea en los momentos álgidos de la trama, bien bajo signos contrapuestos, como el del pacífico retiro de Fernando en La Guardia los días de la sargentada en La Granja (*De Oñate a la Granja*), o en una misma dirección, como el histórico abrazo de carlistas y liberales en *Vergara* cuyo correlato en la ficción se corresponde con el de Calpena y Zoilo, o el de este último con su padre y con Aura. Cabe lo mismo significar la aventura caballeresca del protagonista de la serie para liberar a su amigo Santiago, en relación con el ambiente agresivo y los sucesos de Barcelona (*Los Ayacuchos*), al igual que en el último Episodio (*Bodas reales*), con sentido aún más negativo, la coincidencia simbólica de la fecha de la muerte con los esponsales de Isabel II, que viene a anunciar el declive de España durante el nefasto reinado de la hija de Fernando VII.

Si bien algunos de los desenlaces ponen su broche a una intriga, otros, sin embargo, se abren a interrogantes que el estudio enumera y se satisfacen en el Episodio que le sigue. En *La estafeta romántica*, por citar una de las obras, el lector acaba por conocer el origen del protagonista, a la vez que descubre el papel que en este punto ha desempeñado Mendizábal, a pesar de lo cual, puntualiza la profesora Penas, Galdós se las ingenia para seguir con la intriga sobre los planes de boda de Fernando, amenazados por Juana Teresa y por la presencia de Zoilo Arratia en Villarcayo. Otros finales culminan en un mero efectismo, no exento asimismo de interrogantes, que requieren una especial interpretación. Así, el «trunco y sorprendente» de *Mendizábal*, próximo a los folletines, al igual que el de *Luchana*, abierto a muchas expectativas. También se da la variante de un desenlace trágico que contrasta con el tono distendido de la introducción (*Montes de Oca*).

Todas estas anotaciones y muchas más de orden estructural sobre el rol de los personajes o sobre las claves narrativas de cada texto dotan de un valor interpretativo a lo que superficialmente podría parecer una mera sinopsis argumental. La guía va calando poco a poco en las recurrencias que configuran un proceso de creación narrativa, facilitando las pautas a futuras investigaciones, sin pretensiones de agotar, por

supuesto, todos los indicadores del universo galdosiano en este género de novela histórica. Echamos de menos, por señalar algunas carencias, un mayor calado sobre los estratos lingüísticos de que hace gala el autor en las locuciones de sus portavoces y emisores, o sobre las figuraciones históricas que filtra su arte en consonancia con las fuentes manejadas y objetivos que persigue. Pero tales carencias no rebajan el valor de un trabajo tan consistente y sólido que cualquier lector interesado en los *Episodios Nacionales* deberá a partir de ahora tener siempre presente.

ESQUIVEL Y PONCE DE LEÓN, Margarita de la Cruz O. Carm. *Desde la Clausura Carmelita*. Estudio introductorio de Balbino Velasco Bayón O. Carm. Huelva. Diputación de Huelva. Servicio de Publicaciones, 2012, 319 pp.

Por Julio Escribano Hernández

Este libro sobre la clausura carmelita se inicia con una seria investigación del P. Balbino Velasco sobre el Carmelo español anterior y posterior al concilio de Trento, desarrollando en sesenta páginas los siguientes epígrafes: “Asentamientos de la clausura carmelita antes de Trento”; “Constituciones y formas de vida”; “Nuevos horizontes en la expansión de las comunidades femeninas carmelitas”; “La Fundación de Villalba del Alcor”; “Religiosas fundadoras. Desde Sevilla a Villalba”; “Inauguración”; “Sor Beatriz de San Juan Bautista. Estatutos fundacionales”; “Fábrica conventual”; “Orfebrería”; “El pulso de la marcha conventual”; “Última etapa del convento”; “El Manuscrito de Sor Margarita de la Cruz”. A través de todos estos marbetes se ofrece una breve historia del Carmelo en la península ibérica, iniciada con la bula *Cum nulla fidelium* (1452) de Nicolás V en poco más de una decena de asentamientos entre 1457 y 1559 (Écija, Piedrahita, Ávila, Valencia, Granada, Sevilla, Antequera, Fontiveros, Aracena, Paterna del Campo y en Portugal Beja, Lagos y Tentugal).

El estudio se centra en la fundación postridentina de Villalba del Alcor (Huelva) llevada a cabo el 10 de enero de 1619. Así nos lo comenta el P. Balbino. “Vamos a intentar acercarnos a un convento determinado del sur de España: Villalba del Alcor y a una religiosa del mismo, del s. XVIII, Sor Margarita de la Cruz Esquivel y Ponce de León y a su obra con semblanzas de religiosas de su convento”. El patrono y protector del convento García Ximénez Franco, oriundo de Villalba y beneficiado de la catedral de Cuenca, en la provincia de Quito, en el reino del Perú, tenía derecho

según los estatutos propios de la época a recibir la paz en las ceremonias litúrgicas, al incienso, candelas, asiento preferente, agua bendita, mención de su nombre en los rezos públicos, enterramiento próximo al altar, luto tras su fallecimiento en la comunidad que se encargaría de fijar su nombre y escudo de armas en las paredes del templo, en su sepultura y en el sillón que ha de estar en la capilla mayor. Más de seis mil ducados gastó en la casa y convento con su templo, coro alto y bajo, enfermería alta y baja, claustros, dormitorios, refectorio, casa de labor, celdas, capítulo, oficinas y cuanto fuera necesario para desarrollar la vida en clausura, “cárcel de amor, a la cual te condenaste por amor al Señor...”, según expresión de Francisco de Osuna.

Será una sobrina del generoso presbítero indiano, Madre Soror Beatriz de San Juan Bautista, la priora y directora del convento fundado en el siglo XVII quien se trasladó con otras tres religiosas desde el convento de Sra. Sancta Ana de Sevilla el diez de febrero, domingo de Carnestolendas. El P. Balbino describe con detalle la inauguración, estatutos, estructura y tesoro artístico de esta fundación como solo puede hacerlo quien ha vivido estas experiencias y se ha documentado en los archivos y publicaciones del Carmelo. Desarrolla también el estilo de vida espiritual en la clausura del siglo XVII, conocido a través del *Libro magistral* donde constan las vistas de los provinciales de los carmelitas de Andalucía promulgando decretos para la buena marcha de la congregación sobre el rezo del oficio divino y la duración de la oración mental, una hora por la mañana y otra por la tarde y sobre otras disposiciones: una religiosa debía velar día y noche en el coro; dos días a la semana se harían mortificaciones públicas en el refectorio; examen diario de conciencia; solo se confesarían con confesores de la Orden; podían recibir la comunión los domingos, los jueves y principales fiestas del año; se permitía hablar con las personas más allegadas, pero con escucha; las cartas serían revisadas por la priora; debían llevar los rostros cubiertos con velos negros mientras estuviera algún seglar en la clausura; la dote que debían entregar al ingreso sería de mil ducados de plata doble y el número de religiosas podría ser de cuarenta (treinta y tres de coro y siete de vida activa).

La segunda parte del estudio está dedicada al Manuscrito de ciento nueve folios, a doble columna, de Sor Margarita de la Cruz que presenta, con gran belleza literaria, hasta la primera mitad del siglo XVIII semblanzas de las religiosas carmelitas de Villalba del Alcor, pues su autora falleció en 1775. Afirmo el P. Balbino que “en muchos de los conventos carmelitas existen biografías de monjas de vida edificante, ninguno, sin embargo, como el de Villalba, cuenta con una galería tan completa, además con una caligrafía impecable”.

La obra nos introduce en el ambiente del siglo XVIII con relatos biográficos que narran enfermedades, visiones, revelaciones, milagros, penitencias raras y extravagantes, propias de cierta idea barroca de santidad. A Sor Isabel Mauricia de la Concepción

“le ponían la comida en la boca con una cuchara pequeña y la mitad se le derramaba, porque no podía abrirla. El agua se le echaba con un aguamanil, y también se le caía, de suerte que para que pasase algún alimento era menester tiempo bastante. Era muy gruesa y con la continuación de dos años en cama se llenó de llagas el cuerpo, que era un espectáculo de dolor el verla. Y algunas veces se hallaron en su cama gusanos bien crecidos. Y no eran de las llagas, sino del mismo cuerpo salían. Y hasta después de muerta se vio que le salían algunos por los ojos”. Y todo lo recibía como enviado por Dios. De otra monja se cuenta que “prosiguió con sus ejercicios de penitencia y mortificación, durmiendo en un corcho todo el tiempo que vivió en la religión...”, había quien “entraba en el refectorio cuando estaba en él la comunidad, en forma de bestia, con un serón sobre las espaldas y un cabestro, tirando de él otra religiosa...” Se dice de otra que “anduvo perdida como tres horas y en una oscuridad tan grande y con tanto padecer, que contándolo a una religiosa, le dijo que le parecía haber estado en el Purgatorio todo aquel tiempo”. Sor Juana de Santa Teresa “guardaba mucho silencio, estándose los meses enteros sin hablar palabra si no fuese preguntada o cosa inexcusable. Su mortificación fue rara, y había mucho que decir en esta materia... Elegía por su particular Prelada a una connovicia suya y la obedecía sin faltar en nada, la cual, como sabía que era para que la mortificara, no era tarda en hacerlo. Tratábala con desprecio, hacía la capitulos, teniéndola mucho tiempo de rodillas diciéndole ultrajes; que no era religiosa en su modo de portarse ni lo había de ser; y sobre esto la castigaba. Cuando estaba más descuidada la mandaba ir a la cocina y que, tomando por toca una rodilla sucia, se estuviese fregando hasta que le avisase. Obedecía en la forma en que se lo mandaba, haciendo cuanto le había dicho; y así continuaba hasta que iba la connovicia y le mandaba irse a la celda, y la Madre le obedecía al instante”.

Son muchos los datos curiosos que aparecen en las biografías de este libro de Sor Margarita de la Cruz, que ayudan a entender la religiosidad barroca de quienes se inspiraban en el martirologio, en las grandes penitencias de los santos, los excesos mentales y arrobos de los contemplativos y otros hechos extraordinarios. En este tiempo “no se tiene por sierva de Dios la que no tiene las cinco llagas”. La anciana Sor Ginebra de la Cruz “cuando salió de vísperas, dijo que le había salido un pequeño granillo en una pierna, y habiéndosele reventado, destilaba un agua muy clara, gota a gota, pero incesante, de modo que en breve tiempo se había empapado la media, calceta y escarpín. Esto fue cuando salió de vísperas y a las cuatro de la tarde le dio un gran crecimiento, vino el médico y desde luego le declaró la enfermedad por mortal...duró cuatro o cinco días, que fue el tiempo que estuvo corriendo el agua de la fístula, y luego que se detuvo, murió”.

Con la publicación del manuscrito, escrito —como se ha dicho— con artística caligrafía a doble columna, se ofrecen singulares noticias sobre la vida y muerte de

cincuenta y tres religiosas en las doscientas treinta y seis páginas transcritas por el P. Balbino Velasco en el libro, que concluye con un apéndice seleccionando las imágenes más significativas de esta clausura carmelita de la huelvaña Villalba del Alcor.

El día 3 de noviembre de 2013, al mes de recibir de sus manos la obra presentada por la Diputación Provincial de Huelva y el Ayuntamiento de Villalba del Alcor de la que se ha hecho esta reseña, fallecía en Madrid el P. Balbino Velasco Bayón, religioso carmelita, cronista oficial e hijo predilecto de la villa de Cuellar y reconocido historiador como miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia. Le deseamos el descanso en la paz de Dios.

LABARGA, Fermín. *La Santa Escuela de Cristo*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 2013, LXI, 888 pp. (BAC, 714).

Por *Cristina González*

Fermín Labarga García, doctor en Teología y en Filosofía y Letras (Historia) por la Universidad de Navarra, emprende en el libro de “La Santa Escuela de Cristo” el estudio histórico de esta institución religiosa, y cubre así un vacío en la historia de la Iglesia española y de la espiritualidad.

Se inicia la obra con una útil relación de siglas y abreviaturas y con una sección de fuentes utilizadas, tanto impresas como manuscritas, y bibliografía específica. Destaca el gran número de archivos y bibliotecas visitados y los fondos documentales consultados, indicando su signatura topográfica. De hecho, gran parte de la documentación mencionada, está depositada en el Archivo de esta Fundación lo que contribuye a hacer más placentera la redacción de esta reseña. En cuanto a la bibliografía específica, distingue entre la bibliografía sobre la Santa Escuela de Cristo y sobre los hermanos de la Santa Escuela.

En la Introducción se plantea el desconocimiento que existe sobre la Santa Escuela y los pocos datos publicados, a pesar de las figuras relevantes que formaron parte de ella, como san Antonio María Claret, san Andrés Huberto Fournet, el marqués de Aytona, los beatos Juan de Palafox, Diego José de Cádiz, Nicolás María Alberca, Marcelo Spínola y Manuel González; Miguel de Molinos, o el bibliógrafo Nicolás Antonio, el escultor Pedro Roldán, o los escritores Manuel María de Arjona, José

María Blanco White y Alberto Lista. Quizás el carácter reservado y la prohibición de organizar actos externos han favorecido ese desconocimiento. Aprovecha para aclarar diversos errores y confusiones que hay entre los autores sobre el origen y la identidad de la Santa Escuela.

En el capítulo primero narra el origen de la Santa Escuela de Cristo y su fundación en el Hospital de los Italianos de Madrid en 1653 a iniciativa del oratoriano siciliano, Giovanni Battista Ferruzzo. Un personaje clave para su futuro desarrollo fue el beato Juan de Palafox y Mendoza, antiguo obispo de Puebla de los Ángeles, en México, luego de Osma.

En el segundo capítulo, el autor narra los hechos acontecidos entre 1653 y 1675, en los que se produce la expansión de la Santa Escuela por todo el territorio español debida a sus propios hermanos, muchos de los cuales ocupaban altos puestos en la administración civil y eclesiástica y gozaban de títulos nobiliarios, y se aprobaron las constituciones definitivas por los papas Alejandro VII y Clemente IX, redactadas por Juan de Palafox.

De la fundación de la Escuela de Roma bajo la dirección de Miguel de Molinos, figura controvertida a la que se dedica especial atención, nos habla Fermín Labarga en el tercer apartado.

El cuarto capítulo está dedicado a la Escuela de Madrid que alcanzó un gran protagonismo llegando a ser “Madre y Maestra” de todas las demás y como tal, encargada de mantener el espíritu fundacional. Finaliza este capítulo con las notas de la espiritualidad de la Santa Escuela de Cristo: cristocéntrica, eclesial, bautismal, eucarística, mariana y filipense.

El epígrafe quinto nos adentra en el siglo XVIII, edad de oro de la Santa Escuela, en el que se sigue difundiendo y estableciéndose en numerosos lugares.

En la sección sexta, el autor se ocupa de la difusión de la Santa Escuela en América, destacando, principalmente Lima y México.

Merecen una mención especial los capítulos séptimo al décimo dedicados a los hermanos que integraban la Santa Escuela, varones tanto eclesiásticos como seculares, que aspiraban a la perfección y se obligaban a vivir como auténticos cristianos y que, para su admisión, debían acreditar ser verdaderos hombres de espíritu. Analiza la condición social de los hermanos seculares: su procedencia, nivel social, ocupación laboral, etc., llegando a la conclusión de que la Santa Escuela no constituyó una asociación elitista y demostrando que contribuyó a la renovación social allí donde se implantó. El capítulo noveno nos acerca a aspectos de la vida cotidiana de los hermanos, su forma de vestir, de divertirse o a su forma de comportarse. También del tiempo que dedicaban cada día a su vida interior, entregándose a sus devociones. El capítulo décimo trata de la oración, del ejercicio de las virtudes y la práctica de la penitencia.

En el undécimo capítulo se describe el oratorio, recinto donde se desarrollaban las ceremonias de la Santa Escuela, y analiza sus diversos emplazamientos.

El capítulo duodécimo estudia el ceremonial de la Santa Escuela, muy rico para sus ejercicios semanales y las funciones especiales del año litúrgico, destacando la fiesta del Corpus.

A finales del siglo XVIII, cuando el número de Escuelas en España superaba las cuatrocientas, se inicia su declive. Es en el apartado decimotercero donde deja constancia de la decadencia decimonónica de la Santa Escuela que se manifestó en la disminución de hermanos y en la progresiva desaparición de muchos lugares. A pesar de la crisis, siguen ingresando varias figuras de relieve: el cronista Luis Ortiz de Zúñiga, Joaquín Roselló, Nicolás M^a Alberca, el ya mencionado Claret, José María Amigó.

El capítulo decimocuarto trata del intento de revitalización con motivo del III Centenario en 1953 a cargo del polifacético Francisco Sánchez Castañer y con la ayuda del obispo José María García Lahiguera, y se plasmó en la erección del *Instituto Orgánico de las Santas Escuelas de Cristo* en 1961, que pretendía reunir a las escasas Escuelas supervivientes. Finalmente, el autor expone la situación actual, en la que son pocas las Escuelas que subsisten.

Se cierra la obra con una *Relación de Santas Escuelas erigidas en España* y un *Índice de lugares* con remisión al corpus.

Su exhaustivo aparato crítico y bibliográfico dota a esta obra de un valor documental, que contribuye a hacer de ella un valioso instrumento para comprender mejor la espiritualidad del Barroco hispano, referencia imprescindible para posteriores investigaciones.

