

Cuadernos para Investigación
de la
LITERATURA HISPANICA

FUNDACION UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
SEMINARIO «MENENDEZ PELAYO»
NUM. 6 — MADRID, 1984

Cuadernos para Investigación de la LITERATURA HISPANICA

PUBLICACION DEL SEMINARIO "MENENDEZ PELAYO" DE LA FUNDACION
UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

SUMARIO

ARTICULOS

PRECISIONES BIOGRAFICAS Y BIBLIOGRAFICAS EN UN CATALOGO DE NOVELAS Y NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX, por <i>Amancio Labandeira</i>	7
ARTE E IDEOLOGIA EN JULIO CORTAZAR, por <i>Stelio Cro</i>	15
EN TORNO A UN SIMBOLO, por <i>M^a Amparo Ibáñez Moltó</i>	23
JAVIER MALAGON-BARCELO: SU VIDA Y SU OBRA, por <i>Manuel Blanco Castro</i>	35
SOBRE LA "IMITATIO" AMPLIFICATIVA MANIERISTA (EL PROCESO DE POETIZACION DE LA ROSA DE LOS VIENTOS), por <i>José Lara Garrido</i>	49
EN TORNO A LAS POESIAS COMPLETAS DE GABRIEL CELAYA, por <i>Ana M^a Fagundo</i>	61
EL CROMATISMO DE LEZAMA LIMA, por <i>M^a Amparo Ibáñez Moltó</i>	71
ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES Y MALAGA, por <i>M^a Isabel Hernández Prieto</i>	83
FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS DE LA OBRA LITERARIA DE DON ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR, por <i>Jerónimo Herrera Navarro</i>	87
RAZON, SENSIBILIDAD Y POETICA (OTRO DESLINDE UNAMUNIANO), por <i>Ignacio M. Zuleta</i>	107
EXCURSUS SOBRE EL NUEVO TEATRO ESPAÑOL, por <i>Clara Arranz Nicolás</i>	135
PRENSA ILUSTRADA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII: "EL APOLOGISTA UNIVERSAL" (1786-1788), por <i>Alicia Alted Vigil</i>	141

CONFERENCIAS

DANTE Y EL HUMANISMO ESPAÑOL, por <i>Joaquín Arce</i>	183
---	-----

LA TRAYECTORIA DEL CUENTO FOLKLORICO EN LAS LETRAS ESPA- ÑOLAS DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO XIX, por <i>Maxime Chevalier</i>	195
RICARDO LEON, UNA ETAPA ESPAÑOLA, por <i>José Alvarez Esteban</i>	209
ACTUALIDAD DE AMADO NERVO: EL POETA EN BUSCA DE SI MISMO, por <i>Rodrigo Alvarez Molina</i>	223
RESEÑAS	243

COLABORADORES DE ESTE NUMERO (orden alfabético):

ALTED VIGIL, Alicia
 ALVAREZ ESTEBAN, José
 ALVAREZ MOLINA, Rodrigo
 ARCE, Joaquín
 ARRANZ NICOLAS, Clara
 BLANCO CASTRO, Manuel
 CAMARA PEREZ, Asunción
 CRO, Stelio
 CHEVALIER, Maxime
 FAGUNDO, Ana M^a
 GONZALEZ, José M^a
 HERNANDEZ PRIETO, M^a Isabel
 HERRERA NAVARRO, Jerónimo
 IBÁÑEZ MOLTO, M^a Amparo
 LABANDEIRA FERNANDEZ, Amancio
 LARA GARRIDO, José
 REIMUNDE NOREÑA, M^a Dolores
 RINCON MARTÍNEZ, M^a del Carmen
 RODRIGUEZ, Tomás
 ZULETA, Ignacio M.

SECRETARIA:

Alcalá, 93 - MADRID-9 - Tel. 431 11 93

Cubierta: D. Miguel de Unamuno, por Vázquez Díaz.

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

Depósito legal: M. 12038 - 1980

IMPRENTA TARAVILLA. Mesón de Paño, 6. Madrid.

ARTICULOS

PRECISIONES BIOGRAFICAS Y BIBLIOGRAFICAS EN UN CATALOGO DE NOVELAS Y NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL S. XIX

Por Amancio Labandeira
Universidad Complutense de Madrid

La obra de Juan Ignacio Ferreras *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* (Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1979, 454 pp. 21 cm.) consta de 2.158 cédulas que se refieren por lo general a autores, aunque también se encuentran artículos sobre obras anónimas, colecciones de textos y revistas.

El trabajo del Prof. Ferreras es totalmente imprescindible para todos los estudiosos de la novela española del siglo XIX, y llena casi por completo un importante hueco en la Literatura Española de la pasada centuria. No obstante, toda obra de carácter bibliográfico es susceptible de poderse ampliar, y aquí ofrecemos una serie de precisiones biográficas y bibliográficas que subsanan incorrecciones o añaden datos que pueden remitir a los estudiosos a repertorios de autores por lugar de nacimiento o a tipobibliografías en donde se pueden obtener más detalles sobre los novelistas que en estas fichas se citan.

Cada una de las cédulas de este trabajo lleva al final, y entre paréntesis, la obra de donde se han tomado los datos que se exponen, y que puede servir de base para iniciar una investigación en torno al novelista de que se trate.

PRECISIONES

a.— *Biográficas*

BISSO Y VIDAL, José: Nació en Málaga, en 1830, y murió en Madrid, en 1893. (Narciso Díaz de Escobar, *Galería Literaria Malagueña. Apuntes para un Índice biográfico bibliográfico relativos a escritores hijos de esta Provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*, Málaga, Tipografía de Poch y Creixell, 1898, 648 pp.

CASAVAL Y LOPEZ, Zacarías: Nació en Burgos, en 1837, y murió en 1906. (Eloy García de Quevedo, *De bibliografía burguense. (Disposiciones y apuntes)*, Burgos, Tip. El Monte Carmelo, 1941, 2 hs. + 392 pp.

FERNANDEZ DE LOS RIOS, Angel: Nació en Madrid, en 1821. Firma muchas veces con los seudónimos de Fulano, Un viajero español y Antonio Pérez. (Luis Ballesteros Robles, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Imp. Municipal, 1912, XII+ 702 pp. 4º).

GARCIA BALMASEDA, Joaquina: A veces, usa los seudónimos de La baronesa de Olivares y de Adela Samb. (Juan P. Criado y Domínguez, *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos*, Madrid, Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 1899, 196 pp. + 1 h. 4º).

GINE Y PARTAGAS, Juan: Nació en Tarragona, en 1836. (Juan Ruiz y Porta, *Tarraconenses ilustres. Apuntes biográficos*, Tarragona, Establ. Tip. de F. Aris e Hijo, 1891, XI+ 291 pp. 8º mayor).

GONZALEZ TEJADA, José: Usa a veces el seudónimo de Vizconde Gaze-nolz de Tuildonné. (Luis Ballesteros Robles, *Diccionario biográfico matritense...*).

PIRALA Y CRIADO, Antonio: Murió en Junio de 1893. (Luis Ballesteros Robles, *Diccionario biográfico matritense...*).

TIO Y NOE, Jaime: Nació en Tortosa (Tarragona), en 1815 y murió en 1844. (Juan Corminas, *Suplemento a las Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes publicadas por el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat*, Burgos, Imp. de Arnaiz, 1849, 369 pp. 21 cm.

b.— Bibliográficas

ACUÑA Y VILLANUEVA DE LA IGLESIA, Rosario: *Tiempo perdido*. Madrid, 1881, un tomo en 8º. Comprende: "Melchor, Gaspar y Baltasar", cuento. "Algo sobre la mujer", apuntes. "El primer día de libertad (memorias de un canario)". "Las intermediarias", boceto. (Juan P. Criado y Domínguez, *Literatas españolas del siglo XIX. Apuntes bibliográficos...*).

ARCO Y MOLINERO, Angel del: *La Algarada de Lucena*, figura como libro de poesía, no como novela. (Narciso Díaz Escobar, *Galería Literaria Malagueña. Apuntes para un Índice biográfico bibliográfico relativos a escritores hijos de esta Provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma...*).

ARMADA Y LOSADA, Juan: *El último estudiante*. Madrid, 1683. Aquí aparece muy bien tratado el tipo del escolar Vidal, de la Universidad Compostelana. *Antonia Fuertes*. Madrid, 1885. Primer premio de un jurado del que formaban parte Núñez del Arce, Cánovas, Castelar y Moret. *La vizcondesa de Armas*, Madrid, 1887. Pintura de la alta sociedad madrileña. *Gondar y Fortaleza*, Madrid, 1900. Descripción de la vida interna de dos pueblos o ciudades gallegas a comienzos del S. XIX. (Antonio Couceiro Freijomil, *Enciclopedia Gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*, Santiago de Compostela, Edit. Bibliófilos Gallegos, 1951-1954, 3 vols. 26 cm.).

BARRANTES Y MORENO, Vicente: "Un suicidio literario", narración biográfica. Apareció en el *Mundo Ilustrado de Barcelona*, Tomo IV, 1880.

Narraciones extremeñas. Se distinguen dos partes: — en la 1ª, figuran “La Serrana de la Vera” y “San Pedro de Alcántara”. Madrid, Imp. de Peña, 1872. En la 2ª, “La imprenta en Extremadura”, “Asociación de Cáceres, periódico” (Ms.) y “Fr. Juan de Plasencia” (Madrid, Imp. de Núñez, 1873). (Nicolás Díaz y Pérez, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños ilustres. Prólogo de Francisco Cañamaque. Noticias del autor por Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca*, Madrid, Pérez y Boix, Editores, 1884-88, 2 vols. 31 cm.

BLASCO Y VAL, Cosme: *Las fiestas de mi lugar. Cuadros humorísticos de costumbres aragonesas, por Crispín Botana, memorialista en activo servicio en Madrid de España*. Zaragoza, Tip. de Comas Hermanos, c/ Pilar, 1, 1899, 255 pp., 8º. (Inocencio Ruiz Lasala, *Bibliografía Zaragozana del siglo XIX*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento, 1977, 394 pp. 4º).

CALVO RODRIGUEZ, Carmelo: *Bocetos y episodios*. Alicante, Imp. de Such, Serra y Cia, 208 pp., 2 h., 19 cm. *Los pobres de espíritu*. Alicante, Imp. Carratalá y Gadea, 1879, 186 pp., 1 h., 22 cm. *El asunto de un drama*. Drama en un acto y en verso. Alicante, Imp. Carratalá y Gadea, 1881, 46 pp., 21,5 cm. (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, Gráficas Vidal, 1971, 563 pp. + 1 h. 23 cm.).

CARRILLO DE ALBORNOZ, Maximino: *Un coronel*, cuadro social. Málaga, Imp. de S. Fabeiro Cevallos, 1846. (En *Albún recreativo*). (Trinidad González Rivas, *Escritores Malagueños, Estudio bibliográfico. Prólogo de Alfonso Canales*, Málaga, Excmo. Diputación Provincial, 1971, XIX + 233 pp. + 2 hs. 23 cm.) (Andrés Llorden, *La Imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobiografía malagueña*, Málaga, Caja de Ahorros Prov. de Málaga, C.S.I.C., 1973, 2 vols. 24 cm.).

COLECCION DE NOVELAS ESCOGIDAS DE LOS MEJORES AUTORES:
 — *Tomo I*: León, Imp. de D. Cándido Paramio, Casa del Marqués de Villadangos, 181 pp., 16º. Comprende tres novelitas: “Doña María de Médicis, reina de Francia, y el pintor Rubens”, hasta la pág. 100 inclusive. “Una orgía”, hasta la pág. 144. “El día de toros”, hasta el final.
 — *Tomo II*: Igual portada, 200 pp. Comprende dos novelitas: “Odetta”. “La muerte de Asdrúbal”.
 — *Tomo III*: Igual portada, 202 pp. Comprende tres novelitas: “Ana Darambi”. “Alfonso”, por J. de Urroz. “Don Pedro el Cruel”, por F.Z. Villabrille.
 — *Tomo IV*: Igual portada, 204 pp. Índice. “Eladia”. “Bernardo del Carpio”. “Clotilde de Ilavacourt”. “Angela”. “Vida de Mozart”. La cita Hidalgo, en el Dic. Bib. Tomo I, p. 464. La 2ª edición es de Madrid, Lib. de Guerrero, cinco tomos en uno, 16º hol. (Clemente Bravo, *La Imprenta en León (Apuntes para una monografía)*, León Imp. de M. A. Miñón, 1902, XX + 640 pp. 20,5 cm.).

CUADRADO VARO, José: *La heroína de Betulia*. Alicante, Imp. de Antonio Reus, 1883, 444 pp., 5 h., 22 cm. (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)*...).

ENRIQUEZ, Juan M.: *Colección de novelas originales*. La Habana, Imp. de *El Comercio*, 1843, 326 pp., 8º M. Contiene las novelas:

“El pájaro verde”. “Don Rafael”. “El nombre de Isabel”. “El duende de la Reina”. “La condesa de Cleval”. “La campana”. “El sacrificio de un artista”. “La letra de oro”. “Un milagro”. “El bandolero”. (Carlos María Treyes, *Bibliografía Cubana del siglo XIX*, Matanzas, Imp. de Quirós y Estrada, 1911-15, VIII vols. 25,5 cm.).

ESCUADERO Y PEROSO, Luis: Figuran como obras teatrales: “Una serpiente de cascabel”. “Noima y Polión”. “La costilla falsa”. “La oreja del asno”. “La pena de argolla”. “La ratonera y los ratones”. (Francisco Cuenca, *Biblioteca de Autores andaluces modernos y contemporáneos*, Habana, “Tipografía Moderna” de Alfredo Donbecker, 1921-25, 2 vols. 4^o) (José Cascales y Muñoz, *Sevilla intelectual: Sus escritores y articulistas contemporáneos. Setenta y cinco biografías de los mejores genios hispalenses, y un Apéndice con estudios bibliográficos y críticos acerca de las obras de algunos más que no han sido biografiados*, Madrid, Libr. de Victoriano Suárez, 1896, XVII + 562 pp. + 1 h. 19 cm.).

FLORES Y GARCIA, Francisco: *Memorias íntimas del teatro*. Valencia, Imp. F. Sempere y Cía, S.A., 302 pp. *Recuerdos de la Revolución (Memorias íntimas)*. Madrid, Imp. de Fontanet, 1913, 312 pp. (Trinidad González Rivas, *Escritores Malagueños. Estudio bibliográfico. Prólogo de Alfonso Canales...*).

GARCIA ALVAREZ, Saturnino: *Rescoldo. Ratos perdidos durante una época de mi vida*. Ilustrada con los retratos de los que fueron redactor jefe y Administrador de *El Pabellón Español*, de Villaclara. Cienfuegos, Imp. Nueva de J. Andreu y Cía., 1891, 60 pp., 8^o M. Mercedes. Novela. Dos tomos en 4^o con más de 200 pp. cada uno. *A grandes males grandes remedios*. Proverbio en un acto y en verso. (Carlos María Treyes, *Bibliografía Cubana del siglo XIX...*).

GARCIA DEL CANTO, Antonio: *La capilla expiatoria*, novela. Manila, 1850. Reproducida más tarde en folletín por el *Correo Salmantino*, de Salamanca, el *Semanario Histórico* y *La Ilustración*, de Madrid, y *La Nube* de Zaragoza. (Constantino Suarez Fernández, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico*, Madrid, Imp. Sáez Hermanos (vols. I-III) y Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, Gráficas Summa (vols. IV-VII), 1936-1959, 7 vols. 24 cm.).

GARCIA DEL REAL, Luciano: “La noche toledana”, se encuentra incluida en *Tradiciones y Leyendas españolas*, Tomo I. (Constantino Suarez Fernández, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico...*).

GIBERT, Enrique: “Natural de Barcelona. Tiene: *Escenas misceláneas*, *Urso Módena*, *La amistad sueca*, *El canto de un catalán*, *Un blasfemo*, *El incendio*, *Una noche en un castillo feudal*. Insertó el folleto “Gilberto” en el *Guardia Nacional* de Barcelona de 8 y 9 de Febrero de 1840. Falleció en el mismo año”. (Juan Corminas, *Suplemento a las Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes publicadas por el Excmo. e Ilmo. Sr. D. Félix Torres Amat...*).

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio: “La reina sin nombre. Crónica española del S. VII”. Aparece publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, pp. 295 a 350. Creo que incompleta. (José Simón Díaz, *Semanario Pintoresco Espa-*

ñol (Madrid, 1836-1857), Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del C.S.I.C., 1948, XII+ 55 pp.+ 6 hs. 25,5 cm).

HUERTAS LOZANO, José: *¡Martirio!*, novela. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 1892, 133 pp., 17 cm. (Foll. de *El Alicantino*). (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)*...).

JIMENEZ PLACER, Carlos: *El marqués del Valle (Memorias del tiempo del Emperador Carlos V)*. Novela histórica. (José Cascales y Muñoz, *Sevilla intelectual: Sus escritores y articulistas contemporáneos*...).

LIMENDOUX, Felix: Son obras teatrales: *La Embajadora. El comité. La única dificultad*. (Francisco Cuenca, *Biblioteca de Autores Andaluces modernos y contemporáneos*...).

LOPEZ, Joaquín María: Era natural de Villena (Alicante), y allí está enterrado. *Elisa y el extranjero*. "Empezóla a imprimir López, en la oficina de Minuesa, año 1853, dejando de proseguirla por disidencias habidas con la mujer que figura como heroína. 2ª parte publicada ocupa 110 pp. del Tomo VI de la colección de sus obras dadas a la estampa por su hijo, Don Feliciano". (Benedicto Mola y Bonet, *Escritores y artistas de la Provincia de Alicante*, Alicante, Imp. El Graduador, 1881, VIII hs.+ 1288 pp. 21,5 cm.).

LOPEZ VELA, Fausto: *Juana de Arco o la Heroína de Francia*. Novela histórica. Fechada en Madrid, el 8 Mayo de 1863, 44 pp., 4º menor, Ms., y diez capítulos. "Conquista de Córdoba por el Rey San Fernando". Poema histórico original. Consta de cuatro cantos con veinte, veintiuna, veintiséis y veinticuatro octavas reales, respectivamente. Se insertó en el folletín de *La Lealtad*, 1866. El original Ms. se conserva. *Un sueño o la España y genio del bien y del mal*. Loa original. Madrid, Imp. de José Morales, 1866, 16 pp., 4º La dedicó a D. Manuel Cañete. (Diego de Colmenares, *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia. Vidas y escritos de escritores segovianos y cronología de sus obispos*, Segovia, Imp. de Don Eduardo Baeza, 1847, 345 pp.+ 1 h. 4º).

MACIAS GARCIA, Marcelo: "La mejor venganza". Leyenda sevillana, en verso, inserta en el *Almanaque Baleár* para 1876. "Nobleza obliga", Novela corta, publicada en *La Juventud*, de Mondoñedo, 1885. "El toque de alba", novela corta, publicada en *La Juventud*, de Mondoñedo, 1885. *Cartas a un joven*. Estudios sobre la civilización moderna. (Antonio Couceiro Freijomil, *Enciclopedia Gallega. Diccionario bio-bibliográfico de escritores*...).

MARTINEZ BARRIONUEVO, Manuel: *El sepulturero de Aldoba*. Novela. Málaga, Imp. de *El Diario de Málaga*, 1883, 281 pp., 8º. *Amapola*. Novela andaluza. Málaga, Imp. de Ramón Párraga, 1896, 335 pp., 4º. Con ilustraciones. (Andrés Llorden, *La Imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña*...).

MAS Y SANZ, Sinibaldo de: *Pot-pourri literario*. Consta de dos partes y cada una contiene las siguientes materias:

— 1ª parte: VIII+ 240 pp. y tres hojas de música. "Sistema musical de la lengua castellana". 3ª edición, corregida y aumentada. "Memoria sobre la empoadura artificial de huevos de gallina en Egipto". En inglés. Con una lámina. "Ydeografía". Memoria sobre la facilidad de formar una escritura universal. En francés. 2ª edición.

— 2ª parte: XV + 135 pp. “Aristodemo”. Tragedia. 2ª edición. “Poesías líricas”. 2ª edición, limada y disminuida. “Memoria sobre el estado del Reino de Grecia”, remitida a fines de 1834 al Excmo. Sr. Primer Secretario del Estado. (Antonio Elías de Molins, *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX (Apuntes y datos)*. Barcelona, Imp. de Fidel Giró y de Calzada, 1889-1895, 2 vols. 4º mayor.

OCHOA, Juan: *Su amado discípulo*. Novela original. Madrid, 1894. Incluida en el mismo volumen con dos más, debidas a Rafael Altamira y Tomás Carretero. (Constantino Suárez Fernández, *Escritores y Artistas Asturianos. Índice bio-bibliográfico...*).

ORTS RAMOS, Ramón: *Bachiller Sansón Carrasco. Los Mayorazgos de Beneloya*. Boceto de novela. Alicante, Imp. Antonio Reus Pastor, 1893, 192 pp., Escrita expresamente para *La Monarquía. Un sueño. Cuento en miniatura*. Alicante, Imp. Costa y Mira, 1870, 32 pp., 8º. (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)...*).

PINA DOMINGUEZ, Mariano: *El hombre de las tres pelucas*. Novela festiva. Alicante, Imp. A. Ganga, 1895, 8º. (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)...*).

PONS SAMPER, José: *El Dios de los consuelos*. Leyenda. Alicante, Imp. Manuel y Vicente Guijarro, 1893, 34 pp., 1 h., 20 cm. *Interview con un manco*. Alicante, Imp. Manuel y Vicente Guijarro, 1895, 38 pp., 17 cm. (Foll. de *El Nuevo Alicantino*). *No hay corona sin espinas*. Relato novelesco. Alicante, Imp. de Manuel y Vicente Guijarro, 1892, 30 pp., 17 cm. (Foll. de *El Alicantino*). (Isidro Albert Berenguer, *La Imprenta en la provincia de Alicante (1602-1925)...*).

REYES, Arturo: *Mosaico. Novelas cortas*. Málaga, Imp. del *Diario de Málaga*, 1892, 253 pp., 8º. *Cosas de mi tierra*. Novela. Málaga, Imp. del *Diario de Málaga*, 1893, 222 pp., 8º. (Andrés Llorden, *La Imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña...*).

SOLARES, Dionisio G.: *El Noble honrado o un Angel en la Tierra*. La Habana, Imp. de Vda. de Barcina, 1881, 52 pp., 8º M. (Carlos María Treyes, *Bibliografía Cubana del siglo XIX...*).

TEJADO Y RODRIGUEZ, Gabino: *La mujer fuerte*. Novela arreglada del francés. Madrid, 1859. (Nicolás Díaz y Pérez, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico...*).

TUSQUETS GUALBA, Francisco: *La Negra*. Novela contemporánea. Parte de la acción se desarrolla en Cuba. Madrid, Lib. de F. Fé, 1890, 481 pp., 4º. (Carlos María Treyes, *Bibliografía Cubana del siglo XIX...*).

VAL, Luis de: *El primer desengaño* (Esbozo de novela...). La Habana, Imp. *La Unión Constitucional*, 1892, 64 pp., 8º (*Biblioteca La Unión Constitucional*). (Carlos María Treyes, *Bibliografía Cubana del siglo XIX...*).

VAZQUEZ BRAVO, José: “En 1874, escribió varias obras dramáticas que se estrenaron en el Teatro de Capellanes. Titulábase una *Los chulos de levita* y la otra *Amores por lo basto*. Más tarde escribió para el Teatro de Novedades su drama *Candelas*, que tuvo gran éxito.

En 1876, escribió una obra de importancia relativa titulada *La Granja del*

Retiro, establecimiento científico recreativo proyectado en el parque de Madrid por D. Luis Fernández Prestel. Objeto, antecedente, explicación y estado en que se encuentra este proyecto en el Ayuntamiento y juicio formulado por la prensa periódica”. (Nicolás Díaz y Pérez, *Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico de autores, artistas....*).

ARTE E IDEOLOGIA EN JULIO CORTÁZAR

Por Stelio Cro
Universidad de McMaster

En su primer libro, *Los reyes* —“poema dramático”—, publicado en 1949, Cortázar trata el mito del Minotauro presentándolo de manera distinta de la tradicional, no ya como un monstruo sanguinario ajusticiado por Teseo con la ayuda de Ariana, sino como un pobre ser angustiado y oprimido, una especie de existencialista “ante-litteram”, de quien Ariana, su hermana, se ha enamorado. Encerrado en su laberinto, el Minotauro de Creta, no solamente no ha devorado a sus víctimas atenienses, sino que les ha enseñado las artes canoras, musicales y de la danza. Frente a Teseo, que le halla en el centro de su laberinto para matarle, le declara su deseo de que le mate, que lo “libere” de la cárcel a la que le ha condenado Minos.

Esta primera obra de Cortázar se ha variamente interpretado, pero la crítica concuerda en darle la importancia que se merece por ser la primera obra publicada por Cortázar y por tratar de forma nueva un mito original. Como ha afirmado Evelyn Picon Garfield, el texto de Cortázar “is a defense of the Minotaur” (1).

Bien dijo Mario Vargas Llosa, aludiendo a la técnica de algunos escritores hispanoamericanos como Rubén Darío, Jorge Luis Borges y el mismo Cortázar, que el tratamiento de temas clásicos les ofrecía a estos escritores una nueva forma literaria, y mostraba la irreverencia de los mismos frente a tradiciones y modelos ilustres: “...¿un escritor europeo se mueve dentro de la cultura universal con esa irreverencia, con ese desenfado, con esa audacia con que lo hace Borges? Para tomarse esas libertades hay que ser subdesarrollado. Borges, como Darío (y como Cortázar, aún tímidamente, por tratarse de su obra inicial, podría agregarse), adultera, transforma, manipula a su voluntad y sin el menor embarazo conceptos, mitos, sistemas que un europeo no puede dejar de tomar en serio sin negarse a sí mismo. Las perspectivas son completamente diferentes” (2). Hay en estas palabras dos conceptos que creo oportuno señalar para su discusión ulterior: el primero es el de la libertad con la que Borges y Cortázar se han enfrentado con ciertos temas tradicionales. El segundo es que para poder lograr una actitud original ante los mismos, según Vargas Llosa, hay que pertenecer al así llamado “tercer mundo”. Es decir que Vargas Llosa establece una relación de dependencia entre el subdesarrollo económico y social y la originalidad con la que un escritor de un país subdesarrollado se enfrenta con la tradición. Por tratarse de la autoridad de Vargas Llosa y por el hecho de que su tesis parece ser un postu-

lado compartido por la crítica militante que se ocupa de la literatura latinoamericana, me ha parecido oportuno comprobar su validez por medio de una discusión de algunos aspectos de la obra de Cortázar. En esta discusión he tenido en cuenta las declaraciones del mismo Cortázar sobre la tradición occidental y la ambigüedad que ciertas declaraciones del autor argentino provocan con respecto a la libertad con la que el mismo ha ejercitado su profesión de escritor.

Por lo pronto hay que señalar que la originalidad frente a modelos tradicionales es una virtud que Borges y Cortázar comparten con ilustres antecedentes, como James Joyce, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre o Albert Camus. Por ejemplo *La metamorfosis* de Kafka toma como modelo un género hecho famoso por Ovidio, pero con un sentido completamente diferente, y el *Ulises* de Joyce se inspira al personaje más famoso de la antigüedad clásica y también, en el caso de Joyce, la inspiración alimenta una concepción opuesta a la de Homero. A este respecto Roberto González Echevarría ha observado que el recurso a la mitología no es original entre autores contemporáneos: "The recourse to classical mythology is in itself hardly original, but rather a characteristic of the modern tradition. Nietzsche, Freud, Joyce, Pound, Unamuno, all take recourse to classical figures. In Latin America there is a strain of classicism of this sort that runs from Lugones and Borges through Reyes, Carpentier and Paz. It is not a neoclassical spirit that leads these modern writers to the classical tradition, since they do not imitate classical models, but instead (particularly in Nietzsche and Freud) a philological quest for a mythology of origins" (3). En Cortázar esta elección garantiza su libertad de escritor "revolucionario". Pero este concepto, que se relaciona con lo dicho por Vargas Llosa, requiere una aclaración.

Viaje alrededor de una mesa es el texto en que más claramente Cortázar reivindica la libertad del escritor frente a las exigencias, acusaciones y malentendidos de los que pretenden del escritor una obra de contenido más revolucionario, una obra que concuerde fielmente con la denuncia de las injusticias sociales de la América latina. La obra contiene el texto de la declaración de Cortázar a la manifestación "América latina no oficial", organizada en la Ciudad Universitaria de París del 20 al 30 de abril de 1970. Su declaración se refiere al tema debatido de "El intelectual y la política". Cortázar se refiere a la distinción, hecha por Vargas Llosa durante la mesa redonda mencionada, entre el intelectual que se ocupa de ideologías y de disciplinas conceptuales y el escritor en quien esos conceptos pueden existir, pero no siempre como temas centrales y, a veces, hasta pueden ser marginales, porque el escritor, según Vargas Llosa, no siempre puede controlar racionalmente sus "demonios" que alteran muy a menudo sus propios planes. Cortázar acepta esta distinción y aclara que se opone a los que le exigen una obra más realística, de más contenido y escrita en un estilo accesible a la mayoría de los lectores, en suma una obra distinta de la que estos críticos consideran una evasión de la realidad y por consiguiente un escamotear las responsabilidades morales del escritor. Cortázar al contrario debate que solamente la responsabilidad del escritor, entendida como plena y consciente elección de un tema y de un estilo, puede garantizar una obra verdaderamente original y, como tal, verdaderamente revolucionaria. Para explicar su punto de vista Cortázar polemiza contra la poética del realismo socialista que él considera tan reaccionario

como cualquier otra manifestación tradicional y niega que una concepción tan estrecha del quehacer literario pueda considerarse revolucionaria. Según Cortázar todos los más grandes artistas de los tiempos modernos han sido revolucionarios porque siguieron su vocación más auténtica y en su tiempo fueron considerados desajustados como "Van Gogh a quien nadie le compró jamás uno de sus cuadros que hoy valen millones, ese desajuste en el que vivieron un Schönberg o un James Joyce o un Majakovski. Cuanto más revolucionaria es una obra, más se adelanta a su tiempo" (4). Cortázar afirma que el arte no se puede condicionar a necesidades inmediatas, sin renunciar al arte y, por ende, a la verdadera revolución: "...el error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas". (*Viaje alrededor de una mesa*, p. 32). Para Cortázar la revolución es sobre todo un estado mental y la literatura puede crear ese estado mental y provocar así las condiciones ideales para que se afirme la verdadera revolución: "En alguna parte he dicho que todavía nos faltan los Che Guevara de la literatura. Sí, hay que crear cuatro, cinco, diez Vietnam en la ciudadela de la inteligencia. Hay que ser desmesuradamente revolucionario en la creación, y quizá pagar el precio de esa desmesura. Sé que vale la pena". (*Viaje alrededor de una mesa*, p. 34). Seguidamente a su exposición hubo un debate, durante el cual Cortázar se vio acusado de escribir para la clase dominante. Esto, dice Cortázar, le hizo recordar "aquel poema de Paul Verlaine que comienza: 'Soy el Imperio al final de la decadencia, viendo pasar a los grandes bárbaros rubios...', y me dije que, como esos romanos decadentes y hastiados, veía frente a mí a una nueva raza joven y violenta, con la que todo diálogo era azaroso si no imposible". (*Viaje*, p. 41). Ante el dogmatismo de sus acusadores Cortázar reivindicó la función lúdica del escritor. Según él, la literatura no sirve sólo como vehículo de información y de formación, sino de gozo, porque la gente también "lee literatura de la misma manera que baila o hace el amor, y que en el fondo la literatura es una de las formas del erotismo en el altísimo sentido en que lo entendían Platón o Dante" (*Viaje*, p. 51).

Este texto es de 1970. Cinco años después Cortázar, en ocasión de su visita a la University of Oklahoma en Norman, modificó visiblemente su concepción del intelectual en una conferencia que hasta en el título reproducía el tema de la mesa redonda de París: "Politics and the Intellectual in Latin America". En varias ocasiones Cortázar ha tratado de verse alternativamente como escritor rioplatense e intelectual latinoamericano. Típica de esta segunda postura es su declaración de que el escritor tiene el deber de escribir literatura de ficción en la esperanza de provocar el fin de la cultura que permite esa misma literatura: "Paradoxically, I affirm that an intellectual like me has the right and duty to keep on taking advantage of these forms of creation destined to disappear or to be radically modified in the future and that one should do so precisely in order to bring about that modification" (5). Esta declaración, que denota resabios del marxismo-leninismo asimilado por muchos escritores contemporáneos, es típica de un intelectual cogido en la contradicción de pertenecer a la clase y a la cultura burguesa y que quiere interpretar los sentimientos de una clase y una cultura, no solamente lejana, sino hostil a la suya.

Cortázar el escritor es un rioplatense, pertenece, y él mismo lo ha re-

conocido (6), a la corriente representada por Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Jorge Luis Borges. Pero como intelectual se refiere a su obra como la obra de un escritor latinoamericano, en la misma dirección y dimensión de la obra de Vargas Llosa, Fuentes o García Márquez (7). Pero aquí hay una contradicción. La literatura es el resultado de una tradición cultural. La cultura rioplatense se distingue netamente de la del Caribe o de la de México. Asimismo las literaturas respectivas se distinguen. Mientras no se entienda esta realidad cultural, a la que los "especialistas" tendemos a ignorar por comodidad de clasificación pedagógica, no se entenderá la complejidad de la cultura y de la literatura del continente latinoamericano. Es paradójal que aquellos intelectuales como Cortázar, tan empeñados en combatir el imperialismo y las multinacionales no se percaten de que las generalizaciones, que encasillan a toda una cultura varia y compleja como la latinoamericana dentro de un molde ideológico único, provocan una alteración de la naturaleza del objeto estudiado en un sentido no muy distinto a esas pseudo-culturas que representarían intereses foráneos y que desvirtúan lo autóctono latinoamericano.

En este sentido *Los reyes* puede ofrecer un modelo para distinguir en Cortázar el escritor rioplatense del intelectual latinoamericano. Parafraseando el título de una obra del mismo Cortázar yo propondría *Los reyes* como "modelo para desarmar". Se puede suponer que en *Los reyes* Cortázar haya hecho una alusión velada a la realidad del peronismo, que en esa fecha estaba en sus albores. En la obra, uno de los personajes —Minos— es un déspota. Ariana le recrimina haber hecho encerrar al Minotauro en el laberinto subterráneo. Roberto González Echevarría ha hecho un análisis muy profundo de los personajes antagonicos de esta obra, es decir, de Teseo y del Minotauro. Conuerdo por lo tanto con sus conclusiones de que el mito adquiere una significación actual para entender el arte narrativo de Cortázar. Después de matar al Minotauro, Teseo huye. El laberinto así se queda vacío. El Minotauro que con su lenguaje original que se renovaba cada día nombraba las cosas, ha muerto. Teseo, después de matarle, ya no es necesario. Teseo es un ser racional, discursivo. El mito clásico nos lo presenta como el símbolo del triunfo de la razón sobre las oscuras fuerzas del mal, simbolizadas en el Minotauro. Teseo es entonces el símbolo de la razón y de su instrumento, el habla y la escritura: "By killing the Minotaur, Theseus attempts to replace the perishable sound of individual words with the linear, durable cogency of discourse, a cogency predicated not on the stems of words but on their declensions, on the particles that link them in a structure whose mode of representation would not be sonorous but spatial-writing. The irony, of course, is that once writing is instituted, Theseus does not gain control of the labyrinth but becomes superfluous and flees. Because writing cannot be dimmed like the stars with each dawn, because it is not a memory whose traces can be erased, Theseus is not needed to reinvent it, as Minotaur reinvented his nomenclatures every day. Writing is the empty labyrinth from which both the Minotaur and Theseus have been banished" (8). El Minotauro, como se entiende de las palabras de Minos, representa una oscura amenaza a su poder, y por ello dice que su muerte es para él preferible a "toda proclamación de gloria en otras playas" (9). El Minotauro, en las intenciones de Cortázar, representaría el Bien y Minos, el tirano, el Mal. Teseo es la fuerza al servicio

del mal, el símbolo de las energías que la tiranía utiliza para sus fines oscuros. Ariana es el símbolo de la verdad que no es escuchada. Así la tragedia del Minotauro es la tragedia de la autenticidad. El muere para ser auténtico, libre: "Salir a la otra cárcel, ya definitiva (...) Aquí era especie e individuo, cesaba mi monstruosa discrepancia. Sólo vuelvo a la doble condición de animal cuando me miras. A solas soy un ser de armonioso trazado; si me decidiera a negarte mi muerte, libraríamos una extraña batalla, tú contra el monstruo, yo mirándote combatir con una imagen que no reconozco mía". (*Los reyes*, p. 61). Y su pregunta a Teseo es una invocación a la muerte: "¿No comprendes que estoy pidiendo que me mates, que te estoy pidiendo la vida?" (*Los reyes*, p. 65).

Cortázar dejó la Argentina por la tiranía peronista, mas en sus comienzos había simpatizado con el movimiento peronista, con el justicialismo, pues veía en ello el rescate de las masas obreras y campesinas. Las palabras del Minotauro parecerían indicar la alegoría concebida por Cortázar de una realidad "monstruosa", esto es, excepcional, referida a lo cultural, más que a lo social. Esta realidad excepcional debía dejar paso a otra, más adaptable a la realidad política del Río de la Plata. El Minotauro, oscuro símbolo de una monstruosidad cultural, sabe que debe morir o desaparecer. Cortázar ha insistido hasta fecha reciente en el futuro de la realidad latinoamericana, que él ve como resultado de una obra de nivelación del orden existente por medio de una revolución socialista: "When I write a novel, many times I have the impression that I am creating a kind of anachronistic monster, a dinosaur [a Minotaur?] in a world which is moving toward other species, and that the novel, like so many other esthetic forms today, will be replaced by new vehicles for the transmission of ideas and emotions (...) In writing our novels in the manner that we do, completely rupturing internal and external traditions, we facilitate future access to new esthetic vehicles which today we can hardly imagine" (10).

"Minos-Perón" es un mal necesario destinado a destruir el monstruo "Minotauro-individuo auténtico" por medio de "Teseo-nacionalismo" mientras "Ariana-voz de la verdad" no logra su aspiración de liberar al Minotauro. El "héroe-Teseo" (¿militar?) triunfa, pero su triunfo es efímero porque el Minotauro renacerá en el corazón de los hombres, según el mismo promete al Citarista en punto de muerte: "Así quiero acceder al sueño de los hombres, su cielo secreto y sus estrellas remotas, esas que se invocan cuando el alba y el destino están en juego. Mírame morir y olvida. En un hora alta acudiré a tu voz y lo sabrás como la luz que ciega, cuando el Músico diga en tí los números finales. Mírame callar, Nydia de pelo claro, y danza cuando te alces ya pura de recuerdo. Porque yo estaré allí" (*Los reyes*, p. 75). Y a Teseo le dice que, después de su muerte, él triunfará de su estirpe: "Desde allí cornearé tu trono, el cetro inseguro de tu raza (...) Desde mi libertad final y ubicua, mi laberinto diminuto y terrible en cada corazón de hombre" (*Los reyes*, p. 66).

No se puede evitar una lectura alegórica de este "poema dramático". ¿Por qué convertir al monstruo de la mitología en el héroe verdadero y convertir a Teseo en villano y a Ariana en hermana incestuosa? No sería suficiente explicar esta inversión del mito original con un capricho de escritor que quiso modificar arbitrariamente un mito clásico. Por otra parte esta interpre-

tación alegórica halla confirmación si la comparamos a otros textos de Cortázar, cronológicamente cercanos a *Los reyes*. Me refiero a algunos cuentos de *Bestiario* y de *Final del juego*.

En "Omnibus", perteneciente a la primera colección, una joven sube al ómnibus número 168 y se da cuenta de la hostilidad casi inmediata de los otros pasajeros que la miran fijamente y con insistencia, inclusive el conductor y el guarda. Todos los pasajeros tienen un ramillete de flores, menos Clara. Un joven que sube poco después, y sin el ramillete, es objeto de la misma hostilidad. El conductor hasta se abalanza contra ellos, apenas refrenado por el guarda, pero les grita algo que no se puede oír porque el ómnibus está parado a un paso a nivel y el tren no deja oír palabra. Todos los pasajeros se bajan en la parada del cementerio de la Chacarita, menos Clara y el joven que prosiguen hacia el Retiro. Allí se bajan, vanamente perseguidos por el conductor. En la plaza el joven compra dos ramilletes de flores y le da uno a Clara. Durante el trayecto se habían estrechado las manos, ahora caminan por su cuenta. Este cuento es una fábula de cómo una comunidad fanatizada y totalitaria persigue a los individuos hasta que también ellos se conforman con la norma aceptada. La norma para los personajes del cuento es que todos los que suben al ómnibus 168 deben llevar el ramillete de flores porque ese ómnibus es el que va a la Chacarita, uno de los dos cementerios de Buenos Aires. Pero ni Clara ni el joven van a la Chacarita. Ni tienen un ramillete de flores, ni van al cementerio. Esto es suficiente para que se aglutine en derredor de ellos la hostilidad de la comunidad del ómnibus y la agresión del conductor. Esta alegoría de una sociedad totalitaria que persigue aquellos individuos que no se conforman a la norma es otro texto cortazariano en el que se denota la alusión a la tiranía peronista.

"Las ménades", cuento perteneciente a la colección *Final del juego*, es otro cuento alegórico en que se entreve la crítica al peronismo. Hay que observar que aunque *Final del juego* se publicó en 1964, ya había sido escrito en 1956, es decir en los años cercanos a la dictadura de Perón, derrocado en 1955. El cuento nos presenta a los espectadores de un concierto, entre los que está el narrador, que asiste al desarrollo imprevisto de los acontecimientos. El conductor, indicado con la palabra "Maestro", ha entusiasmado a los espectadores. Estos, ya fuera de sí mismos, se abalanzan sobre él y lo devoran. La alegoría es bastante clara: esta sociedad fanatizada por la propaganda peronista deja que sus instintos más bajos la guíen. La música en un país embrutecido por la tiranía no tiene ningún sentido.

Esta técnica de afabulación de una realidad social contemporánea podría en parte explicarse por las afinidades de la cultura de América latina con ciertos períodos culturales en que la técnica de la metáfora, del símbolo, adquirieron gran perfección y validez. Me refiero en particular a la tesis de Mario Hernández Sánchez Barba, según el cual la narrativa hispanoamericana tiene su razón de identidad en el barroco por dos razones: 1) porque el barroco es el momento cultural que define al hombre nuevo, el criollo hispanoamericano con un nuevo modo de ser "como se demuestra en el hecho mismo de la persistencia de la expresividad barroca (lo que implica un mundo esencial de pensamiento, sentimiento y acción ética) en la posterior literatura hispanoamericana hasta nuestros días" (11); 2) porque es el momento en que esa actividad se enmarca en una realidad social y cultural compartida: la ciudad.

Sin duda Buenos Aires es un motivo cultural en la obra de Cortázar, como en la de Borges. Pero ambos autores han creado una Buenos Aires artística, sin preocuparse por la fidelidad documental o urbanística. Tanto *Los reyes* como "Omnibus" y "Las ménades" han traspuesto en un estilo original una vivencia del autor, sin que su obra se propusiese programáticamente una crítica ideológica o política del peronismo. Este fenómeno histórico de importancia fundamental para la historia moderna argentina ha sido filtrado por Cortázar a través de su percepción única y original, intuitiva e irracional, alógica, con resultados estilísticos notabilísimos. Nos daríamos cuenta de lo mismo si el tiempo nos permitiera examinar el procedimiento con que Cortázar asimila otras fuentes literarias en sus relatos: por ejemplo "Axolotl", cuya idea parcialmente ya está en *La metamorfosis* de Kafka, sin la atmósfera socio-cultural del escritor checo, o el Johnny Carter del "Perseguidor", ya intuido en el personaje de Bogle del "Impostor inverosímil Tom Castro" de Borges, pero con una dimensión más emotiva, menos racional, más existencial.

Si consideramos que desde *Los reyes* hasta *Octaedro* Cortázar ha venido contándose comprenderemos mejor su personalidad de escritor. Por eso sus declaraciones políticas, muy importantes para conocer al hombre y al intelectual, nos dicen poco y nada sobre su obra. Como Borges, y quizás más que Borges, Cortázar cree en la literatura como fin en sí misma, como terreno familiar para la experimentación de nuevas formas expresivas, sin las barreras ideológicas que paradójicamente el mismo autor se empeña en levantar.

NOTAS

- (1) Evelyn Picon Garfield, *Julio Cortázar*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1975, p. 16.
- (2) Mario Vargas Llosa, "Entrevista con Mario Vargas Llosa", en *Margen*, N. 1, París, 1966, p. 11.
- (3) Roberto González Echevarría, "Los reyes: Cortázar's Mythology of Writing", en *The Final Island. The Fiction of Julio Cortázar*, Edited by Jaime Alazraki and Ivar Ivask, Norman, University of Oklahoma Press, 1978, p. 64.
- (4) *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1970, p. 31.
- (5) Julio Cortázar, "Politics and the Intellectual in Latin America", *The Final Island*, p. 40.
- (6) Julio Cortázar, "The Present State of Fiction in Latin America", *The Final Island*, pp. 26-36.
- (7) "Politics and the Intellectual...", p. 41.
- (8) R. González Echevarría, citado, pp. 66-67.
- (9) Julio Cortázar, *Los reyes*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 12.
- (10) "Politics and the Intellectual...", citado, p. 40.
- (11) Mario Hernández Sánchez-Barba, "La función narrativa en la literatura hispanoamericana", en *Cuadernos para Investigación de la literatura Hispánica*, 1, 1978, p. 75.

EN TORNO A UN SIMBOLO

Por M^a Amparo Ibáñez Moltó

Tres escritores latinoamericanos, Julio Cortázar, Mujica Láinez y Cabrera Infante, han utilizado en sus narraciones, con idéntico significado, una misma idea: las manos que actúan por sí solas, independientes de la voluntad de sus poseedores, buscando una aproximación erótica. Esta idea inspira, hasta su fatídico desenlace, el cuento de Julio Cortázar *Cuello de gatito negro*, recopilado en *Octaedro*, (manos de la mulata Dina versus Lucho); está tratada por Mujica Láinez en *Bomarzo*, (manos del Duque Pier Francesco Orsini versus Adriana dalla Roza), y se halla en el fantástico epílogo de la novela de Cabrera Infante *La Habana para un infante difunto*, (manos del narrador versus espectadora de la sala cinematográfica).

La coincidencia es tan sugerente como la idea misma, pues se da en tres autores, perfectamente diferenciados por sus estilos literarios y en diferentes estructuras narrativas (cuento, secuencia y epílogo), lo que implica a su vez diverso desarrollo: Julio Cortázar ubica la acción de estas "manos" en dos espacios cerrados, el metro de París, primera parte del cuento, y el apartamento de la protagonista en su segunda parte; otorga la iniciativa a las manos femeninas de la mulata Dina, metonímicamente presentadas como "un guantecito negro prendido en la barra metálica", que buscan la mano de Lucho, también metonimizada en "el guante marrón mojado firme en la barra", precisando luego que se trata de la mano derecha masculina; subraya lo inesperado e imprevisto del hecho con una imagen: "de golpe la conciencia de que un dedo pequeñito se estaba como subiendo a caballo por su guante", y reitera la indiferencia desde la cual se produce: "casi no había mirado a la chica", "sin mirar a la chica" (él); "sin alzar la cara", "mirando a Lucho sin verlo" (ella), (1). Las estaciones del metro parisino, hábilmente intercaladas en la primera parte del cuento, pautan el acercamiento de las manos y las reacciones en los protagonistas (sorpresa, rechazo, divertimento, atención "un poco burlona"), que terminan en su enlace. En ese instante, Cortázar explicita, en forma de diálogo, la independencia atribuida a las manos de Dina:

—"Es siempre así —dijo la muchacha—. No se puede con ellas".

—"No se puede hacer nada —repitió la chica—. No entienden o no quieren, vaya a saber, pero no se puede hacer nada contra" (2).

La idea, a la que Cortázar da en principio un carácter lúdico, asumido como tal por Lucho, ("era el juego, no había más que seguir las reglas sin

imaginar que hubiera otra cosa”), se transmuta en trágico fatalismo: “las culpables en la barra, las enguantadas silenciosas distantes quietas en la barra” —proliferación adjetiva tras la que Cortázar alude a las manos—, han establecido un nexo entre los protagonistas, consolidado en el andén y en las escaleras del metro parisino, esta vez expresado con audaz alarde estilístico cortaziano en el que adjetivos, verbos e imágenes se yuxtaponen en rítmico “crescendo”:

—“El guante negro pequeñito colgante tibio inofensivo ausente, otra vez lo sentía vivir entre sus dedos, retorcer, apretarse enroscarse bullir estar bien tibio, estar contento acariciante negro guante pequeñito dedos dos tres cuatro cinco uno, dedos buscando dedos y guante en guante, negro en marrón, dedo entre dedo, uno entre uno y tres, dos entre dos y cuatro” (3).

Y este nexo culmina inexorablemente, con imprevisibles consecuencias, en el apartamento de Dina. En efecto, las manos insumisas y rebeldes de Dina, trascienden en el cuento cortaziano su significado inicial —la aproximación— para actuar igualmente libres e independientes, solas, en el segundo espacio narrativo. La idea es, por lo tanto, en Cortázar, tema y contexto.

El segundo autor, Mujica Láinez, urde en la biografía del Duque de Orsini un episodio, ubicado en el “cortile” del palacio florentino de Hipólito de Médicis, donde el protagonista, “embriagado por..... la cercanía de Adriana dalla Roza, a quién sentía jadear contra la balaustrada, hice algo —relata el narrador/protagonista—, que no sé cómo me atreví a hacer..... lentamente (*sin mirarla, claro está, sin mirarla una vez*), deslicé mi mano, *mi helada, loca, incontenible mano izquierda*.....que se movía como si no me perteneciese, como si fuera un *animal de cinco tentáculos y un sólo ojo*, de oro, de acero, posado en la penumbra de la balaustrada, *independiente de mí*, un animalejo no domesticado, muy hermoso y muy desconocido, o, por lo menos irreconocible para mí en la oportunidad en que se escapaba de mi fiscalización, y *libre pero infinitamente cauteloso*, que se alejaba *reptando* por la balaustrada; deslicé esa mano, *o mejor dicho mi mano se deslizó por sí misma, dotada de voluntad y de inteligencia*, hasta tocar la mano de Adriana.....y se apoderó de ella” (4).

Es obvio insistir en la coincidencia ideológica, pero, además, la transcripción de esta secuencia argumental ofrece coincidencias formales entre Mujica Láinez y Cortázar que conviene tener en cuenta: se observará que *sin mirarla* y su reiteración, es circunstancia común en ambos; *mi helada, loca, incontenible mano izquierda*, es idéntica precisión y similar tratamiento adjetival del sustantivo, aunque Mujica Láinez respete la puntuación ortográfica y modere su uso; la metonimia cortaziana es símil en Mujica Láinez (*como si fuera un animal de cinco tentáculos y un sólo ojo*), pero los dos recurren a un procedimiento estilístico para metamorfosear las manos; incluso el carácter lúdico antes comentado, se patentiza también en Mujica Láinez cuando en la misma secuencia, la mano de Adriana asume *su turno la iniciativa en el secreto juego* (5). Su diferencia consiste en la amplitud narrativa concedida a la idea: Mujica Láinez la última cuando las manos cumplen el rito de la aproximación (“y en el instante en que eso aconteció, mi mano tornó a ser completamente mía, abandonando su individualidad autónoma”), sin tras-

cendencias, sin fatalismos, no así el amor del Duque de Orsini por Adriana dalla Roza.

La tercera versión corresponde a Cabrera Infante. En un espacio igualmente cerrado, la sala cinematográfica, y con técnica narrativa similar a Mujica Láinez, el narrador/protagonista de *La Habana para un Infante Difunto* cuenta en el epílogo de la novela las experiencias eróticas de su mano junto a la espectadora vecina:

“y antes de pensar qué hacer con mi mano mojada me vi colocarla (*mi mano se había hecho autónoma, independiente de su autor*) sobre uno de sus senos —o sobre la tela sobre su teta” (6)

E insiste más adelante:

“Al menos eso creí yo —pero no era lo que pensaba mi mano, *Frankenstein femenino*. Vi que ella (mi mano) *se movió sólo* por sobre las ligas.....y sentí sus muslos fríos.....mientras mi mano *reptaba* autómatamente por ellos.....mientras mi mano (debía haber dicho siempre “la” mano) empezó a luchar por separarlos sin darse cuenta ella (la mano) de que allí eran ya inseparables” (7).

La versión que, por supuesto, acentúa el carácter erótico conferido a la idea, coincide en su desarrollo y aspectos formales con las anteriores: también Cabrera Infante recurre a la puntualización reiterada de las miradas aunque aquí con sentido afirmativo (“no le dirigí la palabra, solamente miradas”; “después la volvía a mirar”; “me puse a mirarla durante más tiempo”). Se repite el procedimiento de una metáfora (*Frankenstein femenino*), y coincide con Mujica Láinez en el tipo de símil/metáfora seleccionado: ambos han visto la mano aislada como un animal *que reptaba*. Y como en Cortázar, también la idea trasciende su significado inicial: Cabrera Infante se sirve de ella para una surrealista pérdida de objetos (anillo de compromiso, reloj, “yugos”), y búsqueda de los mismos en los órganos genitales femeninos que termina en un alucinante y alegórico viaje del narrador/protagonista succionado por y a través del sexo femenino.

Son datos suficientes para afirmar que esta coincidencia se ha producido, independientemente de los estilos literarios y de las fechas de publicación (*Bomarzo*, edición argentina en 1962; *Octaedro* edición castellana en 1974; *La Habana para un Infante Difunto* en 1979), por el carácter *SIMBOLICO* subyacente en la idea.

En efecto, como símbolo literario, las manos autónomas cumplen el requisito, “la ley sin excepción”, exigida por Carlos Bousoño: “todo símbolo nace ante el lector del hecho de que éste, al leer, tropieza de pronto con un absurdo” (8), un absurdo que sólo se da contextualmente y clasificado, a su vez, según las teorías de Bousoño, como “absurdo lógico”, lo que origina un *SIMBOLISMO DE CONEXION*, es decir, la conturbación de nuestra racionalidad ante el hecho planteado: la libertad e independencia de las manos de los protagonistas y que exige desentrañar su irracionalidad y su significado. En síntesis su interpretación es la siguiente:

- A) *VOLICION INICIAL COMUN* = desear un acercamiento afectivo/erótico.
- B) *IMPEDIMENTOS VARIABLES* = Obstáculos para su logro:
- a) Mutuo desconocimiento (en Cortázar)
 - b) Timidez (en Mujica Láinez)
 - c) Reencuentro (en Cabrera Infante).
- C) *SIMBOLIZANTES MENORES* = Metonimia
Símil
Metáfora.
- D) *RESULTADO COMUN: DESDOBLAMIENTO Y SIMBOLO* =
- a) "Yo racional", testigo de
 - b) "La Mano", que como parte de ese "yo", asume traslaticamente el deseo inicial (A) y se transforma en el símbolo actuante.

Interpretación que evidencia un significado único, monosemia, en el símbolo común utilizado por los tres escritores. Símbolo que opera en límites cercanos a la magia simpática estudiada por Frazer (la parte actúa como el todo), universalmente reconocido y cuya elección resulta aparentemente fácil: un tercio del cerebro del hombre coordina las funciones de la mano, "el instrumento de los instrumentos", según Aristóteles, la cual, dotada de una sensibilidad superior, es a su vez "el órgano detector por excelencia, productor de objetos, artífice de signos y útil polivalente" (9). Si se piensa que los danzarines hindúes "mudras" expresan ocho sentimientos codificados por su arte (amor, compasión, asombro, risa, cólera, coraje, terror y paz), gracias a cincuenta gestos de sus manos (10), resulta nimia la atribución inicial conferida por los escritores a las manos de sus protagonistas, pero admisible la trascendencia que tanto Cortázar como Cabrera Infante han conferido a su autonomía.

Su monosemia (mano/portadora y ejecutante de unos deseos) clarifica el *SÍMBOLISMO DE CONEXION*, literario, que su presencia en los tres textos había suscitado, pero es necesario recordar que estas manos independientes, solas, igualmente absurdas y misteriosas, han sido también tema harto frecuente en las Artes Plásticas, desde la Prehistoria al Surrealismo, con lo cual, la coincidencia simbólica deja de ser estrictamente literaria y se generaliza y amplía a otras manifestaciones artísticas, a otras culturas, y al hacerlo, adquiere obviamente un carácter repetitivo, que es consubstancial a todo símbolo, porque "van decantando en nosotros una costumbre asociativa que se nos impone por ley de inercia" (11), es decir, el símbolo se nos familiariza, pero también varía su significado. Es precisamente la variación de este símbolo, su polisemia en la historia del arte, la que ahora nos ocupa como enriquecimiento del propio símbolo y como puente de unión entre el simbolismo literario y el artístico.

En este sentido el símbolo de la mano independiente quedó configurado por vez primera en la Prehistoria. Las manos aisladas del Arte Rupestre, las pintadas tanto en negativo, tono coloreado, como en positivo, mano di-

rectamente pintada, han sido objeto de estudios erúditos y de todo tipo de interpretaciones. Manuel Guerra cita su aparición en 20 cuevas: aisladas, (Pech-Merle, Trois Frères), o en paneles dedicados a este tema, (Castillo, Altamira); observa que indistintamente corresponden a manos masculinas o femeninas, normales o con algún dedo más corto, que las manos izquierdas superan a la derecha en proporción de 159 a 20, “fenómeno explicable en el supuesto de que los artistas no fueran zurdos y pintaran su propia mano” (12). Sánchez Dragó en su “Historia Mágica de España (Gárgoris y Habidis)” considera estas manos sólo como “un arquetipo universal claramente formulado por la cultura paleolítica. Hauser les atribuye la posibilidad de creación en el Arte:

—“Las siluetas de manos.....que evidentemente han sido realizadas “calcando” la mano, dieron probablemente por vez primera al hombre la idea de la creación y le sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante al original viviente y auténtico. Desde luego este mero juego no tuvo nada que ver al principio ni con el arte ni con la magia; después se convirtió, en primer lugar en un instrumento de magia; y sólo así pudo más tarde llegar a ser una forma de arte” (13).

René Huyghe las interpreta como una toma de posesión del hombre sobre las cosas (14).....Son opiniones suficientes para constatar que la interpretación de este símbolo en la cultura Paleolítica es todavía un enigma, lo que no excluye su cualidad simbólica. Si como hemos visto antes, la primera condición exigida a un símbolo (y la norma es válida tanto en literatura como en arte), era la de presentarnos un absurdo, algo en el que tropezase nuestra racionalidad, no hay duda de que esta sensación se produce al contemplar las manos rupestres, una emoción (el absurdo) completamente diferente; a la que se siente, por ejemplo, al contemplar las manos sólo, aisladas, de algunos dibujos de Leonardo o de Dürero. En éstas, el espectador contempla la belleza de las líneas o la fuerza expresiva de su gesto, su goce es estético; en la contemplación de las manos rupestres, toscas, deformes, se siente un halo de misterio, de absurdo: estamos ante un símbolo que fluye todavía a nuestra pragmática comprensión. ¿Mano rupestre en la que aparece por vez primera la idea del “doble” independiente, limitada en este caso a algo que forma parte del “yo” total (la mano)? ¿Mano/gesto antes de que el lenguaje oral fuese articulado? ¿Mano/instrumento prensil?. ¿Mano/poder del artífice y del cazador?. ¿Mano/expresión del dominio sobre todo cuanto le rodeaba?. Una última cuestión: ¿Actuaría en ellas “la conexión simpática que se supone persiste entre una persona y cualquier cosa que alguna vez fué parte de su cuerpo o estuvo de algún modo estrechamente unida a él?. La cita, como ya dijimos, corresponde a Frazer y él mismo aporta el testimonio de la llamada en Europa “mano de gloria”: “una mano de ahorcado, curtida y amojamada.....que tenía el efecto de paralizar a todas las personas a quienes se presentaba; no podían mover un dedo, como si estuviesen muertos” (15). Sobrecoge pensar en esta finalidad, claro que, como antídoto, también existen en Europa otras “manos aisladas” que utilizadas como amuleto proporcionan buena suerte, y esta idea protectora se debe a la creencia bereber.

Posteriormente, la civilización egipcia hizo inteligible por vez primera el

enigma de la mano sólo. Primero porque en su escritura jeroglífica esta mano significó “el principio manifestado”, “la acción”, “la donación”, “la labor”, y si se consideraba su forma abierta, “cualquier tarea específicamente humana y también fuerza magnética” (16). Luego la adaptó como símbolo artístico: las manos acompañaron siempre a la representación solar del dios Atón como símbolo de su acción benéfica sobre los hombres, (rayos “acariciantes” en lenguaje metafórico, y la caricia nos remite directamente a la mano.....). La corriente naturalista que la revolución religiosa de Amenofis IV introdujo en los principios rígidos, formalistas e inmutables del arte egipcio, creó, paradójicamente, este doble símbolo: divinidad/sol, sol/manos, y así aparece en los relieves del trono de Tutankamón, hallados en su tumba, del museo del Cairo.

Roma identificó “manus” con poder y expresó de esta forma o bien la indiscutible autoridad que el “pater familias” ejercía sobre su mujer, hijos, esclavos y bienes domésticos, o la no menos indiscutible autoridad del Emperador. En el primer caso, enriqueció etimológicamente su significado (“manumissio”, “mancipium”, “manípulo”), en el segundo, la mano reemplazó al águila en el “signum” de las legiones romanas: mano de palma abierta observable en algunos monumentos romanos. Esta idea de la mano como símbolo de poder y que extendidas “sobre una persona, localidad o cosa, eran (y continúan siendo) manos que bendicen, manos que detienen y apartan un castigo superior, manos transmisoras de su sombra protectora a los seres que bajo ellas se cobijan” (17), proporcionó en la Edad Media, según Frazer, la idea de que las manos de los reyes de Inglaterra y de Francia poseían poderes terapéuticos y podían sanar de la escrófula a los enfermos mediante la imposición de sus manos reales, por este motivo la enfermedad fue conocida con el nombre de “mal del rey”, y éste, a su vez, se convirtió en el sucesor directo del antiguo mago, o en el precursor del actual curandero. Igualmente en la Edad Media, la colocación de las manos del “vasallo” entre las manos de su “señor”, formó parte del rito en la ceremonia del homenaje feudal que Ganshof califica como el acto material de dicha ceremonia, de carácter simbólico, pero en el que radicaba toda su trascendencia: “convertirse en vasallo era ante todo realizar un gesto con las manos” (18), y algunas expresiones jurídicas del vasallaje incluían la fórmula de “ir a parar a manos de alguien”, con el mismo significado (posesión) con que hoy la empleamos.

Estas digresiones son necesarias para comprender el significado de la mano aislada en el Arte Románico, porque este estilo divulgó su iconografía en portadas y muros, reiteró sus manifestaciones y corroboró su significado iconológico. La mano independiente románica es el símbolo de una divinidad, *DIOS PADRE*, primera persona de la teofanía trinitaria católica, y como representación suya asume y sintetiza la polisemia comentada: Dios Padre/Mano es el símbolo de la fuerza creadora, estableciendo al mismo tiempo una relación de dependencia entre creador y criatura; es el símbolo de su acción benéfica y protectora, pero también de su autoridad suprema como Dios-Juez; es el símbolo de su omnipotencia como supremo artífice, del ordenador del universo y de la tierra. Por este motivo la mano de Dios, sólo, fué utilizada en el Arte Románico, siempre que fue necesario testimoniar su presencia, con fines didácticos y admonitorios, amplió en consecuencia su contenido interpretativo, según se tratase de representar escenas del Anti-

guo o del Nuevo Testamento y hoy nos transmite la peculiar y escatológica cosmovisión de la época medieval. Pero aún más, su iconografía añade una precisión, la mano románica es siempre *la diestra de Dios*, que le añade connotaciones simbólicas espaciales. En efecto, me limito a mencionar "La Mano de Dios" en la clave de uno de los arcos de San Vicente de Tahull, rodeada por un círculo, que se conserva en el Museo de Arte de Cataluña (Barcelona), o "La Mano de Dios" del Panteón Real en San Isidoro de León, en la que explícitamente su inscripción dice: "Dextera Domini", o la mano de Dios que detiene el sacrificio de Isaac en la Portada del Cordero de San Isidoro de León, o....., la relación sería prolija: siempre es la mano derecha de *Dios Padre* la que representó el Románico, contrariamente a lo indicado en el Arte Rupestre. La interpretación de este simbolismo espacial en la cultura de Occidente es común: Benoist, Cirlot, Hertz, Jung y Panofsky, atribuyen al lado derecho el principio consciente, viril, activo y benéfico, es el lado bueno, contrapuesto al lado izquierdo en el que radica lo malo, "lo siniestro". Es decir, dos mitades opuestas pero complementarias, (recuérdese al respecto la novela de Italo Calvino "El vizconde demediado" desarrollando idéntico principio). La civilización China aporta el mismo simbolismo pero altera su significado: la derecha o "yin" es el lado femenino y representa la oscuridad, el frío, lado inferior y opuesto al lado izquierdo o "yang", masculino, y que representa la luz y el calor. El simbolismo espacial acentuó el carácter benéfico, protector y misericordioso de Dios Padre; sin duda alguna la "dextera Domini" significó el lado bueno de Dios.

Con idéntico significado y en un contexto igualmente religioso, Fray Angélico, el más medieval de los pintores cuatrocentistas, pintó la mano sólo de *Dios Padre* sobre la escena del castigo de Adán y Eva en "La Anunciación" del museo del Prado. La presencia y el poder de Dios se exteriorizaba de esta forma, pero además, en dicho cuadro, esta mano de *Dios Padre*, dirige una haz de rayos "solares", dorados, hacia la Virgen: Fray Angélico establecía así una relación temática entre las dos escenas (expulsión-anunciación) y emparejaba un símbolo medieval, cristiano, con el símbolo solar que había sido, igualmente, la representación de la divinidad en las religiones paganas, (me remito al caso egipcio ya comentado), duplicando con ello su simbolización.

Tras el auge de este símbolo llegó su decadencia y durante un largo periodo dejó de preocupar a los artistas su significado interior. Otras inquietudes y otros hallazgos se insertaban en la historia del arte y sólo a fines del siglo XIX, Rodin lo rescataba del olvido y lo aplicaba en sus esculturas, tanto en sus célebres estudios sobre manos, separadas de los bloques de piedra y dotadas del más genuino expresionismo gestual, (manos que bendicen, increpan, suplican o interrogan), como en las meramente simbólicas: "La Catedral" y "La Mano de Dios". Las manos solas de Rodin en "La Catedral" responden a una primera referencia simbólica: la plegaria, la oración; pero su estudiada composición, su enlace, remiten a una segunda referencia igualmente simbólica: la oquedad existente entre ellas y el leve punto de contacto entre el dedo pulgar de una mano derecha y el meñique de otra izquierda, simbolizan el recinto abovedado y la curvatura del arco en las catedrales. Formas arquitectónicas y contenido religioso quedaron simbolizados en estas manos. En su segunda obra, el símbolo alude directamente al poder creador de Dios:

es la mano que modela una forma humana, la mano del artífice y su obra, y en consecuencia el símbolo de la creación.

Y cuando las connotaciones de este símbolo parecían agotadas, a comienzos del siglo XX, el movimiento pictórico Surrealista insistía, aparentemente, en ello: manos sólo, absurdamente independientes, fueron pintadas por *Chagall*, pintor onírico predecesor de los surrealistas, en su obra "El tiempo no tiene orillas" (mano de un violinista injertada en un pez alado); por *Man Ray* en "El acertijo" (mano de dedos estilizados que sostienen entre el pulgar e índice un sol: desacralización simbólica de Fray Angélico); por *Max Ernst* en "Oedipus Rex" (mano cuyos dedos salen de una ventana sujetando una nuez), y en "De esto los hombres no sabrán nada" (mano sobre un fondo de eclipses situada en el vértice de una composición triangular presidida por la luna y las extremidades inferiores); por *Dalí* en "El juego lúgubre" (manos sueltas en la cabeza de mujer y desproporcionada, monstruosa, mano de la figura sobre el pedestal); por *Chirico* en "La canción del amor" (un guante de goma que intuye la mano como una metonimia plástica); por *Miró*, el único pintor no figurativo del movimiento, en su litografía "La vieja ostrera" (cinco huellas de manos junto a unas redes con reminiscencias rupestres); por el escultor *Giacometti*, cuyos contactos con el Surrealismo originaron su "Mano cogiendo el vacío", esquelético contrapunto de las manos de Rodin por su descarnada estilización.

La insistencia en el tema es evidente; ahora bien, su contenido simbólico, en algunos casos, se torna opaco y esotérico. Y esto a causa de los postulados teóricos de Bretón que las Artes Plásticas pusieron en práctica. Es sabido que este movimiento introdujo la teoría de lo irracional y del inconsciente en el Arte y que buscó en las profundidades anímicas lo desconocido y el absurdo, produciendo "las asociaciones imposibles", "las imágenes soñadas" que el Arte tenía que sacar a la superficie para liberar al hombre de lo rutinario, lógico y pragmático. Pero expresar lo inefable en imágenes y confiar sólo en la libertad e imaginación del artista comporta también sus riesgos: los pintores surrealistas introducen, ciertamente, en sus cuadros estas manos sólo, cuya referencia simbólica se estableció muchos milenios antes y cuya presencia en la Historia del Arte respondió siempre a una *weltanschauung* colectiva, y que ahora se limitaba a expresar una vivencia interna, subjetiva, fantástica y absurda de cada artista, sin mantener una relación contextual, porque lo que se pretendía era precisamente lo contrario, y esto supuso una merma de contenido, una ruptura en la relación significante/significado: el esoterismo del símbolo en el mejor de los casos, o una mala interpretación en el peor. Las manos sólo siguen vigentes en estas obras pero su presencia responde más a las imágenes arquetípicas, constantes y recurrentes, del inconsciente colectivo o de "la memoria de la especie", formuladas por Jung, al tópico iconográfico, que a la cualidad simbólica. Y esta degradación simbólica o pérdida de contenido iniciada en el Surrealismo, se prolonga hasta hoy donde la mano sólo, abandonada su cualidad simbólica, se transforma en un objeto y se comercializa como tal en algunas de sus funciones (soporte, al daba), o se reduce a simple signo que nos facilita, con su dedo índice extendido, la salida al exterior en los grandes almaneces, cines o sub-urbanos.

La historia del Arte nos ha facilitado el origen y la evolución de este símbolo de igual forma que las narraciones de Cortázar, Mujica Láinez y

Cabrera Infante detectaron su presencia. Nos hallamos pues ante un símbolo que es común por un lado a las Artes Figurativas Plásticas y a la Literatura, y, por otro, coincidente en los escritores citados. Lo primero establece un nexo entre dos medios de expresión cuyos procedimientos son obviamente diferentes; lo segundo afecta al significado del propio símbolo.

En efecto, Rubert de Ventós afirma que “la diferencia entre el uso específicamente lingüístico y la representación pictórica no reside sólo en el medio empleado (sonidos o palabras, formas o figuras) sino, y ante todo, en el distinto modo de aludir a su significado que cada uno impone” (19). En síntesis: las artes plásticas figurativas se caracterizan por su fidelidad a la percepción del modelo, estableciendo una conexión directa entre el objeto “real” y el objeto “representado”; en la literatura, en cambio, las palabras sólo son comprensibles a partir de su fidelidad a una convención previa: el fonema y las letras que componen m-a-n-o, son completamente heterogéneas respecto al objeto que designan, y sólo a partir de una convencionalidad establecida, podemos entender su significado. Sin embargo, estas elementales diferencias desaparecen en la simbolización: ambas recurren a unas formas mediatas, auxiliares, para referirse a ideas o conceptos que son abstractos e irrepresentables (el poder, *Dios Padre*, el erotismo), y ambas establecen una relación entre el elemento originador del símbolo y el originado (la mano en este caso) que se encuentra a distinto nivel. El absurdo resultante y el requerimiento a una interpretación lógica y conexas con nuestra sensibilidad son idénticos también. El Arte Plástico Figurativo, aún siendo primordialmente representativo, crea símbolos cuando tiene que visualizar ideas o valores abstractos, tal y como hemos analizado: crea y los representa, y los escritores mencionados interpolan uno de ellos en sus narraciones manteniendo las características conformadas en la simbolización artística: la conexión simpática, la idea del doble, la representación del poder, de la acción (Mujica Láinez explícita de la mano sólo: “dotada de voluntad y de inteligencia”); los tres autores insisten en la absoluta separación de la corporeidad de los protagonistas con las puntualizaciones “sin mirarla”, “sin hablar”, como un hecho que se produce aisladamente, sin relación con otras facultades expresivas; pero aún más, los tres aluden al simbolismo espacial presente en la representación artística: mano “derecha” de *Lucho* (Cortázar) = lado bueno, protagonista víctima de las agresiones de *Dina*; mano izquierda” del *Duque de Orsini* (Mujica Láinez) = lado malo, cuyas intenciones sensuales el lector prevee; confusionismo del narrador/protagonista Cabrera Infante: “de manera que debía estar sentado a su derecha en este momento, aunque puede jurar que unos pocos minutos antes ella estaba sentada a mi derecha” (20) = síntesis de esas dos mitades opuestas pero complementarias.

Recíprocamente, en este caso concreto, los tres escritores realizan una “visualización” del símbolo literario al presentar ante el lector una imagen plástica y cromatizada del mismo, recurriendo a los símbolos menores (metonimia, símil y metáfora), sin más finalidad que la de establecer una relación directa entre el símbolo mayor (la mano) y el objeto, real o fantástico, que cada autor selecciona para su representación:

AUTOR	IMAGEN VISUALIZADA
Cortázar	“guante negro”
Mujica Láinez	“animal de cinco tentáculos y un sólo ojo, de oro, de acero”
Cabrera Infante	“Frankenstein femenino”.

Por paradójico y peligroso que resulte, los tres autores recurren a “representativizar” o “pinturalizar” la abstracción lingüística.

Pero la coincidencia afecta también al significado y contenido del símbolo. Es evidente que la monosemia literaria seculariza el símbolo de la mano remitiendo su contenido a una “acción” exclusivamente humana: los deseos de los protagonistas. Esta secularización y las connotaciones freudianas o del inconsciente, implícitas y derivadas de la idea simbolizante, le aproximan, en este sentido, al Surrealismo Pictórico, pero sólo en este sentido, porque el símbolo literario mantiene siempre su contextualidad simbólica y sus posibilidades de interpretación, al contrario, como dijimos, del Surrealismo Plástico. La posible implicación de los tres escritores con el movimiento Surrealista tal y como ha hecho Evelyn Picon Garfield sobre Cortázar (21), Eduardo Font sobre Mujica Láinez (22), y el más absurdo e irracional peregrinaje que Breton pudiera imaginar (soñar) en el epílogo de la novela de Cabrera Infante, sólo tangencialmente y en un sentido mucho más amplio afecta a los tres autores, pero en modo alguno referido al símbolo de la mano. Símbolo que nos ha servido para aunar Literatura y Artes Plásticas Figurativas y para comprobar la estrecha relación que en el aspecto simbólico mantienen: sin fuentes literarias (jeroglíficos egipcios, etimologías romanas, fuentes bíblicas o evangélicas), el símbolo artístico permanecería tan impenetrable como cuando no existían dichas fuentes (en el arte rupestre), o, cuando existiendo, no se utilizan (en el surrealismo).

NOTAS

- (1) Cortázar: *Octaedro*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 128.
- (2) Cortázar: *ibid.*, pp. 129 y 130.
- (3) Cortázar: *ibid.*, pp. 132 y 133.
- (4) Mujica Láinez: *Bomarzo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975, pp. 118 y 119.
- (5) Mujica Láinez: *ibid.*, p. 119.
- (6) Cabrera Infante: *La Habana para un Infante Difunto*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979, p. 693.
- (7) Cabrera Infante: *ibid.*, pp. 695 y 696.
- (8) Carlos Bousoño: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 197.

- (9) Luc Benoist: *Signes, symboles et mythes*, France, Edit. Presses Universitaires, 1977, p. 17.
- (10) Luc Benoist: *ibid.*, p. 98.
- (11) Carlos Bousoño: *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Editorial Gredos, 1979, p. 239.
- (12) Manuel Guerra: *Simbología Romántica*, Madrid, Edit. Fundación Universitaria Española, 1978, p. 167.
- (13) Arnold Hauser: *Hª. Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Editorial Guadarrama, 1964, Vol. I, pp. 25 y 26.
- (14) René Huyghe: *El Arte y el hombre*, Barcelona, Editorial Planeta, 1966, Vol. I, p. 22.
- (15) J. G. Frazer: *La rama dorada*, Madrid, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 278 y 55.
- (16) Juan E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Edit. Nueva Labor, 1979, p. 296.
- (17) Manuel Guerra: *Simbología Románica*, Madrid, Edit. Fundación Universitaria Española, 1978, p. 166.
- (18) F. L. Gannshof: *El feudalismo*, Barcelona, Editorial Ariel, 1974, p. 117.
- (19) X. Rubert de Ventós: *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Editorial Península, 1979, p. 265.
- (20) Cabrera Infante: *La Habana para un Infante Difunto*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1979, p. 694.
- (21) E. Picon Garfield: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?*, Madrid, Editorial Gredos, 1975.
- (22) E. Font: *Realidad y fantasía en la narrativa de Mujica Lámez*, Madrid, Editorial Porrúa, 1976.

JAVIER MALAGON-BARCELO: SU VIDA Y SU OBRA

Por Manuel Blanco Castro

Introducción

He conocido al Doctor Javier Malagón el año 1956 en la *Academy of American Franciscan History* y luego le visité algunas veces en su casa de la 43 Place de Washington. Desde entonces perdura nuestra amistad. Y desde entonces he seguido su quehacer en los campos de la Historia y de la Jurisprudencia, de la pluma o de la cátedra, y su obra es realmente asombrosa. Su nombre es de los que pueden ir unidos a los de Altamira, Zavala, Somolinos, Hernández o Gómez Canedo. Fue uno de los “trasterrados” y el primero que llegó a ocupar el puesto de Director de Departamento en un Organismo Internacional en América.

Creo que en España, es muy poco conocido. Y a recorrer un poco ese velo del olvido en que se le tiene, es a lo que tiende este trabajo.

I. Nacimiento y Educación

Nace Javier Malagón-Barceló en Toledo el 24 de mayo de 1911. Hijo del Teniente Coronel de Infantería Ricardo Malagón Luceño y de Dolores Barceló y Martín de Malagón (1).

Cuando contaba unos once años —en 1921— comienza sus estudios de bachillerato en el Instituto de San Isidro de Madrid y luego los prosigue en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Toledo, terminándolos en 1927. Durante los dos años siguientes, es decir, entre 1929 y 1932, se gradúa de Maestro de Primera Enseñanza —hoy Profesor de Enseñanza General Básica— en la Escuela Normal de Maestros de la capital toledana.

Se licencia en Derecho en la Universidad de Madrid, donde tuvo entre los profesores al Dr. Rafael Altamira (2) y entre los compañeros, aunque no de Facultad, a Germán Somolinos (3). Ambos, andando el tiempo, volverían a encontrarse en Méjico.

Durante el período de 1930-1932 cursa los dos primeros años de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid y es becado por el Ministerio de Educación y Bellas Artes para hacer el Doctorado en Derecho, título que consigue al siguiente curso de 1933-34. En el verano de 1934 es pensionado por la Facultad de Derecho para realizar estudios en la Universidad de Bonn am Reihn, Alemania. Al siguiente curso (1935-36) igualmente en la Universidad de Tübingen, Alemania. En 1936 —en verano— se le pensiona asimismo para estudiar en Leipzig, Alemania, pero, no puede

hacerlo efectivo por haber estallado la contienda de la guerra civil. Fue entonces —como él mismo nos cuenta “cuando tuvimos que abandonar la tierra que nos vió nacer y tras un largo peregrinaje fuimos acogidos en México, la Antigua Nueva España. En ella rehicimos nuestra vida con más o menos esfuerzo. No eran tierras extrañas a nosotros, sino desconocidas, donde pronto nos hallamos en casa. Encontramos compañeros mejicanos de nuestra época de estudiantes y maestros como Don Alfonso Heyes, Don Ignacio Chávez, Don Daniel Cosío Villagas, Don Jaime Torres Bodet, etc.; que nos abrieron las puertas de sus casas, nos orientaron en los primeros pasos, y nos proveyeron de los medios de vida, sin tener que renunciar a nuestra profesión profesional, por cierto muy reciente, pues acabábamos de dejar las aulas cuando se produjo la sublevación militar contra la República, que nos lanzó al destierro” (4).

II. Carrera

a) *Universitaria*.— En estos apartados quiero dejar constancia de las principales actividades llevadas a cabo por Malagón. Primeramente las de la enseñanza. Fue esta una faceta larga y de entrega tenaz. Sus explicaciones siempre de claridad meridiana, amenas y llenas de contenido. En el curso de 1932-34 inicia su carrera como profesor en calidad de Ayudante de clases prácticas en la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid. Al siguiente curso, sigue y, además, imparte enseñanza de Español en la Universidad de Tüvingen, Alemania (1935-36).

Con anterioridad —el año 1931— se inicia como Bibliotecario de la Sala de Lectura “Francisco Giner”, de la Facultad de Derecho de la Universidad de Madrid. Entre 1935 y 1936 desempeña el mismo puesto en la del “Museo Laboratorio Jurídico Ureña”, de la citada Facultad.

Durante el curso de 1935-6 ejerce de Profesor Auxiliar en la Facultad de Derecho.

Ya en América, y durante el curso de 1940-41, ejerce como Catedrático especial de Historia del Derecho Español y de Indias en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Santo Domingo. Y en el verano del año 1941, es enviado por la citada Universidad de Santo Domingo a estudiar en el Archivo Nacional de Cuba, prosiguiendo los cursos siguientes —1941-46— el ejercicio como Profesor de Historia del Derecho Español y de Indias, y Derecho Romano en la citada Universidad de Santo Domingo. En 1946 se le designa miembro del Centro de Estudios Históricos de *El Colegio de México*.

Entre los años de 1946-52 fue Secretario General de la Unión de Profesores Españoles en el Extranjero. En el verano de 1947 imparte clases en calidad de Profesor Visitante en la Universidad de Puerto Rico y, ese mismo año, dicta también clases en *El Colegio de México*.

El curso de 1948-49 ejerce como Catedrático de la Facultad de Derecho (Derecho Romano) en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue además, y a partir de entonces, Profesor visitante de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, 1949 y 1951. Recibió becas de la Fundación Rockefeller de New York para visitar Haití y Brasil en 1950 y Estados Unidos y Canadá, estudiando Organismos Internacionales. Ha sido asimismo Profesor visitante —verano de 1956 en que le conocí— del Departamento de Historia de la American University de Washington, D.C.; Consejero

de la Biblioteca Nacional de México; de nuevo Profesor visitante de la citada American History, en su Departamento de Historia, durante los años 1960-61 y 63-64. En el curso de 1964-65 imparte clases en calidad de Profesor visitante en el Departamento de Historia de The Catholic University de Washington, C.C. y ese mismo verano —de 1965— no puede participar en un curso de verano en Madrid y sí lo hace en el curso 1965-66 como Profesor visitante del Departamento de la Facultad de Historia de la The Catholic University de la capital de Estados Unidos.

Durante la primavera y verano de 1966 ejerce de Profesor Visitante del Departamento de Historia de la American University (Washington).

Durante el período 1964-66 fue Consejero para estudios de Historia de Iberoamérica en New York University at Stony Brook, L.I., N.Y.

Nuevamente en 1967-71 vuelve a impartir clases en calidad de Profesor visitante en el Departamento de Historia de la American University de Washington. En 1969 es designado miembro de la Comissão Patrocinadora da Associação de Linguística e Filología da América Latina. Sao Paulo, Brasil.

Nuevamente, en 1972, vuelve a impartir curso como Profesor visitante en la Universidad Americana de Washington y en 1977 lo hace en la Universidad Iberoamericana de México, D.F. y como Profesor especial de *El Colegio de México*, de la misma capital azteca.

En 1978 se le contrató como investigador por Fundación para el Rescate del Acervo Documental Venezolano en los Archivos Diplomáticos de los Estados Unidos (pospuesta su aceptación) y en 1978 igualmente es designado Presidente del Jurado del Congreso en Homenaje a Juan Pablo Duarte (Santo Domingo).

b) *Otras actividades.*— Bajo este epígrafe incluyo otras actividades que el Doctor Malagón ha llevado a cabo, como cargos desempeñados en diferentes estamentos culturales. Y lo trato en distinto apartado para descongestionar un tanto este trabajo. Procuraré hacerlo lo más brevemente posible.

- 1936 Secretario de la Embajada (Cuerpo Diplomático Español).
- 1936 Vocal suplente del Consejo Superior de Educación del Ministerio de Instrucción Pública, España.
- 1937-39 Vocal de la Comisión Jurídica Asesora del Ministerio de Gracia y Justicia, España.
- 1937-39 Auditor del Cuerpo Jurídico Militar (en campaña).
- 1943-44 Miembro del Comité Técnico de Publicaciones del Centenario de la Universidad de Santo Domingo.
- 1947-55 Secretario de la *Revista de Historia de América* y del *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* de México.
- 1955-61 Director de *Inter-American Review of Bibliography* (Unión Panamericana, Washington, D.C.).
- 1955-65 Secretario del Comité Interamericano de Bibliografía.
- 1955-76 Miembro del "Advisory Board" del *Handbook of Latin American Studies*. Library of Congress (Washington, D.C.).
- 1955 Miembro de la *Revista de Historia de América* (México).
- 1955-65 Consultor del Miembro Nacional de la Comisión de Historia de México.
- 1955-64 Miembro Consejero (Advisory Editor) de *The Americas*, Washington.
- y 1969
- 1955-56 Perito Consultor del Department of Justice (U.S.A.) en el pleito Californian Indian vs. U.S. Government (Legislación española de los siglos XV a XVIII).

- 1956-60 Miembro Consejero (Associate Editor) de *The Hispanic American Historical Review* (Duke University).
- 1958 Consejero del Committee on International Exchange of Persons.
- 1958-70 Secretario Técnico del Programa de Becas y Cátedras de la Organización de los Estados Americanos, Departamento de Cooperación Técnica (Cátedras desde 1961).
- 1958-66 Jefe de la División de Becas y Cátedras, Departamento de Cooperación Técnica (OEA).
- 1961-68 Director Interino del Departamento de Cooperación Técnica (OEA) en diversos períodos.
- 1966 Marzo-Abril Subsecretario Interino para Asuntos Económicos y Sociales (OEA).
- 1966-68 Subdirector Auxiliar del Departamento de Cooperación Técnica para Desarrollo de Universidades (OEA).
- 1967 Elegido por el Secretario General de la OEA para Subsecretario de Educación, Ciencia y Cultura. Cargo no aceptado por razones personales.
- 1968-70 Administrador Auxiliar de Cooperación Técnica de OEA.
- 1968 Representante de la OEA en el Comité Ejecutivo de CIESPAL-(UNESCO), Quito, Ecuador.
- 1969 Secretario del Grupo de Evaluación del Sistema de Becas de la OEA.
- 1969 Coordinador del Grupo Evaluador de los Servicios de Cooperación Técnica de la OEA.
- 1970-75 Director del Departamento de Asuntos Culturales (OEA).
- 1971-75 A partir de esta fecha y en distintos períodos fue Encargado de la Secretaría Ejecutiva para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- 1973 Fundador Internacional de la "Cultural Laureate Foundation", Inc.
- 1975-76 Consejero de la Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CEPCIECC).
- 1978 Agregado Cultural en la Embajada de España en Estados Unidos.
- 1979 Editor Encargado de Archivos de *The Americas*, Academy of American Franciscan History, Potomac, MD.

c) *Cargos por elección.*— En este apartado se incluyen algunos cargos desempeñados por nuestro biografiado para los que ha sido elegido en representación de alguna entidad cultural.

- 1931-33 Elegido para el puesto de Delegado de Curso en la Junta de Facultad de Derecho en el Claustro de la Universidad Central de Madrid.
- 1931-33 Designado por los Estudiantes de la Facultad de Derecho de la Junta de Gobierno de la misma Universidad.
- 1940-46 Representante de la Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero, en Santo Domingo, República Dominicana.
- 1946-52 Secretario General de la Unión de Profesores Universitarios Españoles en el Extranjero. México, D.F., cuya presidencia ostentaba Rafael Altamira y José Giral.

d) *Reuniones.*— Ha participado en reuniones como :Relator, Secretario, Vicepresidente y Presidente en varias conferencias: Primera y Segunda Reunión de Consulta sobre Historia del Instituto Panamericano de Geografía (México, 1947); Santiago de Chile, 1950; Primera, Segunda y Tercera Reunión del Programa de Historia de América, La Habana, 1953; México-New-York, 1954; Washington, D.C., 1956; Primera Reunión de Historia de las Ideas, San Juan de Puerto Rico, 1956; Reunión de la Enseñanza de la Historia, Santurce, 1954; Conference of American Archivists, St. Louis, Mo., 1956; Conference on the History of Religion in the New World during Colo-

nial Times, Washington, D.C. 1959; Delegado o participante a: Segunda Reunión de la UNESCO, México, 1948; Primera Reunión del Comité de Acción Cultural, México, 1951; II Reunión de la Comisión del Caribe, Santo Domingo, 1940; Congreso Interamericano de Filosofía, México, 1950; Congresos de Historia Mexicana: American Historical Association, etc.; Funcionario: Décima Conferencia Interamericana, Caracas, 1954. Además, toda una serie de reuniones en funciones de Secretario Técnico del Programa de Becas y Cátedras de New-York, 1959; Washington, D.C., 1954, 1961; México, 1960; Washington, D.C. 1965; etc. Asistió, asimismo a las III y IV Reuniones del Consejo Interamericano Cultural, Washington, D.C., 1966 y Port of Spain, 1969; a las Asambleas de la OEA en Washington y Santiago de Chile; a la II Reunión, Lima, 1971; III Reunión, Panamá, 1972; IV Reunión, Mar del Plata, 1972; V Reunión, Santo Domingo, 1974; VI Reunión, México, D.F., 1975 del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura; IV Comisión Mixta OEA-UNESCO, Washington, D.C., 1972; V Reunión de la Comisión Mixta OEA-UNESCO, París, 1974; Joint Session with the American Historical Association and the American Catholic Historical Association, Washington, D.C., 1976; Comité Interamericano de Cultura (CIDECC) de la I Reunión a la X, en Washington, D.C.; México, D.F.; Cuenca, Ecuador y Antigua, Guatemala, así como a las correspondientes reuniones de la CEPICIECC (Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura, desde 1970 a 1976. Y a las IV y X Conference of the Society for Spanisc and Portuguese Historical Studies, Washington, D.C. etc.

e) *Conferencias o Cursosillos.*— Otra de las facetas a destacar en la polifacética biografía de Malagón fue la del conferenciante. Dictó conferencias o cursosillos en las siguientes universidades o centros culturales:

- | | |
|---------|---|
| 1949 | Universidad de Puerto Rico, San Juan de Puerto Rico. |
| 1950 | Universidad de San Marcos, Lima, Perú. |
| 1950 | Universidad de Asunción, Asunción, Paraguay. |
| 1950 | Academia Colombiana de la Historia, Bogotá, Colombia. |
| 1952 | Asociación de Estudios Latinoamericanos, Washington, D.C. |
| 1953 | Columbia University, New-York. |
| 1955 | Vanderbilt University, Neshville, Term. |
| 1959 | Georgetown University, Washington, D.C. |
| 1960-66 | The Catholic University of America, Washington, D.C. |
| 1944 | American University, Washington, D.C. |
| | The University of Texas, Austin, Texas. |
| | The University of Houston, Texas. |
| 1966 | Towson State College, Towson, Maryland. |
| 1967 | Universidade do Ceará, Fortaleza, Brasil. |
| 1968 | Centro de Estudios Agrícolas, Borgo a Mazzano, Italia. |
| 1969 | Wesleyan University, Middletown, Connecticut. |
| | The Catholic University of America (Program for the International Civil Servant's Institute). |
| 1971 | Spanish Portuguese Study Group, Washington, D.C. |
| 1974 | The University of Maryland, College Park, Md. |
| 1975 | The University of Texas at Austin. |
| | College of William and Mary, Williamsburg, Va. |
| | Ateneo Dominicano, Santo Domingo, República Dominicana. |
| 1977 | Universidad Iberoamericana, México, D.F. |

- 1978 Colegio Mayor Femenino, Universidad de Navarra, Pamplona.
 1979 The University of Maryland, College Park, Md.
 Department of State; Foreign Service Institute, Arlington, Va.
 Department of Commerce, Club de las Americas, Washington, D.C.
 Ferrum College, Ferrum Virginia.
 Montgomery Country Public Schools, Rockville, Maryland.
 1980 George Washington University, Washington, D.C.
 Hood College. Frederick, Maryland.

f) *Misiones*.— A partir de 1950 Malagón realizó importantes misiones relacionadas con la cultura en distintas capitales de países americanos y Europeos. De ellas cabe destacar la realizada a toda Iberoamérica y Haití, en 1950, como enviado del Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Otra en 1954 al Canadá, como enviado por la Comisión de Historia del IPGH. En 1960 va a México en visita oficial y en calidad de Miembro de la Misión que preside el Secretario General de la OEA.

Dos años más tarde —1962— va a la República Dominicana por asuntos de problemas relacionados con la Universidad.

Durante el año 1966 va como jefe de Misión a El Salvador, Guatemala y México para identificar proyectos integrados de cooperación técnica. Y ese mismo año, también como jefe de Misión, visita Portugal, España, Israel e Inglaterra para presentación de proyectos integrados de cooperación técnica. Y ese mismo año, también como jefe de Misión, visita Portugal, España, Israel e Inglaterra para presentación de proyectos integrados de cooperación técnica. Y asimismo en 1966 integrado como Miembro en la Misión presidida por el Secretario General de la OEA, realiza una visita a Israel.

Durante el año de 1967 realiza una visita a España en calidad de Miembro de la Misión presidida por el Secretario General de la OEA para la firma de un acuerdo entre el Gobierno español y la OEA.

Al año siguiente visita España, Italia, Vaticano, Austria, Suiza, Alemania y Portugal en calidad de Jefe de Misión para presentación de proyectos integrados de cooperación técnica.

Y finalmente durante los años siguientes prosigue sus numerosas visitas a la mayoría de los países de América, por razones de trabajo, principalmente visitas culturales a instituciones que puedan colaborar con los programas de cultura. Y no sólo de América, sino también europeos principalmente a España, Italia y Portugal.

III. *Personalidad científica*

Querer dar un juicio acerca de la personalidad científica de Malagón sería tarea harto difícil. No obstante, creo que a juzgar por lo que de él llevo dicho y por lo que sigue se podrá dar una idea aproximada. Ya de estudiante en la Universidad de Madrid, tanto en la Facultad de Derecho, como en la de Historia mostró su gran talento, su capacidad de asimilación. Pero, además los formidables profesores bajo cuya tutela estudió le han sabido infundir las disciplinas que luego él expondría magistralmente en cátedras, revistas y libros, tanto de América, como de Europa. Entre sus más destacados maestros que tuvo Malagón se cuentan Don Fernando de los Ríos (5), Agustín Millares (6), Claudio Sánchez Albornoz (7) el ya citado Altamira, y otros muchos (8).

En México se volverá a encontrar con Altamira y con otros, como Somolinos, su compañero de estudios. Con algunos de estos y con Silvio Zavala, trabaja, investiga sobre Historia, sobre Derecho y sobre otros temas. Malagón formó parte de una generación de mejicanos y "trasterrados" españoles nacida en un momento muy especial. Todo este grupo de excepcionales maestros del saber han hecho resurgir la investigación en los distintos campos de la ciencia histórica, jurídica, de la medicina, etc.

IV. *El escritor*

Malagón ha colaborado en importantes revistas y otras publicaciones de Europa y América, muchos de cuyos artículos fueron publicados luego en forma de folleto. También es autor de importantes libros sobre temas jurídicos, de Historia, etc. Su labor de investigador concienzudo, de perfecto conocedor de las técnicas modernas, le hacen ser uno de las grandes figuras modernas, sobre todo en América.

En este campo, su labor es extensísima. Y bien quisiera dar el elenco de sus numerosos artículos, pero, de momento al menos, lo considero tarea difícil. No obstante, abrigo la esperanza de poder algún día ofrecer el elenco completo de sus trabajos. De momento, en este apartado voy a ocuparme: a) Colaboraciones en revistas; b) Libros y folletos; c) Ediciones; d) Traducciones; e) Prólogos; f) Obras en preparación; g) Documentos oficiales.

a) *Colaboraciones en revistas: Revista de Ciencias Sociales* (Madrid); *Revista General de Legislación y Jurisprudencia* (Madrid); *Zeitschrift für Deutschzivilprozess* (Berlín); *Anales de la Universidad de Santo Domingo* (República Dominicana); *Revista de Derecho Procesal* (Argentina); *Universidad* (Panamá); *The Hispanic American Historical Review* (Durham, N. W.); *The Americas* (Washington, D.C.); *Revista de Historia de América* (México); *Cuadernos Americanos* (México); *Historia Mexicana* (México); *Revista de la Escuela de Jurisprudencia* (México); *Documenta* (Perú); *Revista de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales* (Lima-Perú); *Inter-American Review of Bibliography* (Washington, D.C.); *Imago mundi* (Argentina); *Revista Cubana* (Cuba); *Boletín del Caribe* (Cuba); *Dictionaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastique* (París); *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas* (Potosí); *The New Catholic Encyclopedia* (Washington, D.C.); *Latín América: A guide to Historical Literature* (New-York, N.Y.); *Revista de Occidente* (Madrid, España); *Américas* (Washington, D.C.); *Ene-Eme. Estudios Dominicanos* (Santiago de los Caballeros), etc.

b) *Libros y folletos*

1. *Universidad del Presente Universidad del Porvenir*. Madrid, 1932.
2. *En torno a la reforma de la ley de Enjuiciamiento Civil*. Separata de la Revista General de Legislación y Jurisprudencia. Madrid, 1935.
3. *Teoría General del Derecho Procesal en las Leyes de Indias*. Madrid, 1936.
4. *Intercambio Universitario* (En colaboración con V. Herrero). En *Boletín de la Comisión del Caribe*, vol. I. N^o 1. La Habana, 1940.
5. *Programa de Historia del Derecho Español en Indias*. Universidad de Santo Domingo, 1941.
6. *El Distritor de la Audiencia de la Audiencia de Santo Domingo en los*

- siglos XVI a XIX. (Vol. XXIII. Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo). Prólogo de Julio Ortega Frier. Santo Domingo, 1942. 2ª edición, Santiago de los Caballeros, 1975.
7. *La Constitución y las reformas constitucionales de la República Dominicana en su primer período como nación independiente (1844-1861)*. (En colaboración con M. Gil). Panamá, 1945. (Separata de Universidad, N° 23).
 8. *La Primera Constitución Política de la República Dominicana*. (Separata de Anales de la Universidad de Santo Domingo). (En colaboración con M. Gil). Santo Domingo, 1945 2ª edición, 1946 y en *Revista Cubana* vol. XVIII. La Habana, 1944.
 9. *Informe de la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia correspondiente al año 1947*. (Vol. IV de la Comisión de Historia). México, 1948.
 10. *Pleitos y causas de la Capitanía General de Venezuela en el Archivo de la Audiencia de Santo Domingo*. (Vol. Homenaje a Hugo Alsína). Buenos Aires, 1946.
 11. *La Escuela Nacional de Jurisprudencia. Breve Síntesis Histórica*. (Separata de la *Revista de la Facultad de Derecho*. Vol. 1, N° 1-2), México, 1951. 2ª Edición, México, 1953.
 12. *Four centuries of the Faculty of Law in México*. (Separata de *The Hispanic American Historical Review*). Vol. XXXII N° 3, Traducción de C.C. Griffin, Durham, 1952.
 13. *Notas sobre la historia del proceso criminal*. En *Revista de Derecho y Ciencias Políticas*. Vol. XV N° 1). Lima 1951.
 14. *Informe de la Comisión de Historia del IPGH. (1950-51)*. (Vol. XXXIX de la Comisión de Historia). México, 1952.
 15. *Don Rafael Altamira en México*. (En *Historia Mexicana*, Vol. I, N° 4). México, 1952.
 16. *Homenaje a la Memoria de Don Rafael Altamira*. (En colaboración con S. Zavala, L. Santullano, R. Carrancá-Trujillo, L. Garrido y A. Albornoz). México 1952.
 17. *Las ordenanzas y copilación del Virrey Mendoza para la Audiencia de la Nueva España*. (Separata de la *Revista de Historia de América*). Nos. 37-38. México, 1954.
 18. *Un documento del siglo XVIII para la Historia de la Esclavitud en las Antillas*. (Separata de *Imago Mundi*, Vol. II, N° 9) y *Misceláneas Fernando Ortíz*, Tomo II). Buenos Aires, 1955 y La Habana 1956.
 19. *La reunión de Puerto Rico sobre la enseñanza de la Historia* con Lewis V. Hanke y José Pérez Cabrera. (En *Estudios Americanos*, Vol. IX N° 44), Sevilla, 1955.
 20. *Un nombre de tres partes: Rafael Heliodoro Valle*. Vol. Homenaje a Rafael Heliodoro Valle). México, 1957.
 21. *Summary of Conference on Religion in History of Religion in the New World*, en colaboración con Max Savelle. Washington, 1958.
 22. *Pleitos y causas de la Audiencia de Santo Domingo en el siglo XVIII*. (Vol. Homenaje a E.S. Santovenia). La Habana, 1958.
 23. *La literatura Jurídica Española del siglo de Oro en la Nueva España*. (Prólogo de Agustín Millares Carlo). México, UNAM, 1959.
 24. *D. Constancio Bernaldo de Quirós*. (Homenaje a Don Constancio Bernaldo de Quirós). México, 1960.
 25. *Una colonización de gentes de Leyes*. (Separata de la *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas*. Vol. I, N° 3. Potósí, 1962.
 26. *The role of the "letrado" in the colonization of America*. (Separata de *The Americas*. Vol. XVIII, N° 1, traducción de Mathias C. Kiemen). Washington, D.C., 1961.
 27. *Toledo and the New World in the XVI Century*. (Separata de *The Americas*. Vol. 20, N° ¿-? Traducción de W. Finbar). Washington, D.C. 1963.

- Toledo y el Nuevo Mundo en el siglo XVI. La palabra y el Hombre. Vol. 9, N° 36, Xalapa, México, 1961. Anales Toledanos, II, Toledo, 1968.
29. *El Obispo Don Diego de Covarrubias Leyva*. (Homenaje al Profesor Niceto Alcalá Zamora), México, 1965.
 30. *Solórzano y la Política Indiana*. (En colaboración con J.M. Ots Capdequi) México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
 31. *La historiografía de la guerra civil española: un intento de aproximación crítica*. (Separata de Panorama, N° 16, México, 1965).
 32. *Historiography of the Hispanic Civil War. A critical review of selected materials*. (Separata Texas Studies in Literature and Languages (Traducción de Thomas Niehaus). Austin, Texas, 1956).
 33. *Estudios de Historia y Derecho*. (Prólogo de Américo Castro). Xalapa, México, Universidad de Veracruz, 1966.
 34. *La influencia del Derecho Español en Hispanoamérica*. (Vol. Homenaje a Manuel Giménez Fernández). Sevilla, 1966.
 35. *Las clases de Don Rafael Altamira*. *Revista de Historia de América*, N° 60, México, 1966.
 36. *La Historia de España de Altamira*. En *Revista de Occidente*, N° 46, Madrid, 1967.
 37. *A Literatura jurídica espanhola do seculo de ouro na Nova Espanha*. (Tradução de Pedro Paulo Montenegro). Fortaleza, Universidades de Ceará, 1967.
 38. *The History of Spain, by Rafael de Altamira*. En *The Americas*, N° 1, vol. XXIV, Washington, 1967.
 39. *In Memoriam: Manuel Giménez Fernández*. (Separata de *The Americas*, Vol. I, N° XXVI) (Traducción Michael B. McCloshey. Washington, 1969. *Revista Historia de América*, México, 1970).
 40. *O Futuro da Universidades. Fortaleza*. Universidad Federal do Ceará, 1970.
 41. *Don Rafael Altamira y Crecea (Alicante 1866, México, 1951). El Historiador y el Hombre*. En colaboración con Silvio Zavala. Prólogo de Miguel León Portilla. México, UNAM, 1971.
 42. *Los escritos del Cardenal Lorenzana (1722-1804)*. Vol. jubilar de Juan B. Iguiniz, México, D.F., 1972.
 43. *Los historiadores españoles exilados en México. Historia Mexinaca*, México, 1972.
 44. *La obra escrita de Lorenzana como Arzobispo de México (1766-1772). Historia Mexicana*, México, 1974 y *The Americas*, Washington, D.C., 1975. *Toledo Ilustrado*, Toledo, 1975.
 45. *El Código Negro Carolino o Código Negro Español (1784)*. Prólogo de José Antonio Caro. Santo Domingo, Museo del Hombre Dominicano, 1974.
 46. *Nacionalismo de los intelectuales*. Estudios en honor del doctor Luis Recasens Siches. México, 1975.
 47. *Historia Menor*. Prólogo de Emilio Abreu Gómez. México. Edición Setententas, 1976.
 48. *Germán Somolinos D'Ardois (1911-1973)*. *Revista de Historia de América*, N° 79, México, D.F., Enero-Junio de 1975.
 49. *Un oidor conquistador: el licenciado Lucas Vázquez Ayllón (1470-1526) Eme-Eme*. Universidad Católica Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 1976.
 50. *José M. Ots Capdequi. Maestro de Historia Institucional de América*. En *Revista de Historia de América*, México, 1977.
 51. *Ruta y Jornada de Francisco Miranda por la Provincia de Toledo-1778*. En *Anales Toledanos*, 1977?
 52. *Hispanoamérica y España en la Independencia de los Estados Unidos de América*. Houston, Texas, 1978.
 53. *Historia e historiadores en el exilio*. En el tomo V de *El exilio español de 1939*. Madrid, Taurus, 1978.

54. *El Exiliado Político Español en México (1937-77)*. Arbor, Madrid, 1980.
55. *La España Peregrina en los Estados Unidos de América*. Diálogo, México, El Colegio de México, 1980.
56. *Los universitarios españoles exiliados en la Universidad de Santo Domingo*. Vol. Homenaje a la Memoria de Don Julio Ortega. Santo Domingo. Fundación Rodríguez Domorizi, 1980.

c) *Ediciones*.— También ha llevado a cabo ediciones críticas de importantes obras de los pasados siglos, o modernas, relegadas al olvido de las que se conservaban escasos ejemplares. Siempre se echa de ver en ellas la mano maestra del crítico concienzudo e imparcial.

1. *Constituciones y reformas constitucionales 1844-1942*. Santiago de los Caballeros, 1944 (Vols. I y II de las Publicaciones del Centenario de la República Dominicana).
2. Fray Pedro de Cordova. *Doctrina Cristiana para la instrucción e información de los Indios, por manera de historia*. (Edición en colaboración con Vicente Llorens. Estudio preliminar de E. Rodríguez Demorizi, Santo Domingo, 1945 (Vol. XXXVIII de las Publicaciones de la Universidad de Santo Domingo).
3. *Resoluciones relativas a la Historia y a las ciencias afines tomadas por las diversas Asambleas del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1929-1946*. (Vol. I de la Comisión de Historia). México, 1947.
4. *Relaciones Diplomáticas hispano-americanas, 1839-1898*. Vol. I, México, 1949. Vol. II, México, 1952. Vol. III, México, 1966. Vol. IV, México, 1968.
5. Segunda Reunión de Consulta de la Comisión de Historia (Vol. XXIX de la Comisión de Historia).
6. *Las Actas de la Independencia de América*. (En colaboración con C.C. Griffin). Washington, D.C., 1955. 2ª edición, Washington, D.C., 1973.
7. *Las Relaciones de Indis de Iure Belli de Fray Francisco de Vitoria, O.P.*, Washington, D.C., 1963.

d) *Traducciones*.— Malagón dominaba a perfección varios idiomas, como resultado, no sólo de su estudio, sino de su convivencia en varios países. Conoce el alemán, inglés, francés, italiano, latín, así como los de España, gallego y catalán, además, claro está, del castellano. Sus traducciones aportan obras de suma importancia a nuestro idioma. Hélas a continuación:

- William Ebenstein. *La teoría pura del Derecho*. (En colaboración con A. Pereña). México, 1947.
- A.S. Tuberville. *La Inquisición española*. (En colaboración con H. Pereña). México, 1948, 2da. edición, 1951; 3ra. edición, 1954; 4a. edición, 1960; 5ta. edición, 1965; 6ta. edición 1971, 7a. edición, 1973.
- W. Ulmann. "Honorio y los juristas". México, 1950.
- W. Ulmann. *Algunos principios del proceso criminal medieval*. México, 1948.

e) *Prólogos*.— También los prólogos de Malagón aportan siempre algo nuevo. Son, con frecuencia como una visión panorámica de la obra que presenta.

- Ensayos sobre la Historia del Nuevo Mundo*. México, 1951.
- Emilio Abreu Gómez. *Cosas de mi tierra*. México, 1956.
- El Epítome de Pinelo, primera bibliografía del Nuevo Mundo*. Washington, D.C., 1957. Estudio preliminar por Agustín Millares Carlo.

- Bibliografía del doctor Francisco Hernández, Humanista del siglo XVI* por Germán Somolinos. Washington, D.C., 1958.
- The Primordia of Bishop White Kennett, the first English bibliography on America*. Estudio preliminar por Frederick R. Goff. Washington, D.C., 1959.
- Vicenta Cortés. *La esclavitud en Valencia durante el reinado de los Reyes Católicos, 1479-1516*. Valencia, 1963.
- La OEA y la Música*. Washington, D.C., 1972.
- Foundations of New World Opera* por Robert Stevenson, Lima, 1973.
- Francisco Domínguez. *La vida en las pequeñas ciudades hispanoamericanas de la Conquista*. Madrid, 1978.

f) *Obras en preparación:*

- Instituciones del Imperio Español* (1 volumen).
- Juan Solórzano Pereyra. *Política Indiana* (5 volúmenes).
- “Las clases sociales y las castas en la América del siglo XVII”. Capítulo de la *Historia de España* de Menéndez Pidal. Tomo XXVII.

g) *Documentos oficiales*

- 1946 Autor del Reglamento de la Comisión de Historia del IPGH que se aprobó en la I Reunión de Consulta (1947).
- 1950 Autor del artículo de los Estatutos del IPGH, por el cual se crea la calidad de “consultores no americanos” en la C.H. siendo los primeros España, Francia, Inglaterra y Portugal.
- 1958 Autor del Proyecto de Reglamento de Becas de la OEA (tomé como modelo el de la Junta de Ampliación de Estudios, de España).
- 1966 Preparó el texto del “Acuerdo entre la OEA y España” por el cual se reconoció a ésta el derecho a tener un Observador Permanente en aquélla y en Organismos Especializados. Acuerdo discutido en Washington (enero 1967) y firmado en Madrid (mayo, 1967. Este Acuerdo con España fue el origen de la calidad de “Observador” en la OEA, que hoy tienen 14 países no Americanos más Canadá y Guyana.
- 1968 Preparó el texto de los proyectos de acuerdos con Portugal y la Santa Sede que no llegaron a discutirse.

V. *Títulos y méritos*

En los siguientes apartados se incluyen entidades a las que perteneció, así como títulos académicos, condecoraciones y otros títulos, como hijo adoptivo, profesor honorario, etc.

a) *Sociedades Científicas y Culturales.*— Perteneció a las siguientes:

- Miembro correspondiente de la Academia de la Historia de la Argentina.
- Miembro correspondiente de la Academia de la Historia de Bolivia.
- Miembro correspondiente del Instituto de Geografía e Historia de Bahía, Brasil.
- Miembro correspondiente de la Academia de la Historia de Colombia.
- Miembro correspondiente de la Academia de Geografía e Historia de Costa Rica.
- Miembro correspondiente de la Academia de la Historia de Cuba.
- Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador.
- Miembro correspondiente de la Sociedad de Geografía e Historia de Honduras.
- Miembro correspondiente del Instituto de Investigaciones Históricas del Paraguay.
- Miembro correspondiente de la Junta Numismática del Paraguay.
- Miembro correspondiente de la Sociedad Peruana de Historia.
- Miembro correspondiente de la Academia de Geografía e Historia de Nicaragua.

Miembro correspondiente de la Academy of American Franciscan History.
 Miembro correspondiente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay.
 Miembro de número de la Sociedad Mexicana de Historia.
 Miembro de número del Instituto de Estudios Afroamericanos (México).
 Miembro de número de la Academia Nacional de Historia y Geografía (México).
 Miembro de la Latin American Conference de la American Historical Association.
 Miembro "ad honorem" de la Sociedad Histórico-Médica "Francisco Hernández" (México).
 Miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia de Venezuela.
 Miembro correspondiente de la Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.
 Miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia, España.
 Miembro de The American Studies Association (Washington, D.C.).
 Miembro de la Society for Spanish and Portuguese Historical Studies (EUA).
 Miembro correspondiente de la Academia Dominicana de la Historia.
 Miembro correspondiente del Centro de Investigaciones Históricas de Guayaquil, Ecuador.
 Miembro correspondiente de la Academia de Ciencias de la República Dominicana.
 Miembro correspondiente de la Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina, México, D.F.
 Consejero correspondiente del Instituto de Estudios Ilerdense, Lérida, España.
 Miembro de número, (Fundador) del Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino Sahagún, México, D.F.
 Miembro de número de la Asociación Cultural Montes de Toledo, Toledo, España.
 Miembro de The Hispanic Society of America, New York, N.Y., U.S.A.

b) *Académicos:*

—Primer Premio en el Concurso del Ateneo Español en México, en el IV Centenario de la Facultad de Derecho, 1956.
 —Fray Junípero Serra Award of Americas. Academy of American Franciscan History. Estados Unidos, 1962.
 —Medalla Francisco Bauza, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. Uruguay, 1964.
 —Doctor "Honoris Causa" de la Universidad do Ceará. Brasil, 1966.
 —Profesor Honorario de la Universidad Autónoma de Guadalajara, México, Mayo 1970.
 —Diploma de Honor del Museo del Hombre Dominicano. Santo Domingo, República Dominicana, 1975.

VI. *Bibliografía*

Doy a continuación una nota bibliográfica en la que se incluyen artículos que hacen referencia a la obra de Malagón y que han aparecido en la prensa de algunos países, así como en revistas académicas, o bien en enciclopedias, directorios y estudios.

a) *En la Prensa*

1943 Pedro Mir y Jesus Galindez, en *La Nación*, diario de Santo Domingo.
 1950 Interview en el diario *La Nación* de Santo Domingo; *Diario de la Marina*, La Habana; *Mercurio* de Lima; *La Razón* de La Paz e informaciones en periódicos de Caracas, Port-au-Prince, Bogotá, y en los de los países de Centroamérica, con motivo de la visita a todos los países Iberoamericanos con beca de la Fundación Rockefeller.
 1951 Interview de Rafael Heliodoro Valle, para *Universidad México*, D.F.
 1960 Interview e información de Camargo, relativa a las Becas y Cátedras de la OEA en *Excelsior* de México.

- 1966 Información en los diarios de El Salvador y Guatemala como jefe de la misión de cooperación técnica a estos países.
- 1966, 67, 68 y 72 Interview e informaciones de Nivio López Pellon, en *El Alcazar* de Madrid.
- 1970 Información de Luis Moreno Nieto en el A.B.C. de Madrid; de Francisco Aguirre en *El Diario de las Américas*, Miami, Fla. Nota periodística del servicio de prensa de la OEA, publicada en gran número de periódicos de América, al ser nombrado Director de Cultura.
- 1974 Interview de María Ugarte en *El Caribe*, Santo Domingo.
- 1975 Información e interview de Luis Moreno Nieto en *Provincia*, Toledo.
- 1977 "Biblioteca Javier Malagón" (por Angel Miolán) en *Centromidca*. vol. I, Santo Domingo, República Dominicana.
- 1978 Información sobre la puesta en circulación de *El Distrito de la Audiencia..... Listin Diario* y *El Caribe*, Santo Domingo.
- 1978 "Javier Malagón Barceló ha regalado 16.000 libros a la Biblioteca de Toledo" (por Julia Méndez Aparicio) *Provincia*. Año XXIII, núms. 102-103.

b) *Revistas académicas*

- 1962 Palabras del R. F. Antonine Tibesar, Dr. José Quero Morales y Dr. Charles C. Griffin, en la entrega de "Serra Award", Washington, D.C.
- 1967 Palabras de Pedro Pablo Montenegro en la ceremonia de investidura de Doctor "honoris causa" de la Universidad de Ceará, Fortaleza.
- 1942-78 Reseñas de los diversos libros, a su publicación, por José María Ots Capdequi, Chales C. Griffin, F. Domínguez, Arthur P. Whitakes, F. Jiménez Gregorio, Demetrio Ramos, José Torres Revello, Fidel de Lejarza, ofm. Jack Street, Wenceslao Vega, Encarnación Rodríguez Vicente, Leoncio Gianello, C.A. Hutchinson, José Manuel Pérez Cabrera, Agustín Millares Carlo, Guillermo de Zéndegui, Niceto Alcalá Zamora, Malaquias Gil, J. Quero Molares, Lesley Byrd Simpson, Irving A. Leonard, A. Egaña, S.I., Jorge Basadre, Luis Sánchez Belda, Guillermo Lohmann Villena, Guillermo Céspedes del Castillo, Victor Tau Anzoátegui, Eduardo Martíre, y otros, en revistas tales como: *The Hispanic American Historical Review*; *Revista de Historia de América*; *Revista Interamericana de Bibliografía*; *Historia Mexicana*; *Revista del Instituto de Historia del Derecho "Ricardo Levene"*; *Revista de Indias*; *Journal of Inter-American Studies*; *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*; *Archivum Historicum Societas Jesus*; *The Americas*; *Américas*; *Anuario de Estudios Americanos*; *Revista de la Facultad de Derecho de la UNAM*; *Índice Histórico Español*; *Revista de Humanidades*; *Handbook of Latin American Studies*; *Boletín de la Real Academia de la Historia*; *Anuario de la Universidad de Santo Domingo*; *Revista de Derecho Procesal*; *Archivo Ibero-Americano*; *Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft*; *Historia*; *Revista Chilena de Historia y Geografía*, y otras.

Enciclopedia, directorios y estudios

- Julían Amo y Charmon Shelby, *La obra impresa de los intelectuales españoles en América 1936-1945*. Stanford, Cal. 1950.
- Juan Almela Melia, *Guía de personas que cultivan la Historia de América*, México, 1951.

Diccionario Enciclopédico UTEHA. México

- Hispanic Foundation, *National Directory of Latin Americanists*. Washington, D.C.
- Luis Moreno Nieto, *Diccionario Enciclopédico de Toledo y su provincia*. Toledo, 1974.
- Vicente Llorens, *Memorias de una emigración, Santo Domingo, 1939-1945*. Barcelona.

- Who is Who of Latin Americans in Washington, D.C. Washington, D.C. 1976.
- J.L. Abellán, *El Exilio Español de 1939*, Madrid, 1976.
- Enciclopedia "Espasa-Calpe. Apéndice, 1975-75.

Con esto pongo final a este trabajo abrigando la esperanza de haber aportado un grano de arena que ayude a descorrer el velo del olvido —al menos entre no pocos españoles— que oculta a esta egregia figura de las letras españolas (9).

NOTAS

- (1) Malagón procede de familia de militares. Su abuelo, su bisabuelo y su padre fueron jefes del ejército en armas distintas. Su abuelo de Ingenieros, su bisabuelo de Farmacia Militar y su padre de Infantería. Los dos primeros llegaron al generalato y su padre fue Teniente Coronel. Procedían de Extremadura y La Alcarria por línea paterna y de Baleares y Cataluña por línea materna.
- (2) Rafael Altamira y Crevea fue célebre historiador, jurisconsulto, catedrático, destacando en la Historia de la Jurisprudencia. Ha desempeñado importantes cargos de Estado y dejó numerosas obras. Nació en Alicante en 1866 y murió en México en 1951. Sobre su persona y su obra se puede ver elenco de obras de Malagón o de artículos, ya que sobre él ha escrito Malagón, Zavala y otros.
- (3) Germán Somolínos D'Arvois nació en Madrid en 1911 y conoció a Malagón en la Universidad de Madrid, aunque en distintas facultades. Luego se volvieron a encontrar en América. Fue el historiador de la Medicina en México. Sobre él escribió Malagón un trabajo importante. De él me ocupé en Espasa-Calpe. Suplemento 1973-74. Murió en 1973.
- (4) Malagón-Barceló, Javier, *Germán Somolínos D'Arvois (1911-1973)*.
- (5) Fernando de los Rios Urruti fue jurisconsulto y político español, catedrático de la Universidad de Madrid y uno de los jefes socialistas, ministro de Justicia en la República, así como de Instrucción Pública. Autor de importantes obras. Nació en Ronda (Málaga) en 1879 y murió en Nueva York en 1949.
- (6) Agustín Millares destacado bibliófilo y catedrático de la Universidad de Madrid, autor del *Tratado de Paleografía española*.
- (7) Claudio Sánchez Albornoz historiador y político español, catedrático de Historia, Rector de la Universidad de Madrid, autor de numerosas obras. Es otro de los "trasterrados". Nació en Madrid en 1893.
- (8) Entre otros puede contarse Lino Gómez Canedo, franciscano e historiador, autor de numerosos trabajos históricos, que desde la década de los años cuarenta está incorporado a la Academy of American Franciscan History de Washington.
- (9) Ultimamente Malagón ha donado 16.000 libros a la Biblioteca de Toledo. *Provincia*, XXIII, Toledo, núms. 102 y 103, junio, 1978.

SOBRE LA "IMITATIO" AMPLIFICATIVA MANIERISTA
(EL PROCESO DE POETIZACION DE LA ROSA DE LOS VIENTOS)

Por José Lara Garrido

En la esencial tendencia del Manierismo a "actuar sobre el intelecto a recrear racionalmente" (1) buscando, mediante un sobrecargamiento científico de la materia y una complicación formularia de la técnica expresiva, una nueva capacidad en extrañamiento del efecto estético, resulta decisiva la incidencia de un concepto de *imitatio* radicalmente diferenciado del que actúa en la poética renacentista. Si en sus variadas formulaciones el Renacimiento concebía un imitar traslaticio en que el modelo único o la combinatoria ecléctica de varios producía una organización textual de similares proporciones a la base generadora (2), el Manierismo no sólo actualiza sino que distorsiona en la relación de núcleo modélico y resultado al practicar una *imitatio* de variaciones y ampliaciones sobre un fragmentario paragrama microtextual. La imitación no sigue ahora una línea de continuidad sino "una curva caprichosa" donde el imitador establece un variar más o menos pronunciado en la cadena temática resultante de una lectura amplificativa que toma un detalle del modelo "lo agranda desmesuradamente y lo coloca en el centro de una creación nueva" (3).

En las *Metamorfosis* de Ovidio se narraba en mito la constitución discordante de los cuatro vientos cardinales indicando con una extensión perifrástica y exótica sus respectivas situaciones:

"Eurus ad Auroram Nabataeaeque regna recessit
persidaque et radiis iuga subdita matutinis;
vesper et occiduo quae litora sole tepescunt
proxima sunt Zephyro: Scythiam Septemque Triones
horrifer invasit Boreas; contraria tellus
nubidus absiduis pluvioque madescit ab Austro" (4).

Es muy indicativo que la versión de Andrea dell'Anguillara, considerada y leída en el XVI como obra hasta cierto punto distinta del original, se mantenga en este pasaje bastante fiel al texto ovidiano:

"Euro verso l'Aurora il regno tolse,
che al raggio matutin si sottopone.
Favonio ne l'Occaso il seggio volse,
opposto al ricco albergo di Titone.
Ver la fredda, e crudel Scithia si volse
l'horribil Borea, nel settentrione.

Tenne l'Austro la terra a lui contraria,
che di nubi, e di pioggie ingombra l'aria" (5).

En una perspectiva renacentista estos versos carecían del atractivo de la controversia doctrinal y de la posibilidad de una explicación narrativa simplemente deleitosa con que otros movieron el emular de Anguillara. Así lo confirma la *imitatio* traslaticia de Hojeda que se limita a recurrir, en idéntica organización a las *Metamorfosis*, a una iconografía y nominación actualizadas:

"Tambien los cuatro poderosos vientos,
en celestial materia dibujados,
hacían encontrados movimientos
con sus mismos resuellos encontrados:
Solano de sus claros aposentos
soplaba al Occidente y con hinchados
carrillos el Gallego se ponía,
el Sur al Norte, el Norte al Sur hería" (6).

Muy diferente capacidad generativa alcanzan los versos de Ovidio en una perspectiva manierista, validados como microtexto posibilitador de una cadena temática. Recogiendo el detalle *magistral* y multiplicando las variaciones, la *maniera* actúa como "un expresionismo" (7): elaboración artificiosa que "protrae al límite massimo l'arguzia" porque en el lineal desarrollo del discurso hacia "sequenze lunghissime" se precisa una "ipertrofizzazione d'ogni particolare" (8). La hipertrofia conjuga en los artificios remoduladores del microtexto los móviles de un poetizar que atiende a intereses diferenciados del renacentista.

Cuando Herrera adscribe al Aristóteles de la *Poética* la consideración de "dos pecados o errores de los poetas", uno que afecta al arte y otro accidental que "sucede... en ignorancia de otra disciplina" está teorizando sobre el correcto tratamiento de la materia con que los manieristas realizan la *amplificatio*. Y aunque indica que "en las apelaciones o soplos de los vientos no constan entre sí los escritores y pueden seguir los poetas no solo las opiniones de los doctos, pero las faltas y los errores del vulgo sin que merezcan reprehensión", lo cierto es que su referencia al conocimiento intrínseco para el perfecto adecuar de la poesía a la ciencia que nuclea su poética está exigiendo una similar carga de erudición a la mostrada en las *Anotaciones* al acudir, por ejemplo, a Flavio Vegecio, Gaudencio Merula, Geronimo Cardano e Hipócrates para discernir si Céforo y Favonio eran considerados por los antiguos el mismo viento o vientos colaterales. Para Herrera cada viento posee un linaje teogónico, unas características plasmadas en el étimo y una equivalencia en el lenguaje castellano y en el de los prácticos, todo lo cual constituye la matriz exigible en un conocimiento correcto: "Sopla Favonio del poniente equinoccial, en nuestra lengua es el viento Poniente, los marineros lo llaman Veste. Dicese Favonio en la habla latina porque favorece, y en la voz ática Τεφεος, que significa traedor de la vida, porque entonces todas las plantas comienzan a brotar y se desata y abre la tierra, antes apretada y recogida en sí" (9).

En la misma episteme, configurada por un saber nominativo y referen-

cial que expone y contrasta las tesis diferenciadas en la *auctoritas*, compone Rodrigo Caro su tratado *De los nombres y sitios de los vientos* (10). Como "ha sido vario el sentir de los autores en varias edades y tiempos", resulta imprescindible, para "presuponer el número de ellos y el sitio de donde cada uno sopla y corre", establecer una sinopsis de las fuentes: Aristóteles, Estrabón, Séneca, Aulo Gelio, Plinio, Vegetio, Vitrubio... En un orden progresivo de complejidad resulta de gran interés comprobar cómo un punto de partida —concordado con la Sagrada Escritura— es el fragmento de las *Metamorfosis* que origina la cadena temática. Caro establece la "común opinión" sobre los doce vientos primarios (los cuatro cardinales y los ocho "flatos o cuartas") atendiendo a Séneca y a la lectura que Olimpiodoro hizo de Aristóteles: "Debajo de la línea equinoccial a la parte oriental, nace el viento cardinal, llamado de los griegos *Apeliotes*, que significa cosa que viene del sol. Los latinos por la misma causa le llaman *Subsolanus*. A la parte hibernal o brumal nace el viento colateral que los griegos le llamaron *Euros* con la misma voz, o ya le llamaron así *ab Aurora vel Evo*. Llamaronle también con nombre latino *Vultumi*, a volviendo, así le llama Livio en aquella batalla desdichada donde Anibal puso mañosamente contra este viento el ejército romano y le venció". La minuciosa exégesis permite comprender a Caro algo "digno de advertencia y no sabido vulgarmente": cómo los vientos "ya nombrados, en ciertos tiempos y ocasiones del año mudan aquellos nombres que comunmente se les dan y toman otros".

Sin llegar a la excepcional información acumulada por Caro ni a los distingos teóricos de Herrera pero laboradas sobre fuentes comunes a las utilizadas por ellos, como Vegetio, Columela o Lucrecio, y con un corpus de referencias a pasajes modélicos, incluido el de Ovidio, se encontraban las páginas de la poliantea más manejada por los manieristas: la *Officina* de Ravisius Textor. Con su específica capacidad sincrética este manual ofrecía a cualquier poeta las equivalencias griega y latina de los cuatro vientos principales, incluyendo etimologías humanistas ("Boreas dicitur a boatu"), sus más caracterizadores calificativos físico-mitológicos y la extensión geográfica de sus dominios. Incluso en una materia tan controvertida como la nominación clásica de los vientos secundarios establecía Textor una nómina modélica bajo el epígrafe de "venti diversi": "Ab orientali cardine oritur Apeliotes, id est, Subsolanus, cui a dextra iungitur Circius, sive Chorus: a sinistra Eurus, sive Vulturnus: Meridianum cardinem possidet Notus, id est Auster: habetque, a dextra Leuconotum, a sinistra Libanotum. Occidentalem cardinem tenet Zephyrus. Huic a dextra iungitur Lips, sive Africus: a sinistra Iaprix sive Favonius. Septentrionalem cardinem fortitus est Aparentias, sive Septentrio: cui a dextra haeret Trasias, sive Gracias: a sinistra Boreas, id est, Aquilo" (11).

La conexión entre conocimiento y poesía, como módulo productor de una *imitatio* amplificativa cuya función viene referida a un rasgo inequívoco de la poética manierista, se presenta en los *Diálogos de la montería* de Barahona de Soto. Tras una enumeración de los vientos principales y colaterales (12), se subraya el "provecho" de un saber codificado y la capacidad nemotécnica que adquiere al plasmarse en poesía, porque memorizado "se puede recitar a cualquier hombre discreto". Esta voluntad de utilizar el poema como medio que recoge y posibilita una fácil transmisión de conocimiento está

ejercida sobre el paragrama microtextual ovidiano, como indica su inclusión en el poema cosmogónico *Principios del mundo*:

“Y así por los diversos fundamentos
el aire luego, donde mas se extrema
compuso de sus fuerzas cuatro vientos.
De las partes que tiene con que quema
produjo al su Solano en el Oriente
y en Ocaso al Favonio de la flema.

Al Austro en Mediodía diferente
en Setettrion a Boreas seco, helado,
acompañados de otra mucha gente.
Cada uno tiene un viento a cada lado
el su Solano al Cecía y al Volturno,
y al Africo y al Cauro delicado.
Al Libo y Euro aquel semidiurno,
tres todos Noto, Cierzo y Aquilonte
al viento cercan hijo de Saturno”

Las perífrasis sustentadas en cualidades físicas u origen mitológico exigen en un receptor coyuntural la necesidad de acudir al esquema gráfico de la rosa de los vientos que acompaña al poema para desentrañar, resolviendo las alusiones (Céfiro, Austro y Boreas), el orden matemático de la secuencia (Oriente, Occidente, Mediodía y Norte).

Las *Metamorfosis* propiciaban también una *imitatio* amplificativa de signo mitológico tal como la practicada por Agustín de Tejada Páez en su *Silva al elemento del aire* que se incluye en el cancionero colectivo conocido como *Poetica silva* (13). El “tanta est discordia fratrum” ovidiano que Anguillara había desarrollado levemente (14) alcanza aquí la categoría de fábula imaginativa donde se personifica el conflicto inicial. El Manierismo comporta en su complicación intencional “el acomodamiento de la expresión... a esquemas compositivos previos, lo mismo la complejidad temática que el artificio estilístico” (15). En consecuencia se produce un concentrarse en el aspecto técnico con un formalismo calificable como exacerbado y un cultivo de la diferencia, un específico “arte de la variación sobre el motivo magistral” (16). Para ello, sobre cauces fijados del mecanismo expresivo como la correlación poemática y las plurimembraciones, se utiliza una estructura acumulativa y compleja por la articulación recursiva de contraposiciones y antítesis:

“Cuatro juntos nacieron y mezclados
en confuso tropel amotinados.
Estos fueron Norte, Euro, Austro y Favonio,
Favonio junto al Euro, y Norte al Austro,
y el Austro y Norte al Euro y al Favonio,
Favonio rendía al Euro, el Norte al Austro:
y allí había Austro, Euro, Norte y Favonio,
donde Favonio y Norte y Euro y Austro.
Era el Euro Favonio, y Austro el Norte,
el Austro el Euro y el Favonio el Norte”.

La tierra, madre de estos cuatro hijos “de fiero aspecto y fuerzas insufribles”, solicita la ayuda de Jove, quien movido a compasión ordena el término

de la discordia y establece un orden descrito —sobre la segunda parte del microtexto— con arreglo a una pauta de extensión mitológica:

“Al Norte, al Sur, a Oriente y a Occidente
de los hermanos repartio la junta.
A Euro puso donde refulgente
al mundo nueva luz del sol apunta...
Al favorable Céfiro asentolo
donde Venus, la estrella vespertina,
se ve lucir cuando en el mar Apolo
los cabellos luciferos inclina...
Al Norte puso donde los Triones
de hielo cubren a la zona helada,
cobijando las árticas regiones
de una perpetua nieve condensada...
Al Austro le dio silla do menores
son las sombras del sol, cuando en el cielo
esparciendo los santos resplandores
en medio de su cumbre los ve el suelo”

Un segundo engendramiento incestuoso, al expresar la teoría aristotélica en términos mitológicos, produce los ocho vientos secundarios, que alborotan el reino de Vulcano hasta que Eolo los reduce en un espacio que simboliza el diagrama de la rosa:

“Era el gran monte por de dentro hueco
con doce esquinas de diamante bronco...
aquí pues encerró al fiero Solano,
al Vendaval, al Tramontana y Noto,
al Cefiro y Vulturno y Subsolano
el Cierzo frio y bravo Libinoto,
el Garjuno pluvioso y Coro insano,
y a Boreas sonador y al Curonoto”

La tendencia a la exhaustividad de un repertorio se realiza siempre en el Manierismo tras la aceptación del código que equivale a “un organismo chiuso e bloccato a ogni ipotesi di verifica”, confirmando una cierta conceptualización antinaturalística “realizzata mediante l’impiego d’una terminologia scientifica” (17). El saber asume en su capacidad predicativa de abstracciones intelectuales toda la constitución de la variable cerrada, tanto en el desarrollo explicativo menos formalizado como en la autonomía combinatoria de lo nominal que llega a adquirir “le proporzioni di scrittura automatica” (18).

Tras referirse a las teorías de Plinio, Vitrubio, Cicerón y Séneca que conciben el viento como “aire fluente y agitante” sintentiza Herrera la doctrina aristotélica: “exhalación caliente y seca, dificilmente inflamable y hecha de sol, la cual cuando sube hasta la media región del aire, es repelida de la intensa frialdad de aquel lugar, y huyendo del se ayunta y recoge en si, ahuyentando al aire por gran distancia, y cuando procura bajar, la impiden los vapores elevados de la agua y de la tierra, no pudiendo acender ni decender, por no consumirse, se mueve en torno o lateralmente sobre la tierra en la media región del aire, y cuando se mueve el aire, y así se cansa el viento. Siendo la materia de los vientos esalación calida, no se enfrian con el movimiento, sino con el aire que conciben, el cual se hace tal con el aliento de las

nieves o heladas” (19). En la misma oxtodoxia de la “disciplina peripatética” dispone Alonso de Acevedo el prelude a su poetización de la rosa de los vientos:

“Cuando la exhalacion enjuta y fria
nacida de los humidos cristales
del mar, y que la tierra en alto envía
con favor de las luces inmortales,
si del calor resuelta, que el sol cría
hiere el aire sutil con los ramales
del invisible azote, con su herida
al punto da a los sueltos vientos vida.

Y como tal vapor estar parado
por su inquietud no puede un punto solo,
oblicuo, perezoso, apresurado,
murmura desde el uno al otro polo,
desde la Hesperia al circulo abrasado,
desde la Aurora adonde muere Apolo
desde la fria guardia del Arturo
adonde nace el Auro y Noto oscuro.

Estas cuadrillas de Eolo venturosas
penetran con suspiros impacientes
del vasto mar las cuevas espantosas,
subiendo al polo las ondosas fuentes,
cuyas fuerzas son tanto poderosas,
que no solo conturban a las gentes,
mas haciendo al furioso ponto guerra,
alteran con los soplos cielo y tierra.

Los que nacen del solido elemento
son flacos al principio, pero aumentan
despues el frio y el vigor violento
con vapores que arriba se acrecientan
como cundo soplando el recio viento
crecen las llamas que abrazar intentan
del orbe etereo la mas alta estrella
y su fuego nacio de una centella” (20).

La *cientificidad* descriptiva potencia, como componente complementario, la compleja *amplificatio* ordenada en esencia sobre el dilatar narrativo de la prosopografía mitográfica. La proyección animista se inscribe en la órbita trazada por la epitesis del microtexto ovidiano:

“El Solano que dentro el paralelo
del Equinoccio nace en el Oriente
es saludable cuando sobre el suelo
empieza Febo a levantar la frente,
y las antorchas del sereno cielo
apaga de sus rayos con la fuente
porque el aire sutil de que proviene
templado y util el aliento tiene...
El Favonio contrario del Solano
con varias flores a la tierra viste,
y de la estrecha carcel al verano
libra, dando al invierno muerte triste
opuesto a Cinosura el Austro insano,
en cuyas cejas niebla espesa asiste,

al aire con oscuro ceño turba,
 al mar con soplos rapidos perturba.
 El Boreas, que debajo la Osa fría
 nieve vertiendo de las alas, gime,
 las negras fuerzas que de mediodía
 publica, el Austro con furor reprime,
 y con el hielo que en su pecho cría,
 la superficie de la tierra oprime,
 alterando los cuerpos de los rios
 con sus lamentos y suspiros frios".

Juan Dessi compuso con el título de *La Divina Semana* (21) un *refacimento* del poema de Du Bartas a la ortodoxia contrarreformista (22). Como un síntoma expresivo de la *imitatio* manierista resulta destacable la reformulación que ofrenda de uno de los argumentos esgrimidos por Angelo Poliziano en su famosa epístola a Paolo Cortese: "ita nec bene scribere, qui tamquam de praescripto non audet egredi". Para Dessi esta doctrina incita a una *imitatio* compuesta pero sobre todo a una *amplificatio* de reforma y precisión sobre el modelo: "Estos escritos de Angelo Poliziano, varon celebre y docto, me hicieron mudar de consejo, determine no seguir el rigor de la traducción, más aprovecharme de la emulación, que tal nombre le dan algunos a la imitación". Recurriendo al concepto ovidiano de la eterna discordia, Dessi describe el movimiento continuo y alternativo de los vientos:

"Y ansi tales vapores no pudiendo
 un punto reposar en torno ruedan
 cada cual tras su curso discurriendo
 de el uno al otro Polo, y no se quedan,
 mas murmurando vuelven ofendiendo
 el aire por do pasan, se remedan
 extendiendo del Indio a España el vuelo
 y volando de España al Indio suelo"

Al origen común según la tesis aristotélica se superpone una comparación con el nacimiento humano que recuerda la imagen mitográfica desarrollada a partir de las *Metamorfosis*:

"Aquestos velocisimos correos
 que un espíritu solo les da vida
 y casi de un vapor les forma arreos
 semejantes en peso y en medida,
 si diferentes son en sus empleos,
 el nacimiento vario en su salida
 le da vario poder y varios nombres
 cual de una madre nacen varios hombres".

Las calidades de los vientos principales vienen deducidas del organigrama sustancialista que explica por las manifestaciones de similitud y analogía el *ordo* complejo de microcosmos y macrocosmos (23):

"Pues cuatro vientos siendo errar volando
 con prontas alas por diversas vías,
 cuatro partes del mundo señalando

con sus efectos varios y porfias,
 cuatro humores por ellos voy notando
 y edades cuatro y cuatro tiranías,
 de sazones de tiempo vario en trato
 y de elementos reconozco cuatro.

El que viene de Oriente forma tiene
 de la primera edad, estio y fuego
 de la ira que en sangre se mantiene
 el que espira del Mauro sin sosiego
 que a soplos seca el reino de do viene
 la juventud que alegre incita a juego,
 que a sazón nueva en calidad imita
 y el aire y sangre que tristezas quita.

El humedo sentimos de Occidente
 que vejez, flema el agua y el invierno
 nos significa en todo impertinente,
 y el que trae espirando el yelo eterno
 es la caduca edad y la impaciente
 melancolía la tierra sin gobierno,
 y el otoño retrato de congoja
 que los hojosos árboles deshoja”.

La culminación amplificativa del proceso manierista se alcanza en el *Tratado de la Geografía* de Martín Miguel Navarro que constituye un híbrido entre el poema cosmogónico de la tradición bíblico-patrística (en su propósito de mostrar en el *theatrum mundi* “los primores soberanos/ y perfección de las divinas manos”) y el didáctico mantenido en la más estricta ortodoxia aristotélica (24). En la descripción de los cuatro vientos principales se detecta ya la supresión de toda impregnación mitológica y un afán por el precisar locativo:

“A estos cardinales cuatro principales
 vientos se dan llamados cardinales:
 Setetrion es el viento, que se mueve
 de nuestro Polo i Artico se deve
 llamar por aquel lado que la exala:
 el que sopla de Oriente, donde iguala
 la luz, i noche el Sol, al Meridiano,
 Solano se nomina o Subsolano
 el viento, que llamamos Austro o Noto
 nace en el Polo a esta región ignoto:
 el Zefiro, o Favonio, viento embia
 el Ocaso, que yguala noche i dia”

Concordando con las eruditas especulaciones de Rodrigo Caro concibe tres fases en la constitución de la rosa de los vientos, que se cierra con los treinta y dos considerados por el moderno arte de marear:

“A la noticia destes cuatro vientos
 sucedieron despues nuevos aumentos,
 la edad antigua deziseis dispuso:
 ya para distincion mayor el uso
 treinta i dos vientos en el orbe observa,
 i los barbaros nombres les conserva,
 a la sutil composicion propicio,
 que ha ennoblecido el nautico exercicio”

La alusión de Martín Navarro a ese ampliar el conocimiento de los prácticos enlaza con las justificaciones de poemas anteriores por contenerse en la *descriptio* amplificativa de los cuatro vientos ovidianos. Así escribía Alonso de Acevedo:

“Mas nadie entienda que los marineros
en su falso viaje no han hallado
mas que estos cuatro espíritus ligeros,
que treinta y dos la aguja ha señalado
de navegar, con que los senos fieros
rompe el bajel mas flaco al Ponto hinchado”

y Juan Dessi:

“Mas no con estos solos cuatro vientos
Euro, Cefiro, Boreas y Austro hallamos
que el mundo está, pues otros mas alientos
los que el tempestuoso mar sulcamos
y a entrambos polos relumbras contentos
vemos, y en velas siempre experimentamos
que treinta y dos la brujula da escritos
aunque en numero sean infinitos” (25).

Si como en el tratadito de Caro se propone una categorización de los vientos (“Los cardinales son más excelentes/ que los cuatro intermedios: los siguientes/ ocho, inferiores a los dichos antes,/ i menos nobles deziseis restantes”) las nominaciones siguen un sistema diferenciado, porque aquél quería recoger “los nombres que tuvieron en tiempo de los griegos y romanos, acomodándolos a los que hoy tienen en el uso de los que profesan la nautica” y Martín Navarro establece una peculiar combinatoria que alcance la mayor precisión junto a un significante armónico:

“Deziseis nombres hoi damos nosotros
vulgares unos inventados otros,
supliendo algunas vozes españolas
con vozes Griegas, i, Romanas solas,
porque la lengua esplendida nativa
todos los vientos con primor descriva
juntando de principios i raizes
vocablos mas sonoros i felizes
conservando la cimbrica armonia
con la temeridad de la osadia
huyendo la invencible disonancia
de prolixa mistura en la abundancia,
i formando ulteriores suplementos
con las cuartas porciones de los vientos”

Acudir a la “mistura” para dar científicidad al repertorio y tratar de que pese a la inevitable “composición prolija i doble” no aparezca “la disonancia opuesta a la dulzura”, polarizan un programa de escritura que alcanza un virtuosismo innegable:

“Al que en medio del Artico procede,
i Oriente equinocial, llamarse puede

viento Artico-Solano: Austro Solano,
o Curo-Noto entre el viento Meridiano,
i Ocaso Equinocial empieza el buelo:
Austro-Favonio en la región del Cielo
media entre el Austro, i este mismo Ocaso
mueve con nueva furia el primer paso.
Tracio-Zefiro, al Artico-Favonio
llamó el idioma Griego, i el Ausonio
al que en medio del Artico, i del viento
Zefiro encrespa el mar con dulce aliento.
Boreas, un tiempo, hoi Aquilon se llama,
i el Artico-Solano: entre el Oriente
Equinocial Mesosolano ardiente,
(viento del Orto estivo) cuando pasa,
i entre Artico-Solano, el campo abrasa,
entre el Austro-Solano, i Subsolano
Curo, o Vulturno altera el Oceano
viento del hibernal Orto, el Fenicio
Entre el Austro Solano, i Austral quicio.
entre el Austro veloz, i Austro-Favonio
da el Libonoto horrendo testimonio
de sus fuerças con impetu insolente
entre el Austro-Favonio, i Occidente
Africo el buelo a donde el nombre deve
(viento del hibernal Ocaso) mueve
entre Artico-Favonio, i el sonoro
Zefiro su discurso empieza el Coro,
(viento de ocaso estivo): igual espacio
dista del Setetrion, el Cierzo, o, Tracio,
i de Artico-Favonio, i las marinas
ondas condensa, o, cubre de ruinas”.

La proliferante rección temática sobre una estructura constituida en formulario ejercicio poético con el valor de *excursus* que suma una fenomenología científica acumulativa —descripción de hechos en un encuadre teórico dado que sólo permite la novedad aparential— nos certifica una vez más que el mecanismo constitutivo de la experiencia manierista es la búsqueda de la variación por la apertura, intelectualista de un código. En definitiva, que las manifestaciones de distancia que individualizan las sucesivas experimentaciones se contienen en los límites dados por un horizonte epistemológico propiciador de “mimetische mascherature” y donde la novedad no transgrede sino que certifica, denunciando con ello “la condizione alienata e ossesiva del produttore manierista” (26).

NOTAS

- (1) E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid 1975, p. 43.
- (2) Fundamentandose en la epístola de Angelo Poliziano a Paolo Cortese ha establecido F. Lázaro Carreter una utilísima tipología de la *imitatio* renacentista ("Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*", en *A.E.F.*, II (1979), pp. 89-119).
- (3) G. C. Dubois, *El Manierismo*, Barcelona 1980, pp. 59-60.
- (4) P. Ovidio Nason, *Metamorfosis*, I, Texto revisado y traducido por A. Ruiz de Elvira, Barcelona 1964. La narración completa corresponde a I, vv. 57-66.
- (5) *Le Metamorfosi di Ovidio. Ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venecia 1562, (I, 14).
- (6) *La Cristiada de Fray Diego de Hojeda*, en *Poemas épicos*, I, Colección dispuesta y revisada... por D. Cayetano Rosell, Madrid 1945², p. 415.
- (7) G. C. Dubois, *o.c.*, pp. 31 y 44, quien define el Manierismo como un formalismo que "se embriaga de detalles particulares".
- (8) A. Quondam, *La parola nel labirinto*, Bari 1975, p. 147.
- (9) Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, Sevilla 1580 [Ed. facsimilar, Madrid 1973], pp. 681-3.
- (10) Rodrigo Caro, *De los nombres y sitios de los vientos*, en *Memorial Histórico Español*, I (1851), pp. 459-68. La impresión no es muy correcta por lo que se precisa confrontar con la copia del original contenida en el Ms. 5745 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 151 rto- 6 vto.
- (11) *Ioannis Ravissii Textoris Nivernensis Officina*, Basilea 1566, Columnas 96-8.
- (12) *Didlogos de la Montería. Manuscrito inédito de la Real Academia de la Historia*, Madrid 1890, pp. 129-32. Véase el carácter compendial, tan próximo al apartado de R. Textor: "Cada viento tiene dos que le vienen por los lados, y el Abrego, que es el que los latinos y griegos llaman viento del Mediodía y Austro, trae uno a la parte oriental que se llama Euronoto, y otro a la occidental que se llama Libonoto... el viento que llaman los griegos Vulturno, que es entre Solano y Abrego... el que llaman los griegos Cesias, que es entre Solano y Setetrion".
- (13) Recogido por B. J. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, I, Madrid 1863, Columnas 1069-75.
- (14) "Pose ivi venti torbidi, e sereni,
si pronti a farsi l'uno a l'altro incarco
che a pena ostar si priote a la lor guerra
che non distrugga il mar, l'aere, e la terra" (I,14)
- (15) E. Orozco Díaz, *o.c.*, p. 161.
- (16) G. C. Dubois, *o.c.*, p. 43.
- (17) A. Quondam, *o.c.*, pp. 71 y 150.
- (18) A. Quondam, *o.c.*, p. 68.
- (19) F. de Herrera, *o. c.*, p. 685.
- (20) Alonso de Acevedo, *Creación del mundo*, en *Poemas épicos*, II, Colección dispuesta y revisada... por D. Cayetano Rosell, Madrid 1945², pp. 255-6.

(21) *La Divina Semana o Siete Dias de la Creación del Mundo en Octava Rima por Iovan Dessi presbitero y beneficiado de la Santa Iglesia mayor de la Ciudad de Tortosa*, Barcelona, Em-
prenta de Sebastián Mathenal y Lorenzo Deu, Año 1610 (Canto II, octavas 123-9).

(22) En el "Prólogo al lector" reconoce cómo su obra nació de una primera traducción de los *Hexaameron* de San Gregorio y San Ambrosio a lo que siguió el encuentro con el poema de Du Bartas: "y como no hay mas solícito inquisidor que un apetito cuidadoso, el me trajo a las manos un libro escrito en ruinas francesas sobre el mismo sujeto".

(23) Cf. la solución gráfica y el posterior desarrollo explicativo que da Juan de Mal Lara a la conformidad entre los cuatro humores, las cuatro edades del hombre, los cuatro elementos, las cuatro estaciones del año y los cuatro puntos cardinales (*Descripción de la Galera Real*, Sevilla 1876, pp. 414-7).

(24) *Obras poéticas del Licenciado Martín Miguel Navarro*, Ms. 6685 de la Biblioteca Nacional de Madrid. El *Tratado de Geografía* ocupa los fols. 256 rto- 393 vto y el *excursus* sobre los vientos los fols. 275 vto- 278 vto.

(25) En realidad se trata de un atender poético a la totalidad del conocimiento limitado por el paradigma clásico, como muestra también el tratado de Caro explayándose sobre las teorías y los nombres de la Antigüedad y añadiendo como colofón: "nuestros marineros, que audazmente penetran la inmensidad del Océano, venciendo con la obra lo que fabulosamente cuentan los antiguos de los Argonautas, padeciendo muchos mayores peligros y trabajos que los que finge sabiamente Homero de Ulises, han dado el punto fijo a esta materia de los vientos y del arte nautica, para lo cual constituyen diez y seis vientos principales y en medio de ellos seis flatos o cuartas, partiendo el horizonte en otras tantas secciones y dando a cada uno de los vientos y cuartas sus estilos y lugar cierto" (*l. c.*, pp. 466-7).

(26) A. Quondam, *o. c.*, p. 6.

EN TORNO A LAS POESIAS COMPLETAS (1)
DE GABRIEL CELAYA

Por Ana M^a Fagundo
Universidad de California

Celaya no es solamente uno de los principales poetas sociales de la posguerra española. Es mucho más que eso. En su poesía se plantea el problema de la existencia del hombre. La muerte, la inmortalidad, y el propósito del ser humano en este mundo son preocupaciones que aparecen a lo largo de toda su obra poética. En ocasiones la explicación y justificación del hombre la cree encontrar el poeta en lo tangible: la presencia del amigo, la brisa de la tarde, el rumor de la multitud, el cuerpo de la amada. Es decir, comprobando gozosamente aquellas realidades que apuntan a lo vital. No obstante, el poeta llega a caer, en numerosas ocasiones, en la incertidumbre. No basta con la comprobación de la realidad. La muerte y el efecto inexorable del tiempo son problemas insoslayables. Por tanto, en la poesía de Gabriel Celaya se dan dos modos contradictorios de ver el mundo. De un lado, la afirmación rotunda de que la significación de la existencia estriba en gozar de la alegría que la vida depara al hombre y sumergirse en ella. De otra parte, la convicción de que no basta, en muchas ocasiones, la realidad por muy hermosa que sea (el amor, la amistad) para acallar la angustia que siente el ser humano al saberse hecho para la muerte.

De esta contradicción surge una poesía que refleja una actitud dinámica, combativa, vital. Se grita si es preciso. Se usa un lenguaje prosaico, conversacional, y, a veces, con clara intención "antipoética" a fin de dramatizar la dicotomía en que se debate el poeta.

La poesía de Celaya se enraíza en un determinado mundo y momento histórico. El poeta es vasco y español y hombre del siglo XX. Su poesía revela todo esto. La preocupación por España no es un tema literario sino una emoción auténtica. Para el poeta, sin embargo, España no es un país en decadencia por el cual debe el español lamentarse copiosamente o tratar de buscar esta o aquella solución. Su actitud es vital y positiva. La vista ha de volverse al hombre común y corriente, al pueblo, a ese "sancho arcilla" que no es algo del pasado sino un presente palpitante y real. El futuro del país está en el trabajo aunado de todos esos "sanchos" que constituyen el pueblo español. Su amor al país es positivo, jovial, robusto.

En un poeta con el sentido tan acusado de lo vital como es Gabriel Celaya no podría faltar el ingrediente primordial que da sentido y justificación parcial a la existencia humana: el amor. Varios son los libros y muchos los

poemas dedicados a este tema. El amor es en la poesía de Celaya realidad tangible. Es por medio del amor que la sensación de lo concreto se agudiza y el poeta siente más fuertemente su corriente vital. La mujer está en su poesía como una jubilosa vitalidad resplandeciente. Ella es la que, en parte, hace que la dicha "sencilla boba y tonta" (términos usados por el poeta) de lo cotidiano sea un gozo.

Más de un crítico se ha referido a la fecundidad del poeta donostiarra. Esta tiene su explicación y razón de ser, pero también su peligro. El riesgo de la fecundidad es la repetición y nadie duda que hay mucha repetición en la poesía celayiana. Ahora bien, esta misma repetición y fecundidad están plenamente dentro de la actitud vital del poeta. El poema es el medio que tiene Celaya para afirmar su ser, para afirmar su vida, para seguir siendo. De aquí que no sólo es fecundo por la cantidad de poesía publicada sino, inclusive, por la extensión de sus poemas, y que ambas cosas en ciertos momentos son imprescindibles para el poeta.

Su obra poética se podría dividir en dos etapas principales. La primera de ellas, que abarcaría desde su poemario *Marea del silencio* a *El principio sin fin*, se caracteriza por la búsqueda de significación existencial. Los primeros pasos del poeta están marcados, en parte, por ecos juanramonianos, machadianos y lorquianos, particularmente en sus dos primeros libros. Una nota de melancolía y tristeza corre por estos poemarios. La afirmación vital, aparece en varios momentos pero nunca con total convicción. Es la etapa de lucha denodada por encontrar una posible explicación al misterio de la existencia humana; un alivio a la angustia existencial del poeta.

En el primer poemario (*Marea del silencio*) el tema del amor es el medio que podría, quizás, llevar al ser humano a gozar de la vida en su sentido más profundo y trascendente. No obstante, el amor no logra, a veces, vencer ni la tristeza ni el agobio de saber que al final del camino espera la muerte:

Me miro fijamente en el espejo:
la noche me ha cogido en sus trampas sutiles.
Me siento cada vez más hondo:
la muerte se inclina sobre mía para besarme (1). (p. 83)

Pero pese a estos versos primerizos rezumantes de pesimismo, el poeta ha intuído, en este libro, que la vida puede ser gozo y júbilo en su aparente rutina y cotidianidad. Así pues, la lucha por afirmar rotundamente la vida se continúa en el segundo poemario: *La soledad cerrada*. Sin embargo no desaparecen ni la melancolía ni el desaliento que encontramos en el primer libro. El poeta ahora se expresa con un verso de arte mayor, y poema largo, reflexivo.

Los árboles tienen brazos de amor para la tierra
y brazos extáticos tendidos a lo alto;
pero el hombre no tiene ni ramas ni raíces
es un grito que suena en lo cóncavo vacío. (p. 104)

Mas, el poeta, pese a todo se afianza a la vida buscando su razón existencial:

Mil dolores pequeños a veces me anonadan.
La noche me recoge fatigado y me abraza;

pero vuelvo, aún vuelvo, y vuelvo todavía
violento y desnudo, joven con el día. (p. 125)

Celaya se debate entre la afirmación y la duda, entre el jubiloso afianzamiento a la vida y el desaliento ante la nada que subraya la existencia del hombre. *En la música y la sangre* se canta al amor que da significado a la vida del poeta aunque la muerte siga atentamente puntualizando las horas:

¡Ah basta, basta!
La muerte me domina. (p. 140)

Pero, otra vez, el instinto del poeta, su valerosa afirmación vital le hace prorrumpir en un grito salvador:

Somos hijos del mar
y de la tierra,
del llanto contenido,
de la dulce materia.
Pero también ligeros,
atrevidos, gloriosos,
somos hijos del fuego. (p. 144-45)

La poesía provee a su autor con el medio de llegar a ese equilibrio que le permite aceptar la existencia por lo que ésta tiene de gozo y lo que tiene de dolor. El poema justifica, salva. La poesía es una forma de entregarse, de vivir, de afirmar el ser:

Días suman días; yo derivo versos,
versos engañosos que no acaban nunca,
versos que quisieran morderse la cola. (p. 155)

El amor en su gloriosa concreción es, también, otra forma de entrega vital, otra manera de afianzarse a la vida, otro camino que lleva al significado que busca constantemente el poeta. En el cuarto libro, *Avenidas*, esta idea se refleja en varios poemas. El amor se exalta por lo que tiene de concreta realidad:

seguras tus caderas, tus senos, tu mirada,
tu abundante cabello que caía en mis brazos.
Estabas inmediata. Vivías, ¡oh presente! (p. 156)

Lo que se puede palpar, tocar, sentir su forma y su calor a través de los sentidos tiene para el Celaya de esta época un creciente interés. Así en *Objetos poéticos* la pupila en rápido y retozón juego va captando con gozo la presencia de objetos (una balanza, un río, un pavo real) que evidencian el júbilo de sentirse vivo:

Para que cese mi anhelo,
sé tú una cosa que pueda
acariciarse, mirarse,
increíble, cierta, externa. (p. 203)

Para hacer frente a la soledad, al vacío, a la muerte, al paso del tiempo, al misterio del hombre, el poeta Celaya va paulatinamente afirmando la realidad de las cosas que le circundan y en las que, poco a poco, va encontrando mayor significado existencial. Las cosas y los seres queridos evidencian a Dios:

Contempla las montañas en su fuerza y su calma
contempla la mañana pausada y luminosa;
respira, y le parece
que su boca bebe de Dios directamente. (p. 228)

Al sumergirse en la gozosa corriente de lo vital, una alegría desenfadada y sin propósito invade al poeta. Esta actitud nueva en el Celaya de esta época se manifiesta repetidamente en el último libro de lo que hemos denominado su primera etapa: *El principio sin fin*.

¡Unete, grita
con el ay, con el u-uh,
con la vida sin forma que late,
ay, u-uh! (p. 236)

Celaya está en estos momentos aprendiendo a no tomar sus reflexiones demasiado en serio. O mejor dicho, está aprendiendo a ver el lado humorístico de lo serio. Pero aún en los momentos en que parece haber más juego y desenfado en la poesía de Celaya siempre existe, entre líneas, esa vena seria, reflexiva, del poeta que afirma la vida frente al espectro inescapable del tiempo y de la muerte.

En *Los poemas de Juan Leceta* se observa un cambio de actitud frente a la vida. La expresión poética es más vigorosa y existe un mayor dominio del lenguaje. Celaya quiere hablar "llanamente". El significado de la existencia no estriba en reflexiones más o menos solitarias ni en lamentaciones copiosas. Hay que unirse al hombre. Hay que sumergirse en la corriente vital haciendo aquellas cosas banales e insignificativas que dan, sin embargo, su valor a la vida.

Se vive porque sí cumpliendo las tareas
minúsculas que traen los días cualesquiera.

Se vive por poder
vivir también mañana.
Se vive por inercia, sin duda tontamente. (p. 259)

La vida es en gran parte esa rutina sin mayor trascendencia de que están empapadas las horas.

La aceptación de la vida que se evidencia en *Los poemas de Juan de Leceta*, es el comienzo de una afirmación y exaltación de lo vital como medio de dar significación a la existencia del ser humano. En cada uno de los libros que siguen a éste, Celaya afirma su postura. Ahora bien, esto no implica que las dudas han desaparecido. Todavía se debate el poeta. No es una solución lo que ha encontrado sino una manera más o menos satisfactoria de alejar, aunque sólo sea temporalmente, la angustia del paso del tiempo, de la

muerte, del silencio impenetrable en que se sume el hombre. Aunque la vida sea absurda es lo que el ser humano posee y hay que afianzarse a ella por lo que tiene de sorprendente, noble y hermoso. No extraña, pues, que el próximo libro de las poesías completas lleve el significativo título de: *Se parece al amor*. El amor es para el poeta algo concreto, que se evidencia en la tangible presencia de la amada:

Este objeto de amor no es objeto puro;
es un objeto bello, y creo que eso basta.
Bellos son sus brazos, sus hombros, sus senos. (p. 314)

El amor con su evidencia tangible es el medio por el cual el poeta puede llegar a concebir el infinito, a rebasar la limitación de lo concreto y remontarse a lo abstracto, desencadenar el espíritu:

es la nada lo que amo
revestida de luces
que en suave piel resbalan (p. 314)

Pero como ya hemos indicado, esta afirmación vital del poeta que se observa con mayor fuerza en *Los poemas de Juan de Leceta* no significa que Celaya en toda su obra poética posterior se dedique a exaltar una actitud optimista y vital frente a la vida soslayando los eternos problemas que han preocupado al hombre a través de los siglos. Lo que ha pasado es que el poeta vasco se enfrenta a la realidad de la existencia humana tratando de encontrarle una explicación dentro de esa misma realidad. En *Las cosas como son* el poeta habla de las cosas más serias con un tono aparentemente ligero y hasta con cierto intencionado desenfado. En estos poemas Celaya se contradice, pugna, se ríe de sí mismo, siente la soledad, ansía la perpetuación de la vida, teme a la muerte, se confiesa en voz alta:

Fluyo, ensancho, canto, me siento perdido.
No muero de golpe como a veces pienso.
Muero a cada instante; muero en tanto vivo;
vivo de ir muriendo. (p. 340)

Pero vivir, pese a la muerte, es lo que importa:

es bonito
vivir como sea,
vivir para nada, vivir sin sentido. (p. 341)

Frente a la rotunda negativa de la nada que subraya la existencia del ser humano, Celaya yergue furiosamente su voluntad de ser, de afincarse y afianzarse a lo que es, a los valores positivos que la vida brinda al hombre. Es más, hay que ver el lado humorístico de lo serio:

Nada vale nada, pues todo acaba.
Saberse infinito
devuelve el sentido cínico y sagrado,

ayuda a reírse de los mil apremios
 (¡Me estoy arruinando! ¡Carmen me ha dejado!)
 que a veces nos duelen, nos parecen graves. (p. 343)

Y en esta afirmación vital a la que ha llegado Celaya, la comunicación con el ser humano, la solidaridad, es de primordial importancia. En *Las cartas boca arriba* el poeta dialoga en verso con los amigos y con la amada, a ratos seriamente y a veces con irónico desenfado:

toda mi vida fue un fallido
 esfuerzo por ponerlo todo en claro (p. 358)

En un poema a Amparo el tono se torna retozón:

Amparito, porque hoy vienes
 buscándome a todo abril,
 matinal, lanzo al espacio
 mi qui, que sí, quiriquí. (p. 381)

Si bien en esta segunda etapa el tono que más prevalece es el afirmativo, hay, de vez en cuando, un intento de dramatizar el dilema que siente el poeta. El ansia del infinito, de trascendencia, se expresa en forma dramática —dialogada— en *Lo demás es silencio*. Se contrastan dos puntos de vista: el del que afirma que basta con vivir la vida; y el del que encuentra que no es bastante con la realidad tangible —la amistad, el amor— que el hombre necesita conocer su finalidad.

En *Paz y concierto* Celaya reitera una idea ya expresada con anterioridad en otros poemarios suyos. El “yo” aislado no vale nada. El hombre llega a su plenitud en el grado que se siente solidario con el hombre. En el breve ensayo “Nadie es nadie” que precede a los poemas dice Celaya “¿Qué puede salvarnos? Sólo el sentirnos hombres hasta la solución y el descanso de la muerte”. (p. 495) Los versos que siguen al prólogo ejemplifican la idea enunciada. El hombre se siente hombre dándose en la amistad, el amor, el trabajo. Y como si quisiese poner en práctica esta idea, todo un libro —*Cantos iberos*— revela al poeta cantando a su raza, a su historia y su país con furiosa voluntad pero al mismo tiempo con amor y optimismo. Son poemas recios, varoniles, llenos de áspera ternura:

la esperanza y la alegría
 son motores eficaces de lo humano y progresivo (p. 611)

El optimismo vital del poeta se expone, afirma y reitera a través de casi todos los libros de esta etapa. *De claro en claro* es una exaltación de la alegría salvadora. No importa la muerte que acecha y subraya la vida. El hombre vence por medio del amor, de la amistad, de la esperanza:

Soy el hombre que lucha, adora, muere,
 y salva el más acá. Niega la muerte (p. 642)

Y la misma idea se reitera en *El corazón en su sitio* cuando el poeta dice:

“Hay que creer para vivir”.

En varios momentos de su poesía Celaya trata de la función del poeta. En *Cantata en Aleixandre*, largo poema dialogado, se desarrolla el tema del nacimiento, crecimiento y madurez del Poeta. La cantata es a tres voces: Las Madres Primeras, Los Otros y el Poeta. En boca de éste último pone Celaya palabras de varios libros de Vicente Aleixandre. El trayecto a recorrer por el Poeta no es fácil pero este tiene una función que cumplir y a través de él se reúnen los hombres:

Sí. No. Sí. Seguiremos trabajando
queriendo o no queriendo. Como somos
alzados, prometéticos, duraremos
los unos por los otros fieramente. (p. 755)

El mensaje de afirmación vital se continúa en el siguiente poemario: *Para vosotros dos*. Cuando se vive sumergiéndose en lo cotidiano se puede ser feliz. El pensamiento, sin embargo, cuando impera con su sed de conocimiento destruye la felicidad que busca el poeta en lo vital:

Andamos paseando
quien sabe por qué, de qué —no entiendo—,
tropezando
con el tal, con el cuanto, con el cuando,
duros, secos, cuadrados. (p. 761)

Dentro de esta trayectoria de afirmación vital que se observa en la poesía de Gabriel Celaya, el próximo título de sus *Poesías completas* es significativo: *La buena vida*. Se vuelve a la poesía dialogada y esta vez se centra sobre una escena bíblica, la resurrección de Lázaro. El poema es esencialmente un cántico exaltado de la vida en su sencillez salvadora:

¡Mi pecado es la vida!

Lo acepto, y ¿quién podría tacharme de hombre impuro?

Adoro la belleza.

La admiro en las muchachas que ríen y me tientan (p. 814)

Parte de esta “buena vida” es para el poeta vasco la comunión que ofrece la verdadera amistad. La posibilidad de comunión está también en aquellos escritores y artistas con los cuales Celaya encuentra cierta similitud. En *Motores económicos* se evidencia la admiración del escritor por muchos de sus contemporáneos: Dámaso Alonso, Juan Ramón, Gloria Fuertes, Pablo Picasso, Buero Vallejo. El poeta vasco está atento al decir de sus coetáneos que también tienen su mensaje que ofrecer. De esta manera, una vez más, muestra Celaya su profunda vitalidad, su estar en el momento, interesado e interesándose por lo que pasa a su alrededor. Estos poemas que son homenajes a los amigos, a veces conocidos escritores y artistas, delatan la actitud de solidaridad que hay en Celaya.

Otra forma, quizás, de mostrar esa vitalidad tan celayiana es la poesía inspirada por el origen del poeta, por su tierra vasca, sus gentes, sus cos-

tumbres. En *Rapsodia eukára y Baladas y decires vascos* encontramos junto a la exaltación de lo vasco el mismo canto jubiloso de afirmación vital que hemos visto repitiéndose con creciente fuerza a través de su poesía.

Pero como queda dicho, aunque el poeta proponga un optimismo salvador, el deseo de conocimiento, la angustia de la nada, no desaparecen de su poesía. En *El derecho y el revés*, usando de la poesía dialogada, Celaya reincide en el planteamiento del dilema existencial:

¿Por qué nos duele dentro ser tan sólo una furia
de luz vertiginosa? ¿Qué nos está llamando?
Vivir, sí que vivimos. Vencer, cuanto podemos.
Creemos en la gloria puntual de lo inmediato.
Pero a veces pensamos por locos o por vivos
que tan sólo en la muerte damos con lo que es claro. (p. 916)

Pero a los inescapables momentos de reflexión se oponen momentos de consciente afirmación y enraizamiento en lo vital, en lo que, al fin de cuentas, es lo que se tiene: "la gloria puntual de lo inmediato". Así pues, *Mazorcas*, el próximo libro de *Poesías completas*, viene a ser una colección de poemas que exalta la materia como medio de vivencia y conocimiento. El obrero trabajando, transformando la materia, como el poeta haciendo lo propio, son los que gozan de la vida en su plenitud:

Desgrano las palabras
penúltimas
de una en
una.
Mazorca sacudida,
caen los granos
hechos, dichos,
redondos, saltando. (p. 965)

En todo el libro se nota el vigor que es característico en el decir poético de Celaya.

El transcurso del tiempo preocupa al poeta y esto se nota a través de toda su obra, pero en *Versos de otoño* es donde quizás se trata el tema con más énfasis. Celaya, en este libro esencialmente lírico, se pregunta repetidamente por el significado del pasado, del futuro, del presente, de ese hilo de tiempo que discurre inexorablemente y que es fuente de la angustia del hombre:

Llorar es no entender. Sí. Lo comprendo.
Pero yo estoy mirando el precipicio
de los años que pasan y no cuenta,
y todo ante este horror se vuelve grito (p. 1028)

Otra vez, pues, tenemos el tono reflexivo, grave, y hasta angustiado que hemos visto en otros momentos de la poesía celayiana. Pero ahora, como en otras ocasiones, el próximo libro del poeta se volverá de nuevo a la actitud de afirmación vital, de optimismo, frente a la problemática de la existencia. En *La linterna sorda* se vuelve a enaltecer la luz —aunque sea sorda— de lo

tangible que justifica, ata, y salva al hombre. Los títulos mismos de los poemas son significativos: "Sal", "Cueva", "Establos", "Ovejas". Inclusive el amor está cantando por lo que tiene de concreción salvadora en el poema "Gruta marina".

El optimismo ahora se torna en jubiloso desenfado: *Música de baile*. La angustia existencial que subraya todo el quehacer poético de Celaya está aquí tratado con un desenfado y desenvoltura que aligera el tono grave que tiene en otros poemas. Estos versos aparentemente ligeros imitando el ritmo del jazz, el vals, o el merengue, va dejando su dosis de pensamiento:

Así se empieza, es muy fácil,
pero dí cómo se acaba,
que uno se rompe y se rompe,
más ni resuelve ni aclara. (p. 1132)

Muchas de las ideas y actitudes que revela Celaya a través de su poesía se encuentran compendiadas en el libro que significativamente se titula *Lo que faltaba*. Hay en este libro poemas-cartas a los amigos, a la compañera del poeta, a escritores, poemas en que Celaya opina sobre el presente histórico nacional e internacional. Poesía ésta típica de Celaya: combativa, sincera, vigorosa, apasionada: "Yo creo en lo real porque creo en el hombre". (p. 1219).

El problema de la identidad propia, del esclarecimiento del "yo", había surgido en los primeros libros de Celaya pero no es hasta *Espejos transparentes*, penúltimo poemario de *Poesías completas*, donde de manera más sostenida se trata el tema. El ambiente que poco a poco se crea en este libro es onírico. El hablante lírico ya en el primer poema confiesa:

...me siento indeciso como un pobre hombre perdido,
como tú que ¿quién eres?, como yo ¿quién soy? (p. 1265)

Y esa perentoria pregunta será el meollo de toda búsqueda de los poemas del libro. Se dramatiza, por medio de constantes referencias a figuras geométricas, la limitación a que está sometido el hombre. Asimismo, se crea un ambiente de vaguedad y hasta incongruencia que dramatiza la confusión en que se encuentra el hombre cuando trata de esclarecer el misterio de su origen y finalidad:

¿Y si estuviéramos locos?
¿Y si no hubiera un final?
¿Y si la inteligencia
sólo fuera vaguedad? (p. 1270)

Pero esta proposición no satisface a un poeta que ha invertido toda su vida haciéndose la misma pregunta. La afirmación vital, aunque sea solamente temporal, hay que hacerla:

Todo el día
es mentira.
Sólo es real para mí que soy un hombre
en sus partes pequeñas y escondidas. (p. 1272)

Y quizás esa afirmación triunfe en definitiva porque las *Poesías completas* terminan con un libro que es todo júbilo, gozosa exaltación de la vida por lo que ésta tiene de positivo. *Ciento volando* son poemas de Gabriel Celaya y Amparo Gastón; poemas de terca afirmación vital:

Para andar por casa,
poesía barata.

Rugían como leones
mis sentimientos salvajes.
Los domé, y hoy son canciones. (p. 1347)

Como se indicaba al principio de este trabajo, Celaya es mucho más que un poeta social. El poeta vasco toca una variedad de cuerdas y las sabe tocar a veces con decisivo acierto. Celaya domina el arte del verso, lo sabe usar efectiva y contundentemente. Su lenguaje puede ser prosaico cuando el poeta así se lo propone pero puede, otras veces, adquirir la alada sutileza del mejor poema lírico. Celaya, qué duda cabe, es un poeta más bien épico que lírico pero su voz también sabe tornarse íntima y delicada (véase *Versos de otoño*, por ejemplo). El lenguaje justifica la intención del poeta de hacer una poesía que consiga la comunicación con el hombre común y corriente. El vocabulario es amplio. No hay palabras poéticas *per se*. Cualquier palabra se puede usar con tal de que lleve esa fuerza expresiva que Celaya desea. De aquí que, a veces, caiga en términos y expresiones poco afortunadas. La intención repetitiva que hay en su poesía se refleja en el nivel estilístico por el uso de la anáfora, la aliteración, y acumulación que se nota con relativa frecuencia en sus poemas. El poeta también usa una gran variedad de metros que le dan a su poesía una estimulante variedad. Desde este punto de vista, son de particular interés sus poemas *Mazorcas* y *Música de baile*.

En suma podemos decir que la poesía de Gabriel Celaya va desde la titubeante búsqueda de *Mareas de silencio* a la jubilosa afirmación vital y solidaridad humana de *Ciento volando*. Su poesía, como hemos tratado de mostrar a lo largo de este estudio, es una paulatina pero firme trayectoria hacia un optimismo salvador; un optimismo significativo y trascendente.

NOTA

(1) Todas las citas de versos vienen de *Poesías completas* de Gabriel Celaya. Madrid (Aguilar), 1969.

EL CROMATISMO DE LEZAMA LIMA

Por M^a Amparo Ibáñez Moltó

“Paradiso” y “Oppiano Licario”, las únicas novelas del escritor cubano José Lezama Lima, constituyen un claro ejemplo de *obras abiertas*, abiertas en sentido estricto, por inconclusas, (como es sabido la trama argumental de “Paradiso”, proseguida en “Oppiano”, no llega a su desenlace por la muerte del autor), y abiertas, según Umberto Eco por “la posibilidad de ser interpretadas de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada” (1). Esta segunda acepción permite, en esa serie virtualmente infinita de posibles lecturas críticas sobre Lezama Lima, este estudio sobre el cromatismo en su prosa narrativa, un cromatismo que sin perder su primordial característica descriptiva, alcanza en Lezama Lima, hombre extraordinariamente erudito, reminiscencias científicas y visualizaciones pictóricas, pero también, como escritor esencialmente barroco, peculiaridades formales estilísticas que trascienden el lógico significado cualitativo del color al plano poético de la *Imagen Cromática*.

En efecto, el color, que para el arte pictórico es un medio relativo cuyo empleo depende del criterio personal de cada pintor, y que literariamente es susceptible de un contenido simbólico, tal como fue utilizado por los escritores modernistas, (recuérdese el *Azul* de Rubén Darío), para la ciencia ha sido objeto de diversas teorías y estudios, (Newton, Goethe, Weber-Fechner, Chevreul...), una de las cuales Lezama Lima conoce, asimila y refleja en las páginas de sus novelas: la reminiscencia científica del color en Lezama es, sin duda alguna, “goethiana”. Lo es por el conocimiento de la “Teoría de los colores” de Goethe, obra de la que extrae dos ejemplos, uno sobre la reacción y la persistencia alterada de las imágenes blancas y negras en nuestra retina:

“Quien al despertarse de madrugada, que es cuando la retina se encuentra particularmente sensible, mira hacia la ventana del cuarto que se recorta sobre el firmamento ya esclarecido por la luz de la alborada y acto seguido cierra los ojos o mira hacia un lugar enteramente oscuro, percibe, durante un rato una cruz negra sobre el fondo claro” (2).

Y el otro sobre los mismos fenómenos pero con imágenes coloreadas:

“Cierta día, al atardecer, hube de entrar en una fonda, y acudí a atenderme una chica bien plantada, de cara como la nieve, pelo negro y corpiño color escarlata; miréla yo fijo cuando se hallaba en la penumbra, a alguna distancia de mí. Luego que la muchacha se apartó, percibí en la pared

blanca frontera un rostro negro nimbado de luz, y la indumentaria de la figura, claramente visible, se mostraba de un lindo color verde mar" (3).

Ambos interpolados en "Paradiso" e instrumentalizados por Lezama Lima para explicar, en un amplio contexto, el proceso analógico del pensamiento de *Licario* que es también el suyo como escritor:

"La analogía de dos términos de la progresión desarrollaban una tercera progresión o marcha hasta abarcar el tercer punto de desconocimiento. En los dos primeros términos pervivía aún mucha nostalgia de la substancia extensible. Era el hallazgo del tercer punto desconocido, al tiempo de recobrar, el que visualizaba y extraía lentamente de la extensión la analogía de los dos primeros móviles. el tercer móvil de desconocimiento, revela a través de la ofusadora seguridad de una forma, aparentemente dominada por las mallas de la analogía, su conversión en un cuerpo no subordinado a los tres puntos anteriores, pues aquella inicial morfología iba a la zaga de una esencia esperada, cuando de pronto el resultado fue la presencia de otro neuma que aseguró su forma misteriosamente" (4).

Al margen de esta erudita instrumentalización, hay también en Lezama Lima una influencia de la teoría "goethiana" sobre la luz, o su ausencia, la sombra, como causa del color, teoría opuesta a la de Newton y hoy desplazada por la ondulatoria, literariamente perceptible en las múltiples y reiteradas denotaciones y connotaciones lumínicas utilizadas en sus novelas: "lucífugas", "destellos", "brillos", "reflejos", "resplandeciente", "fulguración", "centelleantes", "chisporroteos", "irisaba", "fosfóricos", "fosforaron". , y a la que dedica, en su más genuino estilo, la metáfora:

"En la mañana, bañados por una luz intensa los estudiantes volaban gritando en la transparencia de una luz que parecía entrar en las casas con la regalía de su cabellera" (5),

y el símil, progresiva y desconocidamente analógico:

"La luz avanzaba como el cuenco metálico de una lanza que al tocar los objetos se subdividía en lo que pudiéramos considerar como la pulpa de la luz, pues si algo se asemeja a la luz es la pulpa de la piña, parece luz congelada, como si por una magia suavemente ordenada por la voz la luz se trocase en una tela. La luz, la pulpa de la piña, la materia cerebral se asemejaban como si coincidiesen en un banco de arena" (6).

De igual forma, es "goethiana" la específica nomenclatura cromática "azul anegado en lo bituminoso", "azul acerado" y la connotación "palidez gusanera", explicadas por el filósofo alemán, independientemente del uso figurado, poético, que Lezama Lima les confiera. El nombre de Goethe y la mención del vidrio opalino acompañan al "azul anegado en lo bituminoso", ("vitrum astroides" nos dice Goethe -7-), remitiéndonos a la "Teoría de los colores" y en ella a las propiedades de los medios turbios sobre los colores, y, en el ejemplo comentado por Goethe, a las alteraciones del negro ("bituminoso") en azul, debidas precisamente a estos fenómenos (8); el cambio contrario sugerido por Lezama corrobora a su vez la tesis de Goethe de

que “con los colores que gravitan hacia lo oscuro, señaladamente con *el azul*, podemos aproximarnos *al negro*” (9). La ya usual nominación “*azul acerado*” proviene de las distintas coloraciones que toma dicho metal al calentarse gradualmente: amarillo, rojo, “el cual es muy difícil de fijar, pues muy luego se vuelve de un azul subido. Puede fijarse ese hermoso azul, —añade Goethe—, retirando rápidamente el acero de las ascuas y metiéndolo entre cenizas” (10). Y la descriptiva y metafórica “*palidez gusanera*” se explica científica, goethianamente, por el hecho de que los gusanos que viven debajo de la tierra, “presentan una coloración degenerada” (11).

Finalmente, esta influencia de las teorías cromáticas de Goethe subyace en la secuencia argumental de “Oppiano Licario” que relata la unión sexual de *Ynaca* con *Cemí*. En efecto, Lezama Lima, con un palmario contenido simbólico, (los signos cabalísticos, el ritual zoroástrico para la aplicación del Nasu del rocío, el *Kundalini* o fuego zigzagueante), expresamente ratificado en una secuencia posterior (“tu cópula con una profunda raíz de símbolo y de realidad transfigurada” —12—), recurre a una visualización cromática de este erotismo simbólico expresada en los siguientes términos:

“El cuadrado con predominio de rojo giraba apoyado sobre el cuadrado anaranjado Al girar desde el vértice salían como llamas negras que saltasen por los dos cuadrados de un rojo entremezclado con el amarillo, el blanco y como un negro apresuramiento que desaparecía” (13).

Luego, utilizando las dotes visionarias de *Ynaca*, dirigidas en esta secuencia a contemplar su fecundación, describe este *Eros fecundador* mediante sucesivos círculos cromáticos, las visiones de *Ynaca*, basados en algunos postulados científicos de Goethe: la proyección cromática sobre un fondo oscuro, la mezcla del disco coloreado por rotación rápida, los halos lumínicos, los colores cálidos representativos del principio dinámico, de la energía Ahora bien, estas “visiones”, proyectadas sobre una pizarra, (“allí volcaba lo que pudiéramos llamar el doble, el *ka* egipcio del placer”), formalmente descritas como “discos de colores” con movimiento giratorio y con progresivo número de radios, científicamente pues goethianas, reflejan a su vez otros conocimientos adquiridos por Lezama Lima, genéticos, zoológicos, artísticos, que su peculiar estilo engarza y transforma en una global, erudita y analógica expresión figurada. Y así en el *círculo de seis radios* de la visión de *Ynaca*, “el rojo y el naranja se mezclaban con un amarillo que iba en aumento por la invasión de las franjas blancas. El negro comenzaba a vibrar y en la rotación iba en aumento”. Pero también: “*Ynaca* veía en la pizarra fibrillas como ganglios, como el inicio de una glándula”... (14).

El *círculo de diez radios*: “en cada una de esas divisiones predominaba el rojo con franjas blancas y el verde con tachonazos blancos. Al girar aparecía como un amarillo muy tenue. La espiral negra se extendía y alcanzaba ya seis de las diez divisiones. La espiral blanca que predominaba en las cuatro divisiones restantes completaba las progresiones del negro”. Y simultáneamente: “*Ynaca* se movía con extremo cuidado, como si quisiera asegurar el plexo solar, sin posibilidades de ahogo” (15).

La descripción del *círculo “coloreado” de doce radios* es sólo cromática, (“el rojo, el blanco y el amarillo han formado como una tela de araña . . .

el color avanza invadiendo los espacios diferenciados”). En cambio la descripción del *círculo de dieciséis radios* constituye un paradigma del estilo literario de Lezama Lima: las imágenes sobre el *Eros fecundador*, basadas en el símil, aparecen concatenadas y, como en el ya comentado pensamiento de *Licario*, se desarrollan según una cartesiana progresión analógica, en una “lezamesca serie”, que comprende:

– *La imagen sobre los radios del círculo*: “como cadenas ganglionares van formando unos incipientes celentéreos”.

(Y en efecto, algunos metazoos radiados, “celentéreos”, tal como las hidras, las medusas, presentan en su estructura una simetría radiada, polímera, semejante a la descrita por Lezama Lima).

– *La imagen sobre la energía creadora*: “se va esparciendo por todo el cuerpo como un metálico tegumento estelar”.

– *Imágenes tácitas sobre los agrupamientos alternos cromáticos*: “verdes con rayas blancas y fibrinas bermejas” y “blancos con rojos, amarillos y naranjas”. “El verde nos indica la tendencia a la célula vegetal, pero la sutileza de las espirales, sus mezclas, nos señalan que vamos camino de la extensa red ganglionar, como si de la clorofila saltásemos a la linfa, a las formas espaciales y lentas de la circulación”.

(Imagen que nos remite a la antigua teoría de los zoofitos, los animales-planta, que por su frecuente simetría radiada fueron considerados como seres intermediarios entre los auténticos animales y los vegetales).

– *Imágenes sobre formas anatómicas*: “La anatomía interna de la nariz y de la boca *remedan* una corola Mabile ha interpretado la morfología del cráneo como un conjunto de corolas”.

– *Referencias artísticas*: “Parece como si la corola fuese el paso previo de la esfera. La ornamentación de corolas de los egipcios prelude la esfera griega”.

– *Imagen final*: “Ynaca abrevaba anhelante en una corola, como queriendo comunicar los acordes sosegados de una respiración métrica numeral. Cemí sentía caer en su bahía bronquial ese rocío de dilatación estelar” (16).

En la última visión de *Ynaca*, (un círculo cuyas variaciones “van aumentando hasta el vértigo”), culmina la fuerza germinativa, se afianza la “carnalidad” y reaparecen las influencias goethianas:

– “Los agrupamientos de color se han distribuido sobre los dos semicírculos. En uno de ellos predominan los colores de *la luz* en lo estelar; en el otro, *la oscuridad* devolutiva, en el curso de las estaciones, de la luz buscando el centro de la tierra” (17).

Este recurso a unos determinados conocimientos científicos para describir una secuencia simbólico/erótica, contribuye, sin duda alguna, a que Lezama Lima sea considerado como un autor difícil, hermético, de prosa impenetrable. Ciertamente lo es, pero es igualmente cierto que exhibe al lector las claves necesarias para su comprensión, algunas, desveladas por él mismo, forman parte de esa aludida “realidad transfigurada”:

“Ecuaciones, signos matemáticos, triángulos, circunferencias tangentes y secantes, mezclados con símbolos infantiles tales como trompos, palotes,

aros, bicicletas. *Los símbolos de la iniciación se mezclaban con objetos infantiles*" (18).

Y efectivamente, algunos trompos o peonzas de los juegos infantiles se basan en los fenómenos ópticos indicados, reproduciendo "las visiones" de *Ynaca*.

Con un procedimiento similar, explicativo y analógico, Lezama Lima recurre otras veces a un cromatismo que por sus connotaciones artísticas calificamos de *Pictórico*:

– (Ynaca) Venía cubierta con telas de color tan transparente que a Cemí le recordaron los colores que aparecen en algunos retratos de *Gainsborough*, donde para *huir de la niebla* se buscan los colores que más absorben y devuelven la luz. La falda era de un azul muy atenuado y la blusa blanca con encajillos cremosos, que le daban a su mirada una continuidad entre la tela y su cabellera de castaño con hilachas áureas muy abri-llantadas" (19).

Pero erudición y estilo literario extralimitan el contenido de este cromatismo utilizado, inicialmente, para describir a *Ynaca*. "La niebla", es decir, uno de los efectos atmosféricos en la pintura permite a Lezama aludir a los momentos artísticos más sensibilizados por estos efectos, pre-impresionismo (Corot), e impresionismo (Renoir):

– Los pintores de ciudades neblinosas buscan esos colores contrastantes, de la misma manera que una niña pintada por Renoir, o unas ruinas de Corot plenas de luz, nos causan la impresión de que se han logrado apretando *las nieblas* y a veces hasta las nubes huracanadas".

Y "la niebla" origina otra serie de imágenes analógicas:

– "Si consideramos la niebla *como la sangre del aire* con su dispersión de colores, rojo, azul, negro, vemos cómo se huye de ese coágulo en líneas *como flechas*, en transparencias, en colores neutros que se estabilizan en una zona templada. De la misma manera la densidad del *coágulo neblinoso* produce figuras ligeras, graciosas, la yerba de *sudores brillantes*, niños o el presunto dorado de las teteras de marfil y plata. Tal vez por eso la pintura de las variaciones brillantes de la luz, la de los más esenciales impresionistas, reconoce como antecedente la de la niebla fija sobre los puertos ingleses, en *el verde marino de Turner* o en *el plata de Whistler*. Dos colores muy frecuentes en tantas hojas nuestras. En aquella *yaruma* que vimos mezclada con las arañas" (20).

Las eruditas consideraciones de Lezama Lima concomitan: unos efectos cromáticos, una frecuente temática impresionista; plantea la controvertida influencia de Turner en los "más esenciales impresionistas", influencia que Monet y Pissarro desmintieron según las aportaciones de John Rewald (21), y menciona a Whistler, pintor de origen americano que sólo aportó al movimiento impresionista europeo un virtuosismo decorativo, pero del que Lezama Lima recoge el título de dos obras, ("Noscturno azul y plata" de la Tate Gallery de Londres, y "Armonía en azul y plata, Courbet en Trouville" del museo de Boston), para llegar mediante estos dos colores (*verde marino/Tur-*

ner y plata/Whistler) a un nuevo cromatismo *Pictórico* aplicado en esta ocasión a una específica vegetación tropical: la yaruma. Así pues, cromáticamente, Gainsborough es a *Ynaca* lo que Turner y Whistler a *la yaruma*; el estilo de Lezama Lima tendió sutilmente un puente entre ambos.

Esta innegable capacidad analógica origina, a su vez, un cromatismo literario, la *Imagen cromática*, recurso estilístico con el que Lezama Lima transforma en un decir poético, figurado, barroco, la mayor parte de los colores utilizados en sus novelas y que por sus características y su frecuencia se independiza de las restantes y múltiples imágenes literarias reseñadas por la crítica en sus obras.

Ahora bien los colores físicos (primarios y secundarios) es sabido que se visualizan de mil modos diferentes; cada uno de ellos admite innumerables tonos y matices e incluso su percepción y su recuerdo son sumamente subjetivos. Por todo ello su nomenclatura resulta insuficiente, aunque en el vocabulario cotidiano contemos, según Josef Albers, "con una treintena de nombres para designarlos" (22). De aquí que exista en Lezama Lima un *primer tipo de Imagen cromática* fundamentalmente destinada a imprimir el matiz y el tono al color. Es la más breve y responde al esquema: *Color + Imagen*, el color siempre se menciona y se acompaña de un sintagma con el que Lezama, analógica y metafóricamente, le imprime el matiz preciso y buscado.

Este *primer tipo de Imágenes cromáticas*, siguiendo la clasificación de Carlos Bousoño, comprende: *Imágenes tradicionales*, basadas en una semejanza física, objetiva y lógica, que Lezama Lima establece con las más heterogéneas cosas, (frutas, animales, pintores.), todas ellas poseedoras de la cualidad cromática, del color, mencionada, e *Imágenes "Contemporáneas"*, irracionales, subjetivas y simbólicas, en cuanto que la analogía establecida con el sintagma que acompaña al color, se establece desde un aspecto exclusivamente emocional, sin un paralelismo lógico ni coincidencia con la cualidad cromática, y en este sentido incluimos también algunas sinestias:

COLOR	IMAGEN TRADICIONAL	IMAGEN CONTEMPORANEA
AMARILLO "yeminal" "oro nuevo" "poniente" "ceroso" "halconero" "terroso" "perfumado" "convidante" "cansado" "excitante" "chispeante" "ensalivado" "vejestorio" "provocativo"
AZUL "estelar" "murillesco" "rafalesco" "rodado" "impenetrable"
BLANCURA "lunal" "lechosa"	
GRIS "escarchado" "nocturno" "recien tejido"
NEGRURA "pizarrosa"	
ROJO "mamey"	

COLOR	IMAGEN TRADICIONAL	IMAGEN CONTEMPORANEA
ROJO	<ul style="list-style-type: none"> "cangrejo" "frutal" "vinoso" "aplopético" "ladrillo" 	
ROSADO	<ul style="list-style-type: none"> "crepuscular" "molusco" "prerrafaelista" "flamenco" 	<ul style="list-style-type: none"> "plúmbeo" "insípido" "ingenuote y navideño" "acorralado" "acerado" "rosada alegría"
SIENA	<ul style="list-style-type: none"> "criollo" 	<ul style="list-style-type: none"> "homogéneo y adormecido"
VERDE	<ul style="list-style-type: none"> "bronceado" "holandés" "aceituna" "frutal" "cotorra" 	<ul style="list-style-type: none"> "asombrado" "humildemente provocativo" "creador" "picante" "sin hueso" "defensivo" "vivaz" "provinciano"

Los ejemplos seleccionados evidencian como Lezama Lima, con una nomenclatura cromática bastante inferior a la apuntada por Josef Albers, sólo nueve colores, consigue un primer repertorio de matices, algunos eruditos, ("murillesco", "rafaelesco"...), otros reiterativos, ("frutal"). No obstante, estas tonalidades se amplían y diversifican con un *segundo tipo* de *Imágenes cromáticas* cuya construcción sintáctica difiere del anterior porque entre el color y la imagen, Lezama Lima intercala la preposición "de" para determinar el específico matiz que su imaginación literaria atribuye al color. Su esquema es: *Color + de + Imagen*, comprende igualmente imágenes tradicionales y contemporáneas y contribuye a crear una nueva gama de insospechados matices para los nueve mencionados colores:

COLOR	IMAGEN TRADICIONAL	IMAGEN CONTEMPORANEA
AMARILLO	<ul style="list-style-type: none"> .. "de gavilán en reposo" .. "de onza vieja" .. "de metal bajo el fuelle" 	
AZUL	<ul style="list-style-type: none"> .. "de mar" 	<ul style="list-style-type: none"> .. "de principios del mundo" .. "de profundidad"
BLANCO	<ul style="list-style-type: none"> .. "de plata y de cal mezclados" .. "de masa de coco" 	<ul style="list-style-type: none"> .. "de plata cansada" .. "de sangre cansada"
GRIS		<ul style="list-style-type: none"> .. "de monotonía"
NEGRO	<ul style="list-style-type: none"> .. "de cuervo" 	
ROJO	<ul style="list-style-type: none"> .. "de horno" .. "del cangrejo" .. "de cachetada" 	<ul style="list-style-type: none"> .. "del lujurioso interior de una valva de ostión" .. "de infierno" .. "de perro masticando nubes aldonosas"

COLOR	IMAGEN TRADICIONAL	IMAGEN CONTEMPORANEA
ROSADO	.. "de un perro de aguas"	.. "de muerte" .. "de boca de conejo cogido en una trampa"
SIENA	.. "de anca de caballo"	
VERDE	.. "de aguas de poca profundidad" .. "de mariposa" .. "de una hoja reposada" .. "del berro"	.. "de proclamación primaveral"

Y aunque en esta selección hay imágenes tópicas, desgastadas por el uso e incorporadas por lo tanto a la nomenclatura de los colores, (azul de mar = azul marino), otras son netamente surrealistas, ("rojo de perro masti-cando nubes algodonosas" o "rosado de boca de conejo cogido en una trampa"), debidas a la fantasía de Lezama y en las que predominan un original y absurdo cromatismo.

Esta casi obsesiva preocupación literaria por encontrar diferentes y nuevos matices, da lugar a un *tercer tipo* de *Imágenes cromáticas*, basadas en un símil expreso, en el que Lezama Lima recurre a su ya habitual inspiración en los tres reinos de la naturaleza y a sus conocimientos artísticos, para indicarnos una nueva y subjetiva percepción del color:

- "amarillo *como* el oro que se ve en la tiara de algunos reyes asirios".
- "coloración amarillenta *como* una lámina de oro conservada prodigiosamente en un libro de Horas".
- "Madrugada amarillenta *como* clara de huevo".
- "El color azul de su camisa. . . *parecía* el azul del ojo de vidrio de la gallina".
- "Amorato *como* un lingote al fuego martillado".
- "Blanco *como* escarcha".
- "Blanco *como* cordero".
- "Blanco *como* un relámpago".
- "Blancura *como* la cáscara de un huevo".
- "Rojo *como* la puerta de un horno".
- "Rojizo *como* la llama del azufre".
- "Negro *como* una pasta nocturna".
- "Negro *como* una masa de mosto fermentado".
- "Negro *como* azabache".
- "Verde *como* la menta".

Se comprobará que en la selección efectuada para estos tres tipos de *Imágenes cromáticas*, Lezama Lima imprime, literariamente, veinte matices diferentes al color amarillo, diecinueve al verde, catorce al rojo, y trece al rosado, por citar sólo los más numerosos, corroborando de esta forma las teorías de Josef Albers.

E incluso existe un *cuarto tipo*, la *Metáfora pura*, en la que denotaciones y connotaciones cromáticas se sustituyen por sintagmas o frases evocadoras de cada color. Unas veces son *Metáforas* engastadas en los matices cromá-

Esta selección de *Metáforas* que incluye las denominadas “renacentistas”/suntuarias y las “barrocas”/expresivas, confirma, por sí sola, la reconocida influencia de Góngora en Lezama Lima, ya que algunas metáforas cromáticas del “Polifemo” y de las “Soledades”, (“el oro del cabello”; “celdas de oro líquido”; “la nieve de sus miembros”; “el encendimiento de sus labios; “azul de aguas marinas”; “nieve de colores mil vestida”; “dorado”; “cerúlea”), se han citado anteriormente iguales o con leves variaciones: “nieve coloreada”, “brazos de nieve”. La influencia de Góngora alcanza hasta las connotaciones “rosicler” y “carbunclo” que Lezama incorpora a su prosa con funciones adjetivas, (“el rosicler de sus mejillas”, “lince carbunclo”), y desde la gongorina metáfora “el rugoso nácar de tu frente” inspira la no menos poética y expresiva metáfora lezamesca de: “las gallinas hundían sus patas en el nácar de su cagada”.

Sin embargo, estas influencias gongorinas no merman la originalidad cromática de Lezama Lima capaz de crear un particular cromatismo literario basado en las más extrañas analogías: “bigote *color caramelo*”, “un hombre *color de calabaza seca*”, “*color de agua de lluvia*”, “*color ladrillo de horno*”, “*color villaclareño* hecho de borraja y de cuero de caballo”, “*tono arielesco*”, y capaz también de otorgarle un contenido simbólico como en el más genuino modernismo, (“una vacilación de *bostezo amarillo*”; palabras *pintadas de azul*”), o de imprimirle el más surrealista de los tonos: “el verdor de sus ojos copiaba esa última cola de pez empuñada cuando penetramos en el sueño” (23).

Las novelas de Lezama Lima, como las estrofas de Góngora, son *plásticas* por sus abundantísimas sugerencias coloristas. Esta cuantitativa importancia concedida al color, independientemente de su expresión literaria, bastaría para calificar a Lezama Lima de autor *barroco*, pictóricamente barroco. Su barroquismo es además *luminoso*, tanto por el reconocimiento de las teorías de Goethe en sus obras, como por sus preferencias cromáticas: las tonalidades cálidas y brillantes, “del lado de la luz” en la escala goethiana, (blanco-amarillo-anaranjado-rosado-rojo), ligeramente contrastadas por otras preferencias de tonos fríos y opacos que propenden hacia lo oscuro, (azul-morado-gris-negro), logrando, junto con el complementario verde, un tenue “claroscuro” literario. Estos tonos, visualizados mediante un procedimiento formal estilístico, (la imagen), califican a su vez a Lezama de autor literariamente barroco. Ahora bien, son precisamente las *Imágenes cromáticas* las que nos han demostrado cómo a Lezama Lima le importa más el matiz subjetivo, el tono cambiante y la originalidad cromática, logrados con diversas analogías, que el color objetivo y sustancial, atribuido desde siempre a cada realidad, y en este sentido el cromatismo de su prosa añade características pictóricas *impresionistas*, y en algunos momentos *surrealistas*, a los rasgos doblemente barrocos apuntados, lo cual es perfectamente posible y coherente: la estética del barroco acuñó, entre otros tópicos, la obsesiva preocupación por el tiempo y por la fugacidad de las cosas, por las transformaciones que la realidad nos presenta, es decir, por lo cambiante, por lo que Maravall denomina “la circunstancialidad” (24), ideas que se encuentran también en la estética impresionista; y en el barroco surgió la temática de “los sueños” y de “las visiones”, precedente de la temática surrealista. Las características pictóricas *impresionistas* y *surrealistas* de su cromatismo serían inimaginables

sin su plasticidad barroca, y su consubstancial expresión literaria, (“para mí no existe realidad ni recreación, *hay imagen, es decir, creación*”), las hizo posibles.

El cromatismo de Lezama Lima, contextualizado en sus aspectos eruditos como medio para expresar una idea superior, metafísica/simbólica, o descriptiva, y, en este caso, significativamente recurre al impresionismo, es también capaz de crear un color “literario”, una lezamesca gama de matices, en la que, la más completa de sus series cromáticas, el amarillo/oro, evoca y se paraleliza con Rembrandt.

NOTAS

- (1) Umberto Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1979, p. 74.
- (2) Goethe: *Obras Completas*, vol. I. Madrid, Editorial Aguilar, 1974, p. 489.
- (3) Goethe: *ibid*, p. 494.
- (4) J. Lezama Lima: *Paradiso*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1974, p. 458.
- (5) J. Lezama Lima: *ibid*, p. 240.
- (6) J. Lezama Lima: *Oppiano Licario*, Ediciones Era, México, 1977, p. 116.
- (7) J. Lezama Lima: *Paradiso*, *ibid.*, p. 43.
- (8) Goethe: *Obras completas*, *ibid.*, pp. 510-11.
- (9) Goethe: *ibid.*, p. 563.
- (10) Goethe: *ibid.*, p. 553.
- (11) Goethe: *ibid.*, p. 570.
- (12) J. Lezama Lima: *Oppiano Licario*, *ibid.*, p. 179.
- (13) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 150.
- (14) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 151.
- (15) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 152.
- (16) J. Lezama Lima: *ibid.*, pp. 152-53.
- (17) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 153.
- (18) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 195.
- (19) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 117.
- (20) J. Lezama Lima: *ibid.*, p. 117.
- (21) John Rewald: *Historia del Impresionismo*, vol. I, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1972, pp. 225-26.
- (22) Josef Albers: *La interacción del color*, Madrid, Editorial Alianza Forma, 1980, p. 15.
- (23) Todas las citas referentes a las *Imágenes Cromáticas* están extraídas de las ediciones de “Paradiso” y “Oppiano Licario” que figuran en la bibliografía.
- (24) José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 382.

ALEJANDRO MAGARIÑOS CERVANTES Y MALAGA

Por M^a Isabel Hernández Prieto

Fueron muchos y muy famosos los escritores hispanoamericanos que vinieron a España en el S. XIX, así podemos citar a Ricardo Palma, Zorrilla de San Martín, Rubén Darío etc..., pero también estuvieron en nuestro país otros que no por tener menor categoría hicieron menos por la unión entre España y América tal es el caso del uruguayo Alejandro Magariños Cervantes y del escritor argentino Héctor Florencio Varela. Aquí no hablaremos de Magariños Cervantes en Madrid por ser demasiado amplio para esta breve nota, bastará una desconocida pincelada sobre el autor para la perfecta comprensión de lo que queremos demostrar.

Alejandro Magariños Cervantes nació en Montevideo el 3 de octubre de 1825, hijo del coronel José María Magariños y de María de la Encarnación Cervantes, española de Cartagena. Según Juan E. Pivel Devoto (1), Alejandro Magariños Cervantes: "... En diciembre del año 1846, se embarcó para Europa a fin de radicarse en España, ...". Nosotros pensamos que muy bien pudo venir con su padre a la Península por ser designado este último como Cónsul General del Uruguay en España con residencia en Málaga, según lo escribe el Ministro de "Relaciones Exteriores" del Uruguay, don Fco. Magariños.

"Montevideo Diciembre 20 de 1846.

El infrascripto, Ministro de Relaciones Exteriores, tiene el honor de saludar á S.E. el Sor. D. Francisco Xavier Isturis Ministro de Estado de su Magestád Católica, y avisarle que el conductór de esta comunicación debe sér el coronel de Ejercito D. José María Magariños que vá nombrado por el Gobierno de la República Cónsul General en España, con recidencia (*sic.*) en Málaga, por sér el Puerto en donde ha creído que los intereses del comercio con ambos Payses hará mas conveniente su permanencia, y espera por tanto que será del beneplácito del Gobierno de su Magestád. —..." (2).

Insinuamos esto porque don Narciso Díaz de Escovar en su *Galería Literaria Malagueña*, dice lo siguiente:

"Magariños Cervantes (Alejandro)

Este ilustre escritor americano, residía en Málaga en febrero de 1849. En la "Revista Pintoresca" vemos hermosas poesías suyas. Fue muy elogiado por Estévanez Calderón y su obra "Brisas del Plata" obtuvo gran acogida" (3).

Y en la *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño* (4), que es la publicación dominical malagueña a la que se refiere don Narciso Díaz de

Escovar, colabora Alejandro Magariños Cervantes en 1848 y 1849. Así se nos confirma en un suelto de dicha revista que aunque no aparece firmado por nadie creemos que pertenece al editor de la misma:

“La interesante leyenda que publicamos en este número, y otras composiciones líricas que publicaremos en los siguientes, forman parte de una colección de poesías americanas inéditas (sic.), titulada Brisas del Plata, que nuestro apreciable amigo el señor don Alejandro Magariños Cervantes, jóven americano ya ventajosamente conocido en aquella parte de América, ha tenido la bondad de franquearnos.

La espléndida naturaleza americana, los recuerdos y tradiciones de la conquista, la vida de los campos, los acontecimientos contemporáneos, los temores y esperanzas, las ilusiones y desengaños de los que habitan aquellas hermosas cuanto infortunadas regiones, el pasado, el presente, y el porvenir de América, forman el pensamiento de una obra que por su elevación de miras, novedad, riqueza de colorido y expresion, y otras dotes que recomiendan á su Autor, no puede menos de ser favorablemente acogida por los que no han olvidado que fueron españoles quienes conquistaron a la civilización aquellos países, y que siendo sus hijos nuestros hermanos, su suerte no debe sernos indiferente.

También ha escrito el señor Magariños dos dramas, una novela, y últimamente un Ensayo histórico político sobre las repúblicas del Río de la Plata, obra concienzuda y laboriosa que ha merecido la aprobación y elogios de escritores tan competentes como D. Modesto Lafuente (Fr. Gerundio), D. Serafín Estevanes Calderon, el Dr. D. Antonio R. de Vargas, y otros literatos.

Publicaremos mas adelante algunos fragmentos de estas diferentes obras, con preferencia á otras (sic.) materiales, seguros de merecer la aprobación de nuestros lectores, porque creemos sin lisonja, que el señor Magariños Cervantes es una especialidad en su género, y que por lo tanto serán leídas sus producciones con el interés que inspira la novedad unida al sentimiento poético (sic.) y a la elevación de ideas, hijas de la meditación y del estudio” (5).

A continuación damos los trabajos literarios que publica Alejandro Magariños Cervantes en esta revista:

MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro: “Mangora. (Leyenda histórica. 1530-1532)”, en *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, núm. 43 (Málaga, Domingo 22 de Octubre de 1848), pp. 334a-b - 343a-b.

Poesía: [“Bella es Lucía! ... tan bella ...”]

Es una leyenda del S. XVI con VI cantos, con base histórica, pero recreada por Magariños.

“Afectos puros”, en *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, núm. 51 (Málaga, Domingo 17 de Diciembre de 1848), pp. 403a-b - 405a-b.

Poesía: [“Radiante la luna ...”] (6)

Poema lírico en el que un “doncel”, a la luz de la luna, se dirige a una amada desconocida soñando que llegará a ser su mujer y le dará hijos, para al final decir llorando: “jamás!”.

“Te conozco! ... A la señorita Doña E. Y.”, en *Revista Semanal Pintoresca*

del *Avisador Malagueño*, núm. 11 (Málaga, Domingo 18 de Marzo de 1849), pp. [81] a-b - 82a-b.

Poesía: [“Porque, hermosa, escondes tras máscara aleve ...”] (7)

Poesía lírica dedicada a una mujer andaluza que se esconde tras un disfraz, al final el poeta le desea que sea feliz.

“Curso de frenología y magnetismo, por D. Mariano Cubí y Soler” (8), en *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, núm. 21 (Málaga, Domingo 27 de Mayo de 1849), pp. [161] a-b - 163a-b.

Breve artículo en el que se apuntan algunas de las reflexiones que se le ocurren a Magariños Cervantes tras asistir a un curso de frenología y magnetismo dado por el señor Cubí. En el artículo defiende esta ciencia, pero ataca el que las mujeres —en este caso andaluzas— asistan a estas *Lecciones* porque distraen el auditorio con su belleza. Termina el artículo con unos versos aludiendo al frenólogo y magnetizador:

“Quedara vencido, quedara apagada
De su genio y ciencia la preclara luz,
Ante una amorosa, celestial mirada
De las bellas hijas del suelo andaluz!”.

“Celiar. Invocación”, en *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, núm. 32 (Málaga, Domingo 12 de Agosto de 1849), pp. 250a-b - 252a-b.

Poesía: [“Luz santa, que entre el llanto, ...”]

Poema en el que Magariños Cervantes canta al Río de la Plata, y a las extensas llanuras platenses prometiendo contar una historia de amor.

Además en 1849 Alejandro Magariños Cervantes publica en Málaga una novela discutidísima por lo que se refiere a su catalogación, catalogación que hace de una forma definitiva, después de ver la obra en una biblioteca particular de Málaga, el Padre agustino Andrés Llordén, así:

“La Estrella del Sud. Memorias de un hombre. Novela clásico-romántica, original de Alejandro Magariños Cervantes. Málaga, imp. de José del Rosal, 1849, 16^o, 7 tomos en 2 volms. de 200 págs. cada uno” (9).

Los ecos de *La Estrella del Sud* llegan hasta la prensa madrileña:

ANONIMO: “Crónica de la capital”, en *La Nación*, núm. 46 (Madrid, Viernes 22 de Junio de 1849).

“*Estrella del Sud*.— Los editores de la escogida *Biblioteca del Mediodía* están dando a luz en Málaga una importante novela con el título que síve (*sic.*) de epígrafe a esta crónica. A la vista tenemos los cuatro primeros tomos, y á juzgar por ellos no podemos menos de reconocer en su joven autor don Alejandro Magariñas (*sic.*) Cervantes grandes dotes de imaginación y mucha originalidad y valentía en el desempeño. Esta obra puede considerarse al propio tiempo como americana y española, pues los retratos de ambas sociedades y los tipos que en ellas han sobresalido están allí reunidos con provechosa verdad, formando un conjunto tan recomendable por sus detalles como por su carácter verdaderamente literario. El señor Magariñas (*sic.*) Cervantes debe continuar con aliento su comenzada tarea, al fin de la cual le aguarda la gloria de haber escrito una novela útil y agradable, que no es poca cosa en un país donde apenas se escriben novelas”.

El padre de Alejandro Magariños Cervantes:

"... En junio de 1849 regresó a Montevideo, ..." (10) y es de suponer que es entonces cuando Magariños se traslada a Madrid, en donde continuará la gran tarea de la unión entre España y América que comenzó en Málaga.

NOTAS

- (1) PIVEL DEVOTO, Juan E.: "Prólogo" a la obra de Alejandro Magariños Cervantes: *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata*. Montevideo.- Ministerio de Instrucción Pública [Imp. Uruguaya].- 1963.- T. I. Biblioteca Artigas. Col. Clásicos Uruguayos. Vol. 35, p. XII.
- (2) Carta inédita de don Fco. Magariños en: Magariños, D. José María. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Serie Personal, legajo 165, nº 8573.
- (3) DIAZ DE ESCOVAR, Narciso: *Galería literaria malagueña. Apuntes para un índice biográfico, bibliográfico relativos a escritores hijos de esta provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*. Tipografía de Poch y Greixell, Málaga, 1898, p. 332.
- (4) Revista Semanal del Avisador Malagueño. Colección de lecturas de instrucción y recreo. (Editor: José Martínez de Aguilar) (a). Málaga, s.i. (b).- 1845/1852. (Desde 1846: *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, si bien, excepcionalmente, en 1847, se titula: *Revista Pintoresca de Instrucción y Recreo*.
 (a) Consignado al final del Prospecto.
 (b) Sería la de Martínez de Aguilar, consignada más adelante.
 [Hemeroteca Municipal de Madrid: A.H.9/5 (nº 1800-1807).]
- (5) [MARTINEZ DE AGUILAR, José] "Literatura americana", en *Revista Semanal Pintoresca del Avisador Malagueño*, (Málaga, Domingo 22 de Octubre de 1848), p. 334 a-b.
- (6) El poema está fechado en "Montevideo Noviembre 845 (sic.)"
- (7) El poema está fechado en "Málaga 21 de Febrero de 1849".
- (8) Este artículo está fechado en "Málaga 20 de Mayo de 1849".
- (9) LLORDEN, P. Andrés: *La imprenta en Málaga. Ensayos para una tipobibliografía malagueña*. Primer tomo. Caja de Ahorros provincial de Málaga. Málaga, Imprenta de Urania, 1973, p. 242.
- (10) PIVEL DEVOTO, Juan E.: *Loc. cit.* I, p. XII.

FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS DE LA OBRA LITERARIA DE DON ANTONIO VALLADARES DE SOTOMAYOR

Por Jerónimo Herrera Navarro

I. Antecedentes

El teatro de la segunda mitad del siglo XVIII está insuficientemente estudiado. La crítica se ha limitado a señalar una reducida serie de autores y obras que, desde una óptica elitista y limitativa, caracterizaban y daban sentido a toda una época. Así, Moratín, Iriarte, García de la Huerta, López de Ayala, Ramón de la Cruz y pocos autores más representaban a una manifestación cultural extremadamente rica y compleja como la que suponía el teatro en este período de nuestra historia. Cuando diariamente se efectuaban representaciones teatrales, anualmente se ponían en escena cientos de obras y el teatro constituía el espectáculo más popular y socialmente influyente, una corta lista de obras (aunque sean las más importantes desde el punto de vista estético y literario) no puede sustituir la realidad de un hecho sociológico, literario y político de tal magnitud. Desde este punto de vista, la historia del teatro de la segunda mitad del siglo XVIII en España está por hacer, aunque se han dado pasos fundamentales con la publicación de varios trabajos (1).

Siguiendo este enfoque se echan en falta una serie de elementos primarios de toda investigación, como repertorios bibliográficos de autores y obras, que faciliten y encaucen la labor del investigador. Este trabajo sobre D. Antonio Valladares de Sotomayor pretende ser un tímido intento de recopilación de fuentes que aproxime al investigador de nuestra literatura un proyecto de corpus de la obra literaria de este autor. En este sentido, he de hacer constar las dificultades surgidas, sobre todo, por la falta de firma de muchos manuscritos e impresiones de piezas dramáticas que sólo por aproximación se pueden atribuir al autor. Además, el problema se intensifica por ser Valladares un poeta dramático muy prolífico. El mismo declara en 1814 (vivió entre 1740? y 1820?) que *La gran victoria de España en los campos de Vitoria* es su comedia 102 (2). Moratín le atribuye 113 piezas dramáticas (3) al igual que Ovilo y Otero (4). Mesonero Romanos eleva el número a más de doscientas piezas de teatro (5). Aparte piezas cortas, obras en prosa y verso.

El único intento de aproximación a la obra literaria de Valladares es la tesis doctoral de A. Alcayde y Vilar: *Don Antonio Valladares de Sotomayor (autor dramático del siglo XVIII) y la comedia El vinatero de Madrid*. Madrid, 1915, que es un trabajo parcial e insuficiente no desarrollado posteriormente.

Gabriella del Monaco (6) se refiere solamente a la obra no dramática, en la que incluye las obras publicadas por Valladares en su calidad de editor.

II. Criterios adoptados

Para intentar resolver el problema de la falta de firma en manuscritos e impresiones de piezas dramáticas, he adoptado el criterio de señalar aquellas obras que han sido atribuidas a Valladares por algún investigador, erudito o estudioso del teatro de esta época, que cito mediante abreviatura en la correspondiente ficha. Las fuentes utilizadas a este respecto son las siguientes:

1. ARTEAGA, J., *Indice alfabético de Comedias, Tragedias y demás piezas de teatro español formado por ...* Torrelaguna, 1839. Se encuentra manuscrito en la B.N.M. 14698. (Citado con la abreviatura JA.).
2. CATALOGO de comedias de la Biblioteca Municipal de Madrid (Cit. CBMM).
3. COTARELO Y MORI, E., *Estudio sobre la Historia del Arte escénico en España. María del Rosario Fernández. La Tirana.* Madrid, 1897.
4. COTARELO Y MORI, E., *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo.* Madrid, 1902.
5. FERNANDEZ DE MORATIN, L., "Catálogo de Piezas Dramáticas publicadas en España" en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín.* Madrid, 1944. p. 331. (Cit. LFM.).
6. GARCIA DE LA HUERTA, V., *Theatro Hespañol. Catálogo alphabético de las Comedias, Tragedias, Autos, Zarzuelas, Entremeses y otras obras correspondientes al Theatro hespañol.* Madrid, 1785. (Cit. VGH.).
7. McCLELLAND, I.L., *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808.* Liverpool University Press, 1970.
8. PAZ Y MELIA, A., *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional.* Madrid, 1935. 2ª ed. 2 T. (Cit. PyM).

No incluyo el *Catálogo Bibliográfico del Teatro moderno español, desde el año de 1750 hasta nuestros días* de Manuel Ovilo y Otero (Ms. B.N.M. 14616-18) por contener exactamente la misma relación de obras que da Moratín.

Como normalmente los manuscritos no están fechados, y frecuentemente las impresiones tampoco, señalo la primera fecha que he encontrado relacionada con la obra, que puede ser: la de censura (que se realizaba inmediatamente antes de la representación), la de la primera representación documentada, la de la primera impresión o mediante otro procedimiento auxiliar que oportunamente cito.

Mientras no se indique expresamente, el manuscrito está completo. En caso contrario, señalo el contenido.

He actualizado la ortografía de los títulos de Obras Dramáticas en el apartado II., mientras que se transcriben literalmente en el apartado I.

Por último, en el apartado II añado una lista de obras atribuidas a Valladares que hasta el momento no se han encontrado. Creo que puede abrir un nuevo campo de investigación que contribuya a completar el conocimiento que actualmente tenemos de la obra literaria de Don Antonio Valladares de Sotomayor y del teatro de la segunda mitad del siglo XVIII.

ABREVIATURAS

- A.H.N.: Archivo Histórico Nacional
- A.M.M.: Archivo Municipal de Madrid
- B.M.M.: Biblioteca Municipal de Madrid
- C.B.M.M.: Catálogo de comedias de la Biblioteca Municipal de Madrid
- J.A.: Joaquín de Arteaga, obra nº 1 de la Introducción
- L.F.M.: Leandro Fernández de Moratín, obra nº 5 de la Introducción
- Ms.: Manuscrito
- P. y M.: Paz y Melia, obra nº 8 de la Introducción
- R.A.E.L.: Real Academia Española de la Lengua
- S.a.: Sin año
- S.l.: Sin lugar

I. OBRA NO DRAMATICA

1765

1. *Carta dedicatoria, que al doctor D. Diego de Torres Villarroel, del gremio y claustro de la Universidad de Salamanca, su Cathedratico de Prima de Mathematicas jubilado por el Rey nuestro Señor, &c. dirige Don Antonio Resaldaval de Sotoyorma, exponiendole noticias joco-serias y verdades macizas, recogidas por lo que se ve y comprehendidas por lo que no se mira: autentica pintura de los graves inventos que se obserban para las inmediatas Funciones Reales, todo escrito por menor, aunque por mayor va todo. Consta de tarazonas de prosa raida, y de retazos de versos, que dicen mas de lo que dicen.* Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1765. 16 p. B.N.M. R/23518.

El nombre del autor es un anagrama-seudónimo de Antonio Valladares de Sotomayor.

2. *Metrico concepto, que a el poetico impulso de una cobarde turba, manifiesta ... el perfecto sentido y descifra de la Décima enigmática vista en la esquina de la calle de las Carretas.* Calatayud. 4º.

Citado por A. Palau y Dulcet: *Manual del Librero Hispano-americano*. Barcelona, 1948. Tomo XXV, pág. 130.

1766

3. *Verdadera y gloriosa relacion, que expresa las rendidas reverentes gracias que a nuestro augusto, benignisimo, Catholico Monarcha, y Señor D. Carlos Tercero, (que Dios guarde) dan sus vasallos en esta Corte, por la regia, soberana piedad que con ellos usó en perdonarles el ruido que fomentaron, pidiendo a su Magestad la baxa del Pan, y demás viveres, como lo concedio su nunca bien celebrada Real clemencia, con otras circunstancias dignas de oirse.* Compúsola D. Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1766. 8 p. B.N.M. R/24571.

Es un romance en octosílabos con motivo del Motín de Esquilache.

4. *El dichoso pensador. Desagravio de las mugeres, sus prendas, excelencias y sublimidades, por las que se discurre y prueba, igualan, sino exceden, a los hombres en saber, discurrir y gobernar. Pensamiento I. La Hermosura es perfeccion.* Obra Semanaria que saldra todos los miercoles, y la da a luz Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1766. 15 p. sin numerar + 9 p. + sin numerar. B.N.M. V-2719-5.

Es una obra periódica influida por *El Pensador* de Clavijo y Fajardo, escrita por Valladares con el fin de resaltar los valores femeninos.

5. *El dichoso pensador. Desagravio de las mugeres. Lo que puede una Beldad.* (Pensamiento II). Madrid, Imprenta de Martínez Abad, 1766. B.M.M. Papeles varios impresos nº 2, nº 1126.

Es la continuación de la obra semanal anterior, que no se debió seguir publicando.

1768

6. *Lastimo... melancolicos y tristes... que en la sentida muerte del Excmo. Señor D. Luis de Cordova y La Cerda, &c. Duque de Medinaceli, &c. (que de Dios goce) exclamo el general sentimiento de esta Corte. Formase un cotejo moral entre la Grandeza, y generosidad, que obstentó S.E. y la nada de nuestro Sèr. De que se sacan Christianos documentos que a presencia del respetable Cadaver nos ofrece la razon, para saber morir bien, que se consigue no viviendo mal.* Escrivialos Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1768. 4º, 16 p. B.N.M. 2/51795.

La primera página del ejemplar conservado se encuentra incompleta, razón por la cual el título presenta algunas lagunas. Es una elegía en prosa del Duque de Medinaceli en que el autor intercala un romance endecasílabo y una serie de endechas.

7. *El Prado por adentro y el Philosopho por afuera.* Obra dividida en tres figuras. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Quien reverentemente la dedica, y consagra a la generosa proteccion del Señor Don Francisco Velazquez del Puerco. Madrid, Imprenta de Joseph Francisco Martinez Abad, 1768. 8º, 73 p. B.M.M. MB-1802.

Es una obra costumbrista escrita en prosa, en que el autor intercala dos décimas (pág. 13), que llevan en acróstico la siguiente frase: "Don Antonio Valladares es autor de esta obra", y varias endechas (pp. 14-16).

1774

8. *Carta de Antonio Valladares de Sotomayor a D. Vicente Ceano y Barba.* Madrid, 19 de Julio de 1774. B.N.M. Ms. 11040, folio 95.

Se trata de una carta autógrafa en la que Valladares manifiesta su opinión acerca de un "Discurso legal sobre nuestro Theatro cómico, y sus Actores" de Ceano y Barba. Con ella, Valladares toma parte en la polémica sobre la licitud del teatro, y la problemática de los actores, que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII.

1797-1807

9. *La Leandra. Novela original que comprehende muchas.* Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Editor del Semanario Erudito. Madrid, 1797-1807. 8º. B.N.M. 3/16264-72. Contiene:

Tomo I: En la Oficina de Antonio Ulloa, 1797. 9 p. Sin numerar + 395 p.

- Tomo II: En la Oficina de Antonio Ulloa, 1797. 374 p.
 Tomo III: En la Oficina de D. Antonio Cruzado, 1797. 405 p.
 Tomo IV: En la Oficina de D. Antonio Cruzado, 1797. 381 p.
 Tomo V: En la Oficina de D. Antonio Cruzado, 1801. III-XVI, 8 p. (sin numerar), 327 p.
 Tomo VI: En la Imprenta de D. Antonio Cruzado, 1803. 304 p.
 Tomo VII: En la Imprenta de la calle de Relatores, 1805. 6 p. (sin numerar), 259 p.
 Tomo VIII: En la Imprenta de la calle de Relatores, 1805. 248 p.
 Tomo IX: En la Imprenta de la calle de Relatores, 1807. 268 p.
 3/16264-72.

En el tomo IX se anuncia el X y último con lo que se daría fin a la novela que queda así incompleta. En el tomo I Valladares pone un Prólogo (pp. 3-16) en que teoriza sobre el género de la novela, señalando sus dificultades y excelencias, comparables a las de la Poesía. Al frente del tomo V pone Valladares una dedicatoria en español y francés dirigida a Luciano Bonaparte, Embajador de Francia en España, en la que el autor hace una semblanza de Napoleón.

1799

10. *Coleccion de Seguidillas o Cantares de los más instructivos y selectos enriquecida con notas y refranes en cada uno para hacer mas facil su inteligencia, y la lección mas fertil y agradable. Se ilustran con anécdotas, apólogos, cuentos, sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido, dispuesto y exornado para acreditar que ninguna nacion tiene un ramo de literatura tan exquisito y lacónico, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias en la poesía, como el que componen nuestras seguidillas.* Por D.A.V.D.S. Tomo I. Madrid, Imprenta de Franganillo, 1799. 8º, 236 p. B.N.M. R/ 23302.

Forma parte de *El Refranero General Español. Parte recopilado y parte compuesto por José M^a Sbarbi.* Madrid, Imprenta de A. Gómez Fuentenebro, 1875. Ocupa todo el volumen IV, en que se reproduce en facsímil la portada del libro, y el contenido completo, aunque con algunas correcciones.

El libro se compone de doscientas seguidillas numeradas compuestas por Valladares, según declara en el Prólogo (p. 7), que se continuarían con otras recogidas por él en sucesivos tomos.

1815

11. *La verdad como es en sí o Razones que convencen de la falsa y equívoca expresión que asienta "que peca mortalmente el que hace comedias o concurre a ellas".* Su autor D. Antonio Valladares de Sotomayor. Reimpreso en Orihuela, Imprenta de la Viuda de Santa María e hijos, 1815. Se encuentra impreso en el Archivo Histórico Nacional, Sección de Inquisición, legajo 4484 nº 25, junto con el expediente de prohibición de la obra.

No consta en el expediente la fecha de la primera impresión. Este fo-

lletto fue prohibido por la Inquisición en 1815 por la defensa que del teatro hace el autor en contra de la doctrina de la Iglesia y de las afirmaciones de diversos oradores sagrados, a los que ridiculiza.

1815-1820

12. *Tertulias de invierno en Chinchón: Conversaciones crítico-políticas, morales e instructivas*. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid. 8º. Se encuentra impresa en la B.N.M. u/9000-03 en cuatro tomos:

Tomo I: Imprenta de D. Francisco de la Parte, 1815. 16 p., XVI, 296 p.

Tomo II: Imprenta de la Viuda de Vallin, 1815. 288 p.

Tomo III: Imprenta de la Viuda de Aznar, 1820. 288 p.

Tomo IV: Imprenta de la Viuda de Aznar, 1820. 280 p.

Se trata de una obra de miscelánea enmarcada en una tertulia que incorpora variados elementos: novelas cortas, biografías, sentencias y anécdotas, dos piezas de teatro y otros discursos sobre tema religioso, filosófico, científico, político, etc.

1816

13. *Tributo obsequioso que ofrece a L.R.P. de la Reina N.S. Doña María Isabel de Braganza y Borbón... con motivo de su... arribo a la Corte*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Vallin, 1816. 4º, 14 p.
Citado por Palau, *op. cit.*, vol. XXV, p. 132.

(?)

14. *Tributo obsequioso que ofrece al Sr. Almirante de Castilla... el más humilde y afectísimo servidor de su Alteza... s.l., s.a. 4º*.
Citado por Palau, *op. cit.*, vol. XXV, p. 132.

II. OBRA DRAMATICA

A) Comedias

1. *Comedia nueva Aben-Said, Emperador del Mogol*. En tres actos y prosa. Ms. B.N.M. 16194. (S.a.). P y M.
2. *Comedia nueva La Adelina*. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso.
 - a) Mss.: B.N.M. 16222 (Imprimatur de 22-9-1801) y 16444 (S.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/3419. (S.l.), 1801.
Es la segunda parte de *El Emperador Alberto I y la Adelina*. Representada conjuntamente con la primera parte entre el 22 y el 29 de Septiembre de 1788 (7).
3. *Comedia nueva El amigo verdadero*. Jornada Primera. Ms. B.N.M. 16219 (S.a.), P.yM.

4. *Comedia nueva original La Amistad es lo primero*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 1-1. Censura de 13 de Enero de 1785.
5. *Comedia nueva A suegro irritado, nuera prudente*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 2-18 (S.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/14844. *Comedias de varios autores*. Tomo 27. Madrid (S.a.).
 Según dice la obra impresa "Se representó en la Compañía de Manuel Martínez, año de 1775".
 Es una adaptación de la obra *La nuera sagaz*.
6. *Comedia nueva A una grande heroicidad, pagar con otra mas grande*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso. Ms. B.M.M. 1-13. Censura de 3 de Diciembre de 1782.
 Esta comedia también fue conocida con el título de *Eduardo 3º*.
7. *Comedia nueva joco-seria Las Bodas de Camacho*. En dos actos y verso. Ms. B.N.M. 15918. (S.a.), PyM. y JA.
8. *Comedia nueva La Cándida*. En cinco actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 99-4. Censura de 2 de Septiembre de 1781.
 - b) Ms. B.N.M. 15902. (S.a.) Acto Primero. PyM. y JA.
 También se conoce esta comedia con el título de *La Cándida en Te-tuán*.
9. *Comedia El Carbonero de Londres*. En tres actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 18-13 (S.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/2066 (S.l., S.a.).
 LFM. Cotarelo también la atribuye a Valladares (8).
 Se representó entre el 13 y el 21 de Diciembre de 1784 (9).
10. *Comedia nueva El Católico Recaredo*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 20-1 (S.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/1593 (S.l., S.a.); T/12633. Barcelona, 1797.
 Se representó en Enero de 1786 (10).
11. *Comedia nueva heroica El Conde de Wervic*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 99-10. Censura de 6 de Julio de 1779.
 - b) Ms. B.N.M. 16447. (S.a.). Primera y segunda jornada.
12. *Tragedia El Conde de Warvik*. En cinco jornadas y prosa. Ms. B.N.M. 15170. (S.a.). Primera, segunda y cuarta jornada.
 Es la versión en prosa de la anterior.
13. *Comedia nueva Constantino y Maximiano*. De D. Antonio Valladares de Sotomayor. Ms. B.N.M. 15938. (S.a.). Jornada primera y parte de la segunda.
14. *Comedia nueva Cual mas obligacion es la de padre o la de juez*. En tres actos y verso. Ms. B.M.M. 101-13. Censura de 10 de Julio de 1777.
 LFM.

15. *Comedia nueva Las cuatro naciones o viuda sutil*. Tres actos y prosa.
 - a) Ms. B.M.M. 97-8. Censura de 23 de Abril de 1788.
 - b) Impresa: B.M.M. 97-8. Madrid, 1803. "Traducida del italiano. Corre-gida y enmendada en esta tercera impresión". LFM.
16. *Comedia nueva El culpado sin delito*. De Don Antonio Valladares de So-tomayor. En tres jornadas y verso.
 - a) Ms. B.N.M. 15905. (S.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/11413. Madrid, (S.a.). Dedicatoria fechada el 27 de Agosto de 1782.
17. *Comedia nueva Curar los males de honor es la física mas sabia*. De Don Antonio Valladares y Sotomayor. En tres jornadas y verso. Ms. B.N.M. 16448. (S.a.). Se representó el 7 y 8 de Mayo de 1782 (11). Es una adaptación de la obra de Goldoni *El médico holandés*.
18. *Comedia nueva original Defensa de la Coruña por la heroica María Pita*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y ver-so. Ms. B.M.M. 106-19. Censura de 4 de Diciembre de 1784.
19. *Comedia nueva De la más fiera crueldad, sabe triunfar la virtud. La Ade-laida*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso. Ms. B.N.M. 16449 (S.a.).
20. *Comedia nueva La desdicha más dichosa*. En verso. Ms. B.N.M. 16454. (S.a). Parte de la primera jornada. PyM. y JA.
21. *Comedia nueva El dichoso por la suerte, y tambien por la elección*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 - a) Ms. B.N.M. 16464. (S.a.).
 - b) Ms. B.M.M. 24-7. Censura de 1782.
22. *Comedia nueva Los dos famosos manchegos y máscaras de Madrid*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Ms. B.N.M. 16470. (S.a.). Parte de la primera jornada.
23. *Comedia nueva Efectos de la virtud y consecuencias del vicio*. De Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 - a) Ms. B.N.M. 16443: "Año de 1781".
 - b) Ms. B.M.M. 28-9. Censura de 12 de Agosto de 1781.
24. *La Egilona, viuda del Rey Don Rodrigo*. En tres actos y verso. Impresa: B.M.M. c/18857. Barcelona, (S.a.). LFM y JA.
25. *Tragedia nueva La Elmira*. En cinco actos y verso. Ms. B.M.M. 108-16 bis. Censura de 8 de Noviembre de 1788. LFM (12).
26. *Comedia nueva El Emperador Alberto I y la Adelina*. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso.
 - a) Ms. B.N.M. 18336: (s.l.), (s.a.).
 - b) Ms. B.M.M. 83-9: (s.l.), (s.a.).
 - c) Impresa: B.N.M. T/3421. *Comedia nueva El Emperador Alberto I y la Adelina: puesta en verso, exornada y arreglada a nuestro teatro* por Don Antonio Valladares de Sotomayor. [Madrid], (s.a.). Antecede a la comedia un Prólogo muy interesante para conocer las ideas dramáticas del autor. La primera impresión que se conoce es de 1781 (13).

27. *Enriqueta y Adolfo*. En tres actos y prosa. Ms. B.M.M. 110-11. Aprobación de 1816. JA. Puede ser *La Enriqueta* que le atribuye Moratín.
28. *Comedia nueva La escuela de las mujeres*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 110-17. (S.a.).
Representada el 23 y 24 de Agosto de 1784 (14). Es una adaptación de la obra de Molière *L'école des femmes*.
29. *Comedia nueva Esposa y trono a un tiempo, y Mágico de Servan*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso.
a) Ms. B.M.M. 131-2. Aprobación de 1815 y 1817.
b) Impresa: B.N.M. T/10848. Barcelona, (s.a.). B.N.M. T/1420. Barcelona, 1846.
Se representó durante veinticuatro días a partir del 25 de Noviembre de 1781 (15). También se conoce con el nombre de *El Mágico de Astracán*.
30. *Comedia nueva Exceder en heroísmo la mujer al héroe mismo. La Emilia*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
a) Ms. B.M.M. 26-14. Censura de Diciembre de 1781.
b) Impresa: B.N.M. T/14844. *Comedias de varios autores*. Tomo 27. Madrid, (S.a.).
31. *Exponerse al sacrificio por querer y aborrecer y La fundación de Madrid por Ocno-Bianor y Mantho*. En tres jornadas y verso. Ms. B.M.M. 113-2. Aprobación de 29 de Enero de 1812. LFM y JA.
32. *Comedia nueva El fabricante de paños o el comerciante inglés*. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. En cuatro actos y verso.
a) Ms. B.M.M. 30-4. Censura de 1783.
b) Impresa: B.N.M. T/14825. *Comedias de varios autores*. Tomo 8º (S.l., S.a.).
Es una adaptación de *El fabricante de Londres* de Fenouillot de Falbaire (16).
33. *La falsa cordera*. En prosa. Ms. B.N.M. 16388. (S.a.). Acto primero, segundo y principio del tercero. PyM.
34. *Pieza moderna Faltar a padre y amante por obedecer al Rey. La Etreá*. De tres ingenios. En tres actos y verso.
a) Ms. B.M.M. 30-1. Censura de Junio de 1778. Según este ms. los tres ingenios son: Joseph Lopez de Sedano, Joseph Ibañez y Antonio Valladares de Sotomayor. Este último sería el autor de la jornada 1ª o 3ª (17).
b) Impresa: B.N.M. T/1413. Barcelona, (S.a.).
35. *Los filosofos*. En prosa. Ms. B.N.M. 16451 (s.a.) Acto primero y parte del segundo. PyM.
36. *Comedia nueva original Los franceses generosos*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso.
a) Ms. B.N.M. 16491. (s.a.) Parte del acto primero.
b) Ms. B.N.M. 16492. "Año de 1810". Parte del acto primero.
Ambos manuscritos se encuentran en distinta fase de elaboración.

37. *Comedia nueva El Galeote cautivo*. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 115-14. "Año de 98". Sin censura.
 b) Impresa: B.M.M. c/18858 (s.l.), (s.a.a). LFM.
 Se representó en Junio de 1786 (18).
38. *Comedia sin fama La gran victoria de España en los campos de Vitoria*.
 Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y prosa.
 Impresa: B.N.M. T/3825. Madrid, 1814.
39. *Comedia nueva La gratitud*. En cinco actos y prosa. Ms. B.N.M. 16453 (s.a.). PyM.
40. *Comedia nueva El grito de la naturaleza*. En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 115-16. Censura de 3 de Septiembre de 1784. LFM.
41. *Tragi-comedia nueva Guzman el Bueno*. En tres jornadas y verso. Ms. B.N.M. 16456. s.a. Según Joaquín de Arteaga es de 1779 (19). PyM. LFM. y JA.
42. *Comedia nueva La hija fingida*. Por Don Valerio Llamas, Davalos y Resa (anagrama-seudónimo de Antonio Valladares de Sotomayor (20)). En tres actos y verso. Ms. B.N.M. 16457 (s.a.).
 Es con variantes *El matrimonio interrumpido*, y *El matrimonio interrumpido y la hija fingida*. Esta comedia también se conoce con el título de *La hija fingida y enredos de papagayo*.
43. *Comedia nueva original El lavandero de Madrid*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso. Ms. B.N.M. 16446 (s.a.)
 Esta comedia fue rechazada por la censura. En 1784 Valladares obtuvo autorización para representarla con el título de *El vinatero de Madrid*, después de modificar las partes que originaban los reparos.
44. *Drama heroico original Lealtad, traición e inocencia o Sífiro y Etolia*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso.
 a) Ms. B.N.M. 16465 (s.a.)
 b) Ms. B.M.M. 40-6. Censura de 1782.
45. *Comedia nueva Las locuras amorosas*. En prosa. Ms. B.N.M. 16499 (s.a.)
 Acto primero y principio del segundo. PyM.
 Es traducción de una obra de Regnard: *Les folies amoureuses*.
46. *Lugareña astuta, tutor celoso*. En cuatro actos y verso. Ms. B.M.M. 75-7. Aprobación de 1816. LFM. y JA.
47. *Comedia La madrastra o el padre de familias*. En tres actos y prosa. Ms. B.N.M. 16413 (s.a.) PyM.
 Es traducción de la obra de Diderot *El padre de familia*.
48. *Comedia nueva original Magdalena cautiva*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso.
 a) Ms. B.M.M. 49-32 (s.a.).
 b) Impresa: B.N.M. T/4980. Barcelona, s.a. Se representó entre el 29 de Enero y el 8 de Febrero de 1785 (21).
49. *Comedia nueva original El Mágico de Erivan*. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 131-16. Censura de 26 de Enero de 1816. En nota manuscrita: "Año de 1894 todos los papeles".

- b) Impresa: Biblioteca R.A.E.L. Barcelona, 1791. JA. con el siguiente título: *Ciencia vence al poder con los mayores prodigios. Mágico de Erivan*.
50. *Comedia nueva El Mágico del Mogol*. Por Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 45-9. 1788. Censura de 1816.
 b) Impresa: B.N.M. T/20522. Barcelona (s.a.). Se representó entre el 31 de Enero y el 12 de Febrero de 1782 (22).
51. *Comedia nueva La Maleta*. Su autor Don Anastasio Valderosal y Montedoro (anagrama-seudónimo de Don Antonio Valladares de Sotomayor) En tres actos y prosa.
 a) Impresa: B.M.M. B/22655 [Madrid], 1804.
 b) Impresa: B.N.M. u/9003. "Comedia sin fama en prosa, e intitulada La Maleta". Su autor D.A.V.S. En el tomo IV de *Tertulias de invierno en Chinchón*. (I, 12).
52. *Comedia nueva El marido de su hija*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 44-2. (s.a.).
 b) Impresa: B.N.M. T/10879. [Madrid], (s.a.). B.N.M. T/3858. Barcelona 1790.
 Se representó en Septiembre de 1786 (23). Se trata de una adaptación de *La Gouvernante* de Nericault Destouches (24).
53. *Comedia nueva La más altiva arrogancia postró unida España y Francia, y gran triunfo de Roma*. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.N.M. 16474. Licencia para representarse de 9 de Febrero de 1773. PyM.
54. *Comedia nueva El matrimonio interrumpido*. En tres actos y prosa.
 a) Ms. B.N.M. 16390 (s.a.). PyM. Puede ser *El matrimonio deshecho* que cita LFM.
55. *Comedia nueva El matrimonio interrumpido y la hija fingida*. En tres actos y verso.
 a) Ms. B.M.M. 44.10. Censura de 30 de Julio de 1780.
 Es *La hija fingida* con modificaciones importantes.
56. *Comedia nueva Las máximas de un buen padre para probar a un mal hijo*. De Valladares. En tres jornadas y verso. Ms. B.M.M. 44-19. Censura de 29 de Agosto de 1777.
57. *Los Monteros de Espinosa*. Ms. B.N.M. 15994. PyM. y Aguilar Piñal (25), con el título *De donde tienen su origen Los Monteros de Espinosa*.
 Se representó en Sevilla en 1776 (26). Es una refundición de la obra de Lope de Vega del mismo título.
58. *Comedia nueva No hay cosa que no se sepa*. De Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso. Ms. B.M.M. 51-10. Censura de 18 de Abril de 1779.
59. *Comedia nueva No hay trono como el honor. Alejandro en Macedonia*. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 50-3 (s.a.) Según este manuscrito el acto 2º es de Valla-

dares y el 3º de D. José López de Sedano. La autoría compartida queda confirmada por el mismo Valladares (27).

60. *Comedia sin fama Nuestro Rey Fernando VII en el complot de Bayona*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. Ms. B.N.M. 16506. "Dedicatoria al mejor de los Reyes el S^r. Dⁿ. Fernando 7º Nuestro S^{or}." de 20 de Agosto de 1814.
61. *Comedia original Nunca desampara el cielo la inocencia perseguida, o La Condesa Genoveva*. En tres actos y prosa. Ms. B.M.M. 52-12. Aprobación de 17 de Agosto de 1817. JA.
62. *Comedia nueva Nunca el rencor vencer puede adonde milita amor. Atis y Erenize*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 a) Ms. B.M.M. 133-3. Fechado en 1769.
 b) Ms. B.N.M. 16516 (s.a.).
 Según nota de Valladares en el ms. de la Biblioteca Nacional se representó en 1767, aunque la compuso en 1758.
63. *Comedia nueva Otro nuevo faeton tambien roto en Valdemoro*. En dos actos y prosa. Ms. B.M.M. 135-15 (s.a.). En nota manuscrita: "se representó el 22 de Febrero de 1802". LFM. y Cotarelo (28).
64. *Comedia nueva Perfectos comerciantes*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres actos y verso. Ms. B.M.M. 136-1. Censura de 4 de Julio de 1782.
65. *Comedia nueva Por defender a su Rey derramar la sangre es ley. La Dircea*. Su autor Valladares. En tres jornadas y verso. Ms. B.N.M. Res. 132. (s.a.).
 Se representó en Mayo de 1777 (29).
66. *Comedia nueva La posada feliz*. En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 57-12. Censura de 15 de Septiembre de 1780. LFM. y JA. Arteaga señala: "distinta de la de Sedano".
67. *Comedia nueva Premiar con una corona a la lealtad de un vasallo*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor.
 a) Ms. B.N.M. 15507 (s.a.) Primera jornada y parte de la segunda.
 b) Impresa: *Colección de las mejores comedias que se van representando en esta corte* (30).
68. *Comedia nueva El preso por amor o El Real encuentro*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso.
 a) Impresa: B.M.M. c/18858. [Madrid] (s.a.).
 b) Impresa: B.N.M. T/14812. Valencia, 1810.
 Se representó el 14 de Octubre de 1796 (31). Esta comedia aparece novelada en *La Leandra* (I. 9), Tomo II, pp. 191-328.
69. *Comedia nueva El Rey Eduardo el Octavo*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso. Ms. B.M.M. 143-1. Censura de 5 de Diciembre de 1783.
70. *Comedia nueva El Rey es primero*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 203-8. Censura de 23 de

Diciembre de 1796.

71. *Comedia nueva Rufino y Aniceta*. Su autor D. Anastasio Valderosal y Montedoro (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor). En dos actos y verso. Impresa: B.N.M. T/20670 (s.l.), (s.a.).
Se representó el 16 de Diciembre de 1807 (32).
72. *Comedia nueva Saber del mayor peligro triunfar sola una mujer. La Elvira*. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 144-7. Censura de 1781.
 - b) Impresa: B.N.M. T/20508. Barcelona (s.a.).
73. *Comedia nueva Saber premiar la inocencia y castigar la traición*. En tres actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 65-6. Censura de 1782.
 - b) Impresa: B.M.M. c/18860. Barcelona (s.a.) JA., VGH. y LFM.
También se la conoce con el título de *El sitio de Landau y El degradado*.
74. *Comedia nueva Samir y Nircea*. Su autor Don Anselmo Tovalina Ordaso de Tiroa (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor). En dos actos y verso. Ms. B.M.M. 146-10. Censura de 31 de Enero de 1793.
75. *Comedia nueva Sitio de Calatayud por el Marte Empecinado*. Su autor Don Atanasio Valderosal y Montedoro (anagrama-seudónimo de D. Antonio Valladares de Sotomayor). En dos actos y prosa. Ms. B.N.M. 16312. Censura de 18 de Octubre de 1814.
76. *Tragedia nueva Sólo vence la traición un constante corazón. La Edubige en Persia*. Compuesta por Antonio Balladar. En cinco actos y verso. Ms. B.N.M. 15845. Lorca 1781. PyM. y JA.
77. *Drama alegórico Sueños hay que lecciones son. Los efectos del desengaño*. En cinco actos y verso. Ms. B.M.M. 66-20. Censura de 19 de Abril de 1808. JA.
78. *Comedia nueva Tener fama de fiera y en las acciones no serlo. Laomedon*. En tres jornadas y verso. Ms. B.M.M. 149-14. Censura de 30 de Mayo de 1778. Según este manuscrito los autores son: Jornada 1ª: D. José López de Sedano; Jornada 2ª: Valladares; Jornada 3ª: D. José de Ibañez.
79. *Comedia nueva El trapero de Madrid*. Por Don Antonio Balladares. En dos actos y verso.
 - a) Ms. B.M.M. 148-4 (s.a.).
 - b) Impresa: B.N.M. T/1697. [Madrid], (s.a.).
Se representó entre el 16 y el 22 de Septiembre de 1782 (33). Según el "Memorial Literario" es una imitación de la obra *La Brouette du Vinaigrier* de Mercier (34).
80. *Comedia nueva El usurero celoso y la prudente mujer*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso. Ms. B.N.M. 16304 (s.a.).
Se representó en Sevilla en 1777 (35).

81. *Comedia El vano humillado*. En cinco actos y prosa. Ms. B.N.M. 15881. 1805. Cotarelo atribuye esta comedia a Valladares y la fecha en 1781 (36).
82. *Comedia El vano humillado*. En cinco actos y verso. Ms. B.N.M. 15848. (s.a.).
Adaptación en verso de la comedia anterior.
83. *Comedia nueva original El vinatero de Madrid*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En dos actos y verso.
a) Ms. B.N.M. 16337. Censura de 28 de Agosto de 1784.
b) Impresa: B.N.M. T/5884. Madrid, 1787. 3ª edición. B.N.M. T/3863. Madrid, 1802. 4ª edición.
Es la comedia *El lavandero de Madrid*, una vez corregidos por el autor los aspectos considerados como improcedentes por la censura.
84. *Comedia nueva La viuda sutil*. En tres actos y verso. Ms. B.M.M. 90-1. Censura de 11 de Julio de 1778.
Es la comedia *Las cuatro naciones o viuda sutil*.
85. *Comedia nueva Las vivanderas ilustres*. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. En tres jornadas y verso.
a) Ms. B.N.M. 15478 (s.a.)
b) Impresa: B.N.M. VE. 1185/7 (s.l.), 1792.
Se representó entre el 14 y el 16 de Julio de 1788 (37).

B) Sainetes

1. *Sainete nuevo El Adivinador*. En verso. Ms. B.N.M. 14523³ (s.a.). PyM.
2. *El Adivino*. En verso. Ms. B.N.M. 15816. (s.a.). PyM.
Es una segunda redacción del anterior sainete.
3. *Amigo verdadero*. En verso. Ms. B.M.M. 151-20. Censura de Noviembre de 1792. Catálogo B.M.M.
4. *Sainete nuevo El apoderado de Indias*. En verso. Ms. B.N.M. 14523⁵. 1779 PyM.
5. *Boda a la moda*. En verso. Ms. B.M.M. 162-37. Censura de 1782. CBMM.
6. *Sainete nuevo Las bodas de los manchegos*. En verso.
a) Ms. B.N.M. 14595²³. Diciembre de 1814.
b) Ms. B.N.M. 14523⁶. Igual al anterior pero sin fecha.
c) Ms. B.N.M. 14523^{6 bis} (s.a.). Es igual que el anterior pero con variantes. PyM.
7. *Sainete nuevo Los caldereros*. En verso. Ms. B.N.M. 14523⁷. 1780. PyM.
En este manuscrito hay unos versos puestos al final en que Valladares se queja de su situación económica y pide ayuda a algún caballero.
8. *El carpintero burlado*. En verso. Ms. B.N.M. 15525⁴. (S.a.). Atribuido a Valladares por I.L. McClelland (38).
9. *Sainete nuevo El castigo del avaro*. De Don Antonio Valladares de Sotomayor. En verso. Ms. B.N.M. 14520²⁷. Censura de 12 de Septiembre de 1777.

10. *Los cómicos españoles y prueba de los franceses*. En verso. Ms. B.M.M. 153-20. Censura de 1775. Es de Valladares según un recibo firmado (39).
11. *Cómicos de repente*. En verso. Ms. B.M.M. 162-36. Censura de 8 de Julio de 1782. CBMM.
12. *Sainete nuevo Los criados embusteros o Trápala y Tramoya*. Su autor Don Antonio Valladares. En verso.
 - a) Ms. B.N.M. 14519²¹. 1805.
 - b) Impresa: "Pequeña pieza dramática intitulada Los criados embusteros" en el tomo IV de *Tertulias de invierno en Chinchón* (I. 12), pp. 109-158.
13. *El encantador*. De Valladares. En verso. Ms. B.N.M. 14523¹⁷ (s.a.).
14. *El español afrancesado*. En verso. Ms. B.N.M. 14520³¹. 1777. Censura de 5 de Junio de 1777. PyM.
15. *La fiesta de novillos*. En verso. Ms. B.N.M. 14520³⁴. 1768. PyM.
16. *Sainete nuevo La golondra*. En dos partes. De Don Antonio Valladares de Sotomayor. En verso. PyM.
 - a) Ms. 14523²³⁻¹. (S.a.). 1^a parte.
 - b) Ms. 14523²³⁻². (S.a.). 2^a parte.
 - c) Ms. 14523²³⁻³. (S.a.). 1^a y 2^a parte.
 - d) Ms. 14523²³⁻⁴. (S.a.). 1^a parte con variantes.
17. *Sainete nuevo El hombre de buena fortuna*. En verso. Ms. B.N.M. 14523²⁷. (S.a.). PyM.
18. *Sainete nuevo Lacayo, paje y marido*. En verso. Ms. B.N.M. 14524¹⁵. (S.a.). Incompleto. PyM.
19. *Sainete La niña inocente*. En verso. Ms. B.N.M. 14524²⁶. Censura de 29 de Agosto de 1779. PyM.
20. *El obrador de los sastres*. En verso. Ms. B.N.M. 14524²⁸. Incompleto. Atribuido a Valladares por I.L. McClelland (40).
21. *El sainete de repente*. En verso. Ms. B.N.M. 14524¹¹. (S.a.). PyM. (41).
22. *Sainete nuevo La tertulia del Prado*. De un ingenio novicio. En verso. Ms. B.N.M. 14524⁷. (S.a.). PyM.
23. *El tonto alcalde discreto*. En verso.
 - a) Ms. B.M.M. 209-3. 1820.
 - b) Ms. B.M.M. 170-29. Aprobación de 1818. Es de Valladares según un recibo firmado (42).

C) Otras piezas cortas

1. *Tercera parte del diálogo cómico-trágico-femenino que se tributa a la Señora Polonia*. En verso. Ms. B.N.M. 16218. [1780]. Al principio hay un soneto. PyM. Cotarelo cita esta pieza como posible obra de Valladares (43).

2. *En justo obsequio de los días del Rey*. Loa. En verso. Ms. B.M.M. 186-67 E. 1783. CBMM.
3. *Introducción para El culpado sin delito*. En verso. Ms. B.N.M. 14518²⁷. 1782. PyM.
4. *Introducción para la comedia de El vinatero de Madrid*. En verso. Ms. B.N.M. 14518²⁵. (S.a.). PyM.
5. *Introducción para la comedia La sangre sin fuego hierve*. En verso. Ms. B.M.M. 1-184-1 (Ch) y (BB). Censura de 1782. CBMM.
6. *Introducción para presentar al público por la Compañía de Manuel Martínez a la Sra. Victoria Ferrer*. En verso. Ms. B.M.M. 1-184-1 (AA). 1785.

D) *Piezas dramáticas atribuidas y no encontradas*

1. *Los acasos de una noche*. LFM.
2. *A diluvios de desdenes cura tempestad de celos*. LFM.
3. *A gran mal gran resistencia*. LFM.
4. *Amarse sin verse*. LFM.
5. *El Barón de Sinflock*. LFM.
6. *Beneficios reiterados con ingratitud pagados*. LFM.
7. *Las buenas costumbres*. LFM.
8. *Buscar el mayor peligro y hallar la mayor fortuna*. LFM.
9. *El capitán y el alférez o la simple muy discreta*. JA.
10. *Castigar con la fineza*. LFM.
11. *Cautelas contra finezas*. LFM.
12. *El comerciante de Burdeos*. LFM.
13. *Competencia en los nobles o la discordia concordada*. JA.
14. *Conde Don García*. JA.
15. *Conseguir sin pretender*. LFM.
16. *Damon y Roselia*. LFM.
17. *De fieras hace amor hombres*. LFM.
18. *De la sepultura al trono*. LFM.
19. *Deposición del Zar Pedro III de Rusia, o mucho y César en un día y César ni nada en dos*. JA.
20. *El desafío feliz*. LFM.
21. *Despreciar una corona*. LFM., JA. y VGH.
22. *Eduardo IV*. LFM.
23. *Empeños de un abanico*. LFM.
24. *Encanto por amor*. JA. y VGH.
25. *El enfermo por amor*. LFM.

26. *El engaño amoroso*. LFM.
27. *La Enriqueta*. LFM.
28. *Este es el mayor placer que el hombre puede tener*. LFM.
29. *Eufrosina*. LFM.
30. *Los hermanos fingidos*. LFM.
31. *El hombre mordaz*. LFM.
32. *Los hortelanos*. JA.
33. *Hoy D. Juan y ayer D. Diego*. LFM.
34. *Los huérfanos*. LFM. y JA.
35. *La Isabela de Plimout*. LFM.
36. *Los jardineros amantes*. LFM.
37. *El Mágico de Tetuán*. JA. (44).
38. *El Mágico por amor*. LFM.
39. *El miliciano*. LFM.
40. *Muerte de Séneca*. JA.
41. *La noche crítica*. LFM.
42. *Obsequiar y aborrecer*. LFM.
43. *Padre avariento*. JA.
44. *El Príncipe de Condé*. LFM.
45. *Quien no pretende no alcanza*. LFM.
46. *Quién será su padre?* JA.
47. *Rosalía o el amor conyugal*. JA.
48. *La sangre sin fuego hierve*. LFM. y JA.
49. *Sidney y Wolsan*. LFM.
50. *Los tíos y los sobrinos*. LFM.
51. *El vasallo Rey*. LFM.

NOTAS

(1) ANDIOC, R., *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, 1976; CAMPOS, J., *Teatro y Sociedad en España (1780-1820)*. Madrid, 1969; McCLELLAND, I.L., *Spanish Drama of Pathos. 1750-1808*. Liverpool University Press, 1970; PATAKY KOSOVE, J.L., *The "comedia lacrimosa" and Spanish romantic drama (1773-1865)*. London, 1978.

(2) VALLADARES DE SOTOMAYOR, A., *La gran victoria de España en los campos de Victoria*. Madrid, 1814. p. 4.

(3) FERNANDEZ DE MORATIN, L., "Catálogo de Piezas Dramáticas publicadas en España" en *Obras de D. Nicolás y D. Leandro Fernández de Moratín*. Madrid, 1944. p. 331.

(4) OVILO Y OTERO, M., *Catálogo Biográfico Bibliográfico del Teatro moderno español, desde el año de 1750 hasta nuestros días*. Madrid, 1863. (Mss. B.N.M. 14616-18).

(5) Cit. por OVILO Y OTERO, M., *op. cit.* Artículo "Don Antonio Valladares de Sotomayor".

(6) MONACO, G., *Introduzione alla Bibliografia Critica di Antonio Valladares de Sotomayor*. S.l., 1979.

(7) COE, A.M., *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore, 1935. p. 83.

(8) COTARELO Y MORI, E., *Estudio sobre la Historia del Arte escénico en España. María del Rosario Fernández. La Tirana*. Madrid, 1897. p. 117.

(9) COE, A.M., *op. cit.*, p. 35.

(10) *Ibidem*, p. 41.

(11) COTARELO Y MORI, E., *op. cit.* p. 87.

(12) En el Catálogo de comedias de la Biblioteca Municipal de Madrid en la ficha correspondiente a *La Elmira* figura la siguiente nota: "Esta obra es de Valladares según Moratín pero impresa con el nombre de Juan Pison y Vargas (México 1788). Esta obra impresa y con el mismo autor se encuentra en la Biblioteca Nacional. T/19657. México, 1788".

(13) Cit. por COE, A.M., *op. cit.*, p. 83.

(14) *Ibidem*, p. 82.

(15) COTARELO Y MORI, E., *op. cit.* p. 75.

(16) COE, A.M., *op. cit.* p. 94.

(17) En un recibo que se encuentra en la B.N.M. Ms. 14016², D. Juan Filloz paga 1500 r^s. a Valladares junto con López de Sedano por las dos jornadas 1^a y 3^a de esta obra. Lleva fecha de 8 de Junio de 1778.

(18) COE, A.M., *op. cit.* p. 103.

(19) ARTEAGA, J., *Indice alfabético de Comedias, Tragedias y demás piezas de teatro español formado por...* Torrelaguna, 1839. (Ms. B.N.M. 14698).

(20) La autoría de Valladares queda confirmada por un recibo firmado el 22 de Agosto de 1780 en que recibe 900 r^s. v^o, por esta comedia (A.M.M. 1-377-2).

- (21) COE, A.M., *op. cit.* p. 137.
- (22) COTARELO Y MORI, E., *op. cit.* p. 76.
- (23) *Ibidem*, p. 145.
- (24) *Ibidem*.
- (25) AGUILAR PIÑAL, F., *Sevilla y el Teatro en el siglo XVIII*. Oviedo, 1974. p. 273. No está claro que este ms. corresponda a la obra citada por Aguilar Piñal.
- (26) *Ibidem*.
- (27) VALLADARES DE SOTOMAYOR, A., Prólogo de *El Emperador Alberto I y la Adelina*. [Madrid], (S.a.). p. 6.
- (28) COTARELO Y MORI, E., *Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, 1902. p. 121.
- (29) Según recibo firmado por Valladares (Ms. B.N.M. 14016²).
- (30) McCLELLAND, I.L., *op. cit.* p. 605.
- (31) COE, A.M., *op. cit.* p. 184.
- (32) *Ibidem*, p. 187.
- (33) COTARELO Y MORI, E., *Estudio...*, p. 88.
- (34) COE, A.M., *op. cit.* p. 219.
- (35) AGUILAR PIÑAL, F., *op. cit.* p. 282.
- (36) COTARELO Y MORI, E., *Isidoro...*, p. 130.
- (37) COE, A.M., *op. cit.* p. 236.
- (38) McCLELLAND, I.L., *op. cit.* p. 604.
- (39) Recibo firmado por Valladares el 16 de Octubre de 1775. (Ms. B.N.M. 14016²).
- (40) McCLELLAND, I.L., *op. cit.*, p. 604.
- (41) Según recibo firmado el 22 de Septiembre de 1778 es de López de Sedano. (Ms. B.N.M. 14016²).
- (42) Según recibo firmado por Valladares el 24 de Mayo de 1777 (Ms. B.N.M. 14016²).
- (43) COTARELO Y MORI, E., *Estudio ...*, p. 55 n. Dice: "En un *Diálogo trágico-cómico-femenino* harto picante, escrito en este mismo año de 1780, existente en la Biblioteca Nacional de esta corte, y compuesto, a lo que parece por el famoso D. Antonio Valladares de Sotomayor...".
- (44) Paz y Melia en su *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1935, atribuye a Valladares el ms. 16503 correspondiente a *Los Magos de Tetuán*, pero su autor es D. Sebastián de Moya y Guzmán, según dice el propio ms.

RAZON, SENSIBILIDAD Y POETICA
(Otro deslinde unamuniano)

Por Ignacio M. Zuleta
Universidad Nacional de Mar del Plata

“Hace tiempo que lo hispanoamericano me interesa, y hasta por el condeñado egoísmo, aspiro a cultivar aquel campo”, decía Miguel de Unamuno a Luis Ruíz Contreras en 1899 (1), y ya fuera por esta tendencia “condenable” de quien por esos años se sentía en condiciones de asumir un liderazgo intercontinental (2), o por una auténtica vocación hispanoamericanista, Unamuno quedará ligado a la historia común de las letras hispánicas de Europa y América, como el hombre de su generación que más apasionadamente habló sobre sus contemporáneos de ultramar. Desde su célebre ensayo sobre *Martín Fierro* (1894) y hasta su muerte, en efecto, dio una importancia a las letras del Nuevo Mundo en sus escritos, que negó a las de su propia patria. Sus contemporáneos en lengua castellana eran los de América, si juzgamos por el volumen y la profundidad de los juicios que dejó escritos. Si Valera fue el primer crítico peninsular en quien la literatura hispanoamericana era tratada en el mismo nivel de importancia que la peninsular, el vasco es en quien alcanza aquélla una envergadura y una autonomía propias en el marco de la crítica y el ensayo literario finisecular (3).

“Para nosotros es usted de los nuestros”, le saluda Blanco Fombona en 1901 (4), haciéndose eco de las ideas del destinatario, para quien la cultura y las letras de América debían leerse dentro del marco interpretativo de la hispanidad, como parte integrante e indispensable de su historia común, y no como apéndice menor: universo integrado en España y la hispanidad por los lazos de la “sangre del espíritu” —la lengua. “En la pluralidad expresiva —ha recordado Guillermo de Torre— [Unamuno] ve no un signo de diferenciación, sino de unidad superior: enriquecimiento en el plano espiritual e integración en el idiomático” (5). Esta visión de América y su expresión es la historia de una lucha apasionada y vital —como las luchas de Unamuno desde siempre— que encuentra en el conflicto y la contradicción —tantas veces defendida por el español como método de comprensión— las riberas de un mundo vivido en la circunstancia vital a la distancia, un mundo nunca visitado más que como sueño de pasado y futuro, nunca —lamentablemente— como actualidad. En los cuarenta años de Unamuno ensayista y crítico, destacan alrededor de quince de un activo interés por América y, fundamentalmente, su expresión estética; son precisamente los años de la manifestación, desarrollo y decadencia de la forma más excelente de la poética finisecular en

lengua española: el modernismo (6). Entre 1899 y 1914, buena parte de las reflexiones unamunianas estarán determinadas precisamente por las referencias a la cuestión de la literatura finisecular, que reviste para él un interés central: es un grito de presencia en la historia de la cultura universal, y es la simiente de su futuro, que ha lanzado la "otra" España, la de América (7).

Este interés por la expresión finisecular —modernismo, decadentismo, etc.—, arrastra a Unamuno en la empresa de forjar su peculiar teoría de América, vista como entraña histórica secular de España, y condición —si asumida como tal— de realización de la plenitud común. Era quizás en este punto donde culminaría la curva abierta en su biografía por aquellas primeras lecturas hechas en la pequeña biblioteca americana formada por su padre durante la temporada mexicana.

Me parece que los intelectuales americanos necesitan americanizarse

Podemos reconstruir, a partir de sus textos sobre Hispanoamérica, una teoría de América en Unamuno. Sus instancias fundamentales surgen de la discusión de las ideas y las obras de sus contemporáneos (Unamuno no suele enjuiciar la historia sino desde sus vigencias contemporáneas), en el comentario de los acontecimientos que despiertan su vena más fructífera: la del ensayista (8). A través de la práctica de este género, vemos a un escritor que rehuye la exposición de sus gustos y tendencias de manera directa, y que se solaza en llevar de la mano al lector por la vía de sus fobias, camino del cual surgirá una arquitectura mental de signo, ahora sí, afirmativo.

El carácter esencial de Hispanoamérica es la "españolidad", diferenciada históricamente por la experiencia autónoma de cada nacionalidad. Cuando examina la literatura argentina, por ejemplo, señala en 1908 que cuando más quieren los escritores locales acercarse al idioma de su patria, más español resulta su estilo: "el castellano español y el argentino no se diferencian tanto en el fondo popular, hablado y vivo, cuanto en la espuma literaria, escrita y en cierto modo muerta" (9). El fondo, lo vivo, es lo español; lo superficial ("la espuma") es lo literario, muerto y pasajero, y finalmente —en términos de su teoría de la "intrahistoria"— accidental (10). Esta oposición es reflejo (uno más) de la dicotomía básica del pensamiento histórico de Unamuno, que Guillermo de Torre ha explicado —en el marco del "romanticismo" radical del autor— a partir de la oposición entre *lo natural y espontáneo* y *lo artificial y reflejo* (11).

Así, la atracción que siente por América, y por la que quiere llamar la atención de sus contemporáneos los modernistas, está fundada en el poso español que en su teoría da sentido a toda expresión estética y filosófica. Quienes deben comprenderlo antes que nadie son aquellos que, encandilados por el espíritu de París, han hecho profesión de fe decadentista. Para ellos son sus palabras más encendidas:

"No descubriremos a los hispanoamericanos mientras ellos no nos descubran su América, dejándose de revolotear en torno a París, 'centro de toda luz'.

Cuéntennos la agonía de Tabaré, la errabunda existencia de Martín Fierro o de Santos Vega, guapezas de Juan Moreira, espejo de gauchos, afanes del

estanciero, luchas políticas, trabajos de colonización, pero no se nos vengán con sensualidades cerebrales ni pálidos reflejos del Barrio Latino, si quieren que se les preste atención" (12).

Frases como éstas, abren una de las interminables polémicas que trenzaron a Unamuno en lucha con sus contemporáneos de Europa y América. Fue Darío, su eterno e imposible interlocutor, quien tuvo la ocasión de responderle ahora, reclamando por libertad y cosmopolitismo como herramientas para bucear en auténticos y propios motivos de inspiración. El proceso que Darío llamó del "envejecimiento mental" de España ha motivado el alejamiento de los jóvenes americanos de la fuente peninsular, jóvenes que sienten, sin embargo, que los gauchos están tan lejos de Buenos Aires, como las "sensualidades cerebrales" de París y Madrid. "En arte, en literatura, un enorme balbuceo recorre el 'mare magnum' de la mediocridad continental (...). Pecado sería que con la madre de nuestra lengua continuásemos en lamentable y mutua indiferencia" (13).

Unamuno, pese a reconocer en el modernismo de Darío el valor positivo de un "incipientismo", y en su figura un modelo de "intra-americanismo" (14) (carácter que otros españoles por entonces negaban), declarará, ante el panorama de la literatura hispanoamericana del fin de siglo, su preferencia por lo local y lo nativo, por los libros "más de la tierra, más verdaderamente nativos, pero nativos de verdad, y no tampoco por moda de criollismo literario y macaneante" (15). Estos libros son el *Facundo* sarmientino, el *Martín Fierro* (16) y algunos contemporáneos como *La restauración nacionalista*, de Ricardo Rojas, clave de la "argentinidad latente", según sus palabras (17).

Lo latente en la vida de los pueblos opera como estrato básico —en cuanto concepto clave— de todas las reflexiones de Unamuno; que rescatan en el vasto conjunto de la historia "la tradición eterna" y "el fondo del ser del hombre mismo" (18). De allí surge su interés por aquellos elementos y aquellas obras que revelen la fisonomía intrahistórica de las diversas nacionalidades: "A mí, lo confieso, cuando más me interesan, es decir, cuando sólo me interesan de verdad los escritores americanos —y los de cualquier otra parte— es cuando me hablan de sus propias cosas", dice en 1912, para añadir en tácita referencia a Darío: "A no ser que se trate de algún individuo tan excepcional que sea él todo un mundo en sí, con una tal fuerza lírica que su alma individual sea un escenario tan vasto como el de un pueblo entero. Pero estos poderosos líricos apenas los conocen por ahí" (19). Lo impugnado en la expresión es "lo literario" asumido como proyecto ético, impugnación que nace de la equiparación efectuada entre tradición eterna y lengua, por un lado, y tradición histórica y literatura, por otro: "Lo que hace la continuidad de un pueblo —había dicho en 1895— no es tanto la tradición histórica de una literatura cuanto la tradición intrahistórica de una lengua, aún aquella, vuelve a renacer merced a ésta" (20).

Universalidad y cosmopolitismo

La cuestión del epígrafe fue tema y título de algunos de los ensayos más célebres de Unamuno. Lo permanente, lo eterno y continuo es lo intra-

histórico, que es algo que pertenece a todos los tiempos en la vida de un pueblo; al constituir el ser mismo de cada hombre, es expresión de un enraizamiento en una circunstancia particular que por profunda no deja nunca de ser universal, gracias a aquella ligazón de eternidad. La obra y el pensamiento de modernistas y decadentistas (profetas del fin de una era en la historia de la humanidad) es para él la síntesis de las tradiciones más diversas, bebidas en las fuentes más remotas, pero que no ha alcanzado el rango de universalidad que les daría su remisión a lo intrahistórico. El cosmopolitismo, que es esa síntesis, es la disolución de la personalidad nacional e individual en lo particular pero superficial: en el caso de América, esta actitud atenta contra la aniquilación de sus formas más valiosas de expresión, cerrando las posibilidades de futura grandeza al desviarse en una etapa de formación. Un ensayo de 1899 se apropia de una metáfora extraída del lenguaje científico, mediante la cual se quiere aludir a esta cuestión que venimos desarrollando: “Los complicados, los *raros*, los *extraños*, —expone en indirecta referencia al libro de Darío (1896) pasan mucho antes; son entes de moda, porque cuanto más complejo sea un compuesto, tanto más inestable es; y cuanto más diferenciado, menos universal” (21). Complejidad y diferenciación equivalen en literatura a inestabilidad intrahistórica y a falta de universalidad. *Lo raro* es la afición cosmopolita, que olvida lo local y raigal, vía para acceder, sin embargo, también a lo latente, eterno y finalmente universal en el tiempo y el espíritu.

Cuando Manuel Ugarte publica en 1907 su antología *La joven literatura hispanoamericana* (22), Unamuno insiste en la mención de Sarmiento como modelo de universalismo hispánico: “El cosmopolitismo —lo he dicho muchas veces y habré de repetirlo mucho más— es el mayor enemigo de la universalización. El *Facundo* de Sarmiento será siempre más universal que cualquier novela americana en que se trate de pintar la vida del Egipto faraónico, de la Grecia de Pericles o de la Edad Media” (23). El romanticismo es, consecuentemente, quien en Hispanoamérica ha sido fiel al requisito de universalidad, que es fidelidad a la propia tradición eterna: “Dentro de cincuenta años —pregunta Unamuno— ¿cree Ugarte que se leerá a algunos de los últimos decadentes, simbolistas o modernistas con preferencia a algunos de los románticos de cuando la patria nacía? Yo no lo creo” (24).

La “cosmópolis” modernista es sinónimo de moda parisina para la crítica antimodernista —corriente en la cual debemos incluir a Unamuno (25)—, y el afrancesamiento lo es de falseamiento de la auténtica personalidad, en lo individual y en lo social. “Cosmopolitismo y universalismo”, artículo de Unamuno dirigido “a un porteño cosmopolita”, es concluyente a este respecto. Lo universal es aquí entendido como lo “sub-nacional” (lo *intra-*, latente), que se alcanza en el voluntario enraizamiento en lo propio: “cuanto más de su país y de su tiempo sea un escritor, más de los países y de los tiempos todos” (26). No existe la “humanidad” abstracta, viene a decir Unamuno, que juzga acerca de un ente de razón ilustrado en el “bípedo implume o el contratante social de Rousseau”, sino los hombres concretos, materia de un tiempo y de un lugar. “Todo lo que contra la patria y el patriotismo me dice —le replica al “porteño cosmopolita”— no pasa de *ser*, permítame que se lo diga, el centón de vulgaridades superficiales de puro abstractas que corre de libro en libro” (27). Las últimas palabras son un trasunto de la biografía del catedrático de Salamanca: “Sin moverse del pueblo en que

usted está puede llegar a la más alta universalidad de espíritu. Nada de cosmópolis" (28).

Sangre del espíritu

La concepción unamuniana de la historia conduce, desde sus exposiciones más tempranas, a una ponderación especial del fenómeno de la lengua como constitutivo esencial de la tradición eterna. La literatura del Nuevo Mundo, como parte de la española en la unidad de la lengua, es tema de infinidad de ensayos en los cuales se discute el concepto de "idioma nacional" (29). La raza, "lo latino" impuesto en el campo de las ciencias del espíritu por influencia francesa, le parece a Unamuno un frágil argumento sobre el cual construir la tradición americana. Tal elemento —presuntamente biológico— no define, en su pensamiento, ningún aspecto pertinente de la realidad histórica de los pueblos hispánicos. "Sin duda —dice en 1902—, el suelo crea la raza fisiológica, somática; pero la psíquica, la espiritual, la crea la lengua, que es la sangre del espíritu. La lengua es una sugestión permanente, tomando lo de sugestión en el sentido de los fenómenos hipnóticos" (30). La lengua, realidad intrahistórica, es lo que une y caracteriza a las literaturas hispánicas, y es el ámbito de la verdadera personalidad de los pueblos americanos, por encima de las consideraciones raciales.

Hispanoamérica, comprendida desde esta doble perspectiva —universalismo de su expresión y realidad idiomática—, no tiene en los movimientos finiseculares (modernismo, decadentismo) —según Unamuno— su mejor vía de expresión. Sus juicios sobre estos movimientos estarán dictados por consideraciones tanto estéticas como éticas, sumadas a esa visión del continente americano como espacio en el cual se ha verificado la continuidad —a través de la lengua y no de la raza (31)— del "espíritu colectivo intracastizo que duerme esperando un redentor" (32).

El camino aconsejado es el de la autenticidad ética y estética, el ser uno mismo, imperativo individual de cada escritor y social de cada comunidad nacional. Palabras de 1904: "Pero, señor —suelo decirme después de leer algunas novelas sudamericanas— ¿por qué en estos países nuevos, donde se abre tanta naturaleza virgen ante el hombre, se empeñan en mostrarnos todo tan podrido? ¿Es que hay naciones que nacen decadentes? ¿O no será que más bien no prende allí una intelectualidad a la europea, y necesitan ahondar en su espíritu y sacar a la luz una espiritualidad a la americana? Me parece que los intelectuales americanos necesitan americanizarse" (33). Hay, en definitiva, además, dos Américas: una fiel a sí misma (la de los románticos, Sarmiento, Martí, Rodó, Montalvo, Vaz Ferreira y la gauchesca), y otra que huye de sus raíces, cosmopolita y decadente, la del modernismo. Sin embargo, modernista o no, la América literaria contemporánea será objeto de sus preocupaciones y no será poco lo hará por su mejor conocimiento en España y el resto de Europa, combatiendo el desdén por las cosas del Nuevo Mundo (33 bis). Su vocación de reformador de lo español lo llevó a convertirse en adalid de las ideas americanas, aún de aquellas que eran menos caras a sus aficiones.

Galofobia vs. afrancesamiento

Ha observado Hans Juretschke que el afrancesamiento de los modernistas fue lo que acercó por primera vez a Unamuno al tema de la cultura francesa (34). Este fue abordado por el español inicialmente como el mero objeto de la imitación del escritor modernista, y no como objeto de estudio en sí, y la actitud que Unamuno tomó ante el movimiento hispanoamericano finisecular sólo se entiende si se examina su actitud ante la cultura francesa.

Es conocida su afirmación de 1895/1896 sobre la necesidad de europeizar a España. Por entonces critica Unamuno a quienes piensan que la cultura es "industria de protección nacional" (35). El estado de la España de su tiempo es fruto de la descomposición de la "vieja casta", que desechando la europeización "impidió que brotara aquí la riquísima floración de los países reformados, donde brotaban y rebrotaban sectas y más sectas, diferenciándose en opulentísima multiformidad" (36). El alma castellana, piensa Unamuno, despertaría de su sueño intrahistórico cuando sacudieran a España "los vientos o ventarrones del ambiente europeo" (37). España debía abandonar la idea según la cual el contacto con otras culturas implica la disolución de la propia personalidad, idea vinculada, según afirma, al espíritu anarquista, "pecado original de la raza humana": "Es una idea arraigadísima y satánica, sí, satánica, la de creer que la subordinación ahoga la individualidad, que hay que resistirse a aquélla o perder ésta" (38). La consigna de los ensayos de esta época es el *Tenemos que europeizarnos y chapuzarnos en pueblo*, que Azorín recogería en la de *la curiosidad mental por lo extranjero y el amor a los pueblos viejos*, como las consignas caracterizadoras de la generación de 1898.

De 1896 son sus primeros juicios negativos acerca de la cultura francesa, cuando comenta su carácter esencialmente imitativo. El socialismo de John Ruskin y William Morris y la corriente de popularización del arte ha arraigado, afirma Unamuno, en Francia, que es una "nación de monos de imitación de las más de estas cosas" (39). Esta dura calificación es compatible con su voluntad de diferenciarse de todo aquello que sea tenido por "latino". Así lo declara en carta a Pedro Emilio Coll en 1899: "Cierto que yo me siento poco o nada latino (en rigor no lo soy, como vasco); gusto más de lo inglés, lo alemán y escandinavo, me complazco en la bruma" (40). Su hostilidad hacia lo francés la declara ante otro americano, Rubén Darío: "Algún día explanaré mi *hostilidad*, hija del temperamento, hacia lo francés y aún hacia lo latino" (41).

Lo francés, y más concretamente lo parisino, es para él la quintaesencia de la sensualidad y de la lógica, aspectos de los cuales huyen, por ejemplo, los suizos y belgas francófonos: "El espíritu francés es casi siempre sensual y lógico y ni la sensualidad ni la lógica me atraen, sólo los quiero como escalones para lo supra-sensual y la meta-lógica, para lo místico e intuitivo" (42). El sensualismo galo se contrapone al realismo castellano, que es entendido como resultado de la disociación mental entre sensibilidad e inteligencia (43). Su ascetismo es la razón de la ausencia en la literatura castellana de la casuística del adulterio, el sadismo y el refinamiento, y la preponderancia de una austeridad rayana con la grosería, donde la relación entre hombre y mujer está enmarcada entre la satisfacción del apetito y el débito del hogar:

“Son nuestros caballeros más brutales y menos amadados, menos tiernos en derretimientos, más fastuosos y guapos que elegantes y finos, menos dados también a la sensiblería *ginecolátrica*” (44). Las fórmulas caballerescas castellanas y francesas son expresión, asimismo, de la diferencia que existe entre dos modos de ver la realidad: “‘Dios, Patria y Rey’ es la divisa de los nuestros, más bien que *Dieu, l’honneur et les dames*” (45). Las Manon Lescaut y las Margarita Gautier, “rosas de estercolero”, no prosperan en España, como tampoco —ejemplifica Unamuno— el sadismo, del que “en nuestros días, *A Rebours*, de Huymans, ofrece un ejemplo asqueroso” (46). De más está recordar, por supuesto, el amplio predicamento entre los decadentistas europeos y los modernistas hispanoamericanos de esta novela.

Algunos años más tarde, comentando las *Poesías* de José Asunción Silva, se pregunta cómo hubiera sido la poesía del colombiano de haber leído la “maravillosa poesía inglesa del siglo pasado— tan superior en conjunto a la lírica francesa, en el fondo lógica, sensual y fría” (47), que parece haber sido elegida como modelo espiritual por el colombiano. El espíritu hispánico tiene afinidades más estrechas con el espíritu inglés, alemán, holandés, italiano o ruso, y no con el francés: “Fondos hay en nuestro genio castizo e indígena —son palabras de 1899— que no han despertado del todo por no haber recibido excitaciones directas de espíritus que, como el inglés o ruso, nos son más análogos, con ser ellos más diversos entre sí, que el genio francés, del que nos separa en realidad un abismo” (48). La prueba que se esgrime en esta ocasión es que el tan mentado afrancesamiento no es un fenómeno tan vigoroso como sus defensores y detractores piensan: lo francés, observa Unamuno, nunca ha sido popular en España durante el siglo XIX, salvo el caso de Víctor Hugo, y esto, asegura, por lo que tenía de español (49).

La característica de la cultura francesa que, según el español, contribuye a que muchos se acerquen fervientemente a ella, es su facilidad de comprensión; ella ofrece el pensamiento universal “en papilla”, aunque sea a costa de debilitarlo, de la misma manera que “se imponen las resonantes metáforas de Hugo, el gran retórico, verbigracia, que encubren la vacuidad radical de su pensamiento y lo vulgar de éste; es más fácil imitar a Verlaine que a Wordsworth pongo por caso, y se penetra antes en el espíritu de un Renan que en el de un Kierkegaard, por ejemplo” (50). La colección Alcan, de gran difusión durante los años en que Unamuno cristaliza este pensamiento, es uno de los blancos preferidos de sus ironías, acusándola de ser el máximo instrumento de vulgarización de la cultura en los ambientes intelectuales españoles e hispanoamericanos (51). Por esta accesibilidad, la cultura francesa ha sido adoptada por los pueblos americanos —por un sector de su intelectualidad Joven—. Unamuno reconoce haber recibido incitaciones positivas en su juventud desde Francia, pero recomienda el alejamiento de estas influencias como en un acto de madurez: “De mí sé decir que fueron los franceses los que me introdujeron en el pensamiento europeo, sacándome de este caramanchón de España; pero hace ya tiempo que los tengo olvidados, si se exceptúa a los verdaderamente grandes, que en ninguna parte son muchos” (52).

Hacia 1908, cuando la acusación de galicismo se había convertido en un lugar común de la crítica antimodernista, Unamuno volvió sobre sus viejos argumentos procurando diferenciarse de la grey de los “casticistas”, entre los

cuales no quería que se le contase: “Yo sé que dirán algunos que, a fuer de buen español, saco la enfermedad del misogalismo o francofobia; pero esto no es verdad: Pocos deberán más que yo a esa literatura francesa, verdaderamente educadora, y confieso que de ella he aprendido mucho; pero ni de sus juicios respecto a otros pueblos hago gran caso, porque son poco capaces de penetrar espíritus distintos del suyo, ni he querido nunca someterme a su estética, que es la que tiene más echada a perder nuestra literatura. En España, por regla general, lo que es imitación inglesa o italiana resulta más español, más propio y, por tanto más hermoso, que lo de imitación francesa. Esta es la verdad” (53).

Unamuno, que su juventud se había enorgullecido de esta galofobia (“mi reconocido misogalismo o francofobia, enfermedad o lo que fuere, en la que me declaro incurso y de la cual no siento deseo alguno de curarme, sintiendo más bien que con los años se me hace crónica y más arraigada y profunda...” (54), con el tiempo atemperará sus argumentos y la acidez de sus críticas, concentrándose en la crítica de la actitud memética de los “afrancesados”. En plena Primera Guerra Mundial, por ejemplo, explica que nunca ha sido francófilo, sino antiafrancesado, y que la tan difundida “ligereza” del espíritu francés (idea que había defendido en múltiples oportunidades) es una falsedad a la que nunca ha adherido. En esos años toma partido desde sus tribunas en favor de la llamada cultura “anglo-latina” que se enfrenta contra la *Kultur* alemana, verdadera enemiga de lo español en esta ocasión: “Las eternas querellas —dice en 1916— entre las literaturas española y francesa y entre nuestros sendos espíritus, querellas que hay —¿a qué negarlo?— y debe haber, las continuaremos luego, cuando el bárbaro haya sido reducido a su puesto y a su obra” (55). Es contemporánea a estas palabras, la trasposición de los esquemas de interpretación de la realidad española a la de Francia: se trata ahora de la existencia de una Francia aparente y superficial, que vive a espaldas de la Francia latente, profunda “más íntima, más recogida, con raíces más allá del siglo XVIII y muy fuera de Versalles, esa Francia de ultramontanos, de jansenistas, de hugonotes, de jacobinos, esa Francia que nada tiene de ligera, la Francia de las hondas inquietudes pascalianas, no la de los escándalos mundanos o parlamentarios” (56), que Rubén Darío no conoció (57).

Con el exilio de 1923, sus críticas a Francia se suavizaron aún más, y abundan en sus ensayos las referencias a esa Francia profunda y latente: son momentos en que la efervescencia de la cuestión modernista ha pasado y el tema del afrancesamiento de las letras contemporáneas es algo ya superado como argumento de debate público. Es en este momento cuando se revela el amplio y profundo conocimiento de la cultura e historia de Francia, sin lo cual no es posible tomar medida del sentido y la prédica que tuvo esta actitud del Unamuno “galófilo”.

Incipientismo, decadentismo. Pro y contra del modernismo

Tras la condena del “sadismo” de Huysmans, “ejemplo asqueroso” de la nueva literatura francesa, Unamuno denunció a sus lectores de 1897 que España estaba siendo invadida por los *estetas*, cuyo modelo —inglés pero venido

a través de Francia— era Oscar Wilde, hombre que ha vivido “en plena ficción, nutriendo de fantasmas las naturales ternuras de su espíritu, sin haber experimentado un gran dolor, de los que purifican y elevan, sin haber descendido a su fondo humano, como a todo esteta ocurre” (58). Esta es la primera descalificación que hace del *esteticismo* (59): desde un punto de vista ético, define la actitud del esteta; frente al gran dolor purificador, los fantasmas y las ternuras son despreciables en cuanto modelos de conducta. Si recordamos su especial ponderación de la mística como la experiencia viril y ascética que revela más que ninguna otra la eternidad y humanidad del alma castellana (60), tendremos una suma del programa vital que arroja Unamuno a los Wilde que revolotean por el Madrid de fin de siglo, que “afectan vivir en la torre ebúrnea de sus exquisiteces y refinamientos, en la atmósfera sofocante de los cotarrillos de cervecería” (61).

Este es ya el año de las discusiones entre estetas y modernistas contra sus detractores, entre Antonio Palomero y Ramón del Valle-Inclán (62); es el año que sigue al de la vuelta de Alejandro Sawa de París, con su compañero Cornuty (el hombre que, “como decía Ortega y Gasset, trajo el decadentismo a España del mismo modo que las ratas llevan la peste bubónica a los puertos” (63), son los años previos a la irrupción del modernismo hispanoamericano en España con una fuerza tal que consagrará a su adalid como el maestro de la juventud poética peninsular. Los primeros decadentistas —la *gente nueva* de Clarín (64)— traen el virus del decadentismo y el esteticismo combatidos por Unamuno: “El esteticismo comienza a corroer nuestras letras: difúndese por ellas un soplo de erotismo blandengue y baboso, de mozos impúberes o de viejos decrepitos. Se festeja la futilidad” (65). Unamuno imputa la popularidad de esta actitud entre los jóvenes escritores a la educación muelle que han recibido y a la falta de inquietudes elevadas del ambiente intelectual del “marasmo”. La solución por cierto que no puede ser más irónica y violenta: “¿No será cosa de pensar seriamente en la manera de ponerles en disposición de que algunos de ellos escriban la balada del presidio de Ceuta o algo por el estilo?” (66).

En 1899 está enterado Unamuno de la presencia de Darío en Madrid, y del revuelo que ella provoca en los cenáculos literarios. Está también al tanto del rumbo actual de las letras americanas, que desde fines de la década de 1880 había comenzado a interesar a la crítica (Valera y Clarín, en especial, (67). Estaban por entonces en circulación los primeros “ripios ultramarinos” de Valbuena (68), y Fray Candil tenía ya acostumbrado a su público a los “baturrillos” sobre los modernistas (69). Unamuno, sin embargo, no dedicó ensayos o artículos que examinasen como tema central el modernismo como movimiento: su nutrido ideario sobre el particular debe extraerse de la multiplicidad de referencias y juicios a propósito de los más variados temas.

El modernismo es aurora

Hay en Unamuno una consideración positiva del modernismo, en tanto representa una reacción ante lo “viejo” y rutinario. El decadentismo, sinónimo del modernismo para nuestro autor, es la “extravagancia” deseable en todo arte en la etapa de formación. “Si no se extra-vaga —decía acerca de

Rusiñol en 1898 —nunca se sale del confinamiento empobrecedor” (70). Como arte perteneciente a un momento de fermentación de nuevas formas de la cultura, esta actitud es preferible al “espíritu de empantanamiento” del “clasicismo exclusivista”. Sus adelantados españoles —aquí Rusiñol— probablemente habrán de quedar en olvido como los exploradores de las regiones recónditas del espíritu (71). Su aspiración renovadora, asimismo, es algo positivo frente a los eternos argumentos quedantistas de los detractores de toda actividad intelectual: “Hay otros que para denigrar algunas de esas tendencias nuevas o renovadas no hallan en boca otra palabra mejor que la vaguísima palabra *cursi*. Si *cursi* es, como se dice, el que quiere y no puede, lo creo preferible al que puede y no quiere, porque es más fácil hacer un poder del querer que no convertir en potencia una voluntad perezosa” (72).

La actitud de los modernistas hispanoamericanos, dice en respuesta al artículo de Darío de 1899 en *Vida Nueva*, es “una aurora que sólo puede parecer ocaso a los que no sienten la vida del sol; (...) es lo que usted —le dice al nicaragüense— llamaría un mundo auroral, un mundo de bruma matutina, henchido de promesas” (73). Unamuno nunca quiso, como ya comentamos, sumarse al coro de los antimodernistas del *Madrid Cómico* o de *Gedeón*, y nunca dejaba, pese a sus protestas de antimodernismo, de establecer las distancias respecto de aquéllos, destacando los valores del movimiento. Este es el sentido de su respuesta a la encuesta que organizó en 1907 Enrique Gómez Carrillo en las páginas de *El Nuevo Mercurio*: “entre los que se han burlado de los llamados modernistas y de sus novedades más o menos nuevas —y ni ellos las han pretendido tales— abundan los majaderos ahítos de agarbanzado sentido común, presos a las roderas del hábito y la rutina e incapaces de hacerse a toda nueva sensación o nueva manera de recibirla” (74).

El otro aspecto que Unamuno juzgaba positivo en la expresión finisecular de los modernistas, fue su ánimo de reacción espiritualista, visto como voluntad de rechazo del materialismo dominante en las sociedades americanas de la época. La labor de cultura del modernismo, viene a decir, ha sido grande y evidente en Hispanoamérica y también en España, lugares donde la tarea de hacerse rico es más atractiva para los jóvenes que las aspiraciones artísticas o literarias: “en países tales —afirma despiadadamente— el espíritu de vulgaridad tiene que hacer estragos. Y más que el espíritu de vulgaridad, el de cursilería (...). En países tales —y en ellos entra también España, aunque vieja— toda extravagancia, toda singularidad, es siempre educativa. El que Rubén Darío haya concluído por conquistar el respeto y la consideración de los más y mejores, y el que, aun discutiendo su estética, y hasta deplorando no pocas de sus cosas, se le tome ya en serio, es una de las nobles conquistas” (75).

Desde 1895 y hasta 1910, se advierte en la obra crítica y ensayística de Unamuno una paulatina distinción entre las corrientes estéticas de la literatura francesa contemporánea (decadentismo, simbolismo, parnasianismo, etc.) y el modernismo. En los textos más tempranos encontramos una identificación de todas estas tendencias, mientras que en la obra más tardía —primera década del siglo— hay una mayor claridad sobre lo que estrictamente propio de la estética modernista. De allí que sus juicios positivos sobre el movimiento abundan más sobre los últimos años.

El terreno que más le interesa al español dentro de la renovación mo-

dernista es el de sus aportaciones idiomáticas y estilísticas. Se ha destacado muchas veces la importancia de la lengua dentro de su ideario (76), y la crítica que hace del estado del español de su tiempo tiene un interés central en la cuestión que venimos comentando. Los dos grandes males que él reconoce en la lengua peninsular son la escasa asimilación léxica de palabras foráneas y su dureza prosódica.

Al primer aspecto —“la asimilación del barbarismo”, según la expresión de sus primeros escritos— ve Unamuno estrechamente ligada la suerte de la expresión literaria. La queja contra el galicismo en la España de fin de siglo significa para él una negación del progreso y del libre desarrollo del arte. Su justificación del barbarismo de 1898 parte de la constatación de que el contacto con el extranjero ha sido siempre el principio de las regeneraciones en la historia española. Recuerda a este respecto la *barbarie krausista*, “que nos trajo aquel movimiento tan civilizador en España” (77). La distancia entre *barbarismo* y *salvajismo* es la que define el empeño por una cultura modernizada y puesta en acto para 1895: “El barbarismo será tal vez lo que preserve a nuestra lengua del *salvajismo*, del salvajismo en que caería en manos de los que nos quieren en la selva donde el salvaje se basta” (78). La necesidad de abrirse a los vientos de fuera es constante en las mejores épocas del arte universal, como lo muestra la obra de Fray Luis de León o Cervantes, en quienes, por encima del “casticismo” hay un tomar el aquí y el ahora como puntos de apoyo para erigirse en algo permanente: “es un arte —dice— que intensifica lo general con la sobriedad y vida de lo individual, que hace que el verbo se haga carne y habite entre nosotros” (79).

Una nueva sensibilidad, viene a decir Unamuno, que está pidiendo una nueva manera de expresarse en el terreno del arte. Cosas nunca antes dichas, hacen necesario un nuevo idioma que se ha de inspirar, además, en los préstamos lingüísticos extranjeros (80). La obra de Darío, por ejemplo, tiene la importancia de una contribución a la tarea de construir el “idioma español” sobre el núcleo del “viejo castellano”: “En lo mejor que de usted, amigo Darío, conozco— le dice en 1899— se ve a un hombre que quiere decir cosas que ni en castellano se han dicho ni se pueden en el castellano de hoy decirse, y como usted piensa, según creo, en castellano, se encontrará sin duda con muchas ideas indecibles, que a falta de encarnar en verbo, le flotan en la hermosa indecisión de la fantasía, preñadas de todo el encanto de lo no maduro” (81). Fuera de la ironía que encierra la frase sobre el Darío que piensa en castellano (que contesta a los críticos del “galicismo mental”) (82), puede advertirse un desarrollo de las ideas de 1895. España por un lado, no puede ofrecerles a los hispanoamericanos una tradición viva, que es algo que sólo se forja en el seno de cada pueblo: “Puesto que allí se está fraguando una nueva casta, debe rechazar nuestro casticismo. Tal vez nos ayuden en la obra de que a nosotros mismos nos descubramos, por debajo de una tradición española que muere” (83).

Sus futuros elogios de Darío estarán guiados por la estimación de su renovación estilística, que es esencialmente americana, y que sólo sus adversarios más obcecados pueden ver como una simple imitación afrancesada: “Se ha dicho —aclara en 1901— de Darío que hasta cuando escribe en castellano correcto, corriente y moliente, parece traducido del francés, bien traducido, pero traducido al cabo. No lo creo así. Lo que hace es pensar en ameri-

cano —aunque no lo crea así nuestro amigo Rodó—, es genuino americano” (84). Reconocerle a Darío su americanidad —y por ende su españolidad— (85), más que un aval a su estética significa una adhesión a los méritos estilísticos e idiomáticos de su obra. Guillermo de Torre ha advertido que las reflexiones de Unamuno sobre la lengua de Darío y de Rizal, encierran su condición de vasco. Unamuno, según de Torre, “era un americano de fin de siglo frente a la lengua, dicho más exactamente, se sentía un poco como ciertos americanos frente al idioma común. Venía de otro mundo lingüístico. Había ‘aprendido’ el español, y al incorporárselo, lo había rehecho a su modo, lo había hecho suyo, entrañablemente suyo, sin duda, pero siempre conservando las distancias, sin cejar en la disidencia” (86). Esta explicación biografista, que el crítico remite a juicios de Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala, sufraga la idea de un Unamuno que hace causa común con los modernistas en el terreno idiomático.

El juicio del autor sobre la situación del castellano de su época, en su uso coloquial y su fijación literaria, manifiesta, por otra parte, una interesante comunión de ideas con sus contemporáneos Azorín y Baroja, cuyo estudio rendiría jugosos frutos (87). Los tres son, parafraseando a Guillermo de Torre, compañeros de ruta de los modernistas frente al hecho lingüístico.

El segundo aspecto observado por Unamuno en el uso del español de su tiempo, es el de su dureza prosódica. Tal es el tema de un importante artículo de 1899 publicado en *Revista Nueva*, en el cual —explotando nuevamente la “contradicción ajena”— reprocha los intentos de los modernistas de flexibilizar la expresión mediante el único expediente de la introducción de palabras extranjeras en sus textos. Este camino es muestra —según Unamuno— del escaso conocimiento científico y técnico del material idiomático por parte de los nuevos escritores. La clave de la dureza del castellano no está, para Unamuno, en el léxico, sino en su *prosodia*, en la carencia de acentos secundarios, en la pobreza de sonidos y la falta de formas contractas. La solución de introducir palabras extranjeras, o bien galicismos, arcaísmos y neologismos, no solucionará según su opinión el problema de la dureza prosódica, ya que “todo nuevo vocablo se acomodará por fuerza a la índole del lenguaje en que ingresa. La raíz de esa dureza está más honda, en los elementos mitológicos del lenguaje, así como la dureza del granito arranca de la estructura de sus moléculas mismas (88). La estructura “molecular” del castellano determina una dureza que sólo podrá ser vencida por el contacto con las lenguas y dialectos que han nacido en familiaridad con el castellano, a saber las hablas regionales y populares, que se apartan de la lengua literaria y “oficial”. Aquí están enfrentados, en el campo de la lengua, nuevamente, lo superficial y lo latente, lo histórico y lo intrahistórico, que, por otra parte, convierten a la fórmula de “europeizarnos y chapuzarnos en pueblo” de proposición copulativa en disyuntiva: europeizarse (el galicismo, el extranjerismo) o “chapuzarse” en pueblo (las hablas regionales y populares). Los polos de esta alternativa son, por un lado, la literatura “literaria” que se escribe contemporáneamente en España e Hispanoamérica, y por otro, las literaturas regionales (v.g. la gauchesca). *Aires Murcianos*, de Vicente Medina, es propuesto por Unamuno como modelo de flexibilización del castellano por el contacto con el habla regional: “Léase poesías en cualquier habla regional, los *Aires Murcianos*, de Medina, por ejemplo, y se verá cuantos elementos

de flexibilización guardan" (89).

No está de más en esta exposición hacer algunas referencias circunstanciales sobre este artículo de Unamuno. Ignoramos la fecha exacta de su composición, pero no es imposible que, por la de su publicación (5.VII.1899), haya en su alusión a los hispanoamericanos que introducen en sus textos "vocablos imitados de otras lenguas o sacados de sus entrañas mismas" (90), una directa referencia a los poemas que Darío había publicado en *Revista Nueva* del 25.VI.1899 (91), y que, los publicaría en el número del 5.VII.1899 (92), formarían la sección "Dezires, layes y canciones" incorporada a la segunda edición de *Prosas Profanas y Otros Poemas* (93). Las dudas sobre esta referencia a los poemas "primitivos" (Francisco López Estrada), que podrían surgir por el estrecho margen de tiempo que medió entre ambas publicaciones (las de Darío y Unamuno, respectivamente), se disipan toda vez que fue Salvador Rueda quien se encargó de vincularlas. En un ensayo publicado en el mismo mes de julio de 1899, el poeta español completa las ideas de Unamuno sobre la flexibilización del castellano en su prosodia, con su propuesta de incidir en ella mediante el *ritmo poético*, cuyas variaciones y posibilidades considera infinitas. Coincide con su compatriota en que la renovación de la prosodia del castellano es un aspecto intocado en los últimos poemas de Rubén Darío, precisamente aquéllos que hemos citado: "Aparte de los caprichos en que, por gusto, como ahora lo hace mi amigo Rubén, se rinde culto, con alarde de ingenio, aparte esos juegos de la fantasía, la labor general consiste en vestir a las ideas de hoy con el traje de hoy, y en forjar un anillo más de esa culebra viva y ondeante, cuerpo vivo como el nuestro, que se llama idioma de una raza" (94). Si se deja aparte lo que de reproche personal hay en las alusiones al "capricho", al "alarde" y a los "juegos de la fantasía", que deben inscribirse en el anecdotario de las conflictivas relaciones entre Rueda y Darío (95), no cabe duda de que este breve intercambio de textos tenía como centro de referencia a los poemas que Darío daba por entonces a conocer como muestra de un nuevo modo de poetizar, que abría una nueva etapa de la estética modernista, abierta precisamente con la segunda edición de *Prosas Profanas y Otros Poemas* (96).

En el prólogo a *Paisajes parisienses*, del argentino Manuel Ugarte, Unamuno manifestó una de sus vías de adhesión a la estética modernista, movimiento en el cual, por entonces, militaba el argentino (97). Su entusiasmo por la prosa de Ugarte sólo es comparable con el que, en el terreno de la poesía, le motivó Darío. El libro prologado, por sus ideas, se aleja de los intereses de Unamuno, según nos lo expresa éste al manifestar su opinión sobre la bohemia parisina, tema central de la obra. La visión de ésta que transmite Ugarte, le parece al español de una melancolía "que parece surgir del cementerio del viejo romanticismo melencólico y tísico" (98). Pese a haberse dejado seducir por este mundo, Unamuno declara su incompatibilidad con el modo de vida que Ugarte presenta, con el paradójico resultado de haber escrito un sermón contra la vía bohemia. Sin embargo, lo que le llama la atención al crítico, y lo que provoca su entusiasmo, es el estilo de Ugarte. Este aspecto se incorpora a esa empresa lanzada por Unamuno de construir la lengua hispanoamericana sobre el núcleo del viejo castellano, mediante su refundición con elementos ajenos que en Ugarte "parecen traducidos del francés". La europeización del castellano en el argentino se opera para darle al tronco

original “más ligereza y más precisión a la vez de algo de desarticulación, puesto que hoy se tiende a la anquilosis” (99). La meta es hacer al idioma más “desgranado, de una sintaxis menos involutiva, de una notación más rápida” (100), efectos conseguidos en esta oportunidad por el contacto con la literatura francesa.

El de Ugarte es, para el español, “un lenguaje desarticulado, cortante y frío como un cuchillo, desmigajado, algo que rompe con la tradicional y castiza urdimbre del viejo castellano; un lenguaje de ceñido traje moderno, con hombreras de algodón en rama, con angulosidades de sastrería inglesa, con muy poco de los amplios pliegues de capa castellana, de capa con que embozarse dejándola flotar al viento, sin rotundos períodos que mueren como ola en playa. No lo censuro, todo lo contrario” (101). Un lenguaje con estas características es la mejor contribución a la renovación lingüística y estilística, que ha sido hasta entonces instrumento de oradores y escritores que no son otra cosa que “oradores por escrito”, los que “redondean la frase” para irritación de Baroja (102). La clave del estilo de Ugarte está en el uso de la metáfora que apoya lo concreto y real en lo abstracto e ideal, lo definido en lo indeterminado, “como si el mundo de la abstracción nos fuese más inmediato que el mundo de la realidad concreta objetiva” (103). La inventiva de la frase de que Ugarte hace gala en *Paisajes parisienses* seduce a Unamuno, desconocido en este prólogo por sus arrestos de entusiasmo. Frases como “una franja de cielo, invariable, como una pincelada de dolor sobre la vida”, o “un tragaluz que se abre sobre un patio como una ambición sobre un imposible”, son ejemplo de una prosa modernizada y flexible, apta para expresar los sentimientos nuevos que animan el alma de la época. “Masticar besos”, “espolear carcajadas”, “cascabelear una alegría delirante, o bien risas”, “borbotear risas”, “caracolear frases dudosas”, “bufonear amores”, “relampaguear el placer, chisporroteando besos”, son ejemplos aludidos por Unamuno en su prólogo, que consagra como pocos al joven modernista ante el público español (104).

Un año más tarde, Unamuno reseña en su sección de *La Lectura* la obra de Enrique Gómez Carrillo, *El alma encantadora de París* (105), libro que juzga “ameno, instructivo, sugestivo (...); aunque no consigo interesarme por ese París de alma encantadora, debo declarar que es éste uno de los libros en que se presenta más simpático, o menos antipático” (106). El estilo de Gómez Carrillo es lo mejor del libro —al igual que en el caso Ugarte; su expresión es clara, limpia, precisa y sencilla, aunque con un exceso de galicismos: “Porque yo —comenta el crítico— jamás diría *autumnal*, verbigracia, teniendo *otoñal*, y mucho menos *ansa* por *asa*. Me choca también que unas veces escribe *fayenza* y otras *alfarería*. Y en cuanto a dejar sin traducir los *pissenlits*, tal vez se deba a que los más de los lectores no le entenderían mejor llamándoles por su nombre castellano dientes de león o amargones, pues tengo comprobado que los más de los pocos que aquí leen —gente urbana por lo común— apenas conocen nombres vulgares de plantas, bichos y objetos de campo y naturaleza libre” (107). La abundancia de giros foráneos —franceses—, y galicismos, no es impedimento para el franco elogio de Unamuno. Al igual que en el caso de Ugarte, elogia su facilidad para la crónica y su torpeza para la ficción narrativa, toda vez que ambos americanos imaginan mejor lo visto y oído que lo no visto ni oído, y cuentan mejor un suceso real

que una situación imaginaria (108). Es interesante retener aquí que los elogios dedicados por Unamuno a los prosistas modernistas, son más abundantes que los dedicados a los poetas; cuando observemos elogios dirigidos a los poetas, estarán referidos más a sus “ideas poéticas” que a su estilo o su temática.

El antimodernista

No es este el lugar para analizar el “modernismo” que algunos críticos han visto en el Unamuno creador. Desde las influencias verlainianas por la vía del modernismo hispanoamericano, que ha analizado en su poesía Rafael Ferreres (109), podemos remontarnos hasta el extraño relato de “Beatriz” (1898) y que podría haber rubricado el modernismo más típico (110). Esta pieza expone temas y figuras de la cantera modernista: la “enajenación” del espíritu en el paisaje, el personaje “excéntrico y aburrido” y la experiencia de la contemplación de la belleza de la muchacha de “figura pura y limpia”, visión de la belleza ideal, que empuja al protagonista a inventar un sistema filosófico nuevo. La imagen de “la doncella de rosa, con sus trenzas rubias, cual condensación de la verdad eterna del universo, del aroma nupcial de la vida, del frescor del espíritu, de la castidad de la idea” (111), es, en efecto, fiel a uno de los tipos femeninos del modernismo, la belleza casta y melancólica, contrafigura de la “amante histérica y felina” (112). Unamuno muestra aquí, una comunión de temas, ideas e imágenes, con los modernistas, aunque es verdad también que transmite a este conjunto de factores un muy particular hálito “anti-decadentista” propio de su filosofía personal.

De todas maneras, tanto los residuos de la retórica y la estética verlainiana en su poesía, cuanto el texto que hemos citado, ha podido abonar en la crítica la idea de un Unamuno “modernista” a su manera. En sus textos de creación es frecuente una comunidad ambiental con el movimiento finisecular, pero este aspecto, sin perjuicio de ahondar más en la materia, no es suficiente para deducir un filomodernismo claro y tajante. El crítico y el ensayista desplegó en infinidad de ocasiones su discrepancia frente al modernismo como movimiento. Discutiendo permanentemente la existencia de una “escuela” modernista, desarrolla de muchas maneras su incompatibilidad como hombre y escritor con las tendencias que bajo ese nombre se acogían.

Podemos distinguir en los textos críticos antimodernistas de Unamuno dos tipos de opiniones sobre el movimiento: en primer lugar, las que se refieren a cuestiones extra-literarias, y que resultan ser descalificaciones de la actitud vital de los modernistas y decadentistas de fin de siglo; en segundo lugar las que se refieren directamente a la estética y la poética en cuestión. Descartamos un análisis detallado de las primeras, ya muchas veces fueron motivadas por cuestiones de índole personal, y no atacan cuestiones estrictamente poéticas, además de no haber llegado —salvo excepciones— a convertirse en impugnaciones de orden ético de proyección estética.

Sobre el particular, y resumiendo la cuestión, digamos que la principal acusación al grupo de los modernistas es la de la falta de originalidad (113), su “instinto rebañego” (114), la “falsedad” de sus ideas (115), la superficialidad y la insignificancia de su postura de “artistas y nada más” (116), la falta

de estudio y la petulante ignorancia de sus miembros (117), etc. Todas estas acusaciones encuentran su explicación más bien en el genio personal de Unamuno, que en argumentaciones de orden estético, que son las que revisten mayor interés para nuestro propósito en estas páginas.

La identificación del modernismo rubeniano con un esteticismo sin incidencias en el conjunto del pensamiento hispanoamericano, constituye toda una corriente crítica sobre el tema (118). América asistió hace un par de décadas a una polémica entre el defensor más conocido en esos años de aquella postura, el cubano Juan Marinello, y su compatriota Manuel Pedro González, que sostenía, por el contrario, la idea del modernismo como un todo cultural en el que cupieron una vertiente esteticista (la de Darío en su período inicial) y otras como la encarnada por José Martí, que afecta al conjunto del pensamiento americano de la época, por encima de lo estrictamente literario (119). Los textos antimodernistas de Unamuno, en particular, y considerados a la luz de esta polémica, constituyen el primer paso de la interpretación del modernismo en su conjunto, como un esteticismo turriebuarquista, decadente, cosmopolita, verbalista, afrancesado y superficial.

Como crítico, Unamuno asume este quehacer contrariando sus hábitos, según declarase en el "Entremés justificativo" de 1903 (120); declara allí su disgusto por la lectura de oficio, la que obliga a escribir sobre lo leído, en especial por que obliga a una permanente actualización en torno a lo que está de moda: "Tengo por norma no leer a un autor hasta que ya ha pasado de moda. (...) Me gusta leer a los que aún no están de moda o a los que ya dejaron de serlo" (121), dice en 1910, confesión que debemos relacionar con lo referido por Ricardo Rojas (*Retablo español*) sobre que Unamuno conocía en sus textos al modernismo que llegaba hasta *Prosas Profanas* y *Otros Poemas*, y, sobre todo, a través de sus imitadores de menor valía (122). No significa esto que Unamuno se engañase por falta de documentación acerca de lo que era el modernismo, pero sí que con el hastío que le provocase el primer modernismo, excesivamente afrancesado y esteticista para su gusto, no completase su conocimiento satisfaciéndose para su uso con lo ya conocido. Que Unamuno dejase de atender con interés al modernismo a partir de 1900, puede ser una explicación para su persistente —durante años— consideración del movimiento como esteticismo verbalista y evasivo respecto de las responsabilidades históricas y cívicas.

Desde sus escritos más tempranos, Unamuno atacó las escuelas del "arte por el arte". Para él, en 1895, "la vida más oscura y humilde vale infinitamente más que la más grande obra de arte" (123). Esta formulación expresa un pensamiento de fondo, que, aunque insuficiente desde nuestra perspectiva contemporánea, anuncia su posterior rechazo de toda teoría o práctica que defienda la entidad del arte por sobre otra consideración. El célebre artículo dedicado a Antonio Machado, en oportunidad de la publicación de *Solledades* (1903), recomienda al joven poeta que "recorra (...) la virgen selva española, y rasgue su costra y busque debajo de la sobre haz calicostrada el agua que allí corre, agua de manantial soterrado", y le incita a que "huya, sobre todo, del 'arte por el arte', del arte de los artistas, hecho por ellos para ellos solos" (124). Como sabemos, estas palabras fueron de gran efecto en la poética machadiana de los años siguientes (125), y recuerdan la expulsión platónica de los poetas de la república ideal, ya que para Unamuno son más

poetas los “austeros y menos agradables”, que aquellos “hombres hábiles en el arte de imitarlo todo y de tomar mil formas diferentes” (126). Unamuno, defensor de la “preeminencia de los valores espirituales sobre los intelectuales; [d]el concepto de España como país de vitalidad exuberante y hasta bárbara; [de] cierta actitud de antipatía y de prevención hacia Francia; [de] la necesidad primordial de ser sincero; [de] la búsqueda agónica del ser auténtico; [d]el aborrecimiento del profesionalismo literario” (Geoffrey Ribbans (127)), parece querer convertir al poeta de “La fuente”, “La tarde en el jardín” o “Nocturno” (para mencionar poemas modernistas eliminados por Machado en las ediciones posteriores de su primer poemario (128)). Advierte Unamuno en él, como los demás críticos de *Soledades*, a un gran poeta, que cree “que la vida de París es poco fecunda para el arte, porque la vida allí es arte, y no siempre es bueno, y el arte viene a ser como una redundancia u ornamento casi inútil” (129). Esta ecuación vida-arte-arte inútil, que recoge Unamuno de palabras del mismo poeta, es sumamente clara como síntesis del punto de partida de las críticas de Unamuno a los modernistas. La ecuación contraria es la de *vida austera = arte útil*, preferido como el mejor camino.

Ya nos hemos referido arriba al rechazo unamuniano del París literario, del París de la bohemia y el bulevar, fuente, según él, de la visión decadente del mundo y la vida, del cosmopolitismo y del exotismo de los modernistas. La influencia de este París sobre los escritores americanos, está motivada en la crisis de la cultura española que ha dejado de proyectarse sobre las antiguas colonias. Y el modelo francés es pernicioso, ya que la cultura francesa es, por su parte, una imitación perpetua y como tal degradada, de las excelencias de otras naciones. La adopción del juicio de M. Arnold (“Buena, muy buena maestra de cultura es Francia, pero no olvidemos nunca aquel tan exacto verso de un soneto del gran crítico y poeta inglés Matthew Arnold: *France, famed in all arts, in none supreme*”) (130), es una muestra de su deseo permanente de descalificar el afrancesamiento modernista por los defectos del modelo. Es frecuente, asimismo, la ironía de Unamuno hacia la colonia de hispanoamericanos establecida en París, en donde, dice, rinden su admiración a ídolos menores. No ignoraba el español las peripecias que ellos vivían en sus intentos de ser leídos por el público francés. Le irritaba sobremanera, por ejemplo, la admiración que profesaban algunos modernistas por personalidades como la de Remy de Gourmont, que desde el *Mercure de France* había abierto una tribuna de primera línea a la difusión de las nuevas corrientes literarias de Hispanoamérica (131). “Para lo que me siento completamente sin fuerzas es para admirar a Remy de Gourmont, ese gran embaucador de buena parte de la juventud americana” (132), decía en 1902 acerca del hombre a quien Darío saludase como “ilustre/ nieto de conquistador./ Por tu sangre de Cortés/ puedes ornar tu blasón/ con signos que aquí en España/ mejorara sólo Dios” (133). No nos extenderemos aquí en el tema de las polémicas que mantuvo Unamuno con Remy de Gourmont y Valéry Larbaud entre 1903 y 1907, en torno a la influencia de la literatura francesa en Hispanoamérica y en especial sobre los escritores modernistas, pues es tema al que hemos dedicado un estudio específico (133 bis).

El antimodernismo de Unamuno, ha sido interpretado por algunos críticos como fruto de un exceso de patriotismo (134) y se funda, además, en su

concepción poética personal, que está en directa contradicción con el movimiento en todos sus aspectos. Su artículo "Poesía y arte" (1906, publicado en 1907) expresaba algunos aspectos importantes de su poética, en la exposición de sus argumentos sobre la diferencia entre "lo artístico" y "lo poético" en la literatura (135). En varias ocasiones aprovechó el comentario de obras modernistas para, por contraste, explicar las características de la propia posición. Comparándola con la de Rubén Darío, dijo que la del nicaragüense era una poesía hecha de "fuera hacia dentro", que necesitaba de un elemento de asociación externa de ideas: la rima. Este elemento es un recurso "demasiado sensorial" para su gusto, ya que la propia poesía, responde a un pensamiento poético "austero y hasta adusto" (136). El pensamiento poético de cada creador determina el "ritmo", "Rubén Darío, v.gr., necesita de la rima para enlazar y dar coherencia a sus concepciones poéticas, que suelen ser caleidoscópicas y faltas de lazo interior" (137). Esta definición está seguida de una caracterización de su poesía —la de Unamuno— como concebida "de adentro hacia afuera", con una coherencia interior "espiritual" sin apoyaturas melódicas externas.

Otra explicación de la propia poesía, ésta de 1907, insiste en la austeridad de su pensamiento poético, frente a la frivolidad y sensualidad de los modernistas; los "salmos" incluidos en el volumen de *Poesías* son vistos por el propio autor como expresión de su "religión", "y el que vea —dice irónicamente— raciocinio y lógica, y método y exégesis, más que vida, en esos mis versos, porque no hay en ellos faunos, dríades, silvanos, nenúfares, 'absintios' (o sea ajenjos), ojos glaucos y otras garambainas más o menos modernistas, allá se quede con lo suyo, que no voy a tocarle el corazón con arco de violín ni con martillo" (138). Poesía modernista, como se ve, equivale a exterioridad superficial y decorativa, falta de coherencia, exotismo, etc.

Este juicio de 1907, tiene también sus antecedentes en los primeros escritos del autor. Tempranamente destaca entre los males seculares de España, el recurrir la literatura reiteradamente a los que llama "vicios castizos": culteranismo y conceptismo. Ambos males, explica Unamuno, tienen su origen en el espíritu dissociativo, dualista y polarizador que define al pensamiento castellano; este espíritu es causa de la manía por la hipérbole, el metafóricismo "apoplético", la retórica del "gongorismo caleidoscópico, epilepsia de imaginación" (139), que reflorece vuelta a vuelta en la historia literaria de España. "Caleidoscópico" es el adjetivo que Unamuno aplica tanto al gongorismo como al modernismo, atributo que surge, en sus palabras, de "una imaginación seca, reproductiva más que creadora, más que imaginación, fantasía, empleando tecnicismo escolástico" (140). Gongorismo y modernismo se encuentran en la misma tradición; palabras de 1903: "la mayor parte de los poetas del nuevo estilo —llámelos usted modernistas, decadentes, estetas, o como quiera— no me parecen estrafalarios, ni sibilíticos, ni enrevesados, ni archisutiles, sino pura y sencillamente insignificantes" (141). Unamuno, hay que recordar, declaró en 1903 desconocer la integridad de la obra de Góngora, que juzgaba el extremo arquetípico del preciosismo rebuscado (142). En la respuesta a la encuesta de *Helios* de ese año, declaró que había comenzado a leerlo con interés, pero que le aburría y lo dejó: "Dio nombre al gongorismo, y con esto como que se agotó" (143).

La mayor irritación que siente como lector ante la obra modernista,

es lo que llama "verbalismo" o "pirotecnia verbal", "tecniquería" o "artificio tipográfico". Elige para la crítica aquellos ejemplos que más ampliamente despliegan el temario, la emblemática y la retórica del movimiento. "Siempre me llama la atención —dice en 1902— como cosa nueva, aunque se repita tanto, la afición que muestran no pocos literatos americanos a las flores y a las piedras preciosas; 'sol muerto entre luces de hilitropo', 'la vía láctea era un jardín de lirios luminosos', 'busto de magnolia', 'sus pupilas semejaban turquesas, rubíes y topacios iluminados por una satánica chispa interior'; y con esto el gran papel que hacen jugar a la exquisitez y a la perversión: 'ambiente de alcoba, colmado de infinitas corrupciones', 'ávida de sensaciones exquisitas', 'perversas y complicadas sensaciones', etc., etc., sin que de ordinario se nos muestre en concreto en qué consiste la perversión de las tales sensaciones" (144). La literatura de las "sensaciones superficiales", se vale, según el crítico, de innovaciones prosódicas y rítmicas, que las más de las veces no son más que "artificios tipográficos", como los que juzga que son los introducidos por Manuel Machado, a quien, por otra parte, manifiesta gran estima. El rimar las preposiciones, conjunciones y artículos de los finales de verso, es un ejemplo de imitación de los recursos usados por los poetas franceses, "novedad técnica desgraciada. Como lo son todas las que vienen de la vista y no del oído" (145).

La oposición de Unamuno a la estética modernista, que se difunde arrolladoramente en la Península hacia la primera década del siglo (146), le mueve a renunciar a muchas de las ideas que había defendido antes en sus ensayos. Si en los ensayos de 1895-1896 había defendido el "barbarismo" como medio de progreso de la lengua (147), y pocos años después había elogiado a Ugarte por su estilo renovador, sobre el final de la primera década del siglo renuncia plenamente a continuar su campaña en favor del galicismo y el neologismo "que forjan ciertos escritores, más o menos modernistas, que leen más el francés que oyen hablar al pueblo de su propia tierra" (148).

Su rechazo del esteticismo, por otra parte, va más allá de la literatura y el arte, para encarnarse en una ética. El espíritu refinado que los modernistas remiten a sus fuentes francesas, es lo más ajeno al ascetismo español (149). La "obsesión de la muerte", el misticismo que empapan a la literatura castellana, se contradicen con la "ginecolatría" de los franceses (150). En el calor de la polémica descarta toda literatura que haga concesiones a la sensualidad, la frivolidad y al erotismo: "Como en mi vida me he puesto frac —comenta en 1902— ni me he colocado botones de rosa en el ojal, hay cosas que leo como relatos de otro mundo o descripciones de costumbres de mis antípodas espirituales" (151). Frases como ésta, que revelan el carácter frecuentemente personal y hasta caprichoso de la crítica de Unamuno, se repetirán años después. En 1912 confesará sentir "una repugnancia casi fanática, una repugnancia de puritano o de cuáquero o de jansenista hacia toda esa literatura, y la he sentido tanto por sentimiento estético cuanto por sentimiento moral" (152). "Esa literatura" es la que continúa viniendo desde Francia hacia España, en la que se rinde "demasiada generosa devoción a la diosa Lubricidad" (153).

Una copiosa bibliografía ha tratado el detalle de las relaciones entre Unamuno y los escritores hispanoamericanos de fin de siglo, por lo cual no nos extenderemos en la relación de estas alternativas, que el lector interesado

puede profundizar mediante la lectura de los trabajos de Manuel García Blanco, Julio C. Cháves, E. Paucker y D. F. Fogelquist (154). En el transcurso del período de nuestro interés, la obra de Darío, Nervo, Silva, Gómez Carrillo, Chocano, Ugarte fue la que sirvió para la exposición de su ideario acerca del rumbo que a su juicio tomaban las letras del Nuevo Mundo. Esta articulación de su pensamiento a través de tarea del crítico de novedades es, quizás, la que marca una faceta de la obra de Unamuno que no hay que dejar de lado al analizar el conjunto de su obra.

La crítica literaria de Unamuno sobre el modernismo está marcada tanto por los acontecimientos de la historia de la introducción del movimiento en España, cuanto por las características temperamentales del autor y los rasgos básicos de su pensamiento. Fue un elemento esencial en la construcción de la imagen que del modernismo se tendrá en España y buena parte de Hispanoamérica en las décadas siguientes —imagen, digámoslo, de ribetes negativos. Contribuyó a esta prédica la amplia difusión internacional de las tribunas que ocupó, que le dieron un protagonismo privilegiado en el panorama intelectual de su tiempo, como también el carácter polémico de todos sus contactos con el lector. Declaró siempre que le disgustaba leer y escribir sobre la obra de sus contemporáneos: la legitimidad de esta confesión está rubricada por su permanente “búsqueda de la contradicción ajena”. El carácter polémico de estos textos define su crítica como un fino pretexto para la exposición de un ideario que cobra indirectamente cuerpo y entidad afirmativa.

Si a lo dicho agregamos que Unamuno era uno de los mejores conocedores del mundo hispanoamericano que hubo en la España de su tiempo, tendremos un claro perfil de la significación de su obra acerca del modernismo y el conjunto de la literatura de fin de siglo. Interesa señalar finalmente otro aspecto de su crítica, que viene a subrayar lo arriba expuesto. Quien, como el que escribe estas páginas, ha recorrido extensa la crítica unamuniana no puede resistir la tentación de intentar trazar un mapa mental de los gustos estéticos de Unamuno, de preguntarse cuál es la literatura que le gusta a Unamuno, la que le causa un placer íntimo y verdadero.

La imagen popularizada de Unamuno que nos lo presenta como un hombre poco alejado de experimentar placeres, no es demasiado injusta para con el personaje a que se refiere. Es el Unamuno ceñudo y disconforme con todo cuyos rasgos ha reflejado la escultura salmantina de Victorio Macho. Una lectura atenta de los juicios afirmativos de sus gustos (Antonio Machado y José Martí se destacan entre sus aficiones (155)) nos mueve a pensar que Unamuno es un hombre de escasa sensibilidad para la lectura de poesía (y no olvidemos que el modernismo hispanoamericano se dio a conocer en España principalmente a través de la poesía). A lo largo de sus opiniones sobre la literatura y la lengua, y de lo literario en la historia de la cultura, no es difícil concluir de su pensamiento la falta de preocupación por aspectos estrictamente “estéticos”, como los enarbolados por las poéticas del fin de siglo hispánico. Su prédica por la austeridad expresiva, reflejo de una actitud moral consecuente con las responsabilidades cívicas exigidas por el momento que viven los países hispánicos, es, si se mira bien, un rechazo de la literatura misma. Cuando Unamuno elogia a un escritor en sus textos —cosa harto infrecuente, aún en el caso de sus aficiones citadas— lo hace más por sus ideas que por sus méritos poéticos. La prosa de Ugarte, por ejemplo, interesa más

que por su belleza, por sus virtudes de orden "histórico" al plantear una rica posibilidad de modernización de la lengua.

El preferir las ideas a los procedimientos de expresión es muestra de su sensibilidad siempre alerta para captar los contenidos conceptuales de la literatura, pero ensordecida para lo melódico y sensorial, constituyente esencial de las poéticas de nuestra modernidad (156). Un ejemplo de lo dicho pueden ser los versos sobre los que dice en 1919 que "desde que los leí se me quedaron grabados en la memoria" (gesto insólito en su ensayística de adhesión a un poeta). Se trata de cuatro endecasílabos de Ricardo Gutiérrez ("Lázaro el Payador"):

"De su mirada en el fulgor sombrío
hay la intensa quietud de un pensamiento,
hondo como el desmayo del hastío,
fijo como fatal remordimiento" (157).

El interés de estos versos está en su síntesis directa, casi refranesca, de un contenido intelectual que a Unamuno le place ver cristalizado con metáforas directas y elementales (a la vez que pobres y de escasa imaginación), y cuya "belleza" estética no necesita de mayores comentarios.

Este aspecto del Unamuno lector, visto a través de un ejemplo de su percepción estética es importante para establecer el grado de su incidencia en el conjunto de las ideas de su tiempo, no ya sobre un movimiento literario en particular, sino frente a la literatura como vía espiritual de conocimiento. Se debió a Unamuno, en efecto, la consagración en España e Hispanoamérica hacia el primer tercio del siglo XX, de una poderosa corriente "casticista" que puso como ideal estético la desnudez expresiva y la poesía "responsable", y que acunó la idea de un modernismo despreciable por hondas razones históricas y cívicas, amputando muchos aspectos esenciales de su poética que, contemporáneamente, la poesía hispánica de ambos márgenes del Atlántico habría de recuperar como proyecto post-modernista.

NOTAS

(1) Carta del 23.IV.1899, en: Luis Ruiz Contreras, *Memorias de un desmemoriado*, 2a. ed. (Madrid: Aguilar, 1961), p. 163.

(2) "Desde hace algún tiempo —le dice en 1903 a su amigo Pedro Mujica—, desde que pasé cierta honda crisis de conciencia, se va formando en mí una profundísima persuasión de que soy un instrumento en manos de Dios y un instrumento para contribuir a la renovación espiritual de España (...); en el libro que preparo, dedicado a la juventud hispanoamericana y española (...) trato del problema de la vida para nosotros, de la necesidad de crearnos una conciencia colectiva, de las relaciones de la razón y la fe". cit. por Geoffrey Ribbans, "Unamuno y 'los jóvenes' de 1904", *Niebla y soledad (aspectos de Unamuno y Machado)*, (Madrid: Gredos, 1971), p. 71.

(3) Cf. Guillermo de Torre, "Tres conceptos de la literatura hispanoamericana", *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Losada, 1963), 1.

(4) Carta del 28.II.1901, cit: Marcos Falcón Briceño, *Cartas de Blanco Fombona a Unamuno* (Caracas: Inciba, 1968), p. 25.

- (5) G. de Torre, *Op. cit.*, p. 47.
- (6) Sobre Unamuno crítico, véase: Emilia de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1974), pp. 126 y ss.
- (7) Cf. Philip Metzidakis, "Unamuno frente a la poesía de Rubén Darío", *Revista iberoamericana*, XXV, 50 (1960), 229-249; Guillermo Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho* (Madrid: Espasa-Calpe, 1951), pp. 155 y ss.; "Unamuno, antimodernista", *Homenaje* (La Haya: Van Goor Zonen, 1966), pp. 179-184; "El antimodernismo de Miguel de Unamuno", *Las lecciones amigas* (Barcelona: Edhasa, 1967), pp. 43-55; y Eleanor K. Paucker, "Unamuno y la poesía hispanoamericana", *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, VII (1956), 39-67. Libros fundamentales sobre el tema que tratamos: Manuel García Blanco, *América y Unamuno* (Madrid: Gredos, 1964); Julio César Chaves, *Unamuno y América*, pról. J. Ruiz Jiménez (Madrid: Eds. Cultura Hispánica, 1964).
- (8) La dialéctica unamuniana, aparentemente contradictoria y transitando por vías oblicuas, fue explicitada por el pensador en un célebre artículo dedicado a Rubén Darío, en el que se lee: "Tenemos todos razón en lo que afirmamos, nadie la tiene en lo que niega. Quisiera equivocarme a diario, y lo que me parece a mí más terrible es el caso perfectamente imposible, de que todos pensarán como yo, porque entonces me encontraría de hecho sólo en el mundo y todos nos encontraríamos solos y más aislados que si pensamos cada cual de distinta manera, según sendas índoles. Busco la contradicción ajena, cada nueva persona que conozco evoca algún elemento, hasta entonces dormido, de mi espíritu, excitando una afinidad espiritual que estaba ociosa, y reclamo ante todo y sobre todo el santo derecho a contradecirme". "Sobre la literatura hispanoamericana" (19.V.1899), *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco (v. I a IX-1a. parte), Rafael Pérez de la Dehesa y Louis Urrutia Salaverry (v. IX-2a. parte) (Madrid: Escelicer, 1967-1971), IV, 728. Citaremos en adelante por esta edición, salvo indicación en contrario. Cf. Julián Marías, *Miguel de Unamuno* (1943), pról. Juan López Morillas (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).
- (9) M. de Unamuno, "El idioma nacional" (1.III.1908), *Obras completas*, IV, 587.
- (10) Hemos elegido este pasaje de 1908 ya que es una muestra sintética del juego dialéctico-metafórico permanente en Unamuno: lo que es aquí superficial y profundo, en otro ensayo será lo histórico e intrahistórico, lo mudable y lo permanente, respectivamente.
- (11) G. de Torre, *Op. cit.*, p. 60. Sobre el "romanticismo" de Unamuno, véase: E. Inman Fox, "Unamuno y la imaginación creadora", *La crisis intelectual del 98* (Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1976), pp. 193-210; para el romanticismo del 98: Donald L. Shaw, "Modernismo, a Contribution to the Debate", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, 3 (1967), 195-202.
- (12) "La Maldonada. Costumbres criollas, por F. Grandmontagne" (10.IV.1899), *Obras completas*, IV, 720.
- (13) "Las letras hispano-americanas", *Vida nueva*, 16.IV.1899.
- (14) Cf. "Sobre la literatura hispanoamericana" y "Una aclaración. Rubén Darío juzgado por Unamuno" (8.VII.1899), *Obras completas*, IV, 733-736; véase la carta de Darío a Unamuno del 21.V.1899, y la respuesta de éste en: Alberto Chirraldo, *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1943), pp. 33 y 49. En crónica de 1899 Darío dijo de Unamuno: "Se ha ocupado de nuestra literatura con singular talento; pero no conoce nuestro pensamiento militante, nuestro actual movimiento y producción intelectual", "La Pardo-Bazán en París. Un artículo de Unamuno" (10.IV.1899), *España contemporánea*, *Obras completas*, v. III, ed. A. Sanmiguel Raimúndez (Madrid; A. Aguado, 1950), p. 154. Eduardo Gómez de Baquero apoyó a Unamuno en esta polémica con Darío; cf. "Crónica literaria (Sobre Misa Jeromita, de C. M. Ocantos)", *La España moderna*, 125 (mayo de 1899). Véase: Jerónimo Mallo, "Las relaciones personales y literarias entre Darío y Unamuno", *Revista iberoamericana*, IX, 17 (1945), 61-72.
- (15) "Sobre la argentinidad" (11.III.1910), *Obras completas*, III, 550.
- (16) *Ibid.*, 549.
- (17) *Ibid.*, 551.
- (18) "La tradición eterna" (1895), *En torno al casticismo*, 8a. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1972), p. 30; Véase: Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, 3a. ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), cap. VI, esp. pp. 147-156 (la "historiología" de Unamuno).
- (19) "Algo de Unión Ibero-Americana" (11.X.1912), *Obras completas*, IV, 970.
- (20) "La casta histórica Castilla" (1895), *En torno al casticismo*, p. 50.
- (21) "La literatura gauchesca" (22.VII.1899), *Obras completas*, IV, 739.
- (22) *La joven literatura hispanoamericana* (París: Armand Colin, 1906).

- (23) "La tradición literaria americana" (2.V.1907), *Obras completas*, IV, 909.
- (24) *Ibid.*, 910.
- (25) Véase bibliografía citada nota 7.
- (26) "Cosmopolitismo y universalidad" (5.V.1908), *Obras completas*, IV, 940.
- (27) *Ibid.*, 940.
- (28) *Ibid.*, 942.
- (29) "El idioma nacional" (1908), desmiente la desaparición del castellano en América predecida por Pellegrini; "Más sobre el idioma nacional" (1908); "Sobre el dialecto criollo argentino y otras cosas" (1920); "Los sonetos de un diplomático argentino" (1903) fustiga la teoría del neo-español lanzada por Remy de Gourmont.
- (30) "El libro de un crítico venezolano (*El Castillo de Ensinor*, por Pedro Emilio Coll)" (junio de 1902), *Obras completas*, IV, 785.
- (31) "... los españoles (...) no tenemos ni siquiera la octava parte de la tal sangre latina y (...) todo eso de la mezcla de los pueblos es más aparente que real. Antes de ahora se ha dicho que en la historia se oye a los cuatro que chillan y no a los cuatro mil que callan, y en la nuestra meten mucho ruido los cartagineses, romanos, godos, vándalos, árabes, cuando es lo probable que representarían para el efecto de la mezcla de sangres una cantidad insignificante junto al pueblo primitivo, el que vivía en silencio", *Ibid.*, 784-785.
- (32) "Un costumbrista chileno (Sobre *Vida Nueva*, de E. Rodríguez Mendoza)" (abril de 1904), *Obras completas*, IV, 834. El autor de *Vida Nueva* contestó desde las páginas de *La Lectura* a la requisitoria de Unamuno con párrafos como éste: "La Naturaleza y los paisajes carecen de interés al lado de la necesidad de pintar al hombre lleno de deficiencias morales y materiales que actúa en este período de nuestra formación". A continuación cita esta frase de Rodó: "El americanismo consistirá en pintar los vicios y peculiaridades que en nuestro continente ha determinado la adaptación violenta de las instituciones políticas y de los usos europeos". Sobre lo "corrompido" de sus descripciones, dice:
 "1º No puede pedirse ya un arte exclusivamente local.
 2º La pintura del dolor es factor de evolución; y
 3º La novela de nuestros días debe, ante todo, buscar el interés social"
- Cf. E. Rodríguez Mendoza, "La novela sud-americana", *La Lectura*, setiembre de 1905, pp. 537-538.
- (33 bis) Carta de 1905 a Mariano José Madueño: "... usted sabe que apenas se lee aquí libros americanos, a pesar de los esfuerzos que hacemos algunos escritores por darlos a conocer, esfuerzos que no nos toman en serio, cuando no nos lo atribuyen a móviles poco elevados y menos puros. Usted sabe que apenas se encuentra un español para quien las naciones americanas de lengua española tengan fisonomía propia, y lo mismo les da que un escritor sea argentino, chileno, venezolano o mejicano; usted sabe esto y mucho más", "Carta-artículo" (enero de 1905), *Obras completas*, IV, 899-900. Artículo de 1906: "En general aquí en España, reinan las más equivocadas y hasta absurdas ideas respecto a las cosas de América. En las redacciones de nuestros periódicos van los periódicos americanos al cesto sin haberlos siquiera roto la faja. Esta es la verdad. Y luego hablamos con desdén de todo aquello sin conocerlo", "Una geografía de la República Argentina (Sobre *Geografía Argentina*, de Carlos M. Urien)" (marzo de 1906), *Obras completas*, IV, 884.
- (34) Hans Juretschke, *España ante Francia*, pról. A. Tovar (Madrid: Ed. Nacional, 1940), C, II, a.
- (35) "¡Cosa terrible la razón racionante en todas las castas, definidora de buenas y malas ideas, que en nombre de una pobre ciencia histórica nacional pretende trazar el arancel de la importancia científica y literaria y construir cultura con industria de protección nacional", "De mística y humanismo" (1895), *En torno al casticismo*, p. 119.
- (36) "Sobre el marasmo actual de España", p. 140.
- (37) *Ibid.*, p. 141.
- (38) "La tradición eterna", p. 16.
- (39) "Guillermo Morris" (19.XII.1896), *Obras completas*, IX, 686.
- (40) En: Manuel García Blanco, *Op. cit.*, p. 170.
- (41) Carta de 1899 en: Alberto Ghirardo, *Op. cit.*, p. 34. Otra carta a Darío, de 1902, dice: "Los países del Norte me atraen; decididamente no tengo alma latina" (*Ibid.*, p. 43).
- (42) Carta a Pedro Emilio Coll (1899), en: M. García Blanco, *Op. cit.*, p. 170.

- (43) "El espíritu castellano" (1895), *En torno al casticismo*, p. 85.
- (44) *Ibid.*, p. 93.
- (45) *Ibid.*, p. 93.
- (46) *Ibid.*, p. 85n.
- (47) "José Asunción Silva" (20.IV.1908), *Obras completas*, II, 524; cf. el "Prólogo" a: José Asunción Silva, *Poesías* (Barcelona: Imp. P. Ortega, 1908), donde expresa ideas similares. Véase E. Paucker, *Op. cit.*, p. 53.
- (48) "Afrancesamiento" (8.II.1899), *Obras completas*, VII, 398.
- (49) "Más sobre el idioma nacional" (13.III.1908), *Obras completas*, IV, 590-595; también: "De cepa criolla" (9.III.1909), *Obras completas*, III, 535.
- (50) "El libro de un crítico venezolano", p. 785.
- (51) "Y ahora digo yo: si ese místico de Martí [por Alejandro Martí, personaje de *Idolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez] se saliera con la suya de quemar la biblioteca Alcán, ¿dónde se inspirarían los modernos, los europeos, o mejor dicho, los supernacionales de mañana?" "El cotarro internacional" (14.XII.1902), *Obras completas*, IV, 884; en 1906: "no abusen de la *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*, de Alcan, pues es ésta como el arsénico, que en la debida dosis fortifica, y pasando de ella, mata", "Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana. A propósito de un libro peruano" (setiembre de 1906), *Obras completas*, III, 920.
- (52) "El libro de un crítico venezolano", p. 785.
- (53) "Literatura y literatos" (6.I.1908), *Obras completas*, III, 628.
- (54) "Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana", p. 918.
- (55) "Eso de la ligereza francesa" (22.III.1916), *Obras completas*, IX, 1386. Sobre el tema de la actitud de España ante la cultura francesa a través de la historia moderna, puede verse, además del libro ya citado de Hans Juretschke; Giovanni Allegra, *La vigna e i solchi (tradizione e tradizionalisti nella letteratura spagnola dell'ottocento)* (Roma: Dulzoni, 1975), I; y Juan López Morillas, *El krausismo español (Perfil de una aventura intelectual)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956).
- (56) "De la correspondencia de Rubén Darío" (10.V.1916), *Obras completas*, IV, 1010.
- (57) Sobre la idea de las dos Francias, cf. estas palabras de 1908: "En París v.gr., dechado de ciudades cosmopolitas en ciertos respectos, hay por debajo de la espuma de aventureros, vagabundos y gozadores o exploradores de la vida que en él concurren, un pueblo genuinamente parisiense, fortísimamente tradicionalista y conservador y que trabaja muy de firme", "Cosmopolitismo y universalidad", p. 938. Cf. Martin Nozick, "Unamuno, Gallophobe", *The Romanic Review*, LIV, 1 (1963), 38-48.
- (58) "La balada de la prisión de Reading" (14.X.1897), *Obras completas*, IV, 1145.
- (59) Cf. G. Díaz-Plaja, "El antimodernismo de Miguel de Unamuno", p. 51: "... en Unamuno la función ética es predominante. La palabra es demasiado importante para transformarse en música".
- (60) "... la ascesis que de ella brotaba era austera y militante, con todo más estoico que epicúreo, varonil. Santa Teresa no quería que sus hermanas fuesen mujeres en nada, ni lo pareciesen, 'sino varones fuertes' y tan varoniles, que 'espanten a los hombres'", "De mística y humanismo", p. 110.
- (61) "La balada de la prisión de Reading", p. 1145.
- (62) José Martínez Ruiz, *Charivari*, *Obras completas*, ed. Angel Cruz Rueda (Madrid: Aguilar, 1975), I, 142-143.
- (63) Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino (Memorias)* (Madrid: Biblioteca Nueva, 1945), III, 174. Véase: Allen W. Phillips, *Alejandro Sawa (Mito y realidad)*, (Madrid: Turner, 1975), cap. IV.
- (64) Véase el uso de este apelativo grupal en "Palique" (9.X.1897), recogido en Clarín, *Obra olvidada (artículos de crítica)*, ed. Antonio Ramos-Gascón (Madrid: Júcar, 1973), pp. 133-134; cf. Phillips, *Op. cit.*, Cap. II.
- (65) "La balada de la prisión de Reading", p. 1146.
- (66) *Ibid.*, p. 1146.

- (67) Véase: Manuel Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario* (Madrid: Gredos, 1968), y Sergio Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario* (Madrid: Gredos, 1968).
- (68) Antonio de Valbuena, *Ripios ultramarinos (Montón 1^o)* (Madrid: Victoriano Suárez, 1893); la serie se prolongó hasta un cuarto volumen, aparecido en 1902.
- (69) "Fray Candil" (Emilio Bobadilla), *Baturrillo*, 2a. ed. (Madrid: Suc. de Rivadeneira, 1895).
- (70) "Oracions, por Santiago Rusiñol" (16.I.1898), *Obras completas*, III, 1287.
- (71) "Y Colón, si se mira despacio, no resulta más que un decadente de la ciencia geográfica de su tiempo, ¡si bien un decadente que acertó! Los doctores que le trataron de extravagante tenían razón entonces, ¡vaya si la tenían! Lo que hay es que no basta tener razón en un momento dado", *Ibid.*, p. 1290.
- (72) *Ibid.*, p. 1289.
- (73) "Sobre la literatura hispanoamericana", p. 730.
- (74) "El modernismo", *El nuevo Mercurio*, V (Mayo de 1907), p. 505.
- (75) "La tradición literaria americana", p. 911.
- (76) Véase sobre el particular: Fernando Huarte Morton, "El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno", *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno*, V (1954), 5-183 (esp. ap. II y V); y Antonio Arbea G., "Unamuno frente al lenguaje (Textos y comentarios de una historia ejemplar)", *Boletín de filología* (Santiago de Chile), XXVIII (1977) 7-27.
- (77) "La tradición eterna", p. 25.
- (78) *Ibid.*, p. 25.
- (79) *Ibid.*, p. 25.
- (80) Azorín será quien dé forma más completa a la ecuación "nueva sensibilidad= nueva lengua", en "La generación del 98", *Clásicos y Modernos* (Madrid: Renacimiento, 1913), pp. 313-314. Cf. Alonso Zamora Vicente, *Lengua, Literatura, Intimidación (entre Lope de Vega y Azorín)* (Madrid: Taurus, 1966), esp. Cap. II: "En el yunque de la lengua. Reflexiones sobre la nivelación artística del idioma".
- (81) "Sobre la literatura hispanoamericana", p. 730.
- (82) Corriente inaugurada por Juan Valera en su análisis germinal de *Azul...*
- (83) *Ibid.*, p. 731.
- (84) "La España de hoy vista por Rubén Darío. *España contemporánea*" (julio de 1901), *Obras completas*, IV, 755.
- (85) "Pero, ¿quién no sabe que, por debajo de su afrancesamiento más aparente que real, Darío ha sido y va cada vez más siendo, profundamente español? ¿Quién no sabe que ha ido a buscar fuerzas, para remozar sus formas líricas, en antiguos cantores españoles del *mester de clerecía*?" "Algunas consideraciones sobre la literatura hispanoamericana", p. 918.
- (86) G. de Torre, *Op. cit.*, p. 63; cf. M. de Unamuno, "De la correspondencia de Rubén Darío", p. 1014.
- (87) Véase, como ejemplo entre muchos, de Azorín, el epígrafe de Paul Alexis que encabeza su libro *Bohemia (Cuentos)* (Madrid: V. Vela Imp., 1897), p. 7; de Baroja, su artículo "Estilo modernista", *El Imparcial* (Madrid), 24.VIII.1903; cf. I. M. Zuleta, "El tema de la lengua poética en la crítica española de fin de siglo", *Revista Universitaria de Letras*, III, 1 (1981), 19-28.
- (88) "Sobre la dureza del idioma castellano", *Revista Nueva*, I, 15 (15.VII.1899), 681-685. Reproducido en *Obras completas*, IV, p. 333.
- (89) *Ibid.*, p. 334.
- (90) *Ibid.*, p. 333.
- (91) "Dezir (A la manera de Juan de Duenyas)", "Otro dezir", "Lay (A la manera de Johan de Torres)" y "Canción (A la manera de Valtierra)", *Revista Nueva*, I, 14 (25.VI.1899), 626-630.

(92) "Que el amor no admite cuerdas reflexiones (A la manera de Santa Fe)", "Llor (A la manera del mismo)" y "Copla esparça (A la manera del mismo)", *Revista Nueva*, I, 15 (5.VII.1899), 673-675; véase Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media* (Barcelona: Planeta, 1971), pp. 54-66; *Los primitivos de Manuel y Antonio Machado* (Madrid: Cupsa, 1977), Cap. V; Arturo Marrasso, *Rubén Darío y su creación poética* (Buenos Aires: Kapelusz, 1954); Ignacio M. Zuleta, "Las ánforas de Epicuro y la difusión del modernismo", *Simposio sobre "Villaespesa y el modernismo". Comunicaciones*, (Almería: Comisión del Centenario del poeta Villaespesa, 1977), 49-57; para el texto de los poemas, Rubén Darío, *Poesías completas*, ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmás, 11a. ed. (Madrid: Aguilar, 1968), pp. 608-614.

(93) París, Vda. de Ch. Bouret, 1901.

(94) Salvador Rueda, "Dos palabras sobre la técnica literaria", *Revista Nueva*, I, 16 (15.VII.1899), 733.

(95) Cf. Andrés González Blanco, *Los grandes maestros. Salvador Rueda y Rubén Darío* (Madrid: Pueyo, 1908); Narciso Alonso Cortés, "Salvador Rueda y la poesía de su tiempo", *Artículos de la biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXXIV, 1 (1958), 41-61; Rafael Ferreres, "Diferencias y coincidencias entre Salvador Rueda y Rubén Darío", *Los límites del Modernismo y del 98* (Madrid: Taurus, 1964); y Bienvenido de la Fuente, *El Modernismo en la poesía de Salvador Rueda* (Frankfurt-Bern: Lang, 1976).

(96) Cf. Allen W. Phillips, "Releyendo *Prosas Profanas*", *Temas del Modernismo hispánico y otros estudios* (Madrid: Gredos, 1974), p. 63.

(97) Se echa en falta un estudio profundo de la obra de Manuel Ugarte, figura que hasta ahora ha sido objeto de un tratamiento prejuicioso y tendencioso que sólo ha contribuido a deformar la imagen que hoy tenemos de él.

(98) M. de Unamuno, "Prólogo" a Manuel Ugarte, *Paisajes parisienses* (París: Librairies-Imprimeries Réunies, 1901), p. IV.

(99) *Ibid.*, p. XV.

(100) *Ibid.*, p. XV.

(101) *Ibid.*, pp. XI-XII.

(102) Véase el artículo citado "Estilo modernista".

(103) *Ibid.*, pp. X-XI.

(104) *Madrid Cómico*, en su número del 21.IX.1901, adelantó un relato de *Paisajes parisienses* ("La rosa encantada"), con una presentación que aludía al prólogo de Unamuno, quien, según el cronista anónimo, "justifica y define con brillantez a estos revolucionarios de la palabra". Anónimo, "Literatos argentinos", *Madrid Cómico*, 21.IX.1901, p. 304.

(105) *El alma encantadora de París*, pról. A. Cortón (Barcelona: Maucci, 1902).

(106) "Sobre varios libros americanos" (noviembre de 1902), *Obras completas*, IV, 788.

(107) *Ibid.*, p. 789.

(108) "Un periodista argentino, presentado por Rubén Darío. *Crónicas del bulevar*" (diciembre de 1902), *Obras completas*, IV, 795.

(109) *Verlaine y los modernistas españoles* (Madrid: Gredos, 1975), Cap. IV.

(110) Publicado en *La Campaña* (12.I.1898). Sobre la colaboración de Unamuno en el periódico parisino de Luis Bonafoux, véase: E. Inman Fox, "Dos periódicos anarquistas del 98", *La crisis intelectual del 98*, pp. 17-31.

(111) M. de Unamuno, "Beatriz", *Obras completas*, IX, 746.

(112) Ambos tipos femeninos fueron tratados por José María Llanas Aguilaniedo, el gran crítico español de fin de siglo, publicados en la revista *Juventud*. "Eva futura" es la descripción del ideal de mujer de los prerrafaelistas, de las "sencillas mujeres apasionadas, nobles y dignas, reinas adorables que discurren por su jardín avanzando los pies desnudos, esculturales, sobre la alfombra de margaritas enrojecidas por su sangre" (I, 1, 1.X.1901, p. 13). "La bella durmiente" es una descripción de la mujer histérica (I, 3, 20.X.1901, 23-24). Véase sobre este tema: Rafael Ferreres, "La mujer y la melancolía de los modernistas", *Los límites del Modernismo y del 98*, pp. 52-72.

(113) "La vulgaridad se viste en cada época de distintos trapos para disfrazarse. En un tiempo

la vulgaridad fue neoclásica; luego romántica, más tarde naturalista; ayuer decadentista, simbolista, diabólica, esteticista, lo que se quiera; hoy anarquista, nietzscheana, cualquier cosa, en fin. Y el que se pone a la última moda, a la no adoptada aún por los *snobs*, a la moda de mañana, a la del figurín, aún no editado, cree escapar a la vulgaridad", "Entremés justificativo" (mayo de 1903), *Obras completas*, IV, 803.

(114) "El modernismo" (1907), pp. 504-506.

(115) "[Los modernistas] me parecen, en general, falsos. No creo en su alegría, no creo en su tristeza, no creo en su escepticismo, no creo en su fe, no creo en sus pecados ni en sus arrepentimientos, no creo en su sensualidad", *Ibid.*, p. 505.

(116) "Nuestros literatos no son, por lo común, nada más que literatos y en el peor sentido en que este término pueda usarse. Son gentes de oficio, despreocupadas de todo lo más hondamente humano y lo más universal, y sólo atentos a cosas del oficio. Y el oficio de literato, como tal oficio, me parece una cosa muy poco digna de aprecio; (...) aquí parece quiere convertirse en norma el ¡*minima canamus!*, o dicho de otra manera, el ¡viva la bagatela!", "Literatura y literatos", pp. 624-625.

(117) "... conozco más de uno de esos mocitos que hacen gala y alarde de no leer, dicen que para mejor conservar la originalidad, ignorando que uno es tanto más original y propio cuando mayor enterado está de lo que han dicho los demás. Y así les resulta que por no querer dejarse influir de muchos imitan a uno, y lo que es peor, no directamente, sino de tercera, cuarta o quinta mano. ¡Hay por ahí cada helenizante incapaz de entender cuatro palabras de griego! ¡Y cada neopagano que not tiene la menor noción clara de lo que el paganismo es! A alguno de éstos les basta con lo que han leído en Nietzsche", *Ibid.*, p. 626.

(118) Véase: Ned Davison, *El concepto de Modernismo en la crítica hispánica* (1966), trad. J. Hancock (Buenos Aires: Nova, 1971), Cap. III.

(119) La polémica puede seguirse en los siguientes libros: Manuel Pedro González, *Notas en torno al modernismo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958), y Juan Marinello, *Sobre el modernismo: Polémica y definición* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959).

(120) Véase nota 116.

(121) "Confidencias" (14.XI.1910), *Obras completas*, III, 427.

(122) Véase sobre el particular: P. Metzidaquis, *Op. cit.*

(123) "La tradición eterna", p. 30.

(124) "Vida y arte (5.VIII.1903), *Obras completas*, IX, 879-880.

(125) Véase: G. Ribbans, "Unamuno y Machado" (1957), *Niebla y Soledad...* pp. 301 y ss.; Aurora de Albornoz, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1968).

(126) "Vida y arte", p. 880.

(127) G. Ribbans, *Op. cit.*, pp. 321-322.

(128) Ver: Antonio Machado, *Soledades*, ed. R. Ferreres, 5a. ed. (Madrid: Taurus, 1977), pp. 70, 110 y 117, respectivamente; Dámaso Alonso, "Poesías olvidadas de Antonio Machado", *Poetas españoles contemporáneos*, 2a. ed. (Madrid: Gredos, 1958); R. Ferreres, "Etapas de la poesía de Antonio Machado", *Los límites del Modernismo y del 98*; G. Ribbans, "La poesía temprana de Antonio Machado. Primera etapa: *Soledades* (1903)", y "La poesía temprana de Antonio Machado. Segunda etapa: *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907)", *Niebla y Soledad...*

(129) "Vida y arte", p. 877; véase la opinión de Juan Ramón Jiménez, "Soledades. Poesías, por Antonio Machado" (1903), *Crítica paralela*, ed. A. del Villar (Madrid: Narcea, 1975), pp. 237-241.

(130) "Un escritor chileno afrancesado" (febrero de 1906), *Obras completas*, IV, 883.

(131) Véase: Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío* (1925; rpt. Genève; Slatkine Reprints, s.a.); Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Losada, 1948); A. Marasso, *Op. cit.*; Marie-Joséphine Faurie, *Le modernisme hispano-américain au "Mercure de France" (1897-1915)* (Paris: Institut d'Etudes Hispaniques, 1969); Sylvia Molly, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle* (Paris: Presses Universitaires de France, 1972); Karl D. Uitti, "Remy de Gourmont et le monde hispanique", *Romanische forschungen*, LXXII, 1-2 (1960), 51-88.

(132) "El libro de un crítico venezolano", p. 784.

(133) R. Darío, "Epístola a Remy de Gourmont", *Blanco y Negro* (Madrid), 21.IX.1907; en sus *Poesías completas*, figura en *El canto errante* como "A Remy de Gourmont", pp. 753-754.

(133 bis) I. M. Zuleta, "El tema de la lengua poética en la crítica española de fin de siglo", y *El nuevo Mercurio* (1907), *Inter-American. Review of Bibliography*, XXXI, 3 (1981), 385-403.

(134) Así lo da a entender Martín Nozick, *Op. cit.*, p. 30.

(135) "Poesía y arte", *El Nuevo Mercurio*, I (enero de 1907), pp. 12 y ss.

(136) Carta a Vaz Ferreira del 29.V.1907, en: Manuel García Blanco, *Op. cit.*, p. 202.

(137) *Ibid.*, p. 202.

(138) "Mi religión" (9.XII.1907), *Obras completas*, III, 262.

(139) "El espíritu castellano", p. 74.

(140) *Ibid.*, p. 73.

(141) "Sobre Góngora", *Helios*, I, 4 (julio de 1903), 476. Respuesta a la encuesta organizada por la revista sobre la vigencia de Góngora.

(142) "Turriburnismo" (2.VIII.1900), *Obras completas*, VII.

(143) "Sobre Góngora", p. 476; sobre la encuesta, véase: Patricia O'Riordan, "Helios, revista del modernismo (1903-190)", *Abaco*, IV (Madrid: Castalia, 1973), pp. 55-150. Sobre Góngora y los modernistas: Alfonso Reyes, "Remy de Gourmont y la lengua española" (¿1916?), *Obras completas*, v. IV (México: Fondo de Cultura Económica, 1956) pp. 192-196; G. Díaz-Plaja, *Modernismo frente a noventa y ocho*; R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*.

(144) "El libro de un crítico venezolano", pp. 783-784.

(145) M. de Unamuno, "La poesía de Manuel Machado" (1907), prólogo a las *Poesías escogidas* del autor (Barcelona: Maucci, s.a. (1907).), p. XXV.

(146) Véase: Carlos Lozano, *La influencia de Rubén Darío en España*, (Nuevo León: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1978).

(147) Recuérdese lo dicho en "La tradición eterna".

(148) "El idioma nacional", p. 587.

(149) "El espíritu castellano", pp. 92-93.

(150) "Nada menos erótico en el fondo que la genuina literatura castellana; la *joie de vivre* no la conocemos como en las graves llanuras, en las *plaines plantureuses* de Francia la conocen; nuestra vida es sueño, y nuestra obsesión ha sido la muerte. Llega el español al misticismo, pero no es sensual; le ha costado mucho vivir entre duelos y quebrantos y ayunando. El honor calderoniano no se nutre de celos carnales. No somos ni lógicos ni sensuales como el francés", dice en "De literatura hispanoamericana. II" (junio de 1901), *Obras completas*, IV, 751.

(151) "El libro de un crítico venezolano", p. 784; véase: G. Díaz-Plaja, "Sobre el esteticismo 'levantino'", *Al filo del novecientos (estudios de intercomunicación hispánica)* (Barcelona: Planeta, 1971), pp. 151-158.

(152) "Cosmópolis lúbrica" (22.I.1913), *Obras completas*, IV, 1252.

(153) *Ibid.*, p. 1249.

(154) *Españoles de América y americanos de España* (Madrid: Gredos, 1968).

(155) Véase sobre Machado, juzgado como el "mayor poeta español": "Reciprocidad hispanoamericana" (29.X.1919), *Obras completas*, IV, 629-631; y "Sobre el estilo de José Martí" (21.XI.1919), *Obras completas*, IV, 1029 y ss.

(156) Cf. G. Díaz-Plaja, "Sobre el esteticismo 'levantino'".

(157) Cit. "A la memoria de Neruo", *Obras completas*, IV, 1027.

EXCURSUS SOBRE EL NUEVO TEATRO ESPAÑOL

Por Clara Arranz Nicolás

Ha transcurrido un lustro largo desde que se inició una nueva situación política y el teatro español no parece brotar de sus redaños. En este prolongado impas, apenas han surgido esos supuestos genios soterrados, que tras la censura y demás trabas ideológicas deberían haber aparecido, de acuerdo con el retorcido pensamiento de algunos agoreros del teatro del teatro, quienes se dedicaron a crear unas expectativas faltas de fundamento y de razón. Y es que si analizamos con un mínimo de objetividad el trecho recorrido por autores, textos y espectáculos teatrales desde entonces acá, nos encontramos con una serie de hechos inconcusos que han impedido redimirlo de la modorra invernal que ha estado soportando.

Por un lado, tantos años de infertilidad y aislacionismo no sólo teatral sino lo que aún es más, cultural, constituyen ciertamente una rémora que ha obstaculizado con pertinacia el natural desarrollo del teatro y de todo su entorno. Es difícil así, rescatar en tan pocos años, la usurpada historia de nuestra cultura y por ende de nuestro teatro. Y es que como dice A. Mirales (1): “Resulta incomprensible que los impacientes españoles que todavía no tenían partidos políticos, ni elecciones generales, ni Constitución, quisieran un teatro inserto en la democracia, nuevo, orientador, magistral, ajeno a traumas pasados...”.

Sin embargo, es preciso y urgente buscar una dramaturgia que se corresponda con la nueva sociedad y la última etapa histórica de los españoles. Voces autorizadas claman por soluciones urgentes para impedir que se siga conculcando impunemente todo lo que atañe a nuestra cultura teatral.

Otro de los escollos con que tropieza el teatro español es la ausencia de subvenciones y las escasas oportunidades de representación que se les brinda a los autores vivos. Nuestras carteleras están vestidas de nombres extranjeros, autores consagrados (muertos) o vivos (2) y frusleros espectáculos de vodevil.

Una de las primeras soluciones al cúmulo de problemas por los que atraviesa la dramaturgia española se encontraría logrando contactos con el teatro, allende nuestras fronteras, y rompiendo el aislacionismo al que por diversas causas se ha visto sometido. Ya apuntó J. Monleón (3) sus inquietudes en este sentido: España, viene a decir, está profundamente distanciada del mejor teatro o al menos del más rebelde y significativo, y continúa, si uno se viera obligado a citar las veinte compañías que han revolucionado la historia teatral del siglo XX, encontraríamos muy pocas que hubieran actuado en nuestro país, incluso en el caso de formaciones institucionalizadas como el

Berliner o el *Royal Shakespeare Company*. Hay que tener en cuenta que el teatro no puede quedar encerrado en los cuatro barrotes del texto impreso y de todos es sabido que el nuevo teatro a veces ni siquiera esto consigue puesto que no pocas obras siguen inéditas.

Ante todo la obra teatral debe considerarse como un acto de comunicación, como un espectáculo. Y sobre todo que refleje la cultura de hoy, comunicación viva y autores vivos, si es que nos hemos de decidir de una vez por una cultura de idéntico orden y no nos afiliamos al partido de la necrofilia. En el XIX Congreso Mundial de Teatro celebrado en Madrid (4), del 31 de Mayo al 6 de Junio de 1981, donde se trataron temas de tanta importancia como "La comunidad teatral y las artes tradicionales", "El papel irracional del teatro en la sociedad", "La defensa del artista". "Expresión escénica integral". En el Comité de Autores se centró la problemática en el autor español. Se puso de manifiesto sobre todo que los grandes ausentes de la escena española son los autores vivos. Ante la falta de una muestra representativa en las carteleras españolas se preguntaban los asistentes si realmente existía un teatro español. Para la defensa de estos creadores vivos de que hablamos se ha creado la Asociación de Autores, distinguiéndola de la Sociedad General de Autores Tradicionales. Otra interesante petición fue la solicitud de que los autores extranjeros procuren dar sus obras a los españoles para su traducción y vigilen el montaje de las mismas.

Y sin embargo, esta situación no está exenta de contradicciones. A. Miralles nos habla de esta nueva generación como "la más premiada pero menos representada". Un dato elocuente que ilustra lo anterior, diremos que aún están por representar obras que obtuvieron el premio —Lope de Vega— que conlleva el derecho a representación o estreno dentro de un plazo determinado. Este es el caso de "El desguace" (1977), de Alfonso Vallejo, y "Dios está lejos" (1980), de Martínez Suárez.

Otro elemento perturbador de este zozobante navío del teatro español, es el referente a la política teatral. Una política inconveniente y que sólo parchea algunas situaciones, por ejemplo, celebrando centenarios. Nuestra política teatral es necrológica, centralizadora y oficialista. Vivimos el panorama teatral en base a centenarios, desbordándonos en presupuestos astronómicos con nuestros ilustres y por qué no decirlo incomprensibles clásicos, para una gran parte del público español. Nuestra cultura debe levantarse de abajo arriba y ser al mismo tiempo una cultura horizontal, esto es, que se extienda al mayor número de personas. En lugar de empezar el estudio de los clásicos desde las escuelas, para que al ser comprendidos puedan ser amados y apreciados, se nos imponen más bien como una purga: no nos gusta pero sana, aburre pero dignifica. Y continuo citando a A. Miralles en su ilustrador análisis sobre el teatro español: el caso de Calderón es especialmente irritante, dice Miralles, porque pretenden presentárnoslo como cultura intocable cuando debería tratarse como lo que es: un excelente autor teatral, clásico, a la vez, que ideólogo al servicio de los poderes más reaccionarios de la Historia, como eran entonces la Iglesia inquisidora, la Monarquía absoluta. Abundando en este problema, y conste que no es por fobia calderoniana, debemos analizar friamente este centenario que impide "la normalización" o equilibrio del teatro español. El dinero, al igual que las ideas, debe repartirse equitativamente entre los españoles, dando oportunidad a todos los autores

y de modo especial a los que aún viven, porque al fin y al cabo los muertos ya tuvieron su oportunidad. Y sin embargo a aquellos se les está condenando a no nacer o a malcrecer, pongamos el caso de Diego Salvador (5), por mencionar alguno. con el dinero dedicado a todo el montaje calderoniano daba para solucionar la crisis y el paro teatral de toda una temporada. En el plano ideológico, junto a un cómplice de los poderes oficiales, bien podían haber figurado autores cuyas obras respondiesen a unas necesidades estético-ideológicas de más acordes con el contexto social contemporáneo. No es por ello de extrañar que este fastuoso despliegue calderoniano haya provocado irritados e irónicos comentarios, tanto por parte de los críticos (“Calderón el retorcido”, G.D. Plaja. —“La vida no es sueño”, ABC, Torrente Ballester—. “El teatro español, un barco pirata y una calavera”, Haro Tecglen) etc., etc., como de autores, incluso con una obra paralela: “Céfiro agreste de olímpicos embates” que lleva el subtítulo “Come o calla que es cultura” de A. Miralles. A pesar de todo poco van a contribuir estas críticas a solucionar una crisis de carácter tan agudo como la que sufre el teatro español hoy en día. Como contraste observamos que el manto protector y oficialista no roza siquiera a los representantes del nuevo teatro. Son lógicas las quejas y el desaliento de la generación de “Jóvenes Autores” o “Autores no estrenados” como se les ha dado en llamar. El Nuevo Teatro, el teatro de vanguardia español está condenado al ostracismo, “eppur si muove” podemos decir con el sabio italiano. Este es el caso de Ruibal (6), autoexiliado y que no hace mucho hacía declaraciones como ésta: España es un país único donde los autores pueden ser noveles por espacio de noventa años y un día. Su participación en la cultura española se ha limitado a adaptaciones de clásicos (como “La vida es sueño”, “El alcalde de Zalamea”, “La dama Duende”, etc...). Y lo mismo ocurre con otros autores como Luis Matilla, J. López Mozo.

Otro factor importantísimo que incide en la crisis del teatro español es el *público*, primer destinatario al fin y al cabo del espectáculo teatral. Entrar en la problemática del público es asunto hartamente complejo y que nos llevaría a extendernos demasiado si lo analizamos en profundidad. Sin embargo, es imprescindible no olvidar que el teatro queda definido por la naturaleza de su base material, su texto, su teoría dramática, su práctica y la composición de su público espectador.

Si analizamos la calidad del público español deberemos deducir que presenta una incultura general y por tanto teatral. Esta incultura ha sido generada por la marginación a que ha sido sometido durante sucesivas calendas. Los mandarines de la cultura se han dirigido tradicionalmente a la clase en el poder con el claro objetivo de proporcionar una imagen falsa, irreal y cuidadosamente adulterada del mundo.

Sin embargo es algo imperativo para el teatro y para el país, educar y crear un público mayoritario, pensando que es el pueblo el verdadero destinatario de la obra de arte. En esa línea va la frase de Max Aub (1946) cuando dice: “Hay que creer en el pueblo aunque este no quiera creer en él” aunque a mi se me ocurre que difícilmente vamos a creer en él si frente al hecho teatral prácticamente no existe. Son ciertamente muchas las madejas que hay que desenmarañar en este mundo inextricable que forma el potencial público teatral (7).

Como primera medida se impone una descentralización, y a su vez ésta

lleva implícita una triple propuesta: difundir ampliamente la práctica del teatro, acercar el mismo a las masas, y por último estabilizarlo. Por el contrario asistimos a un panorama centralizador, sólo se puede ver teatro de una manera constante en Madrid y Barcelona. Tanto las grandes ciudades como las pequeñas y no digamos los pueblos, carecen o bien de un teatro con cierta continuidad o de la más elemental infraestructura teatral que permitan el establecimiento de compañías permanentes. Ateniéndonos a la experiencia de Rodríguez Méndez, autor y director ("Madrid, el monstruo tentacular, la cucaña clásica"), podemos decir que hay un público en los pueblos que gusta del teatro, un público dispuesto a recibir un teatro sencillo, sin excesivas complicaciones, que con sus asistencia sabe premiar debidamente al autor (8)

No se me oculta un peligro real a todo lo que acabo de exponer, cual es la paulatina simplificación de las formas y textos teatrales, que fácilmente puede llevar a un empobrecimiento de la estética y del contenido teatral o lo que es peor a la vanalización del teatro. Y es, que la falta de preparación del público español para espectáculos de vanguardia hace que estos le resulten de muy difícil comprensión. Hay que disponer a ese público formándole en un lenguaje artístico, fundamentado en sus formas de expresión, pero desarrollado de forma estética y creadora. Instruir a ese público será una labor ardua paero que no debe demorarse. Evidentemente la tarea inicial debe partir de la Administración, potenciando espectáculos y creando una política educativa de cara al público y a las aulas de modo que lo que la comunicación o la enseñanza proporcionan no se convierta en una realidad por completo dissociada del verdadero y tangible teatro espectáculo.

Ante este cúmulo de problemas (9), las promesas oficiales, cuando las hay, encaminadas a apuntalar el ruinoso edificio teatral, raramente llegan a feliz término. Cavero, siendo ministro de Cultura, en las Jornadas Culturales de UCD celebradas en Junio del 81, se fijó unos propósitos que no parecen llevar camino de llegar a feliz término. A un año vista de tales propósitos: "La acción cultural del Gobierno debe dirigirse fundamentalmente a lograr una cultura para todos aunque no sea de un gran rigor, antes que a ensalzar a los grandes genios y grandes figuras". Palabras que contrastan vivamente con lo anteriormente expuesto, con los hechos en una palabra. Y siguieron las promesas con la nueva encargada del ministerio: Soledad Becerril. En el encuentro que tuvo lugar el mes de Febrero, 1982, entre gentes de teatro y organismos oficiales, se discutieron problemas importantes y se brindó por un florecimiento del teatro. La falta de presupuesto, los cambios de directores, la descentralización, etc... fueron temas de los que se habló. Se esbozaron sugestivas e inteligentes soluciones que nunca, mucho me temo, llegarán a buen fin: Hay que ir por la vía de las inversiones más que la de las subvenciones. Invertir siempre será más firme y estable que esperar el parcheo de una incierta subvención. Las ofertas propuestas por el nuevo Director de teatro, José Manuel Garrido encaminados a: eliminar el dirigismo en las subvenciones, apoyar a núcleos estables y teatro infantil, creación de una Ley de Teatro, entre otras ofertas; esperemos añadan algo nuevo y definitivo al raquítico panorama teatral español.

Una vez repasado someramente el estado deplorable de un teatro que se merecía otra suerte muy distinta, sólo me queda que decir algo que no por repetido deja de merecer la pena el escribirlo una vez más: o hacemos

surgir al ave fénix teatral de sus últimas cenizas o tendremos que cerrar el quiosco de la renovación teatral, perdiendo así el tranvía los países de la cultura teatral europea y universal, no sin la correspondiente rabieta nihilista.

NOTAS

(1) Miralles, A.: "A veces es bueno recordar a los muertos cuando no lo están" en *Rev. Primer acto*, nº 189, Julio-Octubre, 1981.

(2) En la editorial del *Primer acto*, nº 189, pág. 3, señala, a propósito de la llegada del grupo "Dantor", la ausencia de compañías innovadoras en el seno de los escenarios españoles.

(3) Cada vez son más frecuentes las voces que se alzan contra las tendencias necrófagas, no sólo referentes al teatro, sino a la cultura española en general. Una de las últimas que claman en el desierto, y esta vez procedente del campo de la novela es la de Juan Goytisolo: "Ninguna nación europea aparte de Rusia, ha tratado tan mal a los autores vivos y los ha sacralizado con tanta intesidad a su muerte como España. Recogido en "El País", viernes, 5 de marzo, 1982.

(4) Congreso que fue convocado por el I.I.T., en el que actuó como presidente del Comité de autores J. Warniski y como miembros destacados, los escritores Buero Vallejo y Arnold Wesker.

(5) Autores malogrados de nuestro teatro son numerosos. F. Ruiz Ramón en "Historia del teatro español s. XX, Ed. Cátedra, Madrid, 1980, analiza el caso de "Dos dramaturgos perdidos y uno silenciado". Son respectivamente García Lora, Manuel Andújar y F. Arrabal. El caso de García Lora, es altamente significativo: Su obra está escrita en inglés y publicada en Inglaterra la mayor parte de ella: "The captive Land", "All change", "Mescalina", "The golden roof". El gran silenciado, Fernando Arrabal, no existe para el teatro español, sus obras no se nutren de las raíces hispanas, no publica, no estrena aquí, es una pura anécdota en el teatro español.

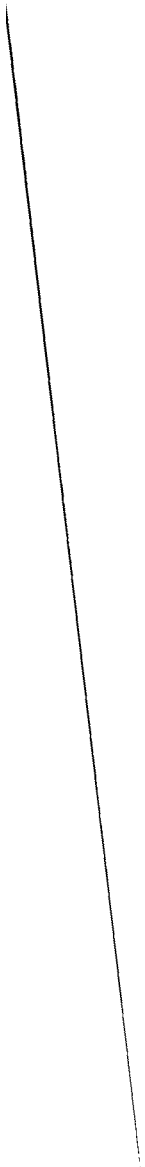
(6) Ruibal, José: "La cartelera madrileña es coca cola" en *Rev. Pipirijaina*, nº 18, febrero, 1981.

(7) La siguiente cita, tomada de un editorial, que apareció en la revista "Cuadernos para el diálogo", sirve desgraciadamente para reflejar la situación presente: "El teatro español contemporáneo, su pobreza intelectual, su raquitismo ideológico, su reducción a mero objeto de consumo de una clase, su inhibición ante los problemas que España y los españoles tienen planteados, es fiel reflejo de una situación palpable que remite a un concepto del lugar que el arte y la cultura deben ocupar en la sociedad..." "El pueblo español no va al teatro, no le interesa el teatro, no ve en él un lugar que refleje sus inquietudes o dé acogida a sus problemas" (C.D. páginas 3-4).

(8) Rodríguez Méndez en *ABC*, 5 de Diciembre, 1981, dice al respecto, en el artículo titulado "El teatro en la provincia": "Hay un público... y ese público responde muy bien. En mi accidentada carrera de autor dramático me he encontrado con el público ya citado de, el Barco de Avila, (donde es fundador de un grupo de teatro), con otros pueblos de la provincia, con la misma capital, Avila, llenos de un público verdaderamente fervoroso... creo que el teatro podría renacer en la provincia..."

(9) Quedan, sin embargo, otros factores condicionantes en el mundo del teatro por analizar y que solamente apuntamos, los cuales requerirían un estudio sociológico pormenorizado que falta por hacer:

- Función de la censura.
- Formación de directores y autores en centros no desfasados profesional y socialmente.
- Análisis de la crítica teatral y su influencia en el público.
- Función de los teatros experimentales, oficiales..., frente a los comerciales.
- Especulación empresarial y su influencia en la creación teatral y en la representación.
- Situación del autor y sus posibilidades de llegar al público sin cercenar su obra. etc.



PRENSA ILUSTRADA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII:
"EL APOLOGISTA UNIVERSAL" (1786-1788)

Por Alicia Alted Vigil

1.— *Los papeles periódicos en la segunda mitad del siglo XVIII*

En la segunda mitad del siglo XVIII, época del mayor auge del movimiento ilustrado y reformista (1), se produjo un desarrollo de la prensa periódica no conocido hasta entonces y que, sin embargo, constituyó un reflejo y a la vez consecuencia cabal de la nueva época. El grupo de los ilustrados, empezando por el Rey, era consciente del papel que podía desempeñar la prensa, por una parte, como difusora de las luces vulgarizando los descubrimientos y las obras de los hombres de ciencia, y por la otra, para acabar con el desconocimiento que acerca de nuestro país tenían los extranjeros y los propios españoles, al mostrar a través de ella los adelantos que en la agricultura, la industria, la enseñanza... se estaban produciendo. El periódico aparecía, pues, como el más firme aliado de los reformistas, como el arma más eficaz de transformación de las estructuras socioeconómicas, culturales y religiosas. En él no sólo se daban noticias acerca de los "adelantamientos" de la Nación o sobre sucesos cotidianos, sino que se fustigaban con sutil ironía unas veces, con sarcasmo otras, con pesimismo amargo en determinadas ocasiones, los vicios que, a pesar de todos los esfuerzos, seguían presentes en la sociedad española: la ociosidad e inutilidad de una gran parte de la nobleza y del clero; el carácter magnificente, espectacular, superficial, frívolo, que a los ojos del pueblo tenía la religión; las creencias absurdas en brujas, duendes, milagros extraordinarios, producto de las "tinieblas"; la mala distribución de la propiedad; la equivocada y errónea educación que se daba a los hijos... (2).

Caso González divide la historia de la prensa española del siglo XVIII en tres períodos (3). El primero, que se extiende hasta 1758, viene marcado por la publicación, entre 1737-42, de *El Diario de los Literatos de España* (4) que surgió con la finalidad de extractar y comentar los libros que se publicaban en España y en el extranjero, y de informar sobre noticias literarias. Como señalaba Sempere y Guarinos, "hasta entonces no se había visto en España emplearse la crítica tan abiertamente en poner a la vista los defectos de los libros que salían a la luz (...). Y así causó mucha novedad este Proyecto de Diario, y encontró desde sus principios una oposición tan obstinada, que al fin acabó con él". (5)

El segundo período abarca desde ese año de 1758, en que Nipho comenzó a publicar *El Diario Noticioso*, hasta 1781. Junto a las empresas

periodísticas de Mariano de Nipho, configura esta etapa la publicación de *El Pensador* (1762-67) de José Clavijo Fajardo, escrito a imitación del periódico inglés *The Spectator* (1711-14) de Addison y Steele. Una R.O. de 14 de noviembre de 1762, por la que se suprimían las tasas de impresión y los derechos de censura, iba a favorecer a partir de ahora la multiplicación de los papeles periódicos.

La tercera etapa comienza con la aparición del primer número de *El Censor* (6) y se prolonga hasta 1808. Este periódico, "que no sólo fue la mejor revista de ensayo y de combate del siglo XVIII, sino que debe considerarse como una de las mejores que nunca se hayan escrito en España" (7); representaba la consagración de un género tenuemente esbozado en publicaciones anteriores: el de la literatura periódica crítico-satírica. Con él, y entre 1781-88, vieron la luz una serie de periódicos que constituyeron, en palabras de Guinard, "la segunda generación de espectadores" (8): *El Corresponsal del Censor* (9), *Cartas del Censor de París al Censor de Madrid* (10), *El Observador* (11); *El Duende de Madrid* (12) *Conversaciones de Perico y Marica* (13) ..., y *El Apologista Universal* (14).

Esta prensa se configuró como "prensa de ensayo", cargada de un fuerte contenido ideológico, crítica, satírica y combativa; con unas características semejantes en cuanto a estructura, contenido y estilo; fiel reflejo y expresión de la mentalidad ilustrada.

Menéndez Pelayo denominó a este tipo de prensa "prensa enciclopedista", manifestando hacia ella una total aversión (15); se equivocaba en su actitud ya que no supo ver el auténtico trasfondo de estos papeles periódicos. Tampoco es exacta la oposición que, en relación con la forma de "hacer" periodismo, establece Gómez Aparicio entre el "gaceterismo", noticiero, genuinamente español y popular, y el "diarismo" aristocratizante y característicamente afrancesado por sus orígenes, por su contenido y por su proyección (16). Como ejemplo de este último tipo de prensa cita *El Censor*.

El Censor nació con unos rasgos singulares que lo diferenciaron claramente de las anteriores publicaciones: "Hasta ahora *El Pensador*, y los autores de otros papeles periódicos no se habían propuesto otro fin que el de ridiculizar las modas, y ciertas máximas viciosas introducidas en la conducta de la vida; *El Censor* manifiesta otras miras más árdas y más arriesgadas. Habla de los vicios de nuestra legislación, de los abusos introducidos con pretexto de la religión, de los errores políticos y otros asuntos semejantes" (17).

En el Discurso primero, *El Censor* (Cañuelo) trazaba un "retrato moral" de sí mismo por resultar ese aspecto, a su entender, el más digno de la "curiosidad del público". Señalaba como rasgo peculiar suyo la "extrañeza" de su carácter: "Consiste principalmente la extrañeza de mi carácter en una razón tan sumamente delicada, que nada apenas de cuanto se la presenta merece su aprobación, y en un genio tan en extremo vivo y arisco que nada puede sufrir que no la logre, y que en las cosas que debieran serles más indiferentes se interesa con la mayor viveza (...). Ni (estos) los contratiempos ni la severidad con que siempre me trataban, fueron bastantes para enmendar lo delicado de mi razón y lo indócil y arisco de mi genio, lejos de esto, se fue con la edad fortificando cada vez más. Por otra parte, ninguna autoridad humana, ni la costumbre más antigua, ni la moda más general, es capaz de persuadirme lo que mi razón repugna, y acostumbrado a meditar en todo, ya

apenas leo sino errores, no oigo sino necedades, no veo sino desorden...". También se refería *El Censor* en este primer Discurso a su manera de escribir, a sus técnicas expresivas y a su estilo. Lo que decía de sí mismo es perfectamente aplicable a las sátiras apologéticas del P. Centeno: "Ya me hubiera hecho insufrible a todo el mundo si próvida la naturaleza no hubiera templado este humor acre y tétrico con la mezcla de otro contrario, quiero decir, de un humor algo bufón y jocoso. A favor de éste hago más sufribles mis censuras, si no a aquellos sobre quienes recaen, a lo menos a los demás que las escuchan. A veces con una ironía suelo también encubrirlas a los mismos contra quienes se dirigen. Pero como el primero de estos humores es el dominante, no puedo siempre templar con jocosidades lo agrio de mis censuras, lo que me ha ocasionado muchísimas desazones y contratiempos" (18).

La significación de este periódico es notoriamente resaltada con las palabras de E. García Pandavenes: "*El Censor* fue mucho más que una revista periódica: fue una pequeña enciclopedia popular que, según el gusto de la época, quiso instruir deleitando, alternando materia seria con materia jocosa, y muchas veces combinando ambas. Pero, debido al carácter prerromántico del editor D. Luis Cañuelo, y debido sobre todo a un momento histórico en que las fuerzas sociales cristalizaban y se preparaban para ese choque inevitable que sería la Revolución Francesa, *El Censor* se aparta dramáticamente de las revistas que le habían precedido y se declara firmemente al lado del nuevo orden: es decir, de la burguesía y de los valores burgueses" (19); y —añade E. Helman—, en su sátira mordaz, como en su intención político-social, anticipa los artículos de Larra y desde luego los Caprichos de Goya, y también "la angustiosa búsqueda de las raíces de los problemas nacionales de los escritores de la generación del 98" (20).

Con harta frecuencia se ha tendido a considerar *El Apologista Universal* como simple imitador de *El Censor*. Cotarelo y Mori puntualiza además que nació como rival de este periódico, lo cual no es totalmente exacto. Siempre que el Apologista criticaba al Censor lo hacía con la finalidad de dar la razón a sus "clientes" acerca de los cuales tenía ideas muy peculiares. Por otra parte, manteniendo una actitud equívoca, el Apologista apoyaba en los distintos números del periódico lo defendido por *El Censor* en sus Discursos, y, en todo momento, participó junto a él en las polémicas a las que ambos se vieron abocados. Pero, tampoco el Apologista fue un simple imitador del Censor. La erudición del P. Centeno, su espíritu ciertamente socarrón, su delicada y punzante ironía, su dominio de la lengua y su profundo conocimiento de toda la "intra" y "supra" historia del momento en que escribió su periódico; hacen que cada una de las "paginitas" de éste constituya un interesante caudal de conocimientos para la comprensión de su época.

2.—*El autor de "El Apologista Universal"*

Son muy pocas las noticias, por no decir ninguna, que sobre su identidad da el Apologista en su papel periódico: "¡Nunca yo hubiera caído en la peligrosa tentación de estampar mi nombre y casa en el último de mis papeles!". En estos oculta celosamente su identidad bajo el pseudónimo de D. Policarpo Chinchilla Galiano. Tampoco se manifiesta muy explícito en lo

que se refiere a su estado: "También os advierto, clientes míos, que me han sido de mucho agrado los apodos y dictados con que me habéis condecorado en varios de vuestros papeles; pero para que no erréis en adelante, debo decir que ya no soy de carácter Religioso; que no soy Padre, ni hay razón contra mí; que no uso Correa, aunque tengo mucho aguante; que se me han disminuído las narices, pero no el sentido: y así de ahora en adelante, tendréis que hacer nuevas averigüaciones de mi estado, empleo y figura y demás motes que hayáis de ponerme; pues faltando las personalidades a vuestros escritos ya no serán de mi aprobación" (número VI, p. 118). Sin embargo, tanto en aquella época como posteriormente, siempre se ha atribuído la paternidad de *El Apologista Universal* al P. Fr. Pedro Centeno.

En la instancia que con fecha de 8 de febrero de 1788 mandó Joaquín Ezquerria al Gobernador del Consejo solicitando licencia para imprimir el número diecisiete del periódico, previamente negada por el Juez de Imprentas, afirmaba al principio: "D. Joaquín Ezquerria, uno de los dos compositores de *El Memorial Literario* recurre a V.S. y como a Gobernador del Consejo y con el debido respeto expone: Que desde el principio de la publicación del papel periódico titulado *El Apologista Universal*, han sido él y su compañero (el P. Centeno) los editores corriendo con su impresión, censura y licencia, en los mismos términos, con los mismos censores y en la propia Imprenta Real que *El Memorial Literario...*". No obstante, el Juez de Imprentas en oficio de 24 de febrero de 1788 que dirigió al Gobernador del Consejo decía: "Relativo al Papel intitulado *El Apologista Universal* n.º. XVII, respondo pues diciendo lo primero que yo nunca he conocido otro autor de él que al Padre Centeno, conventual en Doña María de Aragón" (21). Abundando en esta última afirmación, Sempere y Guarinos manifestaba al hacer referencia al autor de este papel periódico: "Se dice que su autor es el P. M. Fr. Pedro Centeno, Religioso y Lector de Artes en el Convento de Doña Marfa de Aragón de esta Corte" (22). Juan Antonio Llorente por su parte, dando por sentado que el autor del periódico fue el P. Centeno, considera a éste como uno de los hombres más sabios de su Orden y uno de los escritores más sobresalientes de la España de Carlos III y de Carlos IV (23).

Miguel de la Pinta Llorente incluye al P. Centeno dentro "del movimiento intelectual del siglo XVIII promovido e integrado por la Orden de San Agustín (24) con interesante personalidad. Se asocia su nombre al del Padre Fray Francisco Méndez, autor de la *Tipografía Española*, y al del Padre Fray Pedro Madariaga, catedrático de Filosofía Moral de la Universidad de Salamanca. Como ellos, el Padre Centeno se acusó sobresalientemente por la amplia erudición en el estudio de nuestras antigüedades, y su inquieta y rica naturaleza se proyectó en críticas literarias, editando por su cuenta *El Apologista Universal*. Mezcolanza de sales y gracias, sazoadas e ingeniosas unas, y otras mazorrales y espesas" (25). Su nombre, tal y como corrobora Santiago Vela, "va unido estrechamente a los representantes del movimiento literario de la Orden en España en el último tercio del siglo XVIII" (26).

Según el mismo Santiago Vela (27), los únicos datos biográficos que se conocen sobre el P. Centeno son los que aparecen en el T. III de la obra *Saecula Augustiniana* (Roma, 1860) del Padre Lanteri, el cual tuvo conocimiento de ellos a través del P. Domingo Olaberría. A éstos habría que

añadir los que figuran en las portadas de sus obras o bien en las memorias de entonces.

Existen una serie de imprecisiones en torno al lugar y a la fecha de nacimiento del P. Centeno. El autor ya citado (Santiago Vela), adhiriéndose al testimonio proporcionado por el Marqués de Valmar, fija aquél en Extremadura. Dice el Marqués de Valmar: "Un fraile *extremeño*, fray Pedro Centeno, autor de la revista *El Apologista Universal*, sostiene con vehemencia, en una carta dirigida al regente de una escuela de niñas (7 de agosto de 1789) que los catecismos de Ripalda y Astete están llenos de patrañas y herejías" (28).

El hábito de religioso lo vistió, tal y como se piensa, en un convento de Salamanca antes de 1771, ya que su nombre no figura en el libro de profesiones que empieza desde este año. Siguiendo a Sempere y Guarinos, en los años en que escribía el periódico (1786-87) era Lector de Artes en el Convento de Doña María de Aragón. En 1789 era Presentado en Teología y el 1 de abril de 1794 ingresó en la Real Academia de la Historia con el nombramiento de Correspondiente. Durante muchos años residió en Madrid, pues "consta que allí trabajó sus producciones".

En la obra del P. Lanteri mencionada se dice que el P. Centeno murió en Toro a fines del siglo XVIII, afirmación errónea a juicio de Santiago Vela. Este mismo autor aclara que la frase que aparece en la obra del P. Lanteri: "mature decessit", "ha de interpretarse en el sentido de que contaba ya mucha edad a su fallecimiento". Por otra parte, el P. Centeno no falleció en Toro, sino en el convento de Salamanca; ésto lo avala el hecho de que en un libro de misas del convento de Bilbao figura "que en 22 de Enero de 1803 se habían aplicado los sufragios de constitución por el P. Centeno *fenecido en Salamanca*; y como en dicho libro las misas por los difuntos de la Provincia se apuntaban mensualmente y se decían apenas se recibía noticia de la defunción de los mismos, puede calcularse que el fallecimiento de nuestro biografiado ocurrió a principios de Enero de 1803 ó fines de Diciembre anterior" (29).

Dejando aparte *El Apologista Universal*, objeto de análisis de este artículo, y los escritos relacionados con su proceso por la Inquisición a los que se hará mención más adelante; Santiago Vela cita algunas obras del P. Centeno o atribuídas a él (30). En primer lugar, la respuesta que dió al alegato de María Francisca de Isla la cual en 1790 escribió una *Colección de dichos y hechos* que había reunido de su hermano el P. Isla. Encargado el P. Centeno de la censura de la *Colección...*, éste se opuso a que se publicara por considerar la obra "inconveniente é inútil para instrucción del público". No aceptando este dictamen, María Francisca de Isla escribió el citado alegato en el que se apoyaba la *Colección...* a la vez que lanzaba ciertas calumnias contra el P. Centeno, el cual en su contestación se defendió de ellas y "tan fundada y racional creyó el Consejo la respuesta de nuestro autor, que denegó la licencia que se solicitaba para la proyectada impresión".

El P. Centeno escribió además una serie de censuras manuscritas, once de las cuales se conservan en la Academia de la Historia. También colaboró en las *Adiciones al Año Cristiano* del Padre Croiset (1794-95). De otro lado, se le atribuyen varios artículos humorísticos publicados en el *Semanario Erudito*. Existen dudas, por último, en cuanto a la atribución al P. Centeno de los escritos: *El triunfo de las Castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*, *Carta*

de *Madama Crotalistris* y la *Ilustración* de la "Crotalogía", por Antonia Vigueydi.

3.— *Identificación y estructura del periódico*

El ejemplar consultado (31) no tiene portada ni lleva ningún tipo de identificación en la cabecera del primer número. Desde el número II hasta el XVI aparece en ésta el nombre de *El Apologista Universal*. Sempere y Guarinos al referirse a este periódico lo titula: *El Apologista Universal. Obra periódica, que manifiesta, no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los autores cuidados que se dejan zurrar de los semicríticos modernos; sino también el interés y la utilización de algunas costumbres y establecimientos de moda* (32). No es probable que este nombre sufriera cambio alguno a lo largo de la publicación del periódico, ni tampoco que hubiera otros papeles periódicos que se denominaran igual pudiendo inducir a confusión. No obstante, se escribieron algunos folletos y un periódico, *El Teniente del Apologista Universal* (33), que utilizaban el término de Apologista Universal, declarándose discípulos o seguidores de la publicación así denominada.

El origen del nombre de Apologista Universal nos lo cuenta el propio P. Centeno en el número I del periódico al relatarnos como nació su idea de constituirse en tal: "La juiciosa e imparcial crisis de los compositores del *Memorial* ha ocasionado tal metamorfosis en mi modo de pensar, que me ha inspirado la idea de constituirme desde ahora en Apologista Universal no solamente de cuanto papelucho se publique, con tal que no se oponga a la Fe, buenas costumbres y regalías de S.M. sino también de los artificios e ingeniosas estratagemas con que algunos buscan la comida, valiéndose de las artes permitidas que ellos adelgazan para su provecho, pues razón será que todos tengan un protector que los defienda de los azotes del rígido Censor".

El primer número lleva fecha de 19 de julio de 1786. En el último sólo aparece la indicación del mes: "Agradezco el favor de Vm., pero no tengo el menor miedo a los yelos, porque gracias a Dios con estar ya a más de mediados de Enero, todavía no he sentido...". El año era el de 1788. Hartzenbusch por su parte afirma: "He visto los dieciseis números de que consta el dicho volumen: esta es la colección completa de *El Apologista Universal* que salía sin período fijo, según se dice en el *Boletín Bibliográfico* del 1º de febrero de 1860" (34). En ninguno de los catorce números restantes figura indicación cronológica; sin embargo, algunas alusiones hacen pensar, tal y como queda indicado más arriba, que la periodicidad de publicación del periódico era muy irregular, pues estaba en consonancia con los distintos acontecimientos que jalonaron la vida socio-cultural de la etapa en que se publicó.

El periódico aparecía en Madrid. Es casi imposible conocer su tirada (no se hace ninguna alusión al respecto) y su zona de difusión. Resulta probable que por su significación y el carácter de sus invectivas tuviera un gran eco no sólo en la Corte, sino también en otras ciudades circundantes. En este sentido, al comienzo del número XII el Apologista ponía en conocimiento de sus "clientes" lo extraordinario que le resultaba ver lo famoso que era su nombre; como muestra de esto insertaba una "representación, memorial o pedimento" escrito por aquéllos desde la ciudad de Valladolid en el que criti-

caban la labor de un "cierto escritorillo periódico, un enano literario, un diantre de Diarista", tal era el autor del *Diario Pinciano* (35), uno de los papeles periódicos aparecidos en provincias más interesantes para conocer los progresos que las "luces" hacían en los diferentes puntos del país.

El Apologista Universal se imprimía en la Imprenta Real, aspecto significativo ya que se puede deducir que dicha publicación contaba con el apoyo o el "visto bueno" de los sectores reformistas que actuaban desde el Gobierno. Confirma esta idea la aseveración de Llorente acerca de la protección de que gozaba el P. Centeno por parte del Conde de Floridablanca, a la sazón primer Secretario de Estado.

En la postdata del número I el Apologista daba algunas noticias acerca de la forma como se publicaría su periódico, el lugar de adquisición y el precio: "Hasta ahora no he determinado el método con que publicaré esta obra periódica; veré como gusta a mis clientes de quienes me constituyo incansable Patrono, y entonces, tomando nuevos alientos para defender sus causas, me revestiré de aquel carácter propio y que es necesario para perorar en el Magestuoso Tribunal del público sacándolos a paz y a salvo de todas las acusaciones que contra ellos se intenten, y de las ocultas asechanzas que en su daño y perjuicio se opongan; en cuyo caso se instruirá al público de los días en que ha de acudir por los papeles que se vayan imprimiendo a las librerías de D. Antonio Castillo, frente a San Felipe el Real; de Don Pedro Martínez, calle de las Carretas; y de Don Bartolomé López, Plazuela de Santo Domingo, donde se hallarán a seis cuartos cada uno". En ninguno de los números se habla de suscripciones por lo que es de suponer que, dadas las características peculiares del periódico, no practicara esta técnica de venta.

El formato de *El Apologista* es un octavo; el tamaño del ejemplar consultado es de 13,5 x 9,3 cms. Es el más pequeño en cuanto a dimensiones de los papeles periódicos con los que presenta mayor semejanza en lo referido a la morfología y orientación del contenido. Los XVI ejemplares del periódico suman un total de 314 páginas. El número de páginas de cada ejemplar oscila entre un mínimo de catorce (I) y un máximo de treinta y una (XIV).

En relación con los aspectos morfológicos del periódico, la superficie impresa oscila entre 11-12 x 6-7 cms. El margen es escaso y variable, pero nunca sobrepasa 1,5 cms.; en ocasiones incluso desaparece, quedando casi cortadas las letras del último renglón de la página; en el extremo derecho de la parte inferior de ésta aparece siempre la primera sílaba de la palabra con que comienza la página siguiente. Las citas literales de las obras que "defiende" o a las que hace referencia van en letra cursiva o entrecorridas. En este último caso las comillas sólo aparecen al comienzo de cada renglón. Las referencias bibliográficas de estas citas figuran a pie de página separadas del cuerpo del texto por una raya.

No existe ningún tipo de publicidad. Los textos presentan la forma de Discursos semejantes a los de *El Censor*. En la cabecera del primer número el Apologista se dirigía a sus lectores con la fórmula: "Muy señores míos". A partir del número II y hasta el XVI sin interrupción, figuró en la cabecera el título del periódico en letras mayúsculas y el número (romano) correspondiente. A continuación, unos versos que siempre hacían referencia al contenido del texto al cual servían de introducción, versos que también aparecían en *El Censor* y el *El Corresponsal del Censor*.

En cuanto a los recursos empleados por el Apologista para dirigirse a sus lectores, variaban practicamente con cada número. Uno de los más utilizados eran las cartas fingidas que le escribían sus "clientes". Por ejemplo, la carta, que desde la capital del *Diario Pinciano*, le mandaban el "doctor Cejudo, el bachiller Platiquillas, licenciado Apeiro, licenciados natos, escolares nothos y comisionados ad yure de la Academia Lucífuga, y el bachiller Anosto, como secretario", contra el Diarista de dicho periódico (nº XIII); o la carta en la que Forner (el propio Apologista) "defendía" su *Oración apologética por la España y su mérito literario* (nº XIV). Estas cartas permitían al Apologista manifestar sus ideas por boca de otros o bien introducir lo que en realidad quería contar y que exponía en las reflexiones o comentarios que sobre ellas realizaba. En este sentido, no hacía más que continuar una técnica utilizada por *El Censor* y aprendida por éste, a su vez, de *The Spectator* de Addison y Steele.

En relación con el contenido del periódico, el Apologista utilizaba dos tipos de letra diferentes: la redonda y la cursiva. El empleo de la letra cursiva con una determinada finalidad es innegable ya que él mismo, con bastante ironía, hace referencia a esta distinción. En el nº XIV le decía el Orador Apologético: "Sola una súplica me resta que hacer a Vm. y es que como ese dicho Bachiller (Forner) se ha empeñado en que Vm. tiene admirable habilidad para ingerir en sus diatribas de letras bastardilla lo que otros estampan en letra redonda, me parece que da a entender que la bastardilla será señal de producción espuria, ilegítima o bastarda y así he de deber a Vm. que evite enteramente toda ocasión de presumir que esta Apología no sea mía e hija de mi cabeza". A esta súplica contestaba el Apologista: "En fin, para dar gusto en cuanto estuviere de mi parte a este mi cliente favorito encargué a mi Amanuense y Apoderado, que por Dios no me pusiese en la copia que había de servir para la Imprenta ni una sola letra rayada, para que no me la impriman en bastardilla". Aunque en casi todas las ocasiones el empleo de la letra cursiva respondía al deseo de ridiculizar a sus "clientes" a partir de la utilización de los fragmentos peores y más disparatados de las obras de éstos, que incluía (en cursiva) dentro de la "defensa" que hacía de sus escritos; en otros casos empleaba la cursiva simplemente para destacar algo o bien con un doble sentido manifiesto: "Ello es cierto sabios míos, que si no fuera por vosotros hubiera sido tal en estos tiempos el trastorno que habría padecido *nuestra ciencia* que ya no la conocerían nuestros mayores, y estaríamos al presente sumergidos en esa *maldita ignorancia* que se va esparciendo en la Península por no querer estudiar y saber como vosotros y seguir en un todo vuestros pasos". El empleo de la letra cursiva como medio formal para ridiculizar algo o a alguien era frecuente también en la literatura satírica de la época; así vemos como en la polémica contra el *Theatro Español*, el autor de la *Carta a D. Vicente García de la Huerta, en la que se responden a varias inepticias de sus impugnadores y se proponen dos dudas al señor colector*, P.D.I.D. L.C., Madrid, 1787; hacía uso de la misma táctica del Apologista al "defender" a Huerta utilizando algunos de los términos más disparatados que entresacaba de su obra y escribía en cursiva: "Pero ustedes son unos criticastros, unos mordaces peinados a la *transpirenaica*, unos pobres pedantes que manifiestan sus *crasitudes* en sus *mentecateces* y *asquerosidades*".

A lo largo de las páginas del periódico, el P. Centeno nos va revelando

muy suyos y mande &c.

Nota: En el Diario Erudito n.º 143 se dice, hablando de los Editores del Correo de los Ciegos, que *para hacer mas poderosa su faccion tomaron por tropas auxiliares al Apologista Universal, que dexando ya sus primeras y moderadas ideas, solo las empleaba en estos ultimos dias de su existencia en enconar los animos contra el Diario:* Sepa pues el Público que no conozco, ni aun de vista á los AA. del Correo; que no soy ni el mas visofio Soldado de su tropa auxiliar, ni he pretendido serlo; que jamás he pensado tener imperio sobre los animos de los demás, pues solo la razon es quien tiene el mando sobre los entendimientos. En el Diario n.º 162 se dice que algunos hombres *no se paran en imprimir papeles sin las licencias necesarias, ni nombre de impresor, ni Imprenta, en contravencion de las Leyes segun se han echado á volar las saladistas Cartas de Gallardana y Fiox:* Mas adelante se añade en el mismo Diario que hay hombres que *escriben mercenariamente como el reverenciado Apologista universal, alias Don Josef Antonio Fiox.* Sepa tambien el Público que ni yo he soñado ser el Autor de dicha Carta de Fiox, ni menos hubiera tenido la exécrable osadía de imprimirla sin licencia: Sé con evidencia, que se obtuvo para su impresion; y sabe tambien el Magistrado que la concedió, que yo no soy el Autor de ella; que no soy mercenario, ni lo necesito ser. &c. &c. &c.

EL APOLOGISTA UNIVERSAL.

NUMERO IX.

Demitto auricular, ut iniquæ mentis asellus,
Cùm gravius dorso subiit onus. Horat. lib. 1. Sat. 9. v. 20.
 Volento agacho mis orejas largas,
 Como un boricco triste y agoviado
 Del grave peso de que le han cargado.
 Infinitas veces me he preguntado á mí mismo, y otras tantas he buscado, aunque inutilmente; en varios libros, qual fuese el verdadero principio por donde debiera el hombre calcular la estimacion, que se merecen los mas de los objetos, que por todas partes le rodean. Los testigos de vista son en sentir de los Jurisconsultos los mas fidedignos, é infalibles; pero mis ojos en esta materia están tan refidos con la razon, que si ésta me persuade; que la utilidad que nos resulta de un objeto es la medida de la estimacion, que se merece, aquellos me presentan cada dia tantas experiencias en contrario, que no sé ciertamente, que partido he de abrazar. Siempre he creido, que una cosa,

I

que

sus amplios y exactos conocimientos de los progresos que se realizaban en los campos de las Ciencias y las Artes allende nuestras fronteras. Su dominio de la lengua lo puso al servicio de su sutil y mordaz ironía. Empleaba bastantes neologismos. Su forma de puntuar y de acentuar resultan un poco extrañas. Por otra parte, aparecen algunos errores ortográficos frecuentes en los escritores de esta centuria.

4.— *Análisis del contenido de "El Apologista Universal"*

A juicio de Sempere y Guarinos: "El objeto de este periódico es ridiculizar algunas obras muy malas, costumbres y opiniones extravagantes, particularmente en materia de Literatura". Del P. Centeno escribía: "Ha manifestado un talento muy original para este género de escribir. Su ironía es muy fina y sostenida, su crítica delicada y el estilo gracioso y lleno de agudeza". En cuanto a la utilidad de este papel periódico: "Esta obra es muy útil para corregir el mal gusto, el chabacanismo, la irregularidad, pedantería y demás vicios de los Escritores" (36). Por su parte el P. Centeno en el número I del periódico exponía de manera un tanto burlona su propósito: "Quedan enterados todos los escritores tímidos, que sin otro coste que la exhibición de sus obras antes que las publiquen, se las armaré de su yelmo de Mambrino o Prólogo Galeato que las haga invulnerables a toda flecha nacional, transpirenaica y transalpina, pero si ya estuviesen publicadas les facilitaré el más pronto despacho de toda edición, que es lo que importa quedando de su cuenta el responder de su legítima adquisición en cualquier juicio".

Con gran celo cumplió el Apologista su promesa, y así "defendiendo" a sus "clientes", los ridiculizaba, a veces de manera terrible. Sus escritos son un derroche de ingenio. Al Apologista hay que leerle entre líneas e interpretar todo al revés de como él lo expone. Criticó sin piedad los defectos de algunos de los libros más extrafalarios que se publicaron en su época. Jugando con el equívoco, haciendo uso de la parodia, se lamentaba fingidamente del trato que daban los "críticos ilustrados" a sus "clientes": Valderrábano, el P. Fr. Francisco de los Arcos, el autor del *Cordonazo...*, Patricio Redondo, Juan Claro, Chacota, el Sacristán de Berlinches...: "Una coma mal colocada, una palabra menos decente, una expresión que huele a Maravillas, todo es para ellos un crimen irremisible"; no obstante, él se convirtió en el crítico más temible de éstos por su fina, mordaz y punzante sátira y por su acre sarcasmo. De manera particular se ensañó con Forner y su *Oración Apologética*.

El P. Centeno fue audaz y temerario como Cañuelo, por ésto le llovieron las censuras desde todos los frentes. Se le acusó de jansenista por arremeter contra las supersticiones y prácticas religiosas superficiales y espectaculares; por clamar contra los falsos predicadores y malos escritores que con sus sandeces sólo contribuían a echar por tierra la labor del Gobierno y a perpetuar la ignorancia que de forma tan profunda aquejaba al pueblo. Se le tachó de afrancesado y de antipatriota por su admiración y defensa de las "luces". A estas acusaciones respondió con ironía, una ironía que, al igual que la de *El Censor*, encerraba una profunda amargura; ello explica el carácter negativo y destructivo que a veces podían presentar las afirmaciones de ambos. Pero no se puede dejar de reconocer la valentía de estos hombres, ya que fueron

de los pocos que proclamaron a viva voz lo que otros ilustrados escribían secretamente a sus amigos o comentaban en voz baja. No obstante, y bien a su pesar, el temor a la censura inquisitorial les obligaba a ser cautos y a afilar aún más sus armas: “Conozco, decía el Corresponsal del Censor al Censor en su número I, (pues no tengo un pelo de sandio) que hace Vm. quanto puede, y que no habrá vinagre de yema más refinado que su sangre, viéndose obligado a circunscribir tanto sus ideas: conozco que tiene muchas arrolladas y conozco también que desplegarlas sería lo mismo que exponerse a ser blanco de esos falsos devotos”.

Cada número del Apologista forma una unidad en donde se abordan, una tras otra, diversas cuestiones, siempre con un determinado propósito, que giran en torno a cuatro ejes: sus “apologías satíricas”, las “alabanzas” y consejos dados a sus clientes, los ataques contra Forner y su orientación ilustrada. Las “apologías satíricas”, de algunas obras malas o disparatadas constituyen la temática fundamental de los números I, II, IV, VIII, XVI. De manera especial se ensaña con sus clientes en los números III, VI, X, XII. La participación en varias polémicas constituye el objeto de los números V, VII, XII, XIII, XIV, XV, XVI. Por último, su orientación ilustrada y su postura reformista quedan claramente expuestas en los números IX, X, XII, XIV. Dado que un análisis detallado del contenido de cada número haría demasiado extenso este trabajo, hemos seleccionado unos ejemplos significativos en relación con esos aspectos que lo definen más cabalmente.

4.1.— Las “apologías satíricas” del Apologista

Uno de los objetivos que se propuso el P. Centeno en su papel periódico fue criticar “defendiendo” una serie de obras que tanto por su contenido como por el espíritu con el que fueron escritas se oponían a la nueva mentalidad; obras de mala calidad, llenas de errores, disparatadas y contrarias a las “luces”. Para llevar a cabo esta labor, el P. Centeno en su calidad de Apologista Universal utilizaba el arma de la ironía, una ironía punzante y mordaz. Sus equívocas alabanzas servían siempre para poner en evidencia los continuos fallos de las obras que apologizaba y para humillar a sus autores. Ante ello no resulta extraño que determinados escritores temieran convertirse en objeto de su pluma y trataran, después de la “defensa”, de vengarse como fuera.

Dejando para más adelante las “defensas” de los escritos del mejor de sus “clientes” (Forner), comentemos aquí la divertidísima “defensa” que hizo de la obra del P. Fr. Francisco de los Arcos: *Conversaciones instructivas, en las cuales se tratan varios y muy divertidos asuntos, que pueden servir de recreo y de instrucción a quantos las leyeren* (Pamplona, por Castilla en 4º, 1786).

Resulta una profunda contradicción el hecho, tal y como señala Edith Helman, de que en el siglo de las “luces”, de predominio de la razón; se diera un gusto desmedido por todo lo infrahumano y sobrenatural. Las brujas, los duendes, los magos y demás monstruos engendrados por la fantasía de la mente atraían a un pueblo ávido de emociones y de misterios. Por su parte, “los racionalistas excépticos, aunque ya no creyeran en tales monstruos, se deleitaban en ridiculizarlos, y los combatían con tanta frecuencia y energía

que consiguieron darles un interés y una realidad que tal vez sin sus polémicas ya no tendrían" (37). El que marcó la pauta en este sentido fue el P. Feijóo con el comentario satírico que hizo en su ensayo *Duendes y espíritus familiares* de las teorías expuestas por el Padre Fuentelapeña en su tratado: *Ente dilucidado, o discurso único novísimo que muestra que hay en la naturaleza animales invisibles y cuales son* (Madrid, 1676) (38). Con este ensayo Feijóo iba a alentar las polémicas que sobre estos temas se produjeron en la segunda mitad del siglo; y en estas polémicas, como no podía faltar, participó el Apologista con esta "defensa".

Fr. Francisco de los Arcos era un fraile capuchino que residía en Pamplona. En 1784 había publicado un "extraño opúsculo" titulado: *Noticias de cuando se inventaron las artes, y otras introducidas con varias curiosidades* (Pamplona, en la Imprenta de la Viuda de Esquella, en 4º, 16 págs.). En 1786 dió a la luz sus *Conversaciones...*, folleto aún más extravagante y disparatado que el anterior, "lleno de falsas maravillas, cuentos de viejas y absurdos, que sirvió de diversión a las ociosas plumas de los críticos madrileños y concluyó por ser puesto en el Índice Expurgatorio por Edicto de 24 de Mayo de 1789" (39), junto con todos los folletos y demás escritos nacidos para comentarlos de forma satírica y burlesca.

Los "desatinos del P. los Arcos, contados en serio, encantaban al fabulista Iriarte y a otros que los glosaban a lo burlesco. Todos los ilustrados se habrían reído a carcajadas de las sandeces de Fray Francisco de los Arcos" (40) y desde luego, a juzgar por la "defensa" que de él hizo, el Apologista fue uno de los que más disfrutó con la lectura de semejante escrito. Comenzaba su apología con unas alabanzas comparativas de la obra del P. los Arcos: Su valía "me da aliento para nombrarla y elogiarla, lo que ciertamente no haría, si por este canal pudiese llegar a noticia de la Francia". A continuación comentaba con extraordinario buen humor los "descubrimientos" del "Capuchino" en los campos de la Historia, de la Política, de las Ciencias Naturales, de la Medicina, de la Religión.. Un ejemplo puede bastar para dar una idea del tono jocoso con que el Apologista "defendía" esta obra: "Más si son admirables estos descubrimientos en lo político, no son inferiores ciertamente los que le debemos en lo natural. Lo confieso ingenuamente a pesar del rubor de que me ha llenado mi ignorancia en este punto. Fué el jueves último a ver el Real Gabinete de Historia Natural, el más precioso y exquisito que, según dicen, se conoce hoy en Europa". Una vez allí, con el libro del "Capuchino" en la mano, pregunté a un "caballero de los que aquí estaban, que sin duda era el Sr. Disecador" si tenían algunas de las cosas de las que citaba el P. los Arcos en su obra, pero nada tenían. A pesar de esto, "yo erre que erre agarrado con mi libro, seguí preguntando. Vaya enseñeme Vm. algunas culebritas de las que se engendran de los cabellos puestos en agua, o por lo menos dígame donde se halla el esqueleto de aquel niño que en el año de 1759 parió en Holanda Mr. Sleok fabricante de cerveza, o el del niño muerto que sacaron del cadáver del soldado de Nickispur. Nada de eso tenemos, volvió a repetir muy enfadado; si quiere entretenerse examine esas piedrecitas corales y conchas que se han cogido en la Bahía que en el día 27 de septiembre descubrieron en esta Corte los editores del *Diario Erudito*, y si no está contento, por la puerta se va a la calle; pero le advierto que si vuelve a repetir semejantes necedades, a él y a su libro le hemos de petrificar en menos de media hora

para colocarlo al lado del Elefante. ¡Mosca con el Señor Disecador, y que traslado quería dar del pobre Apologista Universal!. Consideren mis clientes ¡qual quedaría yo con semejante rociada!. Al punto tomé la escalera maldiciendo mi fortuna y la curiosidad que me había ocasionado aquel sonrojo. ¿Y esto es, me decía yo a mi mismo, lo que vienen a ver los curiosos Nacionales y Extranjeros? ¿Es este Gabinete el celebrado como único en la Europa, y que sólo puede tenerlo un Monarca de ambos mundos? He aquí tengo yo, dixé hablando con mi libro prodigioso, un Gabinete portátil mucho más extraordinario, que solo me ha costado 12 rs. y que no lo tendrá igual ningún Príncipe ni curioso”.

Otra “defensa”, la del *Cordonazo de S. Francisco, respuesta seria de un minorita, a la carta burlesca del Censor, discurso CLIII, en que se burla de la vida de San Francisco, que escribió en Compendio el R.P.M.D. Antonio Bozal Cisterciense*. (Imprenta de Pedro Marín, 1787); le sirvió para arremeter contra los clérigos que con sus “patrañas” constituían un obstáculo para la extensión de las “luces”. En esta ocasión, el artificio que empleó fue el relato de una conversación mantenida con un “buen señor” al que había conocido en la Librería Castillo.

El origen del *Cordonazo* estaba en el Discurso CLIII de *El Censor* (41); en él Cañuelo transcribió el contenido de una carta en donde su autor comentaba irónicamente el *Epítome de la vida de San Francisco*. La aparición del Discurso provocó numerosas reacciones en contra, una de ellas fue el *Cordonazo*. En este opúsculo, el autor criticaba a *El Censor* por su actitud contraria al *Epítome* y, en suma a San Francisco, para honra del cual se escribió éste. Apoyando a *El Censor*, el Apologista se apresuró a hacer la “defensa” de uno de los folletos escritos contra él.

Conversando con el “señor”, éste contaba al Apologista las burlas que le propinaron unos clérigos en una tertulia por su ocurrencia de leer el fragmento del *Cordonazo* en donde se relataba como la Sibila Eritheca había profetizado el nacimiento de San Francisco, o aquél en donde se decía que “San Francisco estaba en la lлага del costado” de Cristo. Ante las chanzas que producían en los contertulios estos disparates, un clérigo joven le dijo con evidente enfado: “Así engañan esos miserables autorcillos al vulgo ignorante y crédulo, encaxandole mil cuentos y patrañas, propias de gentes de aldea (...), eso es burlarse seriamente del respeto y circunspección con que deben escribirse los hechos de los Héroes de la Religión, que no necesitan de nuestras mentiras (...) ¡Ah!, ¡a quantos Religiosos, verdaderamente doctos, así de ésta como de otras Sagradas Ordenes, he oído lamentarse amargamente del descuido, de la ignorancia, y de la falta de crítica con que estaban escritas la vida de los Santos y los perjuicios que de aquí resultan! (...). Y luego nos dice Dios, por un Profeta, que busquemos la Ciencia y la Doctrina en los labios del Sacerdote; pues en verdad, que si fueran todos como el P. Fr. A (Fr. Antonio Bozal) ya podíamos echar por la otra hacera”. Este mismo clérigo protestaba porque el Apologista quisiera hacer la apología del *Cordonazo*, ya que “todo hombre de dos dedos de frente lo despreciaba desde la primera página, y nadie haría caso de la defensa que hiciese”. Sonriendo el Apologista ante esto que le contaba el “señor” respondió: “¿Eso dixerón? ¡Qué bobitos! Teólogos he visto yo que tienen, no dos, sino doce dedos de frente, y dicen que el tal *Cordonazo* convence, demuestra y (que) echa por tierra quanto se pueda decir contra él”.

4.2.— *El Apologista y sus "clientes": Consejos y "alabanzas" por la "utilidad" y "belleza" de sus obras*

Examinado el sentido que para el Apologista encerraba la "defensa" de las obras de sus "clientes", podemos hacernos una idea del concepto en que les tenía. Sin embargo, el P. Centeno no sólo "alabó" sus escritos destacando sus "cualidades" sino que en varios números del periódico se dirigió a ellos para ensalzar su labor o para aconsejarles sobre la manera como habían de defender ellos mismos sus propias producciones.

Al comienzo del número III manifestaba lo abrumado que se encontraba por los elogios que de él habían hecho sus "clientes"; sin embargo, los "desmedidos elogios" de alguno de ellos le "olfían" a interesado; pensaba que lo que pretendían, en realidad, era despojarle de su "empleo apologético" para apropiárselo ellos después: "Pero sea lo que fuere, el público sabrá muy bien adivinarlo en la carta de ciertos escritores o aprendices de tales, que voy a insertar a la letra". En esta carta sus autores, "más que medianamente versados en el curso completo de *Los Eruditos a la Violeta*", le pedían los "Documentos o Instrucciones necesarias para rebatir con el nervio y pulso que Vm. lo hace las terribles censuras de tanto criticón como se encuentra a cada esquina". Deseoso de complacer a sus "clientes", el Apologista les dió unas reglas (catorce cánones) con la finalidad de que se hallasen "perfectamente instruidos en el arte de escribir, sin el cual os será imposible el ser buenos apologistas de vuestras eruditas producciones". Estos cánones constituyen una buena muestra de todo aquéllo que configura el pensamiento ilustrado. Así, por ejemplo, les decía: "Encontraréis los más ricos materiales para la fundición de vuestras piezas en medio de los cafés, fondas, tertulias y paseos (...); escribid, si, sobre las artes y ciencias de moda, pero siempre con novedad o invención (...); presuponiendo que querréis hacer lucir vuestra erudición en todas las ciencias, recurrir a algunos compendios (...), os aconsejo que forméis el utilísimo proyecto de componer alguna obra periódica en que podáis derramar con profusión los tesoros de vuestra cantera inagotable (...); en el prólogo hay que dejar bien claro que sólo escribís con el ánimo de instruirle" (al público).

Al final les prometía para otra ocasión, y a la vista del uso que hicieran de estos cánones, "la facultad de daros los que tengo dispuestos para enseñaros a ser Apologistas de vuestras mismas obras", promesa que cumplió en el número VI ante el Imperioso mandato del Ratón Delegado del Parnaso: "Acuérdate de que has ofrecido a tus clientes los cánones o reglas para hacer por sí mismos la apología de sus obras; y por no haber cumplido tu promesa, ni ellos se atreven a escribir para ilustrar su Patria, ni nosotros podemos esperar tener mucho que roer en adelante. Desempeña, pues, la obligación que tienes contraída en esta parte".

En los primeros cánones, por debajo de la ironía, a floraban algunas de sus ideas ilustradas; ahora, sin embargo, la sátira se hizo más dura y mordaz. Los consejos que daba en estos nuevos cánones a sus clientes los extrajo de la observación de lo que ocurría en los enfrentamientos y polémicas tan peculiares del mundo literario de entonces y en los cuales él tomaba parte activa. De esta forma, en uno de los cánones manifestaba: "Más como hay algunos genios de tal catadura que no se asustan por pocas cosas, si fuera tal vues-

tro adversario, y no quisiese ceder a la fuerza de vuestras razones; en este apuro os aconsejo que no habrá otro remedio más eficaz, que coger qualquiera de sus cláusulas o palabras, sean las que fueren, y dándolas vosotros el sentido que se os antoje, decirle con toda gravedad que tal o tal expresión huele a chamusquina, o a trapo quemado: que yo os aseguro que con esta geringa o gerigonza tan activa, no le quedará en el cuerpo una pizca de humor atrabiliario”.

En el número X el Apologista se dirigía a sus “clientes” con un sarcasmo terrible. Para él, éstos representaban a la España ignorante, llena de errores, anclada en las tinieblas y en la miseria. Utilizando el equívoco, oponía sus inútiles y absurdas producciones a la labor verdaderamente provechosa para el desarrollo del país de los escritores ilustrados: “Vosotros, les decía, habéis ilustrado a la Nación con las más doctas y eruditas producciones; el público está ya más que suficientemente convencido de vuestras notorias prendas y talento; la España tiene bien impresas las glorias de que la ha llenado vuestro zelo, y las que nunca sabrá agradeceros dignamente; los extranjeros os deben tantas y tan exquisitas noticias que podrán muy bien con ellas completar su famosa Enciclopedia (...). Sin embargo, a fuer de sabios, espero que convengáis conmigo en que no lo sois vosotros solos”. He de hacer la defensa también (equívoco) “de todos aquellos sabios que tienen la desgracia de que o se sepulten en el olvido sus obras, o que sólo las lean manuscritas algunos pocos e ilustrados confidentes”.

Al dar noticia de algunos de los conocimientos que poseían sus “clientes”, el Apologista lo hacía de la siguiente manera: Vosotros, “que sabéis, por ejemplo, disponer un testamento a la Romana, para el que quiera hacerlo en Aravaca; que haréis una anatomía silogística de la misma Esencia Divina y atributos inefables; que mataréis a un enfermo a lo Galénico y os disculparéis de ello a lo Arabe”... Se lamentaba después del “abandono y la desgracia en que va a precipitarse nuestra España, desde que quatro mozalbetes lampiños (los jóvenes escritores y críticos ilustrados) se atreven a subírseos a las barbas, llamándoos despreocupados o ignorantes porque no queréis entrar en los estudios de moda, que ellos tanto nos ponderan”.

Una vez más, en el número XII se dirigió a sus “clientes” en estos términos: “No tengo yo palabras para ponderaros la alegría y la dulce complacencia que siente mi corazón al ver el zelo y la noble envidia que hasta aquí habéis mostrado todos por aventajaros mutuamente en contribuir con sabias y eruditas producciones al mayor lustre y gloria de la Patria (...) ¡Qué satisfacción la mía al ver que el Monarca, el Gobierno, las Academias y Sociedades tienen que expender muy gruesas sumas, señalan premios, acuñan medallas, ofrecen y dispensan mil honores para hacer a sus alumnos aplicados y estudiosos, quando yo sin ninguno de estos arbitrios, y sin más fondo que unos breves cánones, y la protección que os tengo prometida, veo que hacéis unos progresos en las Ciencias muy superiores a quantos pueden esperar de su actividad y diligencia todos esos Cuerpos respetables”.

4.3.— *Participación del Apologista en diversas polémicas. Sus ataques contra Forner*

Las polémicas literarias constituyen un fenómeno muy peculiar del siglo XVIII. Estas polémicas nacían como resultado de una confrontación entre

el espíritu tradicional y las nuevas ideas que se desarrollaban bajo el influjo francés; sin embargo, en ningún momento trascendieron del ámbito en el cual habían nacido. Sólo hubo una en donde se condensaron todas las contradicciones que se habían ido gestando a lo largo del siglo. El asunto, en sí banal, de la *Encyclopédie Méthodique* enfrentó a los españoles entre sí y con los "philosophes" franceses.

Con mayor o menor ímpetu, todos nuestros escritores participaron en estas polémicas sentidas, en realidad, como una necesidad en sí fecunda por el espíritu de crítica que encerraban. No obstante, produjeron a los afectados de manera más directa muchos sinsabores y disgustos, tal fue el caso de Vicente García de la Huerta o de Tomás Iriarte. En algunas de estas polémicas tomó parte el Apologista debido a la actitud adoptada contra Forner, "su cliente favorito".

Era Forner un polemista nato, tremendamente caústico y agresivo. Toda su vida fue una continúa sucesión de disputas y enfrentamientos que redundaron, las más de las veces de forma negativa, en su quehacer literario. "Acre y esquinado, duro y violento en su trato, parece responder a esa tradición agresiva y polemista de los eruditos extremeños, que va desde el Brocense hasta el iracundo Bartolomé José Gallardo. Era mucho mejor prosista que poeta, y tras de sus versos rígidos y premiosos, siempre se adivina la sequedad de espíritu del pensador y del jurista. Polemista formidable, que lleva la palma de la fecundidad entre los numerosísimos que produjo su época, busca las luchas literarias, no sólo por sus convicciones heridas, sino como una necesidad imprescindible" (42); que el mismo Forner describe de la siguiente manera: "Había acudido a la Corte con el fin de concluir la carrera de sus estudios un joven adusto, flaco, alto, cejijunto, de una condición tan insufrible y de un carácter en sumo grado mordaz..., su genio, naturalmente seco y ajeno a toda adulación servil, le llevaba a atropellar por todo inconveniente por el gusto de ajar la vanidad y bajar el toldo a cualquiera que se complaciese en ajar a todos" (43). A estos rasgos había que añadir su ambición desmedida de notoriedad y de gloria y el elevado concepto que, pretenciosamente, tenía de sí mismo y de sus propios méritos.

El interés hacia la figura de Forner no sólo se circunscribe al ambiente literario en el que vivió. Junto con Pérez y López, Fernando de Zaballos... (44), aparecía (ante los ojos de los ilustrados más radicales) como uno de los más encarnizados adversarios al espíritu de las "luces" representado por los "philosophes". Sin embargo, a pesar de ello, Forner no negó la importancia de los adelantos científicos ni la necesidad de los conocimientos útiles para el progreso de un país. Lo que le hizo perder sus estribos fue el desprecio que Masson reflejaba en su artículo hacia España; cayó entonces en una serie de contradicciones que prontamente pusieron de manifiesto sus detractores (45).

A partir del número XII el Apologista convirtió su periódico en una continúa sátira contra Forner, sátira que cada vez presentaría unos tintes más violentos. Esta oposición encarnizada contra el "Bachiller Regañadientes" le llevó a participar en la polémica literaria contra Vicente García de la Huerta (46). El revuelo que produjo la publicación de su *Theatro Hespagnol* entre 1785-86 escondía en el fondo (y como ocurría siempre) el mismo problema que enfrentaba a los españoles por el artículo de Masson: la acepta-

ción o el rechazo del influjo francés. A estas alturas habían fracasado las tentativas hechas a comienzos de los años setenta por introducir el estilo francés en el teatro. El pueblo seguía fiel al teatro del siglo XVIII y contra él se dirigían todas las invectivas de los partidarios del gusto francés. Para contradecir a éstos precisamente, escribió García de la Huerta su obra. Convencido del valor de nuestro antiguo teatro, elaboró una antología en donde recogió, siguiendo un criterio muy arbitrario y erróneo, parte del caudal teatral de época anterior. En el prólogo que la precedía arremetió contra el teatro francés y sus defensores, expresándose en un “estilo y lenguaje tan raro como su ortografía”.

Las primeras impugnaciones al *Theatro Hespagnol* provinieron del fabulista Félix María de Samaniego con su opúsculo: *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián*. Contestó Huerta con dos folletos: *Lección Crítica a los lectores del papel intitulado continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián* (1785) e *Impugnación de las Memorias Críticas de Cosme Damián* (y también *Justa repulsa de las Memorias Críticas de Cosme Damián*). Formaban el primer folleto una serie de “improperios” contra Samaniego y sus Memorias; en él tendía a rebajar la autoridad de Cervantes señalando la envidia que sentía hacia Lope de Vega. En la polémica tomó parte también D. Joaquín Ezquerro quien, con el pseudónimo de D. Plácido Herrero, publicó una *Tentativa de aprovechamiento crítico en la Lección Crítica de D. Vicente García de la Huerta que dió a los lectores del papel intitulado Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián*. Da a la luz en defensa del inimitable Miguel de Cervantes Saavedra, D. Plácido Guerrero (1785). En este folleto Ezquerro, con tono moderado aunque empleando la ironía, defendía a Cervantes de la supuesta envidia hacia Lope que Huerta había señalado; le llamaba por otra parte, la atención sobre el empleo de algunas palabras que pensaba eran un invento de Huerta: transpirenaico, indígena, capciosidades...

Antes de que Huerta pudiera responder a Ezquerro entró en la lid Forner con unas *Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado Don Vicente García de la Huerta; las escribe en vindicación de la buena memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, Ex-escudero del Bachiller Sansón Carrasco*. Las publica Don Juan Pablo Forner (1786). En este folleto Forner (que utilizaba el pseudónimo de Tomé Cecial) trataba de echar por tierra el juicio que sobre Cervantes había expresado el autor del *Theatro Hespagnol*. Este le contestó con *La Escena Hespagnola defendida en el prólogo del Theatro Hespagnol de D. Vicente García de la Huerta y en su Lección Crítica. Segunda impresión con apostillas relativas a varios folletos anteriores* (1786). En una de estas apostillas calificaba a Tomé Cecial de envidioso y señalaba que sus *Reflexiones* estaban llenas de “absurdas impertinencias”.

Como no podía ser menos, el Apologista participó indirectamente en la polémica trazando en la primera parte del número XV del periódico un retrato de Forner a partir de fragmentos escogidos de las *Reflexiones sobre la Lección Crítica* escritas por éste contra Huerta: “Yo me he puesto a poltrón y adulador (...). Yo, con no haber sabido en mi vida más que mal leer, me he metido a escritor por no tener otro oficio de que echar mano (...). Se tropieza a cada paso con hombres furiosamente doctos en su concepto, que se meten a escribir de lo que no entienden (...). No todos los que se creen a sí mis-

mos grandes Poetas lo son en efecto; y es a veces un chasco lastimoso para la constitución de algunos dar fácil crédito a las inspiraciones de su vanidad, y estar pasando en la consideración común por no tan excelentes hombres como ellos presumen de sí". Y concluía el Apologista: "Este es el Pintor; este es mi cliente, éste el que se puso a dibujar al Sr. H (huerta) y sacó un retrato tan vivo de sí mismo que no le sobra más que hablar".

El número XII era también una sátira contra Forner, pero lo interesante es que en él el Apologista ponía en boca de su "cliente" su pensamiento sobre un aspecto conflictivo de la Religión: los milagros: Ya *El Censor* había abordado el tema en algunos de sus Discursos, en los números CXLVI, CXVII y de manera especial en el número CLIII que, como se ha visto, provocó inmediatas respuestas.

El Apologista en este caso, comenzó contando como una tarde en que se hallaba triste por haber acontecido la muerte del *Juzgado Casero* (47) se encontró con un amigo que le entregó "un curioso papelito que tenía por epígrafe Los Censores del Censor. Luego que vi un título tan legítimo de mis clientes, sin otra ceremonia le dixe, agur amigo, y me desfilé la calle abaxo tan embelesado en mi lectura, que por poco no me hace añiscos un coche (...). Leile todo entero hasta tres veces (...), (y) sentí en mi pecho una plenitud tan abundante, que estuve a pique de que las costillas falsas se me pegasen al esternón sin desencaxarse del sacro". Estaba discurriendo acerca de lo que le sugería la lectura del "papelito", "quando por mi desgracia llega a visitarme un Estudiantón extremeño, opositor a curatos (Forner), a quien yo había conocido años hace en Alicante". En la conversación mantenida con su visitante, el Apologista recurrió a una sarcástica artimaña: atacando Forner el "papelito" que el Apologista "defendía", éste puso de manifiesto por boca del escritor al que los ilustrados tachaban de reaccionario su pensamiento, y, en suma, el sentir de aquéllos en lo tocante a este aspecto de la Religión.

En realidad, lo que hizo el Apologista fue reirse del supuesto contenido del "papelito", ridiculizar a Forner y apoyar la postura de *El Censor* sobre estas cuestiones: "Poco a poco, señor mío, le repliqué, que parece no lleva Vm. traza de acabar en esta noche. ¿Con que Vm. tampoco cree esos milagros que nos ha copiado El Censor?" A esta pregunta del Apologista contestó el "curato": "¿He de creer yo que habiendo vomitado tres huevos enteros la Venerable Mariana de Jesús, llamada la Azucena de Quito, las cáscaras que tres días antes se habían arrojado detrás de un cancel corrieran ellas mismas a abrigo en su seno las hiemas (no sabemos que se hizo con las claras) y que hasta la cuchilla con que se habían abierto daba también saltos y boltetas sin cesar, hasta que la venerable puso al nuevo danzarín sobre sus libritos de devoción, porque así se dice en el Compendio histórico de su vida (pág. 106). ¿Deberé yo creer que con vestir el hábito de la V.O.T. del glorioso San Francisco me dispondrá Dios para que acabe en gracia; que no temeré en la muerte las visiones del demonio, que no estaré un año entero en el purgatorio, y que si soy bueno he de resucitar con las cinco llagas, porque así lo dice el Catecismo Seráfico impresión del año de 1755? (pág. 98)".

"Pero, Señor, le interrumpí, ¿quién le mete al Censor en hablar de los milagros no siendo profesor de Teología? Esas materias son buenas para los que examinen unicamente los Tribunales de la Fe, porque los demás debemos creer a machamartillo todo lo que nos digan los libros piadosos y devo-

tos, como v. gr. Luz de la Fe y de la Ley”.

A ésto contestó el “curato”: “He aquí los copiosos frutos que acarrea la ignorancia de la Ciencia y de la Religión. Por eso hay quien con pretexto de Religión se atreba a aprobar lo mismo que ella condena, por eso se quiere que se crean igualmente los milagros que nos refiere la Escritura, y los que nos cuentan mil Autores más preocupados que verdaderamente piadosos. Si a la luz de una buena Física se aprendiese a distinguir los efectos naturales de los que no lo son, si se supiese que la imaginación ha hecho pasar por milagros mil patrañas, si se observase que muchas curaciones repentinas han sido enteramente naturales, con tener sus visos de milagrosas y divinas; y en fin si se hiciese un recto uso de la crítica, nunca más necesaria que en la materia más importante de todas, como lo han hecho muchos Sabios eminentes, entre ellos un Amort, y más que todos un Benedicto XIV, entonces se silbarían publicamente semejantes producciones abortivas, pero querernos engañar”.

“¡Jesús, Jesús que desatino! le dixe a mi Tunante. Esto nos faltaba ahora, que leyéramos nosotros los libros de esos célebres soñadores (48). Si Vm. y El Censor leyeran, sabrían acá que son muy perjudiciales esos libros transpirenaicos y transalpinos. Dios nos libre de esa peste, y allá se las hayan en Italia y Francia con esa turba de filosofadores, aunque se valga de ellos el mismo Padre Santo, que no quiero verlos, ni aún nombrarlos”.

Se ha aludido ya a la polémica nacida en torno al artículo de Masson, polémica que enturbió el ambiente político e intelectual de los últimos años del reinado de Carlos III. Apoyando al Censor y oponiéndose acerbamente a Forner, el Apologista participó directamente en ella en los números V, XIII y XIV de su periódico.

En 1783 se publicó en España el primer volumen de la *Nouvelle Encyclopédie Méthodique*. Se recogía en él un artículo debido a la pluma de Nicolás Masson de Morvilliers en el que criticaba la ignorancia, la pereza, el atraso y la miseria de España y en donde, con tono desafiante, se preguntaba: “¿Qué es lo que se debe a España? ¿Qué ha hecho por Europa en los dos últimos siglos, en los últimos cuatro o diez?”. El conocimiento de este artículo en nuestro país produjo revuelo y conmoción a nivel oficial y entre los escritores, los cuales pronto se aprestaron a “recoger el guante” que les había lanzado Masson (49). El primero fue Antonio José de Cavanilles con sus *Observations de M. l'abbé Cavanilles sur l'article Espagne de la Nouvelle Encyclopédie* (París, Alex Lombart, 1784, 8^o). En este mismo año se tradujo al castellano y se publicó en la Imprenta Real. En su escrito Cavanilles mostraba la aportación de España a Europa en los últimos mil años y criticaba a Masson el que no hubiera tenido en cuenta los progresos realizados en todos los campos bajo el reinado de Carlos III.

Pero no sólo en España, sino también en Italia los escritores se sintieron humillados por las afirmaciones de Masson, afirmaciones coincidentes con las de Montesquieu en *L'esprit des lois* y con las de Voltaire en *L'assaie sur les moeurs*. Para estos “philosophes” España “era el país que encarnaba todo lo que ellos combatían”. En enero de 1786 el italiano Carlo Denina leía una apología de España en la Academia de Berlín. Un año antes la Academia Española había anunciado como tema de concurso una *Apología o defensa de la Nación, ciñéndose solamente a sus progresos en las ciencias y en las artes*.

En 1786 Floridablanca decidió premiar la mejor refutación contra el

artículo de Masson. La suerte recayó en Forner y su *Oración apologética por la España y su mérito literario* (50). A ella se añadió, a modo de apéndice, el discurso de Denina y se publicó en la Imprenta Real, después de haber recibido su autor una buena "gratificación". Esta actitud del Conde de Florida-blanca disgustó a los ilustrados que le acusaron de contribuir a fomentar en el país su creciente galofobia. Por otra parte, la aparición de la *Oración Apologética* dividió a los escritores en dos grupos enfrentados e irreconciliables.

En su apología Forner alababa la utilidad de las especulaciones de Luis Vives y de Francis Bacon, pero, irritado por la humillación que le producían las afirmaciones de Masson, rechazaba los últimos ciento cincuenta años de pensamiento europeo, lanzando denuestos contra los "philosophes" e incluso condenando los adelantos científicos que se estaban llevando a cabo entonces y cuya importancia en otras ocasiones había señalado. Esta actitud contradictoria, unida al excesivo carácter apologético de su *Oración*, dió lugar a que pronto se convirtiera en el blanco de los ataques de los ilustrados agrupados en torno a *El Censor*. Ya Cañuelo había afirmado en su Discurso LXXXI: "¡Desgraciada nación aquella de cuya literatura se escriben apologías! Ellas mismas son una prueba de la verdad que intentan combatir". El primer comentario de Cañuelo sobre el artículo de Masson apareció en el Discurso apareció en el Discurso CX (22 de junio de 1786). El Apologista aludió a "Mr. Masson" desde el número II de su periódico. Sin embargo, fue el Discurso CXIII de *El Censor* el que produjo mayor revuelo. En él, manejando con habilidad extraordinaria la ironía, comentaba "la preciosa respuesta del señor Abate Denina a la escandalosa pregunta del enciclopedista francés". Lo "maravilloso" de la respuesta le había alejado del error en que hasta entonces vivía sumido: "Dos horas hacía no cabales que había llegado a mis manos traducida al castellano e impresa en Cádiz, aún no la había acabado de leer toda; cuando repentinamente conozco mi ceguedad. Me persuado enteramente a que a ninguna nación, a ninguna de cuantas cobija el cielo, debe la Europa y las ciencias todas y artes que en ella florecen, tanto ni con mucho, como a la España y a los españoles (...). Pero no confundamos nada: es menester distinguir. Hay ciencias, y hay ciencias; hay artes, y hay artes; y hay modos de contribuir, y modos de contribuir".

A continuación explicaba como habían florecido "las verdaderas ciencias y artes entre nosotros como en ninguna parte de Europa. Porque en ninguna ha florecido esta cierta teología, esta cierta moral, esta cierta jurisprudencia civil y canónica, y esta cierta política que nos ha proporcionado nuestra pobreza e ignorancia, o nuestra ignorancia y pobreza, que tanto contribuye para la verdadera felicidad". Pero no sólo las "ciencias sólidas y verdaderas" se han cultivado entre nosotros como en ninguna otra parte de Europa, sino que también nuestra nación, siendo en una época de su Historia rica, grande y poderosa, se hundió en la pobreza mientras contribuía a enriquecer a los otros pueblos de Europa. Ahora bien, para nuestra desgracia, por poco tiempo permanecemos en este estado "tan dichoso" de "santa pobreza". "A principios del presente siglo se sienta en el trono de la España un príncipe francés, que infecto sin duda de las opiniones ultramontanas, o llámense transpirenaicas, concibe el proyecto de introducir en su reino las ciencias, las artes de otras naciones, la industria, el comercio, y con ellas la felicidad

seductora de este mundo" (...). Su hijos iban a continuar sus proyectos, pero lo cierto es que "aún permanecen en pie los principales obstáculos"; sin embargo "consolémonos y confiemos en nuestros apologistas" (ellos "salvarán" a la nación, añadiría el Apologista).

Al final del Discurso Cañuelo trastocaba su ironía en profunda tristeza no exenta de amargura. Este estado de ánimo era el que dejaba traslucir al afirmar: "Pregunte ahora Mr. Masson: —¿Qué es lo que se debe a la España? ¿Y de dos, de cuatro, de diez siglos a esta parte qué ha hecho ella por la Europa?— Porque si esto es decir meramente que no hemos contribuido en nada al adelantamiento de las ciencias y las artes: es certísimo 1º., que nadie como nosotros ha contribuido a los grandes progresos de nuestra teología, de nuestra moral, de nuestra jurisprudencia civil y canónica, y de nuestra política; y ésto derechamente; lo 2º., que nadie como nosotros ha contribuido indirectamente, es decir, del único modo que nos ha sido posible (exportando nuestra lana, nuestro vino, nuestro aceite, nuestro oro, nuestra plata...) a los progresos que las otras ciencias y artes han hecho en las demás naciones enriqueciéndolas a ellas, pues seguro está que las hubiera adelantado si hubieran sido tan pobres como nosotros".

Entre los que replicaron a *El Censor* por el contenido de ese Discurso, estaba Forner que escribió una "contestación" en donde defendía la política del Conde de Floridablanca, estableciendo una especie de parangón con la España del siglo XVII. Como era lógico esperar, nada más publicarla Forner "cayeron sobre ella impugnaciones de todas clases", entre las que estaba la del Apologista. Este en el número XIII del periódico se valía de un ingenioso artificio para arremeter, una vez más, contra aquél; "feliz idea" que se la proporcionó un "medio caballero", cocinero de una casa particular, que compraba provisiones de legumbres a un hombre que venía de la Plaza Mayor en dirección al Arco de Toledo, transportando estos géneros. Asombrado el Apologista por la cantidad de verduras y legumbres que compraba "sin regatear en el precio", quiso satisfacer su curiosidad preguntándole. A ésto el "medio caballero" le respondió: "¡Ah!, Señor: ¿Ve Vm. esas dos espuelas llenas? Pues a lo más me contentaré con presentar en la mesa media fuente de potage y otra de menestra, y quiera Dios. Quite Vm. los tronchos, la hojarasca, la cáscara, y todo lo exterior que se arroja al basurero y verá Vm. lo que le queda; y lo mejor es que se paga todo, como si sirviera".

Lo hablado con el cocinero estimuló al Apologista que rápidamente se aprestó a aderezar un potage y una menestra para contentar a sus "clientes". Con los géneros comprados en la Puerta del Sol y sus contornos cocinó un potage "que aunque yo lo diga, es imposible que dexé de gustar a mis Clientes, pues a mi me ha sabido a gloria". En el perol ("Los libros son el instrumento de la enseñanza pública", *Orac. Apolog.* p. 153) y la tartera ("España ha sido docta en todas las edades", *ibídem*, p. 12) mezcló los garbanzos con las legumbres y hortalizas compradas: zanahorias ("El destino de esta Nación es el enseñar en todo", *Orac. Apolog.*, p. 116) espinacas ("Descúbrase la electricidad, y he aquí llevada al encanto de su novedad la atención de todos los Físicos. De todos los Físicos, digo, Extranjeros, que los nuestros estuvieron muy lexos de merecer semejante nota", *El Censor*, Disc. XLIX), lentejas ("Mi intento fue demostrar que en los asuntos útiles no hay Nación que pueda disputarnos los adelantamientos", *Orac. Apolog.*, p. 150)... Las citas con

las que elaboró este potage las extrajo el Apologista del *Ensayo de una Biblioteca de Autores Españoles* de Sempere y Guarinos; de la *Oración Apologética* de Forner; de *El Censor*; de la *Contestación del Censor* de Forner; del *Prospecto de los elementos de Física* de Mr. Sigaud, por D. Tadeo López y del *Ensayo histórico y crítico sobre la insuficiencia de la Filosofía de los antiguos*, traducido por el Marqués de la Regalía.

Cocinado tan extraordinario potage, el Apologista se dispuso a aderezar una menestra, "y con la circunstancia de ser toda de géneros del país, porque soy enemiguísimo de toda comida extranjera": pimientos verdes ("Si resucitaran algunos de los sabios que en este siglo hemos tenido, y vieran que en vez de ir en aumento nuestras ciencias, estaban en el mismo estado, o acaso en peor de aquel en que ellos las dexaran, no hay duda que se maravillarían mucho al ver nuestro descuido", Memorial Literario de En. de 1787, p. 78), guisantes ("Si todas las ciudades principales de España presentaran periódicamente una noticia de los progresos que cada una hacen en la industria y en la literatura, no necesitaba España de apologistas frívolos y charlatanes, que en vez de ilustrar y vindicar el honor ultrajado de la Nación, fomentan más el insulto de los calumniadores, suministrando en la ridícula defensa que hacen, los argumentos con que aquellos apoyan sus calumnias", Plan del Diario Pinciano, p. 2), apio ("Nuestros Apologistas que saben más lo que aborrecen que lo que aman, debían haber empezado por dar ellos testimonio de su saber y literatura; y era el medio verdadero de honrar a su Nación, como escritores zelosos y no de defenderla como canes rabiosos", Cartas del Censor de París al Censor de Madrid, p. 1), baraja ("Por más que el nombre de Apologista sea tratado con cierto aire de irrisión, yo no me arrepentiré jamás de haber orado la causa de mi Patria contra la calumnia o contra la maledicencia", Forner, Prólogo a la Orac. Apolog. p. 15)...

Las citas de esta menestra procedían del prólogo a la *Oración Apologética* y de la *Oración Apologética* de Forner; del *Memorial Literario* de julio de 1786 y de enero de 1787; del *Diario Pinciano*, de las *Cartas del Censor de París al Censor de Madrid*; del *Corresponsal del Censor*; de la *Carta al Censor sobre el Seminario de Vergara* escrita por Valentín Foronda; de una *carta al autor de la Oración Apologética*; de una *noticia de una disputa entre Atir-Picho y Pensador*; de la *respuesta de la Real Academia Española a la carta de D. Valentín Foronda*; del *Desengaño de los malos traductores*...

A este ataque del Apologista contestó Forner con unas *Conversaciones familiares entre El Censor, El Apologista Universal y un doctor en leyes: en las quales se procura hacer el panegirico de aquellos dos grandes maestros de nuestra nación, y se da a conocer el mérito de sus inmortales escritos. Publica la primera y continuará en publicar otras muchas D. Silvio Liberio* (pseudónimo bajo el cual se escondía Forner), *que se pone a escritor periódico porque no sabe ponerse a otra cosa* (con licencia, en Madrid, año de 1787, en 8º, 52 págs.). Casi al mismo tiempo apareció una *Demostración palmaria de que El Censor, su Corresponsal, El Apologista Universal y los demás papelejos de este jaez no sirven de nada al Estado ni a la literatura de España. La escribe el Bachiller Regañadientes (Forner) para ver si Dios quiere que nos libremos de esta plaga de Críticos y Discursistas menudos que nos aturde*. (Con licencia, en Madrid, año de 1787, en 8º, 55 págs.).

Estimulados *El Censor* y el Apologista por estas respuestas de Forner,

se dispusieron a su vez a contestarle con sendas parodias de la *Oración Apologética*: Cañuelo con el Discurso CLXV que tituló: *Oración apologética por el Africa y su mérito literario* y el P. Centeno con una carta firmada por el Orador Apologético, y que apareció en el número XIV del periódico. Ambos iban a emplear la misma táctica: entresacando los fragmentos más absurdos y disparatados de la *Oración Apologética*, arremetían con furia contra Forner, convencidos de que ésta era la mejor forma de burlarse de él.

El Apologista comenzó el número XIV del periódico anunciando el honor que tenía de publicar “no una carta como quiera, y en que yo no haya tenido parte alguna; sino el fruto de mi doctrina, el aprovechamiento de mis clientes, en una palabra, la Apología que el mejor de ellos ha hecho de sí mismo”. A continuación transcribía el contenido de la supuesta carta que le enviaba el Orador Apologético (Forner). En ella, empleando el mismo artificio que ya señalamos en relación con el número XII, dejaba hablar al propio Forner, el cual, citando fragmentos de su *Oración Apologética*, “echaba por tierra” su propia obra bajo fingidas alabanzas equívocas. Paralelamente, y por boca del mismo Forner, el Apologista dejaba traslucir su pensamiento ilustrado.

Iniciaba el Orador su carta afirmando la tristeza que sentía ante la indiferencia con que “Vm. (el Apologista) mira al cliente más apasionado y al más digno de su protección... Ya me había resuelto a suplicar a Vm. se sirviese hacer la apología de mi *Oración Apologética*, y estaba con la pluma en la mano para ello, quando por mis pecados se le antoja salir a la luz a ese atolondrado de charlatán, el Bachiller Regañadientes, haciendo demostraciones palmarias de que Vm. no defiende sino lo que todo el mundo ve y conoce que es malo; con que si Vm. hiciera mi apología, vea Vm. que consecuencia. Pero bien se conoce que el tal Bachiller debe ser un mentecato o soñador de delirios... Para cortar, pues, de raíz semejantes hablaturías, tomé el partido de hacerla yo mismo y presentarla a Vm. para que saliendo bajo su autoridad, calle de una vez tanto ganso gruñidor como quiere devorarla. Entro en materia”. Comentando el prólogo de la *Oración Apologética* decía con ironía, que resultaba más hiriente al poner las palabras en boca del propio Forner: “Vuelvo a repetirlo, Señor Apologista, mi prólogo bien reflexionado deshace enteramente las ridículas sofisterías de esa turba de filosofadores charlatanes. No obstante, de que nuestras Apologías no deben escribirse para nosotros, según me hizo ver aquel varón ilustre, me resolví a pensar en hacer pública la mía, siquiera por aprovechar en utilidad de la Patria las tareas de unos pocos momentos. Mi propósito fue escribir más como Declamador que como Historiador Crítico, di por supuesta la verdad de los hechos, y si la elocuencia no es más que una modificación, o digámoslo así, un afeite de los pensamientos; siendo éstos frívolos o sofísticos, ¿qué mérito le queda al ornato? Por eso digo que una Apología que se encamine a autorizar los engaños o los errores, tanto más abominable será, quanto más excelente en el desempeño. Y sobre todo las Apologías de una Nación pueden ocasionar daños gravísimos si no se fundan en la verdad y carecen del conveniente temperamento”.

Más adelante trazaba el plan que se propuso al componer la *Oración Apologética*; y fue ahora cuando el Apologista aprovechó para exponer su sentir ilustrado y la utilidad que, para el progreso y el desarrollo de una na-

ción, tenía la aceptación plena de las "luces": "No debía yo ignorar (el Orador) que no estriva la riqueza de una Nación en la vasta extensión de su terreno, quando a éste no se le hace rendir todo el fruto de que es capaz atendidas sus circunstancias. Tampoco debía yo ignorar que los Ingenios son como los navos que se dan en qualquier clima, con la diferencia de que éstos necesitan de simiente para producirse, y aquellos vienen graciosamente de lo alto: por consiguiente el Genio Español que deba su ilustración a los libros y países extranjeros, y el extranjero que la haya adquirido entre nosotros, no deben contarse por Sabios de la Nación en que han nacido. Sabía que la grande obra de Luis Vives de la "Corrupción de las Artes", sería la cosa más ridícula y superflua si en su tiempo no hubiera existido aquella corrupción que tan prolixamente nos describe en toda ella: que esta obra es una demostración palmaria del atraso de aquel siglo, que ésto mismo lo confirma Melchor Cano, que ni entonces ni nunca nos puede servir de disculpa el decir que los extranjeros nos contagiaron, pues una Nación sabia como la España debía conocer la peste, y obligar a todo extraño a hacer la quarentena. También conozco, que sería una solemne sofistería probar que tenemos una excelente moral porque sean nuestros los Granadas, los Puentes, pues nadie ignora que estas obras no son por las que se enseña en las Universidades, ni se hacen por ellas los exámenes para Ordenes, Curatos, sino por el Larraga, Echarri, Potestas, Cliquet y demás tropa de santísimos Casuistas. Y finalmente estoy viendo por mis ojos que de unos 54 Autores que para la enseñanza pública señala S.M. en el juicioso plan de estudios que acaba de aprobar para una de nuestras Universidades, sólo seis o siete son nacionales, y los demás extranjeros. Todo ésto sabía yo, Señor Apologista, y mucho más que omito por no ser pesado; pero dígame Vm. por su vida ¿qué cosa más insulsa que una Apología nacional en tono de declamación, fundada solamente en unas verdades tan notorias?"

"Qualquiera otro menos Filósofo y Poeta que yo mismo, hubiera hecho una confesión la más ingenua de nuestros atrasos y sus causas; hubiera hecho mil elogios de nuestro zelosísimo Monarca, y de su ilustrado Ministerio, a cuyo impulso vemos renovarse con toda rapidez la faz de la Península. Hubiera expuesto los sólidos y visibles adelantamientos de la Patria en todos los ramos de las Ciencias y las Artes, para excitar a la juventud por este medio a cooperar con vigor a las miras del Gobierno. ¿Pero un Filósofo, un Forner, había de pensar con tal bajeza?". Al contrario, a la vista de los adelantamientos producidos (que el Apologista ennumeraba) "entonces, entonces mismo es quando arrebatado del espíritu poético-oratorio, salgo de mi obscuridad y retiro para anunciar a mi Patria, a mi amada Patria, unas verdades que nadie sino yo se hubiera atrevido a publicarlas". Como muestra de estas "verdades" citaba el Apologista (empleando la letra cursiva) aquellos fragmentos de la *Oración Apologética* que más podían contribuir a ridiculizar a Forner. "Porque vamos claro, Señor Apologista mío, y entendámonos los dos. Mire Vm. yo he formado y dispuesto mi Oración (...), desde luego por donde acaban los otros: esto es, entro confundiendo y echando a rodar por estos suelos toda la filosofía y todo el saber de los modernos. Bajo el nombre de filosofía combato a un tiempo las verdades más útiles de la Física, y los errores de la Etica y de la Política. Con saber por noticias algo remotas que ha habido un Rousseau, un Helvetius, un Voltaire y otros quantos que a vuelta de algunas cosas buenas, dijeron muchas perversas contra la Re-

ligión y el Estado, y ver que a éstos se les llama filósofos por mal nombre, ya tengo yo bastante para echar mi varredera sobre todos, buenos y malos, excelentes y medianos”.

“El medio único, pues, para cortar de raíz este contagio de novedad que se iba introduciendo insensiblemente en la Nación, no podía ser otro que ponerla delante de los ojos con la expresión más viva, enérgica y poética no sólo la inutilidad y fruslería, sino el inminente peligro a que la expone la actual filosofía que no es más que un conjunto de sueños y delirios. Era preciso decir a mi Nación que (p. 32) en la Filosofía actual todas las religiones se enseñan, menos la que representa a Dios con mayor grandeza, y contiene en sí la moral más santa, pura y sublime que hasta ahora se ha conocido. No sabe Vm. la fuerza que tiene aún la sombra de la Religión entre nosotros para impedir que se admitan acá tan perniciosas novedades. Habrá hombre que si por ventura ve un Observatorio Astronómico, le tendrá por una Mezquita consagrada al culto del Dios Ustorio, del Dios Péndulo, del Dios Engyscopio o de la Diosa Aërostatica”.

“Pude haber reducido mi Oración a breves páginas, pero era preciso hacerme tan singular en todo, que no tuviese exemplo en todos los siglos pasados ni pueda tenerlo en los venideros. Una Oración de 150 páginas no la han parido hasta ahora las imprentas”. Tras una serie de elogios disparatados de la *Oración Apologética*, el Orador decía: “Por ahora sólo quiero que Vm. publique esta mi Apología, que no interesa menos a Vm. que a mí. A Vm. porque hará callar con ella esos Bachilleres Regañadientes y D. Silvio Liberio, tenidos por muchos por tan sabios, tan doctos e ilustrados como yo mismo. A mi porque tendré la satisfacción de ver apologizada una obra como la Apología Forneriana, que puede hacer época como la Jurisprudencia Irneriana”. Concluía la carta haciendo una “súplica” al Apologista en relación con el empleo de la “letra bastardilla”.

Ante semejantes críticas que debieron de producir asombro incluso dentro del grupo de los ilustrados, Forner no podía permanecer impasible; tremendamente irritado por las sátiras de sus adversarios, en especial por las que de manera “tan delicada” le propinaba el Apologista, escribió contra sus detractores en general, pero principalmente contra el P. Centeno, un trabajo crítico más extenso que los anteriores, en donde respondía a las diversas objeciones de que había sido objeto y, a su vez, satirizaba en prosa y en verso a sus enemigos: *Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner en respuesta a las objeciones que se han hecho de su Oración Apologética por la España* (Madrid, Imprenta Real, 1787, 8º, 210 págs.). En el prólogo de este escrito Forner incluía una carta que le mandaba desde los Elíseos Tomás Ceval (pseudónimo adoptado por Forner en la polémica que por esa misma época mantenía con García de la Huerta); en ella le hablaba de las burlas de que había sido objeto el número XIV del Apologista por parte de los “diablos” y le animaba a imprimir su obra.

El Apologista no iba a cejar en su empeño de atacar a Forner. Ya hemos hablado del contenido del número XV (al referirnos a la polémica sobre el *Theatro Hespañol*) y de las alusiones a su “cliente favorito” que aparecían en el último número del periódico. La suspensión de éste, poco tiempo después de que dejara de aparecer *El Censor*, también se debió en parte a su actitud contra Forner.

4.4.— *El Apologista Universal como reflejo y exponente de la nueva mentalidad ilustrada*

Aunque a lo largo de los distintos números del periódico el Apologista iba evidenciando, de manera más o menos directa, su identificación con el movimiento ilustrado; fue en tres de ellos especialmente en donde reflejó su pensamiento reformista.

El número IX constituye en su conjunto una crítica hacia el estamento nobiliario, crítica no tan acerba como la que en varios de sus Discursos realizó *El Censor* o como la que Jovellanos llevó a cabo en sus dos *Sátiras a Arnesto* (51). En el texto, el Apologista jugando de manera equívoca con las diferentes acepciones que en esa época tenía el término "burro", contraponía la inutilidad y ociosidad de una clase social que no dejaría de ser burra (= estúpida, ignorante) aunque se adornase con muchos aderezos e hiciera alarde de gran ostentación; a la utilidad de otras dos sin las cuales la nación no podría progresar. Estas eran la sufrida clase baja, el vulgo ignorante (burro también) que soportaba sobre sus espaldas "todo lo que se reputa ya de inservible", y que "sufre, calla y prosigue su camino"; y la clase media que con su actividad y diligencia hacía posible la implantación de las "luces" en el país, a pesar de la incomprensión del bajo pueblo, adormecido con toros y comedias y anclado en su resignada pobreza, y de las críticas de los elementos más reaccionarios de la sociedad.

En el número X el Apologista, tras monologar sarcásticamente con sus "clientes" "elogiando" su labor en pro del desarrollo de la Nación y mostrando su asombro ante el hecho de que "cuatro mozalbetes lampiños se atreven a subírseos a las barbas"; abordaba el tema de la educación: "Si no temiera escandalizar gravemente, o que la fuerza del dolor os hiciese rebentar de sentimiento, os haría brevemente una pintura lastimosa de la ignorancia, de los disparates, de la falta de método y solidez que esa caterva de bachilleres ha pensado introducir en nuestras aulas"; pintura que, no obstante se apresuró a hacer rápidamente afilando los "dardos" de su ironía:

"Lo que no se puede sufrir en paciencia es que se intente trastornar el orden y plan que adoptaron nuestros padres, y se quiera introducir alguna novedad en los estudios públicos, que deben ser la norma de los demás". A continuación y como ejemplo, el Apologista contó lo que le había ocurrido meses atrás cuando, a instancias de un oficial de Reales Guardias, fué a presenciar "ciertos exámenes públicos que se hacían en San Isidro el Real". Intentaba el oficial abrirle los ojos y persuadirle de una equivocación: "mi creencia acerca del atraso en que se hallan los estudios de la Corte".

Su asistencia a estos exámenes no pudo ser más nefasta, tal y como graciosamente relataba a sus "clientes". Todo lo observado resultaba verdaderamente "indignante", pero su asombro llegó al límite a la vista de los alumnos que acudían a examinarse:

"Me quedé absorto al ver lo que no podréis creer, Sabios míos, y lo que sería capaz de escandalizar a toda Italia, al ver digo entrar en aquel circo respetable una Señorita joven, aunque de singular modestia y compostura, y tomar asiento en lugar muy distinguido entre los que al parecer eran los Examinadores y Maestros. ¡Oh Romanos, exclamó uno de mis Clientes, qué diríais de nosotros, quando no permitíais la entrada a vuestras Matronas en el Senado! Dixome entonces mi oficial, que no lo extrañase, pues al día si-

guiente debía concurrir también otra Señora extranjera: Ya no lo admiro, respondí; si las nuestras las dan tal exemplo, ¿qué mucho que lo imiten las extrañas? Bien decía yo que todo ello iba perdido”.

“Presentóse después un Señorito (...) y comenzó a relatar una oración latina que él mismo había compuesto, según me dixo mi amigo; pero en un latín tan rancio y tan añejo, como allá por los años de Christo; yo no le oí una palabra de aquellas finas, cultas y sonoras de nuestras Aulas, que pudiese acreditar su invención y travesura de ingenio en la latinidad. Ya quiso Dios que acabase su Oración, y quando yo esperaba que le examinasen por las Platiquillas de Lara, o las de Aurelio, veo que sin más, ni más comienza a leer un Castellano por un tal Tito Livio que le señaló para ello la buena Señorita. Estaba junto a mi uno de mis Sabios, á quien causó no poca novedad la expedición con que leía, y dijo: Vaya, que para el tiempo que tiene el Señorito no traduce mal en francés. ¿Saben Vms. si ha estado en algún Colegio de Francia? Que Francia, ni que alforjas, respondió mi Militar con unos humos, como quien tiene al Rey en el cuerpo. No es menester ir fuera del Reyno para saber estas cosas, como se quiera estudiar, y se dé a los jóvenes la educación que corresponde. Este ilustre Duquesito ha cursado estos Estudios, y en ellos ha aprendido todo eso y mucho más, que aun Vms. no han visto: aquí ha estudiado la Gramática, la Retórica, la Poética, la... Pues qué, dije luego a mi Oficial, ¿van en Madrid los Duques al Estudio, como los chicos de mi lugar? Pues para aprender á firmar, que es lo único que necesita un Señor, por lo que pueda ocurrir, ¿no era mejor tener en su casa un par de Tunos pobres por Ayos del Señorito? Y en caso de que quisiese saber algo de Gramática, por ser el segundo o tercero de la casa, ¿ha de ganar la vida á predicar, o á hacer coplas como Poeta mendicante para venderlas á los Ciegos? Apostaré yo desde luego á que no sabe todavía nombrar una por una, y deslindar la casta de las mulas y caballos de su servidumbre, y á que no sabe llamar á los criados, sino por su nombre de bautismo: á que no ha aprendido de boca de una Actriz alguna Tirana de las que se cantan en los Coliseos de esta Corte. Esto era lo que debía saber por si el día de mañana se le confiase una Embaxada extraordinaria, ó el mando de un Ejército, pero esas historias de los Romanos, que yá no viven en el mundo, esas novelas de los Poetas más viejos, ¿de qué pueden servir a un Personage? ¡Válgame Dios, y quanto habemos degenerado de la gravedad Española!”. Tremendamente disgustado por lo observado, el Apologista se marchó, “sentido de haber perdido aquel tiempo, y llorando amargamente la ignorancia en que nos vamos a ver sin remedio, si dexamos estender tan perjudiciales principios”.

Varias ideas, que reflejaban el sentir ilustrado en torno al problema de la educación, se desprenden de la lectura de este número del periódico. Resulta bien significativo que el Apologista fuera a presenciar los exámenes a San Isidro el Real. Este Instituto había estado en manos de los Jesuítas desde su fundación en 1625, con el nombre de Colegio Imperial de Madrid, hasta que fueron expulsados. Entonces el Gobierno se hizo cargo del Colegio reorganizándolo totalmente sus planes de estudio y métodos de enseñanza y reinaugurándolo con el nombre de Reales Estudios de San Isidro el 1 de Noviembre de 1771. Pero no sólo se cambiaron unos y otros, sino que también el alumnado era distinto: muchachos y muchachas (los ilustrados señalaron siempre la necesidad y conveniencia de educar a la mujer, idea que, como acabamos

de ver, recogió el Apologista) pertenecientes a las clases medias, a la burguesía, a la nueva aristocracia, como la figura de nuestro Duquesito tan distante de aquel muchacho noble que retrataba Goya en su Capricho número 4: "El de la rollona", o de la imagen del noble afrancesado y negligente en sus obligaciones que nos daba Beckford en la figura del Duque de Berwick (52).

Los ilustrados estaban convencidos de que sólo la educación era capaz de desterrar errores y supersticiones y de difundir las "luces", pero para que ésto fuera posible era preciso llevar a cabo una reforma total de la enseñanza por parte del Gobierno. Sólo mediante la difusión de la cultura a través de la enseñanza se podían generalizar los conocimientos útiles que posibilitarían el progreso del país. El primer paso en este sentido se había dado en 1767 cuando se expulsó de España a la Compañía de Jesús que había controlado hasta entonces los mejores colegios de enseñanza primaria y secundaria. A partir de este momento el Gobierno acometió con vigor la reforma, a pesar de sufrir altibajos, de los tres grados de la enseñanza (53).

En el número XI del periódico el Apologista continuaba con el mismo tema, pero ahora no eran los exámenes y sus protagonistas los que constituían el objeto de su atención, sino que se introdujo en el interior de las aulas para conocer los nuevos planes de estudio y los métodos pedagógicos que en ese momento estaban transformando la enseñanza. Empleando, como era costumbre en él, la ironía, trazaba un cuadro de los nuevos conocimientos adquiridos en las aulas; haciendo uso de la sátira burlona, los tachaba de perjudiciales y poco provechosos, para con ello dar la razón a sus "sabios clientes". Las últimas paginitas del número constituyen un auténtico programa de actuación. Bastan sólo ellas para considerar al P. Centeno como uno de nuestros más entrañables e inteligentes reformistas, totalmente comprometido con unos ideales y acérrimo defensor de la política que, desde el Gobierno, perseguía el bienestar y la felicidad de la Nación.

Ahora, con gran sarcasmo, el Apologista se dirigía a sus "sabios clientes" para contarles la experiencia de su visita a las aulas, transformando la ironía delicada de otras veces en sátira punzante, en burla descarada; de esta forma, hacía más patente el contraste entre lo que escribía y su sentir real: "Disgustado ante lo presenciado en los exámenes y pensando que en ellos quizás hubiera —su poco de farándula y apariencias—..., quise saber si era mejor la enseñanza que se daba a aquellos chicos en sus Aulas respectivas, persuadiéndome a que acaso el miedo de verse en público los habría hecho y decir tamaños despropósitos (...). Metime, pues, de rondón varios días en aquellas Aulas, y la primera que visité fue donde enseñaban la Lógica, asustándome, sabios míos, de lo que aprendían los niños (...); pasé otro día al Aula de Física de esta Facultad, más por divertirme que por esperar algún adelantamiento en aquellos Escolares, y me asombré de lo bien surtidos que estaban de toda clase de varatijas: redomas, botellas, anteojos, geringas de mil géneros (...). Y con todo ello jugaban los discípulos haciendo no sé que experiencias o entretenimientos tan propios de muchachos como indignos de los bárbaros que se dedican a estudios graves".

Y aquí, mientras un alumno "comienza a pasearse por el mundo, haciéndole todo añicos, Reyno por Reyno y Provincia por Provincia, y más ligero que una posta corre y sabe los caminos de unas ciudades a otras, sus distancias, situación, clima, gobierno, religión y costumbres; otro encaramándo-

se por esos cielos decía con la mayor satisfacción: allí está Venus, acullá Marte, aquí Júpiter con sus correspondientes Alguaciles, que por hacer de culto, los llamaba Satélites; en fin, si le viérais echar leguas a millones, hablar de las estrellas con unas voces tan enrevesadas, que sin duda las habría estudiado para que no le entendieran ni aun los Sabios, decir el horrendo disparate de que los Cometas no amenazaban guerras, hambres o pestilencias, cosa que está mil veces comprobada en vuestros libros, y acreditada con otras tantas experiencias.”

A continuación el Apologista ponía en boca de uno de los alumnos, que viendo su disgusto ante el espectáculo observado en las aulas, quería desengañarlo de los juicios erróneos que se había formado; su propio pensamiento (táctica que empleaba en algunos de los números del periódico y siempre con la misma finalidad). Empezó, pues, el estudiante criticando la ignorancia de muchos doctores “que no se desprenderán de sus errados sistemas, aunque se les ponga a los ojos la evidencia”, otros presumiendo de ser “maestros en las Ciencias no saben todavía sus principios”, una infinidad de hombres de carrera “se atreven a declamar contra los filósofos modernos en común, y sin haberlos leído, ni saber siquiera sus nombres, los tratan a todos de Ateístas y vitandos, sólo porque han oído decir que Voltaire, Rousseau, Hobbes, d’Argens, y otros pocos se han fiado sobradamente de sus luces, o han abusado de ellas contra la Religión o la moral; y no dudarían en incluir en el catálogo a los Polignac, Cassinus, Pascales, Chatelards y La Cailles, que fueron muy virtuosos (...). Ha Señor, dice Vms. que esas filosofías son vanas y peligrosas a la Religión; y nosotros estudiamos la que unicamente se conforma con nuestros dogmas, y es la más propia para la Teología. Desengañese Vm. Amigo mío que ya hace muchos años que se estampó aquello de que “quae-cumque ignoran blasphemant”, y nunca podrá ser falso” (...). “Yo no sé como tuve paciencia —decía el Apologista a sus “clientes”— para aguantar esta descarga. Ved ahora, sabios míos, el concepto que merecéis a estos ilustres Bachilleres (...), le dejé (al Estudiante) con la palabra en la boca y me retiré lastimado de su ceguedad y fanatismo, despreciándole en mis adentros”.

Más adelante el Apologista “lamentándose” de que las ciencias que cultivaban sus “clientes” (“vuestra Medicina, vuestra Jurisprudencia y vuestra Teología”...) no eran aceptadas en San Isidro o en el Seminario de Nobles, ni en la Universidad de Valencia o en el Real Colegio de Cirugía de Madrid; hablaba de las preocupaciones y de las realizaciones de la política ilustrada: “Ahora ¡qué trastorno! ninguna esperanza podréis tener de que encuentren allí acogida vuestras exquisitas ciencias, pues no sólo hallan entrada y abrigo los toscos Artesanos y rústicos Labradores, sino que hasta las mismas Reales Personas leen, estiman y aún premian los libracos que tratan de oficios mecánicos y despreciables, como la Agricultura, los Telares, las Fábricas, los Curtidos..., y alaban mucho a los que se entretienen en estas impertinencias, y los admiten a su Real presencia hablando con ellos como si fueran hombres.

Mas para que acabéis de conocer de una vez quan lexos está el Ministerio de pensar en vosotros, reflexionad un poco en sus determinaciones: quiere S.M. ver a sus Vasallos ricos, felices, y contentos, y aliviarlos en un todo, y los Ministros toman tales medidas para su ejecución, que no reparan en hacer paces hasta con los mismos Turcos, y perros Argelinos, cosa nunca vista entre nosotros, que siempre nos hemospreciado de guerreros”. Y ¿por

qué, se preguntaba, el "actual Ministerio" se esfuerza tanto en poner fin a una política internacional belicista?: "Para poner en planta unos proyectos, que yo ciertamente no sé como entenderlos. Por una parte no piensa sino en que haya muchas Fábricas de todos géneros en el Reyno; que haya mucha industria, que trabajen todos para ganar de comer, que se apliquen a las Artes, que comercien y trafiquen por todo el Orbe libremente, lo que nunca habíamos hecho, y todo ello a fin de ponernos en un estado floreciente y respetable; pero por otra nos gasta los caudales en hacer caminos, puentes, calzadas y canales, queriendo exceder a los mismos Romanos: En dar sueldos y pensiones a todo el que invente una friolera como un torno para hilar mucho más, un arado, un molino, una nueva fábrica de qualquiera cosa; en vestir a las niñas pobres, y regalar a las Maestras que las tengan allí sujetas como madrastras, haciéndolas trabajar, coser, bordar y aprender el Catecismo, como si hubieran de ser monjas: en fomentar esas Sociedades Económicas, cuyo nombre de economía es tan contrario a nuestra innata generosidad y largueza: en proteger esas suntuosas Academias, que pretenden obscurecer vuestra erudición, no considerando, como me lo advirtió uno de vosotros, que San Agustín había escrito mucho contra los Académicos, y que así no debía haber Academias en España, como tampoco las había en Africa desde aquel tiempo. ¿Pero qué más? Baste decir que viniendo del paseo un Sabio y yo encontramos a un *Personage*, de los más principales de la Corte, junto al Prado, y me dijo mi compañero que iba a la casa de la Botánica, que según me explicó, era una Huerta donde los muchachos se divertían en acertar los nombres de algunas hiervas que allí se crían, todas de poca sustancia, pues yo nunca he visto en ella que se haya mandado plantar abundancia de Verzas, y Navos, para vuestro alimento (...). Pero en fin todo esto sería tolerable, si el Ministerio hiciera caso y apreciase como debiera vuestra Ciencia, y os diese el premio justo á que por ella sois acreedores. Pero la lástima es, que solo les gustan esos libretes de Agricultura, de Artes, y de Comercio: de Matemáticas, Historias, y otras Ciencias".

5.— *El Apologista y la censura. Interrupción de la publicación del periódico. Proceso del padre Centeno por la Inquisición*

Aunque es seguro que el Apologista al publicar el número XVI del periódico no pensaba que sería el último, resulta probable, en cambio, que si intuyera ya los perjuicios que iban a acarrearle sus continuos ataques y críticas. El comienzo y el final de este último número son reveladores en este sentido. Escribía al principio: "Cansado, aburrido, harto de pisar lodo en medio de la limpieza de la Corte, y más que medianamente embadurnado con el que al paso salpicaban los coches, me vi precisado una de estas tardes, a entrarme en la Librería de Castillo, y esperar a que llegase la noche, para poder ir a casa, sin riesgo de que me silvasen por las calles". Al final, en la conversación de despedida que mantuvo con el dueño de la Librería, Sr. Castillo, aludió a lo "caldeado" que estaba el ambiente.

En febrero de 1788 se prohibía la publicación del número XVII del periódico por constituir en sustancia una sátira expresa o clara contra "D. Juan Pablo Forner", según el dictamen emitido por el Juez de Imprentas (54),

pero no sólo era con Forner con quien se había ensañado el Apologista; en realidad, arremetía (como había hecho *El Censor*) contra todo ese sector del pueblo español que en la polémica sobre el artículo de Masson se había alineado junto al extremeño, hombres que (a juicio de estos ilustrados) se oponían a las "luces" y ocultaban los errores bajo una capa de exageradas y falsas alabanzas.

Es significativo, sin embargo, que el mismo hombre que dispensaba su protección oficial (si se sigue a Llorente) al P. Centeno, premiase la *Oración Apologética* de Forner; ésto se explica porque en esos años de finales de siglo en que todo parecía venirse abajo, tanto los gobernantes como el pueblo vivían a merced de los acontecimientos que, como un huracán, asolaban el país vecino. Así, la pugna mantenida en favor o en contra del influjo francés a lo largo del siglo, se trastocó, tras el estallido revolucionario, en un rechazo de todo lo francés. Desde 1788 hasta su caída (el 28 de febrero de 1792 fue sustituido por el Conde de Aranda), el Conde de Floridablanca empleó, pues, todas sus energías en impedir la penetración de cualquier tipo de noticias procedentes de más allá de los Pirineos.

El 29 de noviembre de 1785 se había publicado, a consecuencia de la crítica tan fuerte que destilaban los Discursos de *El Censor*, una R.O. contra los papeles satíricos. Sin embargo, fue en 1788 cuando el Gobierno, preocupado por el revuelo producido en torno al artículo de Masson y ante la evolución de la situación en Francia, se aprestó a frenar el libre desarrollo de este medio de expresión. Así, mediante una R.O. de 2 de octubre se reglamentaba de manera detallada todo lo relativo a las obras periódicas. En este mismo año la Inquisición confiscaba la *Encyclopédie Méthodique*.

Suspendido de forma definitiva en diciembre de 1787 el papel periódico de Cañuelo, éste fue obligado por el Santo Oficio, en 1788, a abjurar "de levi" y a cumplir la penitencia impuesta. En febrero de este año se interrumpía la aparición de *El Apologista Universal*, y en el mes de junio la de *El Corresponsal del Censor*. De esta forma, en 1788 murió la prensa nacida en torno a *El Censor* y con ella, se puede decir, que el ideal reformista; y aunque entre 1789-90 se produjo un breve florecimiento de la prensa periódica, éste se cortó con el Decreto de 24 de febrero de 1791 por el que se suprimían todos los papeles periódicos no oficiales. De esta manera, se puso fin al desarrollo que la prensa había tenido durante el reinado de Carlos III, el cual no lo volvería a experimentar hasta bien entrado el siglo XIX y ante una coyuntura histórica muy diferente.

La mentalidad crítica, abierta y receptiva a las influencias ilustradas mantenida por los representantes de la Orden de los Agustinos, les había acarreado numerosos problemas. En relación con el P. Centeno, la ironía burlesca con que denunciaba vicios y errores, sus críticas sobre el proceder de clérigos y malos escritores, le proporcionaron numerosos enemigos que le atacaban en el campo de la ortodoxia religiosa. Así, "comenzó (el P. Centeno) por ser el blanco del odio y de los malos propósitos de monjes, curas y seculares, entre los cuales contaba con gran número de enemigos por su obra periódica titulada *El Apologista Universal de todos los escritores malaventurados*. Centeno atacaba en ella con las armas de la ironía más delicada, el mal gusto que reinaba en la literatura sagrada y profana. Así, ocurrió que, los teólogos escolásticos, que ignoraban las reglas del buen gusto o quienes no querían

seguirlas, temblaran ante la idea de ser objeto de la pluma de este religioso: los elogios irónicos que les prodigaba eran más temibles que sus críticas más mordaces; todo el mundo leía con placer lo que escribía y los juicios que emitía, pronto eran compartidos por todos sus lectores" (55).

Menéndez Pelayo comenta la actitud del P. Centeno en los siguientes términos: "El P. Centeno no se iba a la mano en sus chistes y buen humor aún sobre cosas y personas eclesiásticas. Además le tildaban de Jansenista, como a otros Augustinos de San Felipe el Real, y por lo menos era atrevido, temerario e imprudente en sus discursos. Así es que llovieran contra él denuncias en que ya se le acusaba de impiedad, ya de luteranismo, ya de jansenismo, según el humor y las entendederas de cada denunciante" (56).

El origen inmediato del proceso al que fué sometido el P. Centeno por el Santo Oficio hay que buscarlo en la carta que el 7 de agosto de 1789 escribió aquél al Sr. D. Ramón Carlos Rodríguez en la que le señalaba los numerosos defectos que presentaba el Catecismo del P. Ripalda calificándole de "perverso librete, lleno de disparates, desde la cruz a la fecha, en el que se venden mil embustes y patrañas, y que tiene también sus cachitos de herejía" (57); y, por otra parte, en la *Oración* (58) pronunciada el 20 de septiembre de 1789 en la Iglesia de San Felipe el Real en la que exponía públicamente sus "censuras" contra los catecismos del P. Ripalda y del P. Astete.

En una carta de Amadeo Vera dirigida á nombre de las Diputaciones de Caridad al P. Presentado Fr. Pedro Centeno, se le felicitaba por su *Oración*. Esta Carta, junto con la *Oración*, fué denunciada al Santo Oficio, encargándose de la censura el Dr. Domingo Terreu, Canónigo de la Iglesia de S. Isidro, y el P. Fr. Manuel de San Vicente. Basándose en esta censura se dieron posteriormente dos más. A requerimiento del Inquisidor General, el P. Centeno escribió su *Defensa ó exposición de sus reparos con respecto al catecismo del P. Ripalda*, con fecha de 21 de noviembre de 1791. En un párrafo de ésta afirmaba: "Pero así como abrazo de corazón cuanto la Iglesia me propone; detesto y abomino todo lo que no sea conforme á su espíritu y doctrina, por más autorizado que se halle entre los hombres. Ninguno de ellos tiene autoridad para alterar, añadir, ó quitar cosa alguna á las palabras del mismo Dios, acreedoras á todo el respeto de los mortales; y sola su Santa Iglesia es la depositaria del verdadero y legítimo sentido de cuanto Dios quiso decirnos. Este carácter de conformidad con el espíritu de la Iglesia, es el que, si no me engaño, falta en el catecismo del P. Ripalda, y poco más ó menos en el de Astete.

La censura (de 16 de febrero de 1792) que se realizó sobre esta *Defensa* pecó, al igual que las anteriores, de parcialidad y excesivo apasionamiento "llegando á consignarse en la misma la idea de que el P. Centeno redactara su defensa con ánimo de burlarse del Tribunal de la Inquisición tal es el extremo á que condujo á los censores su aversión no disimulada á nuestro autor. La fama de que gozaban aquellos catecismos; su aprobación implícita o explícita de Prelados y escritores de nota, y el haber sido declarado el del P. Ripalda libro de texto en las escuelas del Arzobispado de Toledo, eran otros tantos motivos de condenación de la defensa, la cual fué combatida quizá y sin quizá, con argumentos intrínsecos en los que acaso no se hubiera pensado á no existir esa opinión favorable y externa" (59).

Si seguimos a Llorente, dos fueron los cargos de acusación en el proce-

so inquisitorial instruído contra el P. Centeno. El primero: "haber desaprobado las novenas, los rosarios, las procesiones, las estaciones, y otros ejercicios de piedad de semejante índole". El segundo: "negar la existencia del Limbo". Santiago Vela nos señala el hecho de que la relación de estos cargos, así como las pruebas en las que se apoyan, no se encuentran entre "las piezas que componen el proceso" (60). Este mismo autor hace después unas observaciones a las aseveraciones de Llorente sobre el Limbo y la actitud seguida por el P. Centeno durante el proceso en relación con este punto, no considerado por él como "artículo de fe" y en cuya existencia no creía (Llorente). El P. Santiago Vela no aceptando la exposición de Llorente afirma: "No dudamos el sostener que lo que se dice con respecto á la cuestión sobre la existencia del Limbo de los niños, causa primaria por la que se asegura haber sido procesado el P. Centeno, es un error que debe desaparecer... Pero todo esto (las afirmaciones del P. Centeno en torno al Limbo) lo dice el P. Centeno sólo por vía de reparo á la defectuosa explicación del P. Ripalda, sin negar ni mucho menos empeñarse en ello, como se nos quiere hacer ver, la existencia del Limbo. Tampoco la defensa "es la apología del limbo", como escribió Menéndez Pelayo; nada más inexacto: es simplemente una explicación de sus opiniones expuestas en la carta, la cual no es famosa porque en ella "quiera probar que los catecismos están llenos de herejías" (61). En ese escrito nada quiso probar; apunta únicamente aquellas frases que debían corregirse para la mejor inteligencia de las mismas y evitar los errores á que podía dar lugar la falta de claridad y precisión de que peca el P. Ripalda. Ni una palabra se dice tampoco en el proceso de haber obligado el P. Centeno, como censor eclesiástico, al editor de un Catecismo para las escuelas gratuitas de Madrid, á suprimir la pregunta y la respuesta sobre el Limbo, so color de que, no siendo punto de dogma, no debía incluirse en un catecismo", prueba en la que, tal y como escribe Llorente, se basaba el segundo cargo de acusación. Afirma también este último que durante el desarrollo del proceso y con la finalidad de dejar clara su postura ante esta cuestión, el P. Centeno "pidió permiso para escribir un tratado teológico en el que pretendía demostrar la verdad de sus afirmaciones, sometiéndose después, humildemente, a las decisiones de la Iglesia: concedido el permiso, escribió ciento veinte páginas en folio, en letra diminuta y de renglones apretados, de manera que esta obra formaba un volumen en octavo; lo he leído por curiosidad, dice el P. Vela y me ha maravillado a la vista de su inmensa y profunda erudición: este escrito reúne todo lo que los Santos Padres y los grandes teólogos han dicho después de Jesucristo y principalmente después de San Agustín, sobre el destino eterno de los hombres que mueren sin haber recibido el bautismo y no habiendo cometido ningún pecado mortal".

Según Llorente, "la gran reputación del P. Centeno, la protección con la que le honraba el Conde de Floridablanca, primer Secretario de Estado, el temor más que el odio, la envidia y el resentimiento condujeron a los denunciantes a inventar calumnias; sin embargo, la imposibilidad de que Centeno fuese al mismo tiempo ateo y luterano, impidieron el que el Tribunal le encerrase en sus calabozos y así se hubo de contentar con mantenerle recluído en el Convento de San Felipe, con la obligación de comparecer ante la Inquisición siempre que fuera llamado". Con respecto a la defensa por parte del P. Centeno de los cargos de acusación mencionados, afirma: "Se defendió

con todas las ventajas que debía proporcionarle el conocimiento de las reglas más puras de la doctrina; su reputación aumentó y su defensa hubo de imprimirse; sin embargo, no pudo evitar ser condenado como *violentamente* sospechoso de herejía, se le hizo abjurar y fué sometido a diversas penitencias. Este tratamiento sumirá a Centeno en accesos de tristeza que le harán perder la razón; murió en este estado, en el convento de las Arenas, a donde había sido relegado" (62).

Siguiendo a Santiago Vela, en el expediente instruído contra el P. Centeno por orden del Santo Oficio no figura la sentencia que sobre él recayó. En este sentido únicamente podemos contar con el testimonio de Llorente y con el hecho de que los escritos que motivaron la causa fueran incluídos en el *Índice Expurgatorio* de 1804. La supuesta locura del P. Centeno no es aceptada por el P. Vela, así como tampoco la aseveración acerca de su reclusión definitiva en el convento de las Arenas (63): "Rechazamos de plano esta última afirmación, mientras no se demuestre con documentos que lo atestigüen. Según Rodrigo (D. Francisco Javier G. Rodrigo: *Historia verdadera de la Inquisición*. T. III, p. 274), la única pena impuesta al P. Centeno fué un destierro temporal al convento de las Arenas; y así debió suceder, pues el P. Lanteri... le supone en el de Toro a fines del siglo XVIII, á donde debió trasladarse cumplido el tiempo de su residencia forzosa en el de las Arenas; después pasó al de Salamanca donde murió" (64).

NOTAS

(1) La bibliografía sobre el siglo XVIII es muy amplia. Entre los estudios de carácter diverso consultados mencionemos: Anes, G.: *El Antiguo Régimen: Los Borbones*. Madrid, Alianza-Alfaguara, 1976, vol. IV; Domínguez Ortiz, A.: *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona, Ariel, 1976; Elorza, A.: *La ideología liberal en la Ilustración Española*. Madrid, Tecnos, 1970; Herr, R.: *España y la Revolución del siglo XVIII*. Madrid, Aguilar, 1964; Herrero, J.: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971; *La Ilustración. Clarooscuro de un siglo maldito*. Número monográfico. *Historia 16*. Extra VIII, diciembre de 1978; Palacio Atard, V.: *Los españoles de la Ilustración*. Madrid, 1964; Rodríguez, L.: *Reforma e Ilustración en la España del siglo XVIII: Pedro R. Campomanes*. Madrid, F.U.E., 1975; Sanchez Agesta, L.: *El pensamiento político del Despotismo Ilustrado*. Madrid, 1953; Sarrailh, J.: *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, FCE, 1974; Vicens Vives, J.: *Historia de España y América. Social y Económica*. Barcelona, Vicens Vives, vol. IV Los Borbones. Por otra parte y en lo concerniente al campo literario, Francisco Aguilar Piñal ha recogido en un volumen la *Bibliografía Fundamental de la Literatura Española. Siglo XVIII*. Madrid, SGEL, 1976.

(2) Una catalogación cronológico-bibliográfica de los diferentes periódicos publicados en este siglo junto con observaciones interesantes y complementarias acerca de sus editores, contenido..., aparece en Aguilar Piñal, F.: *La Prensa Española en el siglo XVIII: Diarios, Revistas y Pronósticos*. Madrid, CSIC, Cuadernos Bibliográficos XXXV, 1978. Consúltese también: Hartzbusch, E.: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año de 1661 al de 1870*. Madrid, Tip. Suc. de Rivadeneyra, 1894.

(3) Caso González, J.M.: "La prosa en el siglo XVIII", en *Historia de la Literatura Española*. Madrid, Guadiana, 1975, vol. II, pp. 338-342. Sobre la prensa española del siglo XVIII véanse: Almuíña, C.: *Teatro y cultura en el Valladolid de la Ilustración. Los medios de difusión en la segunda mitad del siglo XVIII*. Valladolid, Servicio de Información de Publicaciones del Ayuntamiento, 1974; Enciso, L. M.: *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid, Tip. Sanz, 1956; Gomez Aparicio, P.: *Historia del periodismo español. Desde la Gaceta de Madrid (1661) hasta el destronamiento de Isabel II*. Madrid, Editora Nacional, 1967; Guinard, P. L.: *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation e signification d'un genre*. París, Institut d'Etudes Hispaniques, 1973; Saiz, María Dolores: *Historia del periodismo en España. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid, Alianza, 1983. Una breve visión general la dan L. M. Enciso y C. Almuíña en el artículo sobre "La Prensa" recogido en el número monográfico de *Historia 16* antes mencionado, pp. 141-150.

(4) Guinard, P. L.: *Op. cit.*, pp. 111-124.

(5) Sempere y Guarinos, J.: *Ensayo de una Biblioteca Española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid, Imprenta Real, 1785-1789, tomo I, "Discurso Preliminar sobre los progresos de la Literatura de los españoles en este siglo", pp. 20-21.

(6) *El Censor*. Obra periódica. Madrid, (s.i.), 1781-1787, 167 Discursos en 8 tomos. Editada semanalmente por los abogados madrileños Luis García del Cañuelo y Heredia y Luis Marcelino Pereira. Tras esperar muchos meses la licencia de impresión, se autorizó publicar los once primeros números el 17 de enero de 1781. Fue suspendida cuatro veces, la última y definitiva en agosto de 1787. Sobre este periódico pueden consultarse los siguientes estudios: Cano, J. L.: "Un episodio de la Ilustración: La Revista El Censor". *Insula*, núm. 316, 1973, pp. 8-9; Elorza, A.: "La prensa crítica: El Censor", en *La ideología liberal en la Ilustración Española*. pp. 208-229; García Pandavenes, E.: Introducción, edición y notas a la *Antología de El Censor (1781-1787)*. Barcelona, Labor, 1972, pp. 19-59; Guinard, P. L.: "Un passage de l'Emile transposé dans El Censor". *Revue de Littérature Comparée*, XXXI, 1962, pp. 548-557; ...: *Op. cit.*, pp. 291-324; ...: "Remarques sur une grande revue espagnole du XVIII^e siècle: El Censor (1781-1787)". *Les Langues Neo-Latines*, núm. 212, 1975, pp. 90-105; Helman, E.: *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, pp. 72-76; Herr, R.: *Op. cit.*, pp. 152-156; Simón Díaz, J.: "Documentos referentes a españoles del siglo XVIII. El Censor". *Revista de Bibliografía Nacional*, V, 1944, pp. 486-488; Tomsich, G.: "El Censor", en *El Jansenismo en España. Estudio sobre ideas religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid, Siglo XXI, 1972, pp. 117-132.

(7) Caso, J. M.: *Op. cit.*, pp. 341-342.

(8) *Op. cit.*, p. 291.

(9) *El Corresponsal del Censor*. Madrid, Imprenta Real, 1786-1788. Atribuído, según Cotarelo y Mori, a D. Santos Manuel Rubín de Celis y Noriega, "oficial de milicias y autor de varios papeles de circunstancias" (*Iriarte y su época*, p. 319). De este periódico aparecieron 51 cartas en 4 tomos entre abril de 1786 y junio de 1788, con una periodicidad semanal más o menos regular. Su autor se proponía seguir con *El Censor* una "correspondencia epistolar". Al igual que su maestro intervino en las polémicas que enfrentaron a los españoles de entonces y criticó en sus cartas cuestiones relacionadas con el clero, la nobleza... En el Tomo I se recogía el folleto: *Diálogo céltico transpirenaico e hiperbóreo entre el Corresponsal del Censor y su Maestro de Latinidad en defensa de la Hescena Hespánola, con apostillas de Don Vicente García de la Huerta* (30 pp.).

(10) *Cartas del Censor de París al Censor de Madrid*. Madrid, Imprenta Real, 1787. La primera carta tiene fecha en París, el 28 de abril de 1787; la quinta y última el 30 de enero de 1788. Constituyen un conjunto de sátiras sobre la filosofía moderna y el lujo.

(11) *El Observador* [s.l.], [s.i.], 1787. Se anunció en La Gaceta el 21 de diciembre de 1787 como un periódico que saldría todos los lunes y que presentaría un espíritu semejante al de *El Censor*. Francisco Aguilar Piñal nos dice de él: "Obra semanal, editada por José Marchena, muy semejante a la que salía antes con el nombre de *El Censor*. Sólo llegó a publicar seis números con paginación correlativa (92 pp.) sobre el teatro y su reforma, el amor y la amistad, religión y política, estudios antiguos y modernos, crítica literaria..."; en *La Prensa...*, p. 35.

(12) *El Duende de Madrid. Discursos periódicos que se repartirán al público por mano de Don Benito*. Madrid, Pedro Marín, 1787-1788. Se publicaron seis números hasta el verano de 1788. Lo redactaba Pedro Pablo Trullench, colaborador del *Memorial Literario*.

(13) *Conversaciones de Perico y Marica. Obra periódica sin periodo señalado*. [s.l.], [s.i.], 1788. Se llegaron a publicar tres números en los meses de septiembre, octubre y noviembre con la censura favorable del P. Centeno.

(14) P. L. Guinard considera que *El Apologista Universal* no era propiamente un "espectador", "aunque no se le puede separar del grupo de 'espectadores', ya que, durante dos años, de 1786 a 1788, se dará con brío a la réplica", en *Op. cit.*, p. 343.

(15) En *Historia de los Heterodoxos Españoles*. Madrid, BAC, vol. II, pp. 624-627.

- (16) En *op. cit.*, pp. 16-17.
- (17) Sempere y Guarinos, J.: *Op. cit.*, tomo IV, p. 191.
- (18) En la transcripción de fragmentos literales de los periódicos se ha respetado la ortografía y puntuación originales.
- (19) *Op. cit.*, p. 54.
- (20) *Op. cit.*, p. 74.
- (21) A.H.N. (Archivo Histórico Nacional, Madrid), Consejos 5554/114. Con respecto a la participación en la redacción del periódico de Joaquín Ezquerro y del P. Centeno, P. L. Guinard opina: "Parece, de otro lado, no haber representado (se refiere a Ezquerro) más que un papel sin relieve en *El Apologista*, si se tiene en cuenta el rumor público que no le menciona nunca junto al P. Centeno. Por otra parte, el carácter de estos dieciséis números, petulantes y mordaces, encaja perfectamente con lo que se conoce del turbulento monje", en *Op. cit.*, p. 343. En cuanto a posibles colaboradores, aunque no es probable que existiesen, a veces las palabras del *Apologista* pueden inducir a confusión: en el número VI, por ejemplo, habla del trabajo que le "cuesta estar sin Asesor"; en el número XIV alude a su "Amanuense y Apoderado".
- (22) *Op. cit.*, Tomo IV, pp. 194-195.
- (23) *Histoire critique de l'Inquisition d'Espagne*. París, 1817, tomo II, pp. 436-437.
- (24) La Orden de los Agustinos era la que con más entusiasmo apoyaba las innovaciones que los ilustrados llevaban a cabo en la Corte de Carlos III. Fr. Francisco Xavier Vazquez, General de la Orden, había contribuido a la expulsión de los Jesuitas y había introducido "cambios radicales en el plan de estudios de las escuelas agustinas. Este nuevo plan, escrito por uno de los miembros de la Orden, profesor de la Universidad de Valencia, reemplazaba al escolasticismo por la filosofía moderna. El resultado fue que entre 1780 y 1790 los estudiantes de las escuelas agustinas de toda España, discutían las proposiciones de los filósofos modernos". Frente a ellos se encontraban los dominicos como herederos "del papel de defensores del ultramontanismo, antes desempeñado por los Jesuitas", en Herr, R.: *Op. cit.*, pp. 143-144. Consúltense también: Appolis, E.: *Les jansénistes espagnols*. Bordeaux, Sobodi, 1966; Herrero, J.: *Op. cit.*, pp. 71-89; y Tomsich, M. G.: *Op. cit.*
- (25) Pinta Llorente, M. de la: *La inquisición española y los problemas de la cultura (Aportaciones inéditas para el estudio de la cultura y del sentimiento religioso en España)*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1953 y 1958, tomo II, pp. 198-199.
- (26) Santiago Vela, G. de: *Ensayo de una Biblioteca Ibero-Americana de la Orden de San Agustín. Obra basada en el Catálogo Bibliográfico Agustiniiano del P. Bonifacio Moral*. Madrid, Imprenta del Asilo de Huérfanos del S.C. de Jesús, 1913, vol. A-Ce, p. 690.
- (27) En la semblanza aquí trazada del P. Centeno se sigue básicamente lo expuesto por el P. Santiago Vela en *Op. cit.*, en especial pp. 690-692.
- (28) Valmar, Marqués de: *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII*. Colección de Autores Españoles de Rivadeneyra. Tomo 61, p. CCI; cit. por el P. Vela en *Op. cit.*, p. 691.
- (29) Santiago Vela, G. de: *Op. cit.*, p. 692.
- (30) *Ibidem*, pp. 699-704.
- (31) Hemeroteca Municipal de Madrid (A.H. 5/4 nº 1010). El ejemplar se conserva en buen estado. Los dieciséis números forman un pequeño volumen encuadernado en pastas duras de color gris. El número diecisiete se encuentra manuscrito en el A.H.N. incluido en el "Expediente formado a representación de Don Joaquín Ezquerro uno de los dos Compositores del *Memorial Literario* sobre Que se le conceda licencia para imprimir el papel número 17 *Apologista Universal* compuesto en forma de Comedia titulada *Conquista del Parnaso o los relinchos de Pegaso*" (Consejos 5554/114).
- (32) *Op. cit.*, tomo IV, p. 194. En el número XXXII (tomo VIII, p. 451) del *Memorial Literario* correspondiente a agosto de 1786, se anuncia el número 1 de *El Apologista Universal* con este mismo título.
- (33) En el año 1789 D. Eugenio Habela Patiño publicaba *El Teniente del Apologista Universal*, a imitación del ya fenecido periódico de semejante nombre. En un prólogo que insertó en el número I explicaba el porqué, el cómo y el cuándo de su elección por parte del *Apologista* como su Teniente: "Ahora, ¿quien nos lo dixerá?, amados conclientes, el *Apologista Universal* se ve obligado a confesar que el ser *Apologista Universal* es carga que no pueden ya sufrir sus hombros por sí solos, y que le es por tanto indispensable tomar en su ayuda a algunos de sus clientes". Sin embargo, me dijo el *Apologista*: "el cargo de *Apologista Universal* será siempre de mi inspección, y de la tuya, por ahora, el de

sempeñar aquellas defensas que me parezcan fáciles y proporcionadas a tus fuerzas... Comenzarás a ejercer tu cargo defendiendo la *Suma Filosófica* del P. Roselli; cosa facilísima, pues estás fuera del día con defender y ensalzar la Filosofía Escolástica; y hacer esto en España es cosa aún más hacedera que el alabar a Atenas y a Atenas". Con ironía y gracia, el Teniente se propone hacer la defensa satírica de la *Suma Filosófica*; defensa contenida en un cuadernito que encontró intitulado: *Suplemento a la Suma Filosófica: Primera salida de D. Quixote, segundo de este nombre*. "En este papelito, que quiero leeros, vais a ver un Campeón que toma a su cargo enderezar los tuerfos y desfacer los agravios hechos a la Filosofía Peripatética; que no solo defiende la publicación de la *Suma Filosófica*; sino que por medio de ella hace triunfar á España de la malignidad extranjera...". Esta *Primera salida de D. Quixote El Segundo alias El Escolástico* se compone de cinco capítulos. Posteriormente apareció un *Apéndice a la Primera salida de Don Quixote El Escolástico* formado por seis capítulos.

(34) *Op. cit.*

(35) Sobre la significación e importancia de este periódico consúltese el estudio ya mencionado de Celso Almuña: *Teatro...*

(36) *Op. cit.*, tomo IV, p. 195.

(37) *Op. cit.*, pp. 177-186.

(38) En 1979 se publicó una nueva edición de esta obra a cargo de Javier Ruiz con el título: *El Ente Dilucidado. Tratado de Monstruos y Fantasmas*. Madrid, Editora Nacional.

(39) Cotarelo y Mori, E.: *Iriarte y su época*. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira, 1897, pp. 308-309.

(40) Helman, E.: *Op. cit.*, p. 180.

(41) Véase *Antología de El Censor (1781-1787)*. pp. 247-261.

(42) Sainz Rodríguez, P.: *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*. Madrid, Rialp, 1962, p. 102.

(43) ...: "La figura literaria de Juan Pablo Forner", en *Op. cit.*, p. 254.

(44) Véase Herrero, J.: *Op. cit.*, pp. 27-150.

(45) Para ver la proyección de la figura de Forner en su época consúltese la obra de François López: *Juan Pablo Forner 1756-1797 et la crise de la conscience espagnole*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1976. Antonio Élorza comentando este trabajo señala la contradicción existente entre la imagen que la historiografía nos ha legado de Forner y su sentir real que se desprende del estudio riguroso y desapasionado de su obra: "La tendencia historiográfica a encasillar las posiciones, favorecida por la dureza de la confrontación entre ilustrados y adversarios de las luces en nuestro siglo XVIII, hizo posible la persistencia de esa imagen dual de Forner. Sin embargo, ya en las últimas décadas, Tierno Galvan y, sobre todo, José Antonio Maravall pusieron de relieve la complejidad de la obra de un hombre que, a pesar de su calidad de apologista no dejaba por eso de ser un ilustrado, y que en la misma *Oración Apologética* no sólo se enfrenta a los racionalistas críticos de la década de 1780, como son los redactores de *El Censor*, sino que se coloca a una distancia insalvable de las formas de pensamiento reaccionario que por los mismos días defienden clérigos como el Padre Zevallos o Fray Diego José de Cadiz. La modernidad de otros textos de Forner, como el *Discurso sobre la Historia de España*, forzosamente inédito en vida de su autor, hacían urgente la revisión de la obra y de la figura de incómodo polemista"; revisión llevada a cabo en el libro citado de François López. *Triunfo*, Madrid, núm. 743, 23 abril 1977, pp. 59-61.

(46) Véase un relato detallado de la polémica en la *Op. cit.* de E. Cotarelo y Mori. pp. 331-345.

(47) Consúltese la reseña que sobre el contenido de este periódico hace el *Memorial Literario* en su número XXXIV, (tomo IX, p. 213) de octubre de 1786.

(48) En algunos de sus escritos, principalmente en la *Oración Apologética*, Forner se refiere a los "philosophes" con el calificativo de "célebres soñadores".

(49) Puede verse el desarrollo de la polémica en: Cotarelo y Mori, E.: *Op. cit.*, p. 315 y ss; Herr, R.: *Op. cit.*, pp. 182-190; Lopez, F.: *Op. cit.*, pp. 317-436; y en el apartado "Apologistas y Antiapologistas" de la Introducción a la *Antología de El Censor*. pp. 47-54.

(50) Forner, J. P.: *Oración Apologética por la España y su mérito literario*. Edición, prólogo y notas de F. López. Barcelona, Labor, 1974. También, F. López es el autor de la edición, prólogo y notas de otros dos escritos de Forner: *La Universidad y La Historia de España*. Barcelona, Labor, 1973.

(51) Caso González, J. M.: *La poética de Jovellanos*. Madrid, Prensa Española, 1972, pp. 85-94. En la primera *Sátira a Arnesto*, "Sátira contra las malas costumbres de las mujeres nobles", publi-

cada en 1786, se critica "el desorden sexual de la alta sociedad". La segunda, aparecida en 1787 con el título de "Sátira contra la mala educación de la nobleza", es una crítica del plebeyismo, el afrancesamiento y la degeneración de gran parte de esta clase social. Sin embargo, y a juicio de E. Helman (*Op. cit.*, p. 209), esta "crítica acerba de Jovellanos y de sus correligionarios corresponde sin duda alguna a una intención política, y esta intención desrealiza y deforma, por fuerza, la realidad social que pretende presentar".

(52) Beckford, W.: *Un inglés en la España de Godoy. Cartas españolas*. Madrid, Taurus, 1966, p. 90.

(53) En el Discurso XXVIII de *El Censor* se critican los malos usos y métodos que tanto padres como maestros empleaban en la educación de los niños. E. Helman (*Op. cit.*, pp. 68-70) considera este Discurso como posible fuente de uno de los Caprichos de Goya: el número 25 "Si quebró el cántaro". También otro ilustrado, el Conde de Cabarrús, abordaba este tema en la Carta Segunda "sobre los obstáculos de opinión y el medio de removerlos con la circulación de luces y un sistema general de educación", de sus *Cartas sobre los obstáculos que la naturaleza, la opinión y las leyes ponen a la felicidad pública*. Madrid, Castellote Editor, 1973, pp. 117-148.

(54) El expediente formado a petición de Joaquín Ezquerro en solicitud de la licencia de impresión del número diecisiete conservado en el A.H.N., contiene los siguientes documentos:

1. Instancia mandada por Joaquín Ezquerro al Gobernador del Consejo solicitando la licencia de impresión ante la negativa previa del Juez de Imprentas (Madrid, 8 febrero 1788).
2. Oficio enviado por el Gobernador del Consejo al Juez de Imprentas (Madrid, 28 febrero 1788).
3. Contestación al Oficio por parte del Juez de Imprentas (Madrid, 29 febrero 1788).
4. Informe del Vicario (Madrid, 11 marzo 1788). En anotación al margen del Gobernador del Consejo se dice: "Debuélvase la obra a D. Joaquín de Ezquerro con copia de esta censura 'supero nomine' para que conforme a lo que se dice en ella la corrija de las personalidades que tiene y fecho la vuelva a presentar para acordar providencia sobre la licencia que se solicita para su impresión (Madrid, 14 marzo 1788).
5. Nueva Instancia de D. Joaquín Ezquerro dirigida al Gobernador del Consejo en nombre del Apologista Universal (sin lugar ni fecha).
6. Oficio del Gobernador del Consejo en el que se ordena se remita copia de esta instancia al Vicario (Madrid, 15 abril 1788).
7. Nuevo Informe del Vicario en el que reitera su idea de no considerar conveniente la publicación del número diecisiete "y el Consejo resolverá lo que guste" (Madrid, 8 mayo 1788).
8. Texto manuscrito del número diecisiete de *El Apologista Universal*.

(55) Llorente, J. A.: *Op. cit.*, pp. 436-437.

(56) *Op. cit.*, Vol. II, pp. 626-627.

(57) Pinta Llorente, M. de la: *Op. cit.*, p. 202.

(58) *Oración que en la solemne acción de gracias que tributaron a Dios en la Iglesia de San Felipe el Real de esta Corte, las pobres niñas del barrio de la Comadre asistentes á su escuela gratuita, por haberlas vestido y dotado S.M. con motivo de su exáltación al Trono, y jura del Serenísimo Príncipe, nuestro Señor, dixo el P. Presentado en Sagrada Teología, Fr. Pedro Centeno, del Orden de San Agustín, el día 20 de septiembre de 1789*. Con superior permiso. Madrid, En la Imprenta Real (A.H.N. 4483 n^o 6).

(59) Santiago Vela, G. de: *Op. cit.*, 698.

(60) Llorente, J. A.: *Op. cit.*, pp. 438-440; y Santiago Vela, G. de: *Op. cit.*, pp. 697-699.

(61) *Op. cit.*, Vol. II, p. 627.

(62) *Op. cit.*, p. 438.

(63) *Op. cit.*, pp. 695-699. Este autor transcribe de forma resumida el contenido de los escritos causantes del proceso que el Santo Oficio entabló contra el P. Centeno, así como la Defensa que este hizo de sí mismo. Señala después las inexactitudes que en torno al desarrollo del proceso y en relación con la condena y posterior suerte del P. Centeno, aparecen en la *Histoire...* de Llorente y en la *Historia de los Heterodoxos Españoles* de Menéndez Pelayo, el cual sigue a Llorente. En la misma línea que las afirmaciones del P. Vela, M. de la Pinta Llorente hace unas precisiones a lo dicho por Llorente: "Mis 'excursus' por los Archivos del Santo Oficio no han podido comprobar hasta la fecha la existencia de la abjuración del Padre Centeno y las penitencias a las que se le sujetó, aunque creo efectivamente en su realidad y, por ende, en la honradez de Llorente", en *Op. cit.*, pp. 201-202. Tampoco ahora en la documentación manejada en el A.H.N. (Inquisición —Consejo, Calificaciones y Censuras— 4483 n^o 6) se han encontrado los documentos que corroboren lo expuesto por Llorente en relación con los cargos de acusación, la abjuración, penitencias y posterior suerte del P. Centeno. La relación de aquellos que figuran en el Expediente abierto contra el P. Centeno conservado en el Archivo es la siguiente:

1. Texto impreso del *Catecismo de la Doctrina Christiana, y su breve declaración por pregun-*

tas y respuestas, para la educación de los niños, conforme al uso de los Estudios y Escuelas del Reyno. En Valladolid, En la Imprenta Real de Thomas de Santander, Impresor de la Real Universidad y Thesorero. Año de 1769.

2. Carta de Fr. Pedro Centeno a Ramón Carlos Rodríguez, 7 agosto 1789.
3. Texto impreso de la Oración pronunciada en la Iglesia de San Felipe el Real el 20 de septiembre de 1789.
4. Censura de Francisco Couque a la carta escrita por el P. Centeno a Ramón Carlos Rodríguez, 5 julio 1791.
5. Censuras de la carta del P. Centeno a Ramón Carlos Rodríguez, de la Oración y de la carta de Amadeo Cera dirigida al P. Centeno, 31 agosto 1791.
6. Defensa del P. Centeno sobre el Catecismo del P. Ripalda, 21 noviembre 1791.
7. Censura de la Defensa, 16 febrero 1792.
8. Nueva censura sobre la carta escrita a Carlos María Rodríguez, la Oración y la Defensa, 2 abril 1792.
9. Censura de la Oración y la carta de Amadeo Vera (sin fecha).

(64) Santiago Vela, G. de: *Op. cit.*, p. 699.

CONFERENCIAS

DANTE Y EL HUMANISMO ESPAÑOL

Por Joaquín Arce (†)

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el día 18 de Abril de 1977.

Al abordar la eventual incidencia de Dante Alighieri en la génesis del Humanismo español (aunque sólo me limitaré, por razones de tiempo, al expresado en lengua castellana), se hace obligado fijar previamente el papel por él representado en la historia del Humanismo italiano. Las posturas críticas en torno a esta cuestión se pueden esquemáticamente reducir a tres: quienes consideran a Dante como auténtico humanista y a su obra como iniciadora, como un primer momento o anticipación de la cultura renacentista; quienes distinguen en él unos rasgos de originalidad en relación con la edad que le tocó vivir, que pueden considerarse típicos de un especial Humanismo que pudiera designarse como medieval, cristiano o dantesco; y quienes ven en Dante la culminación de la Edad Media y por ello, no obstante su actitud innovadora y reformadora, todavía anclado en la misma y separado de la nueva etapa histórica que se iniciará con Petrarca.

Cierto es que, en cualquier caso, nadie puede negar que la grandeza literaria del grande florentino ofusca y oscurece a sus contemporáneos y que hay en él un impulso y una captación del hombre y del mundo que le hacen emerger y situarse por encima de su época. Innegable es también que le faltaron los rasgos típicos del verdadero humanista que habían de caracterizar a Petrarca: la ansiosa búsqueda de códices en el afán de penetrar a fondo en lo más genuino de la antigüedad; la preocupación filológica por restaurar la auténtica fisonomía lingüística de los textos clásicos; la actitud de desdén hacia las instituciones medievales, incluida la misma organización de la cultura universitaria.

El conocimiento por parte de Dante del mundo clásico es, de todos modos, indiscutible, así como sus lecturas de los autores fundamentales. Pero nunca hondó en ellos ni demostró más amplios conocimientos que sus coetáneos. En su obra máxima se refleja el respeto y la admiración por el mundo antiguo, pero lo interpreta y adapta a su cristiana concepción que de él y de sus personajes se habían ido haciendo a lo largo de la Edad Media. No hay en Dante ruptura ni conciencia de estar en una edad distinta ni intento de llegar a una más exacta comprensión de lo clásico. El supremo valor representado por la civilización romana no se discute y de ahí el esfuerzo por reforzar los misterios de la fe y hasta la concepción cristiana del universo con ayuda

de la cultura de la antigüedad. Es actitud, pues, de conciliación y de asimilación, no toma de posición frente a valores sustentados en bien distintos principios.

Recordemos algunos hechos, personajes o situaciones que aclaren esta peculiar actitud: Virgilio es, por ejemplo, su guía, es más, su confesado maestro de estilo, el autor más estudiado y admirado por la aureola de mago, filósofo y profeta de que gozó en la Edad Media. Pero, cuando Dante y Virgilio empiezan su viaje infernal por el Limbo, lugar de donde este último ha salido para ir a buscar al poeta italiano extraviado en la selva oscura, les salen al encuentro los más grandes autores antiguos, Homero, Ovidio, Horacio y Lucano; y al irse en grata reunión y charla con el recién regresado Virgilio, acogen también amistosamente en el grupo a Dante que se sintió así *sesto entre cotanto senno*, es decir, el número seis entre las más altas mentes poéticas (1). Concibe, por tanto, ese mundo antiguo como ligado al suyo, y proclama la continuidad —por él mismo representada en la nueva época— en la ininterrumpida línea de la gran historia poética iniciada en Homero. Gracias a Virgilio además, por la errónea interpretación medieval de su égloga IV, en la que se creía se profetizaba el nacimiento de Cristo, Dante puede salvar al poeta latino Estacio, que se convirtió en la lectura de esos versos virgilianos; y hace que sea el propio Estacio quien, al saber que tiene delante a Virgilio en el encuentro del Purgatorio, le reconozca como inconsciente transmisor de la verdad cristiana, semejante al que lleva un farol detrás de sí cuya luz, que a él no le ayuda, sirve tan sólo a los que van después, hasta el punto de decirle:

Per te poeta fui, per te cristiano!

Por otro lado, quienes frente a un Dante ya humanista o frente a un Dante todavía medieval ven en él la síntesis de la Antigüedad y Medio Evo, tienen abundantes testimonios en qué apoyarse: tras de citar, por ejemplo, a la serie de personajes que pueblan el círculo donde están los pecadores carnales, el poeta nos dice que oyó a su guía

nomar le donne antiche e i cavalieri,

es decir, que funde los nombres de los representantes de la caballería medieval con los de las damas de los tiempos antiguos.

Brunetto Latini, sólo en cierto sentido su maestro, le enseñó lo máximo que un hombre puede transmitir a otro, *come l'uom s'eterna*, cómo escapar de la consunción del tiempo eternizándose. Pues bien, no obstante este homenaje sincero y afectuoso, Brunetto está en un círculo infernal infamante, el de los homosexuales, es decir, condenado definitivamente y sin posibilidad de remisión por un pecado que no tenía para la sociedad antigua ese carácter injurioso y condenatorio. La jerarquización medieval cristiana de los valores humanos y morales se superpone al significado que en la cultura clásica habían tenido determinados personajes o comportamientos.

Igual ocurre con el famoso episodio de Ulises. Como Dante, por no conocer el griego, tenía de los poemas homéricos vagas noticias indirectas, se forja un Ulises suyo, acomodado al intento de su creación poética: por una

parte, le condena entre los consejeros de fraudes, dado que a Ulises se atribuía la idea del caballo de madera, incautamente introducido por los troyanos en su ciudad y causa de su destrucción; por otra parte, Dante olvida el pecado causa de la condena para considerar al héroe griego, por su refinada inteligencia, ansioso buscador de nuevos saberes; y apoyándose en fuentes no bien determinadas, le hace atravesar los límites del mundo conocido, las columnas de Hércules, hasta hacerle naufragar, víctima de su titánica ansia de conocimientos, ante la montaña del Purgatorio, adonde ningún humano puede acceder sin ayuda de la Gracia.

En la *Divina Comedia* no hay sólo, por lo demás, la recuperación de lo antiguo, sino una actitud multiforme y poliédrica que abarca todos los aspectos vitales y culturales de su momento histórico, extendiéndose, como es bien sabido, a la representación de la entera humanidad en su definitiva plasmación eterna. En el poema está efectivamente actuante el mundo antiguo como lo está el de la Edad Media y lo están incluso personajes vivos o recién desaparecidos en el momento de escribir su obra. La fuerza, pues, de toda la anterior cultura asimilada se une a la de la captación de personajes o hechos todavía presentes en el recuerdo o en la conciencia del lector de entonces. Realidad y trasposición creadora se funden sin que haya en Dante temor ante la contundencia de los hechos manifiestos, fiel a la misión profética y de denuncia de que se considera investido. Durante su penoso peregrinar en exilio por las tierras de Italia fue acogido en la corte de Ravenna por Guido Novello da Polenta. Pues bien, este señor era nada menos que sobrino de Francesca de Rimini, la más famosa figura femenina condenada al infierno por adulterio con su cuñado, cuya memoria seguía viva en las gentes. Recuérdese asimismo que no vacila ante su venerado Brunetto Latini, tan de reciente muerto, de quien tiene aún en los ojos *la cara e buona imagine paterna*; ni duda ante los papas contemporáneos, acusados de simonía y clavados boca abajo (Nicolás III, Bonifacio VIII y Clemente V, que no murió hasta 1314, después de escrito el episodio) en una de las más profundas simas infernales; ni se retiene con el padre de su mejor amigo, Guido Cavalcanti, condenado por hereje, con quien habla del hijo todavía vivo en el momento del viaje por los reinos de ultratumba; y así otros muchos. Nada sorprende, pues, que en torno a Dante Alighieri, por su estar en el centro de las inquietudes vitales de su momento histórico, se forjaran leyendas y cuentecillos populares, todo ello tan alejado del aristocratismo desdeñoso que había de caracterizar la refinada actitud cultural de Petrarca.

La consideración de un Dante como palanca o estímulo de un primer Renacimiento, por su atención a la cultura clásica y por su ideal de transformación del hombre en todos los órdenes, moral, social, político, religioso, se opone abiertamente a la negación de atributos humanistas en su obra, como enraizada todavía en las concepciones medievales —aunque sin perjuicio de su originalidad y grandeza—. Y entre ambas actitudes se halla la postura crítica de quienes tropiezan con Dante al pretender rastrear en la Edad Media los anticipos u orígenes de la edad del Renacimiento, percibiendo en él un inconsciente mediador entre la gran tradición escolástica y la nueva cultura. En esta perspectiva Dante resulta contemporáneo, pero ajeno, a ese núcleo de prehumanismo véneto que representaba un tipo de cultura contrapuesto al de la Florencia natal del autor de la *Divina Comedia*, todavía extra-

ña por entonces a las nuevas ideas (2).

Si en la línea de desarrollo de la cultura literaria y filosófica italiana la distancia entre Dante y Petrarca es enorme, visto desde otro ámbito cultural más periférico y provinciano, como el expresado en lengua castellana, Dante representa un modelo más, una cumbre digna de ser emulada e imitada, un representante de una potente actitud cultural en relación con su época. Piénsese que desde el punto de vista de la creación literaria, su máxima obra no entra siquiera en los cánones medievales de la retórica vigente; tras llamarla *comedia* por dos veces en el Infierno —con definición que envuelve una referencia temática al desenlace y otra de carácter lingüístico-estilístico— tiene que terminar por denominarla en el Paraíso *poema sacro* y *sacrato poema*, por encima y por fuera de las denominaciones de los habituales géneros literarios. Y esta grandeza y originalidad, esta nueva y penetrante visión es de suyo más que suficiente para que se vea en él no sólo un equivalente de los grandes autores clásicos, sino un representante de una nueva edad cultural. De ahí que, aunque Dante no represente un especial papel en la genuina historia del humanismo italiano ni en la dirección filológica ni en la filosófica, adquiere un valor emblemático para la lengua castellana, hasta el punto de poder considerarle decisivo en los destinos de nuestra literatura.

La historiografía reciente parece haberse puesto de acuerdo en que, frente a la consideración del siglo XVI español como centro casi exclusivo del humanismo castellano, ya a lo largo del siglo XV existe un conjunto de escritores y eruditos atentos al nuevo espíritu (3), representado para ellos por los autores latinos e italianos. Por mi parte he hablado también, en estudios precedentes, de un primer italianismo español, bilingüe y dantófilo, que se desarrolla en el Cuatrocientos, contrapuesto al segundo, maduro y fructífero italianismo del siglo XVI, ya exclusivamente castellano y cuyo modelo italiano es Petrarca en vez de Dante. Pues bien, ese primer italianismo coincide obviamente con el inicial impulso humanístico en la Península, que debe ser estudiado en la doble faceta latina e italiana. Ciertamente es también que no podemos ignorar otros estímulos autóctonos que permiten no justificarlo todo como venido de otras culturas. Pero, aun admitiendo que la renovación se va dando también en nuestra propia conciencia cultural, el ansia innovadora a nivel formal se somete al influjo de las literaturas ya expresadas en instrumentos lingüísticos más refinados y maduros, como el latín y el toscano.

Esa naciente preocupación española de signo renovador ve en Italia el país que mejor representa el nuevo espíritu de adaptación de lo clásico y hacia él vuelve los ojos. Sin embargo, los primeros humanistas italianos, los cuatrocentistas, no fueron inmediatamente traducidos o conocidos en España. A nuestra península llegan impulsos e incitaciones derivadas de la tradición literaria ya en Italia consolidada y que representa sobre todo, en ese primer momento, la obra de Dante, concretamente la *Divina Comedia*. De los tres grandes trecentistas, Dante, Petrarca y Boccaccio, los dos últimos interesaron, en esa fase inicial, más en el plano cultural y filosófico, es decir, por sus obras en latín, mientras Dante fue conocido como autor romance, que hizo en su lengua vernácula, *volgare*, un instrumento equiparable o comparable al de las lenguas sabias. Nada puede tener, pues, de extraño, que intenten emularle para dotar al “duro y desierto romance” castellano, como lo llama-

ba Juan de Mena, de las galas retóricas de esa lengua *volgare*, ya poéticamente potenciada. Imperial por un lado, Villena y Santillana después, junto con el más arcaico Pérez de Guzmán, representan, mucho más que Mena, —que actúa a otro nivel humanístico— las vías de introducción de este primer italianismo, que es a su vez una de las facetas del naciente e incipiente humanismo cuatrocentista en tierras de lengua castellana.

Si se ha señalado el principio de la década de los años veinte del siglo XV como el de la aparición de las primeras manifestaciones del Humanismo en España, por las traducciones en lengua vernácula de textos retóricos clásicos, no cabe duda que las versiones simultáneas de la *Eneida* y de la *Divina Comedia*, hechas por Enrique de Villena, que terminó la última en 1428, entran de lleno en este inicial momento del Humanismo castellano. Pero a nivel no ya de la mera traslación lingüístico-literaria sino de la personal creación en verso, hay incluso que anticipar esos años al nacimiento del siglo, para considerar parte de la obra poética compilada en su famoso *Cancionero* por Juan Alfonso de Baena y concretamente la de este italiano afincado en Sevilla que fue Francisco Imperial, renovador de la lengua literaria española al injertar en la misma módulos estilísticos calcados de la *Divina Comedia*. Intentaré, por tanto, precisar en qué medida y a qué niveles actuó esta obra como revulsivo y fermento de nuevas actitudes poéticas, sintetizando y refundiendo resultados de investigación ya expuestos por mí en trabajos precedentes (4).

En el *Cancionero* de Baena, que recoge más de 500 composiciones de poetas cortesanos entre fines del siglo XIV y la primera mitad del XV, se encuentran las primeras convincentes pruebas de la introducción del dantismo en España: 17 veces aparece ya mencionado Dante y 8 de ellas en los versos del mismo poeta, el genovés-sevillano Francisco Imperial. Algunas de estas citas son bien significativas porque acreditan suficientemente en qué plano cultural se sitúa a Dante, es decir el nivel de prestigio que le asignan entre los más altos poetas o autores de la Antigüedad. Empecemos con el testimonio del más abundante versificador del *Cancionero*, el descarado Alvarez de Villasandino, en dos distintos versos:

Virgilio e Dante, Oraçio e Platón.

.....
Dante, Vergylio e Catón.

El compilador de esta actividad cancioneril, J. A. de Baena, mezcla también anárquicamente el nombre del italiano con el de diversas autoridades antiguas: "... segúnd dise Dante, / Plauto, Galleno, también Ipocrás..."; y en la serie de sus lecturas, incluirá en una sola estrofa, entre otros, a los siguientes:

Yo leý en el Catón,
e al poeta sabio Dante,
el Ovidio el ylustrante,
en Virgilio, en Platón,
en el muy sutil Remón,
en el Omero...

Y el mismo Imperial hará asimismo relación tópica de autores conoci-

dos o leídos, en un caso, en contexto muy semejante al de Baena; en otro, calcando una construcción del propio Dante (*Taccia Lucano... Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio*), pero incluyendo ahora al autor imitado:

Muchos poetas leý,
Homero, Virgilio, Dante,
Boeçio, Lucano, dessý,
en Ovidio *De amante*.

.....
Callen poetas e callen abtores,
Omero, Oraçio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio *D'amante*
e quantos escripvieron loando señores...

No voy a tratar ahora de las abundantes innovaciones léxicas y estilísticas que penetran en la lengua poética castellana gracias a Francisco Imperial, ya que a ello me he dedicado en otras ocasiones. Sólo voy a abordar aquí tres aspectos que me parecen muy significativos: 1º) cómo la fidelidad al texto dantesco permite restaurar versos de Imperial, a consecuencia del deterioro con que su obra ha llegado hasta nosotros; 2º) cómo, gracias a esa misma restauración, vemos citado, supongo que por primera vez, y no sé si única, en castellano, a un personaje no relevante de la *Eneida*, no por haberlo creado Virgilio sino por haberlo mencionado Dante; y 3º) cómo supuestos latinismos incorporados al castellano en el siglo XV son en realidad italianismos, es decir, cultismos dantescos.

Uno de los dos más importantes poemas narrativos de Imperial, de los llamados *dezires*, es el dedicado al nacimiento del rey don Juan, el futuro Juan II, en el año 1405, el único de sus poemas fechado (5). Pues bien, en el verso 140, se hace una alusión al tribuno romano Lucio Cecilio Metelo, encargado de la custodia del erario público, que se guardaba bajo la roca Tarpeya, en el Campidoglio. Al intentar oponerse a Julio César que, tras pasar el Rubicón, pretendió apoderarse del tesoro del Estado, Metelo, fue violentamente expulsado. Imperial menciona al tribuno, junto a la roca Tarpeya, como hará también Santillana, arrastrado por Dante que habla de *Tarpea* y del *buono Metello* en el Purgatorio. Imperial dice que Metelo defendió a Tarpeya “*él solo seletto entre tanta gente*”, expresión carente de sentido. Si pensamos que en la *Divina Comedia* aparece el sintagma adjetival *sola soletta* (Purgatorio, VI, 59) referido al alma solitaria de Sordello de Mantua, comprenderemos que, restaurada la fisonomía lingüística del texto de Imperial, apoyándonos en la expresión de la fuente dantesca, se restablece en castellano la estructura reiterativa típica de la lengua italiana *solo soletto*, es decir, “completamente solo”: reduplicación que, con el diminutivo, adquiere aún mayor refuerzo.

Si allí donde el Imperial se lee “seletto” y “Tórpea”, hay que corregir con *soletto* y *Tarpea*, creo que hay asimismo que rectificar el nombre propio “Rrafeo” (v. 322). En efecto, se trata de una directa referencia a un oscuro héroe troyano sólo mencionado por Virgilio como hombre muy justo y ecuánime, (*iustissimus... et servantissimus aequi*), pero por lo demás desconocido. Este personaje, llamado en realidad Rifeo, está situado en la *Divina Comedia* nada menos que en el Paraíso, a pesar de ser pagano, gracias al sen-

tido de justicia que se le atribuye en la *Eneida*, ya que Dante supone que alcanzó la salvación eterna con la ayuda de las virtudes teologales, que pueden sustituir los efectos del bautismo. Y al igual que el poeta italiano le coloca en el cielo de las almas justas y piadosas, también Imperial lo menciona cuando habla del palacio de la Justicia. Ahora bien: lo que me interesa poner de relieve es que el poeta de la *Divina Comedia* se vincula al texto de Virgilio, autor al que considera portador de una misión profética. En el *dezir* dedicado al nacimiento de Juan II, en cambio, se trata de un recuerdo clásico, pero no evocado como tal, sino filtrado a través de la interpretación del máximo poeta de la Edad Media: no es, pues, la lejana fuente originaria lo que cuenta, sino la inmediata tradición de la hermana literatura románica.

Es sabido que uno de los rasgos externos del Humanismo español del siglo XV es la incorporación en castellano de latinismos o cultismos, es decir, de formas lingüísticas directamente derivadas del latín sin sufrir las seculares transformaciones de los vocablos que habían entrado en el castellano en los albores de la lengua romance. Pues bien, como creo haber ya probado en otra ocasión, algunos de estos latinismos no son directamente tales, sino en realidad dantismos léxicos; es decir, palabras que se incorporan al castellano no por el abolengo del latín clásico sino por el prestigio cercano, romance, *volgare*, del autor de la *Divina Comedia*. Así ocurre con el cultismo *cándido*, con el valor de "blanco", evitado cuidadosamente por los traductores españoles del italiano incluso durante el siglo XVI. Sin embargo, ya en 1405, en el *Dezir* mencionado, lo usa Imperial en el sintagma "cándidas rosas". Recuérdese que los bienaventurados se presentan en el *Paraíso* dantesco como pétalos blancos de una inmensa flor:

in forma dunque di candida rosa.

Enrique de Villena, en su literal traducción en prosa de la *Divina Comedia*, traslada así el endecasílabo original: "en forma pues de blanca rosa". El traductor evita todavía la forma culta y la sustituye con la usual en su sistema lingüístico; el poeta Imperial introduce, en cambio, la forma lingüística como la encuentra en el modelo seguido. Y en el mismo siglo XV Santillana usará también "cándida rosa" y "cándidas vestiduras" y "cándidos rayos"; e igualmente Mena y otros poetas del cuatrocientos: latinismo formal, pues, que se integra en castellano como cultismo literario de origen dantesco.

Una auténtica conciencia prehumanística la representa en la historia de la poesía española la figura del Marqués de Santillana. En él culmina la actitud poética que introduce en nuestra literatura Francisco Imperial; y a su vez del Marqués irradian temas, figuras, elementos retóricos y estilísticos que serán imitados por los contemporáneos e inmediatos sucesores. Este humanismo temprano e inmaduro de Santillana tiene una especial característica: la de que, al saber muy poco latín y conocer bien el italiano, su atención va preferentemente, en este significativo momento de nuestra historia literaria, a los tres grandes trecentistas, Dante, Petrarca y Boccaccio, figuras emblemáticas de un nuevo orden cultural.

Santillana, centro irradiador de intereses culturales y de reconocida bibliofilia, poseía códices de Dante y conocía bien sus principales obras, sobre todo la *Divina Comedia*. Son muchos y diversos los aspectos que se po-

drían abordar en relación con la dantofilia prehumanística, pero me voy a fijar, en esta apretada selección de motivos, en cuestiones lingüísticas muy significativas, como la introducción y aclimatación en castellano de determinadas formas léxicas.

Como paréntesis previo y sin abordar de lleno el problema, voy a referirme antes a la errónea e incorrecta forma de llamar en castellano a Dante con el artículo (“el Dante”), contra toda norma del italiano que puede anteponer dicho artículo a los apellidos pero no a los nombres propios. Me entra la tentación de tocar de pasada esta falsa utilización del artículo en español de que nunca todavía traté por extenso. Si bien puede deberse este uso al mimetismo con el de los otros dos grandes nombres del *Trecento* italiano (el Petrarca y el Boccaccio), creo más probable que se deba al propio Santillana que, conocedor del italiano, no erró, pero pudo dar lugar al error. En su famoso *Prohemio* o carta dirigida al Condestable de Portugal, enviándole sus obras, Santillana, entre varias menciones que hace del florentino, recuerda que “Mossén Febrer fiço obras notables e algunos afirman que aya traydo el Dante de lengua florentina en catalán...” Pero obsérvese que aquí Santillana se refiere a la obra, a la *Divina Comedia*, y en este sentido también en italiano es correcto emplear el artículo: es decir, *il Dante* hace referencia al gran poema, nunca al autor. Pienso, sin embargo, que otros escritores castellanos del siglo XV, menos sensibles a estos refinamientos gramaticales, hayan copiado y ligado el nombre del poeta italiano al artículo, divulgándose así desde entonces una estructura errónea que sólo ciertos especialistas o lingüistas evitan, a pesar de que también la condena en nuestra lengua la gramática de la Real Academia Española.

Del humanismo latinizante y hasta helenizante llegado a Santillana a través de la *Divina Comedia* es prueba también el mismo *Prohemio*. Hablando de los griegos, el Marqués recuerda a Homero y precisa que Dante le llama “soberano poeta”; y refiriéndose a Virgilio, cita un entero terceto de la *Divina Comedia*, donde se le considera “gloria de los latinos” (6).

Centrándonos ya en las innovaciones léxicas, en Santillana encontraremos como término técnico de género literario, la palabra “comedia”. Y no sólo en la forma diminutiva con que humildemente quiso titular su *Comedieta de Ponza*, sino definiéndola, en el prólogo a esta composición, como la obra que tiene el “fin de sus días alegres, goçoso o bien aventurado”; y confirma la definición con el testimonio de Dante, que hace culminar su poema “alegre e bien aventuradamente” en el Paraíso. De las dos veces que Dante, como ya he anticipado, llama a su máxima obra *comedia*, que era como él pronunciaba, en una hace referencia técnica al trabajo que tiene entre manos, uniendo el vocablo al demostrativo de primera persona que lo actualiza: *e per le note / di questa comedia...* También Santillana alude, con equivalente función conventual, a lo que está componiendo y no sólo con el nuevo tecnicismo sino mencionándolo y refiriéndolo también a sí mismo con la primera persona del posesivo:

de quien mi Comedia e processo canta.

Latinismo es considerado por los lingüistas el vocablo *volumen*, que empieza por entonces a ser usado en castellano: se trata en realidad de un deri-

vado de "volver", ya que indicaba en un principio el rollo de manuscrito, las tiras de papiro envueltas en torno a un cilindro de madera. Pero una vez más vamos a ver que es el prestigio del máximo poema de Dante el que impulsa esta aceptación por parte del castellano, ya que Santillana lo utiliza con idéntica acepción y en un contexto semejante al del grande florentino. Recuerdese la situación: al aparecerse Virgilio al poeta de la *Divina Comedia* en el canto primero, para ayudarle por intervención divina a salir de la oscura selva en que se halla extraviado, Dante no sólo proclama al gran latino su maestro y su autor, de quien aprendió *lo bello stilo* que tanto honor le había dado, sino que es ese estudio y ese amor el que le movió a buscar su máximo volumen, la *Eneida*:

che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Cuando Villena tuvo que traducir ese endecasílabo, no se atrevió todavía, en su papel limitado al mero traslado de una lengua a otra, a dejar el cultismo original y lo sustituyó obviamente con el correspondiente término de su castellano usual: "que me fizo buscar los tus libros". Santillana, en cambio, como con otros elementos léxicos había hecho Imperial, se deja arrastrar por el impulso creador y aclimata en sus sistema lingüístico el vocablo italiano-latino al pretender dar idéntico valor referencial a la obra importante de un autor admirado. Autor, además, que se menciona, y al que se dirige también con el posesivo:

... quantos abarca
varones e dueñas e son memorados
en el su volumen del "Triumpho", Petrarca...

Como no estoy tratando de la influencia global de Dante en la poesía española, lo que espero sea materia de un próximo libro, sino del papel jugado por el italiano en la aceptación inicial del humanismo español, me he limitado a considerarle como hombre emblemático, al par de los grandes autores de la Antigüedad, y a determinar su función de intermediario, de puente, por cuyo prestigio se injertan en la poesía castellana formas lingüísticas que pasan por ser de directa ascendencia latina en muchos casos.

Veamos todavía en esta línea, sin salirnos de Santillana, un recurso que pertenece a la doble esfera de lo lingüístico y de lo estilístico, incorporado también, creo, por el Marqués, en la poesía castellana cuatrocentista. Me refiero a un uso muy característico del sustantivo *lector*. El término tradicional castellano para indicar a la persona que lee era "leedor". Villena, en su traducción, aunque vacila, usa once veces *leedor*, deja 16 veces la forma italiana *lettore* y sólo en 5 casos emplea *lector*. Es decir, en únicamente cinco lugares entre las 32 veces en que aparece en la obra original. La preferencia por el vocablo vulgar y patrimonial *leedor* es indudable. Ahora bien: se considera como estilema característico de Dante, el hacer apelaciones al lector, es decir, el relieve dado a la relación entre el emisor y el destinatario del mensaje poético, manifestado en el uso del vocativo para llamar la atención de quien está leyendo. Lo cierto es que en la literatura de visiones del siglo XV castellano aparece también este vocativo, es más, su valor refe-

rencial en relevante posición, hasta el punto de que no vacilaría en considerarlo un significativo elemento funcional. No eran nuevas las llamadas del autor al eventual destinatario, puesto que incluso la misma literatura épica se dirige a los oyentes en algunos casos. Lo fundamental en Dante es apelar a la concreta persona que lee, para llamar su atención sobre lo extraordinario o significativo de lo que se cuenta en ese momento. Aparece así la forma vocativa *lettor* generalmente apoyada en un imperativo: *Pensa, lettor se io mi sconfortai*; o bien: *Lettor, tu vedi ben com'io innalzo*.

Creo que hasta que este recurso fue por mí señalado hablando de Diego de Burgos, el secretario del Marqués de Santillana, nunca se había observado que nuestra literatura de visiones cuatrocentistas, para señalar la excepcionalidad de lo narrado o lo extraño y maravilloso de la visión, utiliza un verbo imperativo de segunda persona, acompañado del vocativo *lector*. Entre los ejemplos que ya aduje en su día, me limito a cuatro muy convincentes, empezando por Santillana, al que atribuyo la novedad de la importación lingüístico-estilística en *El Sueño*: "Presume, lector, si goçes, / qué trabajo sentiría"; Mena: "porque tú, lector, te asombres"; Juan de Andújar: "e piensa, letor, por ty"; Diego de Burgos: "en tal paso, letor, imagina..." (7). Pero lo importante, desde la perspectiva de la historia de la lengua, es que no se trata sólo de un recurso estilístico novedoso, nada medieval, que penetra en castellano por el estímulo de la *Comedia*, sino que además un cultismo lingüístico, *lector*, un originario latinismo, ha quizás penetrado, y sin duda se ha aclimatado en castellano, a través de esta fórmula retórica, es decir, de una imitación literaria. Dante, una vez más, ha actuado así en el desarrollo o en la formación del incipiente Humanismo castellano.

Al haberme conscientemente limitado a señalar la presencia o la incidencia de Dante, concretamente de la *Divina Comedia*, en la formación de la conciencia humanística castellana, no me refiero ni a Juan de Mena, que significó, en mi opinión, muy poco desde el punto de vista del dantismo, frente a la opinión corriente, ni a Juan de Padilla, el poeta en quien se observa una más clara y evidente asimilación o adaptación, a nivel formal, de los recursos expresivos utilizados en la obra máxima de Dante, pero cuyo principal poema es ya de 1521. Sí parecería justo, en cambio, que nos preguntáramos en qué medida las traducciones han contribuido a lo mismo. Creo que muy poco o nada, por lo que a nuestra lengua se refiere.

Ya sin tiempo, recuerdo que, dejando aparte algunos fragmentos, las traducciones peninsulares fueron tres: la primera, la castellana atribuida a Enrique de Villena o Enrique de Aragón, escrita en prosa en los márgenes libres de un códice de la *Divina Comedia* en italiano que poseía el Marqués de Santillana, que fue quien incitó a Villena a la traducción, hecha como solaz mientras estaba dedicado a la misma tarea con la *Eneida*. La versión, en prosa muy literal, sin grandes audacias lingüísticas —recuérdese el comportamiento cauto o restrictivo frente a formas como *cándido*, *volumen* o *lector* (mientras adopta neologismos como *enmiar* o *entuar*)— no influyó en los destinos de nuestra lengua, ya que sigue en gran parte inédita, pues sólo el *Infierno* ha sido publicado en 1974 (8). Diez meses después, Andreu Febrer terminó su importante traducción al catalán; y tan independientes eran los destinos de la literatura catalana y castellana en aquel entonces que, a pesar de haber utilizado el terceto del original, la poesía en castellano

siguió ignorándolo como forma métrica hasta el siglo XVI, cuando ya penetró en nuestra literatura no por mérito de Dante sino de Petrarca y los petrarquistas. La tercera traducción parcial, única publicada en nuestro Siglo de Oro, es la del arcediano burgalés don Pedro Fernández de Villegas, de quien sólo se conoce el *Infierno*, aparecida en 1515. Esta versión, debida al estímulo de una mujer excepcional, excepcional por dantófila, doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico, es la única que pudo ser utilizada durante los siglos XVI, XVII y XVIII y hasta la mitad del XIX, por no existir ninguna otra impresa. Pero aparecida en verso, en la estrofa medieval llamada de arte mayor, iba a resultar inmediatamente anticuada y hasta olvidada en el momento que precede a la incorporación en España de los metros italianos.

Hay que partir, pues, como conclusión, de un doble hecho evidente: por un lado, Dante se encuentra en la antesala cronológica del Humanismo, en la cúspide sin descenso del arte medieval; por otro, su obra presenta tal novedad, tal fuerza de originalidad creadora que destaca, se aísla y se eleva sobre todas las de su tiempo. Representa algo nuevo por su forma personalísima de afrontar la cultura antigua y cristiana, por fundir y asimilar ambas; pero no se libra, en fin de cuentas, de interpretar la mitología pagana y la historia cristiana según los cánones de su tiempo. En relación, en cambio, con la literatura española, significa una auténtica renovación frente a hábitos estilísticos y mentales de la tradición medieval castellana, y será sentido en su alcance cultural como diverso del papel que representarán Petrarca y Boccaccio, ya auténticos iniciadores del Humanismo. La función mediadora y sintetizadora de Dante en la historia de la cultura italiana y su proyección estimulante e incitadora en la formación de la conciencia humanística castellana es lo que he tratado de clarificar en apretado resumen.

NOTAS

- (1) Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che vene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.
.....
e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'è 'sì mi fecer della loro schiera,
sì ch'io fui sesto tra cotanto senno.
(*Inf.*, IV, 87-9, 101-02)

(2) Los estudios fundamentales para abordar en conjunto las principales posiciones críticas en torno a esta cuestión son los siguientes: A. Renaudet, *Dante humaniste*, París, 1952; T. Kardos, *L'umanesimo di Dante tra Medio Evo e Rinascimento*, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, II, Florencia, 1966; R.R. Bezzola, *L'opera di Dante, sintesi poetica dell'Antichità e del Medioevo cristiano*, en *Id.*, I, 1965; G. Padoan, *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, en *Il pio Enea, l'empio Ulisse*, Ravenna, 1977.

- (3) Ottavio di Camillo, *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, 1976.

(4) Para muchos de los datos o afirmaciones aquí sólo apuntadas me apoyo básicamente en estudios ya por mí publicados y, más concretamente, en los siguientes: *La lengua de Dante en "La Divina Comedia" y en sus traductores españoles*, en "Revista de la Universidad de Madrid", XV, 1965, 9-48; *El terceto dantesco en la poesía española*, en *Dante en su centenario*, Madrid, Taurus, 1965, 291-303; *El "Triunfo del Marqués" de Diego de Burgos y la irradiación dantesca en torno a Santillana*, en "Revista de la Universidad de Madrid" (*Homenaje a Menéndez Pidal*), IV, 1970, págs., 25-39; *El prestigio de Dante en el magisterio lingüístico-retórico de Imperial*, en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1973, I, 105-118; *Préstamos léxicos y prestigio literario* (¿"Cándido" cultismo dantesco?), en "Revista de Letras", Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, (1973), nº 20, ps. 351-361; y *Spagna*, en *Enciclopedia Dantesca*, Roma, 1976, tº V, 355-362 (además de los artículos dedicados a *Imperial*, *Francisco*; *Villena*, *Enrique de*; *Mena*, *Juan de*; etc.).

(5) *Este Desir fiso el dicho Miçer Françisco Ynperial, natural de Jenoua, estante e morador que fue en la muy noble çibdat de Seuilla; el qual Desir fiso al Nasçimiento de Nuestro Señor el Rey Don Juan, quando nasçio en la çibdat de Toro, año de MCCCCV años; e es fecho e fundado de fermosa e sotil invencion e de limadas diçiones.*

(6) El terceto que transcribe, debidamente corregido, dice así, con palabras que pone en boca de Sordello de Mantua y dirigidas al autor de la *Eneida*:

"O gloria de'Latín" disse "per cui
mostrò ciò che potea la lingua nostra,
o pregio eterno del loco ond'io fui..."
(*Purg.*, VII, 16-18)

(7) A los siete testimonios ya aportados en *El "Triunfo del Marqués"...*, cit., añadido dos más de los principales poemas del siglo, la *Comediata de Ponza* y el *Laberinto de Fortuna* respectivamente:

Pues, lector discreto, si desto algo sientes,
recordarte deve su genealogía.

.....
los cuales te ruego, lector, que tú loes.

(8) José A. Pascual, *La traducción de la Divina Commedia atribuida a D. Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno*, Universidad de Salamanca, 1974.

LA TRAYECTORIA DEL CUENTO FOLKLORICO
EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS
DE LA EDAD MEDIA AL SIGLO XIX

Por Maxime Chevalier

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española el 13 de Febrero de 1980.

Lo que propongo a mis oyentes esta tarde no es nuevo enfoque, sino planteamiento de un problema. No existe en efecto estudio de conjunto sobre la cuestión; y por otra parte me intereso únicamente por el cuento folklórico propiamente dicho, y en especial por el cuento folklórico de tradición oral.

He de apoyarme pues en una encuesta regresiva, menos en el caso del siglo XIX, época en la cual se empezaron a recoger cuentos folklóricos en forma sistemática. En esta encuesta regresiva sobre Edad Media, Siglo de Oro y siglo XVIII me atengo a los principios comúnmente admitidos en este tipo de estudios. Considero como cuentos folklóricos españoles de la Edad Media (o del Siglo de Oro, o del siglo XVIII) los relatos que aparecen en textos redactados en aquellas épocas, y que salen por otra parte

– sea en las colecciones de cuentos folklóricos formadas en la época contemporánea en España, Hispanoamérica, Portugal y Brasil o de cuentos recogidos entre los sefardíes

– sea en el índice internacional de los tipos de cuentos folklóricos de Antti Aarne y Stith Thompson.

Esta encuesta regresiva tiene los dos inconvenientes inherentes a cualquier encuesta de este tipo:

El primer inconveniente es que nos lleva forzosamente a unos resultados fragmentarios. Las investigaciones regresivas sobre folklore se asemejan a los trabajos de los arqueólogos, o mejor dicho a las de los paleontólogos.

Segundo inconveniente: los resultados fragmentarios que conseguimos únicamente autorizan conclusiones en parte hipotéticas. Terreno es éste en el cual resulta imposible “ver y tocar”. Es un riesgo que hay que aceptar, y que acepto. El escepticismo que manifiestan sobre la fiabilidad de tales encuestas unos colegas y amigos míos me parece lógico, aunque no lo comparto.

Dificultan aún más dicha encuesta, ya delicada de por sí, dos fenómenos históricos:

– pocos fueron, y pocos son, los historiadores de la literatura española que se interesaron, y se interesan, por estos problemas. Entre ellos figuran,

como bien sabemos, unos eruditos de los más brillantes. Pero hay que confesar que son brillantes excepciones.

— resulta evidente, por otra parte, que la recolección de cuentos folklóricos es tarea que se emprendió en fecha tardía y continuó lenta y caprichosamente en España. Lo observaba ya el gran folklorista Aurelio M. Espinosa en 1923. Desde 1923 han progresado las encuestas, y sobre todo las publicaciones, esencialmente en las áreas de Asturias, Cataluña, Extremadura, Galicia y León. Con todo, si comparamos la situación española a la de otros países europeos, hemos de admitir, por más que nos duela, que la afirmación de Espinosa sigue siendo valedera.

El hecho tiene una consecuencia grave. Los estudios sobre folklore español e hispanoamericano deben mucho a varios especialistas extranjeros, norteamericanos en especial. Estos investigadores se atienen, lógicamente, a las colecciones de cuentos. Mal conocen —o desconocen— una serie de textos españoles, que encierran rico acervo de cuentos folklóricos. Por eso forman concepto pobre y falso del folklore español. De tal situación se origina doble inconveniente: por una parte, cantidad de eruditos mal perciben las relaciones entre folklore oral y literatura escrita; y, por otra parte, los cuentos españoles no ocupan el sitio que les corresponde en los índices internacionales de cuentos folklóricos.

Frente a tantas desventajas gozamos de una situación excepcional, única en Europa: la expansión geográfica del cuento español, la existencia de un folklore hispánico —sefardí y americano—, sin contar con el folklore portugués, hermano gemelo del español. Si procuramos reconstruir el tesoro de los cuentos que circularon antiguamente en España, no podemos limitar nuestras encuestas a las fronteras españolas. En estas investigaciones lo mismo que en los estudios sobre romancero, hemos de extender nuestras miradas hasta Portugal, hasta el mundo sefardí, hasta el espacio americano.

Permítaseme una última palabra introductora. Acabo de decir que me intereso en especial por el cuento folklórico de tradición oral. ¿Será en efecto posible determinar que un cuento perteneció a la tradición oral del pasado? Personalmente creo que sí. Pienso que existen indicios convincentes del carácter oral de un cuento en fecha antigua. En el Siglo de Oro, por ejemplo, podemos considerar como perteneciendo a la tradición oral:

a) los cuentos que presentan claras variantes en los mismos textos del Siglo de Oro. Ejemplo: la riña de los casados tontos sobre la conducta que habrán de tener cuando hayan dado fruto unos proyectos apenas esbozados, cuento magistralmente estudiado por José Fradejas (1), que tantas variantes admite:

- ¿a qué precio se venderán las aceitunas (el olivar no está plantado)?
- ¿cómo guardaremos el cabrito (la cabra está por comprar)?
- ¿quién guardará la llave de la bodega (el viñedo no se ha plantado)?

b) los cuentos que cuajaron en refranes. Ejemplo: “El tocino del paraíso, para el casado y no arrepiso” (2).

c) los cuentos que asoman en forma de alusiones fugitivas en unas obras literarias destinadas a ser entendidas inmediatamente por sus oyentes (comedia, entremés).

d) los cuentos que sobreviven hoy en extensa área geográfica (España, Portugal, América).

Cuento folklórico y literatura de la Edad Media

Sobre la Edad Media he de limitarme a unas breves observaciones. Solemos pensar que la Edad Media corresponde al período de apogeo del cuento folklórico en las letras españolas. Me parece que es una ilusión.

Cierto que este sentimiento se explica

a) porque todos recordamos unos lindos cuentos de Don Juan Manuel (doña Truhana, “De lo que conteció a un rey con burladores que hicieron un paño”, “De lo que conteció a un mancebo que casó con una mujer muy fuerte y muy brava”), porque todos tenemos presentes las preciosas fábulas del *Libro de Buen Amor*, porque todos conocemos los cuentos jocosos del *Arcipreste de Talavera*.

b) porque recordamos las recopilaciones medievales de cuentos, desde la *Disciplina clericalis* hasta el *Esopo*, pasando por *Calila y Dimna*, el *Libro de los gatos*, el *Libro de los ejemplos* o el *Espéculo de los legos*, obras que todas incluyen, cual más, cual menos, relatos folklóricos.

c) en fin porque la Edad Media es la única época de la historia literaria en la cual se ha estudiado en forma sistemática, gracias al esfuerzo de una pléyade de eruditos (Menéndez Pidal, Félix Lecoy, Daniel Devoto, para no citar más que éstos), la emergencia del relato folklórico en los textos literarios. Y, siendo nuestra percepción de la realidad histórica función del estado de los estudios eruditos, la calidad de los aludidos estudios produce un desequilibrio en provecho de la Edad Media, un desequilibrio que falsea nuestras perspectivas. Resulta trivial observar que la erudición puede desorientar a la historia.

Porque, bien mirada, creo que la realidad es distinta. Conviene en efecto recordar los hechos siguientes:

a) la literatura de la Edad Media admite más leyendas y motivos folklóricos que cuentos folklóricos propiamente dichos.

b) los cuentos que surgen en esta literatura no son tan numerosos como parece a primera vista, puesto que buena porción de ellos se repiten en varias colecciones y textos.

c) sobre todo dichos cuentos son esencialmente apólogos, fábulas, *exempla* de predicadores que pocas veces pertenecen a la tradición oral. De las 25 fábulas del *Libro de Buen Amor*, dos pertenecen al folklore oral hispánico; de los 438 relatos que incluye el *Libro de los ejemplos*, unos quince pertenecen a la misma tradición.

Consecuencia: si bien los cuentos ejemplares surgen con frecuencia en los textos de la Edad Media, los cuentos maravillosos apenas si asoman en los mismos, y los cuentos jocosos son pocos. Ahora bien cuentos maravillosos y cuentos jocosos forman la enorme mayoría de los cuentos de tradición oral, dentro del mundo hispánico y fuera de él. Dadas estas circunstancias, parece prudente concluir que la deuda de la literatura española medieval hacia la narración oral no debe ser exagerada.

El Siglo de Oro

Si pasamos ahora a examinar la situación del cuento folklórico en el Siglo de Oro, nos encontramos con un panorama que difiere por completo del que nos ofrecía la Edad Media.

Con las excepciones —unas excepciones relativas— que representan *El Sobremesa* y el *Buen aviso* de Juan Timoneda, y el *Fabulario* de Sebastián Mey, las colecciones han desaparecido. Tampoco surge en las letras españolas de la época un libro de novelas cortas que reflejaría abundante caudal de relatos maravillosos. Los españoles, que con tanto esmero se cuidan de recoger e imprimir romances viejos, no dedican igual atención a los cuentos folklóricos. España no engendra ningún Parrault ni produce ningún Straparola. Sí se recogen cuentos, según hemos de ver, pero hemos de ir descubriéndolos con paciencia. Consecuencia ineludible de esta situación es que los folklóristas —los extranjeros en especial— andan despistados y mal perciben la realidad histórica. Esta realidad únicamente la entienden los folkloristas españoles, o de origen hispano: Aurelio M. Espinosa, Daniel Devoto, Luis Cortés.

En cuanto a los historiadores de la literatura española, muchos de ellos, y de los mejores, se interesaron o se interesan por el problema: Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, María Rosa Lida de Malkiel, Marcel Bataillon, Fernando Lázaro, José Fradejas, Fernando de la Granja. Brillante enumeración, por cierto. Pero, para todos ellos, las investigaciones sobre folklore y literatura representaron actividad secundaria. Y ninguno de ellos emprendió estudio de conjunto. El Siglo de Oro merecía, desde este punto de vista, más atención.

Merecía y merece más atención porque es un siglo de oralidad. Un siglo en el cual los hombres refieren y oyen cuentos. Todos, inclusive los más eruditos. Recordemos unos hechos sugestivos al respecto, unos hechos que se dan fuera de España lo mismo que en España.

Henri Estienne, el sabio autor del *Thesaurus graecae linguae*, se refiere en su *Apología de Heródoto* (1566) a un cuento conocido del *Heptaméron* de Margarita de Navarra, el cuento del marido tuerto a quien besa su mujer en el ojo sano para que pueda escapar el amante escondido. Comenta el culto Henri Estienne: “esta burla recuerdo haberla oído contar mil veces en París antes de leerla entre los cuentos de la reina de Navarra” (3). Ciertamente: es ante todo cuento de tradición oral, y tal realidad no se le escapa a Henri Estienne, nutrido, como todos sus contemporáneos, de literatura oral.

Hay más. Estos hombres intercambian cuentos. El mismo Henri Estienne, en el mismo libro, nos refiere un cuento folklórico, que también circuló en España, y que relata Covarrubias en los términos siguientes:

Llevando a ahorcar un mozo de buen talle, salió una mujer de la casa pública, diciendo que le pedía por marido. Paráronse todos muy alegres, pensando le librarían de la horca. Llegó la mujer, y como él la vio tan fea y abominable, volvióse al verdugo y dijo:

— Dadle al asno (4).

Henri Estienne conoce el cuento. Y apunta además que se lo ha contado un caballero alemán, que lo daba como acontecimiento real que hubiera ocurrido en Dinamarca (5).

Caso más sorprendente, un español que escribe hacia 1540 apunta que le refirió un ginovés un cuento atribuído por los moros a un tal Zuca (6). Sin dificultad se reconoce en el llamado Zuca el famoso Yehá, héroe de tantos cuentos extensamente difundidos por Africa del Norte, y en el relato árabe transmitido a un español por un ginovés un cuento folklórico muy conocido de la tradición oral (Aarne - Thompson, 1642):

Contóme un ginovés que conoció un mozo en Berbería, llamado Zuca, que en su estilo remedó mucho a Esopo, y entre otras cosas me contó que le dio su madre un poco de lienzo que vendiese a cristianos, y porque se recelaba no le engañasen, mandóle que lo vendiese al hombre que de menos palabras viese. Yendo por su camino adelante, vio estar pintado un San Cristóbal, y diciéndole si le quería comprar aquel lienzo, parecióle que un tal hombre como él había él menester. Determinóse el mozo en el precio que le había de dar y djole que otro día vendría por los dineros y dejóle el lienzo, y a pocos pasos era hurtado del primero que pasó. Sabido de la madre a quien había vendido su mercadería y queriendo castigar por ello, dijo el moro:

— Vos me mandastes que lo vendiese al hombre que de menos palabras viese; y yo no ví cristiano de menos palabras que éste.

Pienso que el Siglo de Oro corresponde al apogeo de las relaciones entre cuento folklórico y literatura escrita, y eso porque se hallan reunidas en dicha época tres condiciones, en forma excepcional dentro de la historia de la cultura:

- a) existe una tradición oral llena de vigor.
- b) esta tradición vive a todos los niveles de la sociedad. La conocen igualmente catedráticos, médicos, clérigos y caballeros. Todos los españoles poseen en aquella época una cultura oral común.
- c) los escritores más cultos no ven inconveniente en apelar a esta tradición. Baltasar Gracián, en su famosa invectiva contra portugueses, los califica de músicos de “¡Quitad allá, ángeles!”, lo cual es alusión al cuento familiar —y folklórico— del músico del rey de Portugal, que Dios prefirió a los coros de los ángeles, e hizo maestro de la capilla celeste (7).

Pero hay que rescatar estos cuentos. Hay que observar su presencia e identificarlos:

— en colecciones de “anécdotas” y facecias (el *Libro de chistes* de Luis de Pinedo, la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz, los *Cuentos* de Juan de Arguijo, entre otras).

— en los refraneros, en los cuales aparecen los cuentos en forma de alusiones que hemos de descifrar. No aduciré más que un ejemplo. Trae el maestro Correas en su *Vocabulario de refranes* la frase proverbial siguiente:

Teritar, carnes malditas, que mañana estaréis en tângano.

De una vieja que se había de casar esotro día. “Tângano” por “tálamo”.

Esta frase alude al cuento de la vieja que desea casar con un mozo, cuento que no se ha recogido en España, pero sí en Portugal y Brasil. El muchacho acaba por aceptar el proyecto. Pero le impone a su novia la condición de pasar una noche fuera de casa, bajo la lluvia o la nieve. La vieja acepta la

prueba, repite durante toda la noche las palabras del refrán, enferma de gravedad y se muere a los pocos días, dejando al muchacho libre y rico.

— en los diálogos familiares

— en la comedia, en el entremés, en la novela

— y hasta en las obras de erudición o en los tratados ascéticos. Porque estos cuentos suelen asomar en cualquier parte.

Espigando en los textos, he conseguido reunir 258 cuentos folklóricos documentados en el Siglo de Oro, colección que voy a publicar dentro de poco. Convengamos que la cifra no impresiona. Pero mis predecesores sólo habían reunido unos cincuenta. De estos 258 cuentos calculo, fundándome sobre los criterios definidos más arriba, que un 50 por ciento serán cuentos de tradición oral en el Siglo de Oro.

En esta colección pocos, poquísimos, son los cuentos maravillosos: ni llegan a la media docena. Desde este punto de vista mi encuesta es un fracaso. En cambio abundan los cuentos jocosos: 39 cuentos de casados, 43 cuentos que pertenecen a la categoría del "hombre listo", 25 cuentos de tontos.

No voy a lanzarme a enumerar cuentos. Sería aburrir a mis oyentes en forma insufrible. Una colección es cosa que se lee, estos cuentos irán en un libro. Pero quisiera destacar dos aspectos que me parecen importantes, y que se pueden explicar dentro de una conferencia.

Quiero decir primero que estas investigaciones proyectan nueva luz sobre unos problemas de historia literaria. Tomaré el ejemplo de un cuento conocido: el de la apuesta sobre la lealtad de la esposa. Este cuento se ha recogido con frecuencia en la tradición española, portuguesa y americana. Parece indudable que vivió en la tradición oral del Siglo de Oro. Su esquema es como sigue:

Un casado apuesta con un cínico su hacienda (su vida a veces) sobre la lealtad de su esposa. Gracias a la ayuda de una alcahueta el traidor consigue enterarse de una particularidad física íntima de la casada y convence al marido de que ha conseguido los favores de su esposa. El marido procura matar a la mujer supuestamente infiel. Pero ésta consigue escapar.

A partir de allí se bifurca el cuento que continúa en dos direcciones. En la versión A, la esposa astuta hace caer al traidor en una trampa, forzándole a confesar que nunca ha sido su amante. El cuento concluye felizmente, reuniéndose los casados.

En la versión B la esposa, disfrazada de varón, viene a ser privado de un rey, luego virrey de la ciudad en que viven su marido y el traidor. Juzga a los dos. Triunfa la verdad, y se reúnen los casados. Obsérvese que esta versión B predomina en la tradición hispánica.

Este cuento todos lo conocemos. Todos lo hemos leído, vestido de novela, en el *Decamerón* (II,9), en *El Patrañuelo* de Juan Timoneda (Patraña XV), en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega (*Las fortunas de Diana*), en las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas (*El juez de su causa*).

Ricardo Senabre reconstruyó perfectamente la filiación de estos textos. Desde el punto de vista de un análisis literario, su estudio me parece inmejorable (8). Y sin embargo quedan unos puntos oscuros, que se aclaran si apelamos a la tradición folklórica:

a) Boccaccio siguió, directa o indirectamente, la versión A = la mujer

astuta. Timoneda, que visiblemente conoce el texto de Boccaccio, prefiere la versión B = la esposa juez de su marido. ¿Alteración caprichosa, según quiere Menéndez Pelayo? (9) De ninguna manera. Timoneda, gran conocedor del folklore, identificó en seguida el cuento aprovechado por Boccaccio. Sustituyó la versión A por la versión B, por ser ésta la versión predominante en el área española. Es decir que Timoneda hispanizó la novela italiana.

b) Al concluir la Patraña XV escribe Timoneda: "De este cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Eufemia*". No dejaron de observar los críticos que la acción de la comedia *Eufemia* de Lope de Rueda difiere bastante del enredo de la Patraña XV: en efecto la heroína de *Eufemia*, injustamente acusada también ella, no es casada. En términos de análisis literario mal se explica la afirmación de Timoneda. Pero Timoneda tiene razón, puesto que la acción de *Eufemia* desarrolla una forma primitiva del mismo cuento folklórico, según demostró hace tiempo Gaston Paris (10).

c) Entendemos por fin la malicia de Lope cuando escribe en los primeros renglones de *Las fortunas de Diana*: "En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas *cuentos*. Estos se sabían de memoria, y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos...". Lope, que lo sabe todo, también identifica el cuento folklórico aprovechado por Boccaccio y Timoneda, y lo declara a sus lectores, con un guiño de ojos significativo.

Quisiera decir también que el estudio del cuento folklórico aclara las mentalidades de una época determinada, así como las reacciones de los grandes ingenios frente a estas mentalidades.

Tomaré el ejemplo de la misoginia. Los cuentos folklóricos de intención misógina son lo bastante numerosos en la tradición del Siglo de Oro para formar un conjunto significativo. Examinemos el sentido de esta misoginia folklórica. Porque, si bien la misoginia es constante histórica, las formas que reviste suelen variar a través de los siglos. Esta misoginia de raíces folklóricas, que impregna tantas obras del Siglo de Oro, presenta varios aspectos:

a) los temas de la guerrilla conyugal

— la mujer es amiga de andar, parlanchina, holgazana, golosa, aficionada al vino. Así lo afirman cantidad de cuentos, bien documentados en el Siglo de Oro, unos cuentos que suelen mantenerse perfectamente en la tradición oral contemporánea.

— ¿la casada tonta? Aparecen unos cuentos de casadas tontas en el Siglo de Oro. Pero son muy pocos, y mal sobreviven, o no sobreviven, en la tradición. El cuento folklórico opina que la mujer es más lista, mucho más lista, que el hombre. Obsérvese aquí cómo los "argumentos" misóginos varían con el tiempo. Gustó el segundo siglo XIX de repetir la conocida definición de la mujer como "ser de cabellos largos e ideas cortas". Petulancia de la edad positivista, que a ningún varón del Siglo de Oro se le hubiera ocurrido. Los que "defienden" hoy a las mujeres suelen pensar que la misoginia es un bloque invariable a través de los siglos, en lo cual andan muy lejos de la verdad.

— la casada porfiada, rasgo que presentan numerosos cuentos antiguos, bien documentados en la tradición contemporánea.

b) los cuentos del miedo

Me refiero al miedo a ser engañado, que tanto le acongojaba a

Panurgo, el miedo a la hembra taimada. Es tradición llena de vigor en el Siglo de Oro, que va perdiendo fuerza en la tradición contemporánea, como si este miedo ancestral se fuera borrando poco a poco en el corazón de los hombres.

En cambio el miedo a la mujer demoníaca, la que “sabe un punto más que el diablo” (11), la que es capaz por lo tanto de engañar al mismo Satanás (porque en la tradición folklórica quien engaña al demonio suele ser la mujer, y no el hombre), sentimiento muy vivaz en el Siglo de Oro, de ninguna manera se va debilitando en la tradición folklórica contemporánea (12).

La caricatura de la casada inspirada en este folklore triunfa en el entremés, brilla en la novela corta (Timoneda, Sebastián Mey), invade la literatura satírica y no deja de aparecer en la novela (“Avellaneda”, Jerónimo de Alcalá Yáñez).

Pero ¿qué alcance le hemos de reconocer a esta representación? ¿Será simple estampa jocosa? ¿o reflejo de un miedo profundo?

Pienso que lo uno y lo otro según los aspectos. Los temas de la guerrilla conyugal siempre se desarrollan con buena dosis de humorismo. Confiesa Mateo Alemán, después de presentar un retrato satírico virulento de la casada:

Empero con todas estas faltas desdichada de la casa donde sus faldas faltan (13).

Y recordemos sobre todo este texto —tan lindo— del *Entremés de los mirones*:

Tema es éste que hemos tomado los hombres... con todas las mujeres, diciendo mal de ellas a mía sobre tuya. De socarrones pienso que lo hacemos las más veces, por encubrir lo bien que las queremos (14).

Pero ¿cabrá decir lo mismo si nos situamos en el polo opuesto, si nos referimos ahora al concepto de la mujer demoníaca? Me temo que no... Nada mejor, si queremos contestar a pregunta tan delicada, que volver a leer *Don Quijote*.

Cervantes conoce como todos sus contemporáneos la caricatura folklórica de la casada y la tradición jocosa de la guerrilla conyugal, una tradición que parece mirar con cierta irritación. Es verdad que alguna vez se divierte jugando con ella: recordemos el fragmento en que maese Pedro, reproduciendo la imagen folklórica de la casada, “revela” a Sancho que su mujer está trabajando, pero menudeando los tragos de vino (II, 25). Pero volvamos a leer el capítulo 22 de la Segunda parte. Don Quijote está aconsejando a Basilio sobre los deberes del casado, y Sancho, que le escucha, piensa que su amo hubiera sido excelente predador. Piensa en voz alta, según costumbre suya, y le pregunta don Quijote qué está murmurando. A lo cual contesta Sancho:

No digo nada, ni murmura de nada... sólo estaba diciendo entre mí que quisiera haber oído lo que vuesa merced aquí ha dicho antes que me casara; que quizá dijera yo agora: “El buey suelto bien se lame”.

Sancho expresa, o va a reproducir, la crítica trivial, la crítica folklórica, de la casada. Pero le corta la palabra don Quijote:

— ¿Tan mala es tu Teresa, Sancho?

El tono de la pregunta debe ser algo seco. Así lo entiende Sancho, que corrige en seguida lo que iba a decir:

— No es muy mala... pero no es muy buena; a lo menos, no es tan buena como yo quisiera.

Y concluye Don Quijote:

— Mal haces, Sancho, ... en decir mal de tu mujer, que en efecto es madre de tus hijos.

Hermoso diálogo éste, diálogo puramente cervantino, que plantea en tono familiar y serio unos problemas vitales. Reaccionando contra la representación folklórica de la casada que desarrolló Avellaneda sin el menor reparo, Cervantes reivindica la dignidad de la mujer, esposa y madre, actitud tanto más notable cuanto que la madre es personaje que apenas si asoma en las letras del Siglo de Oro, actitud extraordinariamente moderna. Actitud que no sorprende en Cervantes, escritor tan abierto a las sugerencias del folklore, pero que rechaza una serie de tipos esquemáticos y convencionales elaborados a partir de materiales folklóricos: la casada caricatural en este capítulo, en otros el estudiante tonto o el aldeano ridículo.

Volvamos a leer ahora la novela del *Curioso impertinente*. Durante muchos años la crítica cervantina dedicó atención preferente, si no exclusiva, al personaje de Anselmo el loco, cuya locura correspondería a la de Alonso Quijano. Pero muy descolorido resulta Anselmo —y muy descolorido Lotario— frente a Camila, quien los domina de su graciosa estatura y los maneja a su antojo. Apoyada en la complicidad de la astuta Leonela, apelando al conocido artificio de “engañar con la verdad”, Camila, la noble Camila, la virtuosa Camila, la recatada Camila, *en cuanto viene a ser adúltera*, se metamorfosea en la hembra taimada del cuento folklórico, que todo lo preve, todo lo arregla y todo lo concierta. De repente Camila se nos aparece como la Eva eterna, aliada del demonio. Pocos fragmentos del *Quijote* resultan tan impresionantes como éste. Cervantes rechaza los tópicos folklóricos de la guerrilla conyugal, Cervantes respeta en la mujer la esposa y la madre. Pero, vencido por el viejo temor enraizado en el corazón de los hombres, cae, como sin quererlo, en la representación de la mujer demoníaca, convicción que debió compartir con muchos hombres de su época, convicción emocionante en mente tan reflexiva como la suya.

El Siglo de las Luces

Luego viene la gran ruptura, marcada por el Siglo de las Luces. Ha mostrado Philippe Aries cómo, a fines del siglo XVII, los caballeros franceses dejan de escuchar y referir cuentos folklóricos, cómo les sigue en este camino la burguesía adinerada, y cómo viene reservado paulatinamente el cuento a los campesinos por una parte, a los niños por otra parte.

Paralelamente observa Philippe Ariés cómo una serie de juegos, que antes eran comunes a todas las categorías sociales, se van especializando en la misma época: los caballeros abandonan la pelota, el tirar la barra, la lucha, el salto, el aro, la argolla, los bolos —juegos que ya quedan reservados a los cam-

pesinos y a los niños. Es etapa de enorme importancia en la vida de nuestras civilizaciones. En unas décadas se desmorona y se viene abajo parte de un edificio secular.

Para el cuento folklórico es la época de un ocaso irresistible. Observa y subraya Voltaire esta evolución histórica cuando habla con desprecio, en la epístola dedicatoria de *Zadig*, de esos "cuentos que no tienen razón alguna y no significan nada".

Teniendo en cuenta nuestras ignorancias sobre la sociedad española a fines del siglo XVII, parece prematuro concretar la fecha de tal ruptura en España. Pero no cabe duda de que hacia la misma época se produce idéntico fenómeno.

El cuento folklórico sigue viviendo en la España del siglo XVIII. Pero, lo mismo que el romance, va quedando arrinconado. Se convierte en patrimonio privativo de las categorías sociales más humildes. En regla general los ilustrados desdeñan la cultura tradicional. Desconfían de los relatos maravillosos, desprecian unas formas literarias elementales que les parecen chabacanas, abandonan a las abuelas y a los niños los cuentos viejos.

Las relaciones entre cuento folklórico y literatura no quedan rotas por completo. Algunas huellas de la narración oral aparecen en el entremés y en la poesía jocosa —es decir en géneros humildes. Pero a nadie se le ocurre ya admitir cuentos familiares en una obra de categoría. Los escritores, hombres cultos que escriben para un público culto, rechazan la tradición popular. De allí se origina una alteración profunda en el arte de escribir, alteración que es consecuencia lógica de la revisión de los valores culturales operada por el siglo XVIII.

El siglo XIX

La oleada del romanticismo lleva consigo la resurrección del cuento folklórico. En los albores del siglo publican los hermanos Grimm su colección de cuentos populares, los famosos *Kinder= und Hausmärchen*.

¿Cómo y cuándo reaccionan los escritores españoles a este llamamiento? Es realidad que todavía conocemos en forma muy imperfecta, por faltarnos estudios sistemáticos sobre el asunto, con todo lo valiosas que son las aportaciones del gran libro de Mariano Baquero Goyanes sobre *El cuento español en el siglo XIX*. Lo que le desanima al investigador es observar la poca atención que dedican los especialistas del siglo XIX a estos problemas. En apoyo de lo dicho no aduciré más que un ejemplo. Acaba de publicarse una nueva edición de *La Gaviota*, edición de gran mérito. Todos conocemos el papel eminente de Fernán Caballero en la historia del folklore español. Ahora bien esta edición sólo señala un cuento folklórico aprovechado por Fernán Caballero en esta novela, cuando *La Gaviota* incluye ocho cuentos folklóricos, si los he contado bien.

No pretendo ofrecer un balance exacto de la influencia del cuento folklórico en las letras españolas del siglo XIX, empresa que me parece prematura. Pero sí procuraré esbozar un panorama de dicha influencia.

Creo lícito afirmar que el cuento folklórico de procedencia oral apenas si asoma en las obras de los primeros poetas románticos y nunca aparece en los escritos de los grandes costumbristas. Hay que esperar hasta mediados del siglo para que surja el folklore oral, por los mismos años, en las

Fábulas de J.E. Hartzzenbusch y en las novelas de Fernán Caballero. No será fortuita la coincidencia, puesto que se trata de dos escritores de origen alemán, atentos ambos a los descubrimientos de los hermanos Grimm.

Caso privilegiado y ejemplar es el de Fernán Caballero, que tantos cuentos folklóricos aprovechó en sus novelas. Práctica ésta que apenas advirtieron los folkloristas, que suelen limitarse a estudiar las colecciones de cuentos. Para apreciar el alcance del fenómeno, conviene apelar a las cifras. Fernán Caballero recogió e imprimió en total 84 cuentos folklóricos, 31 de los cuales únicamente figuran en novelas y cuentos literarios de la gran folklorista.

Desde este punto de vista Fernán Caballero había de tener legión de discípulos entre los escritores de segunda mitad del siglo XIX y de primeros años del siglo XX (15), época en la cual crecida cantidad de novelistas y poetas aprovechan y arreglan cuentos viejos: Trueba, Pedro Antonio de Alarcón, Campoamor, Rosalía de Castro, Juan Valera, Pereda, Emilia Pardo Bazán, Luis Coloma, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Pío Baroja, Ciro Bayo y sin duda otros muchos, pues es cierto que esta lista será muy incompleta.

Pienso que convendría estudiar en especial, dentro de este movimiento literario, el procedimiento que consiste en vestir de cuento literario un cuento tomado de la tradición folklórica oral. Procedimiento es éste al cual apeló en más de una ocasión Emilia Pardo Bazán. Recordaré sólo un ejemplo, el del cuento de *Los huevos arrefalfados*, publicado por la escritora en 1890. El asunto del cuento es como sigue:

El tío Pedro, carretero y hombre de malas entrañas, siempre encuentra algún pretexto para brumarle las costillas a su esposa Martina, a pesar de ser ésta la mujer más hacendosa y afectuosa del pueblo. Cierta día lleva el bárbaro la perversidad hasta pedir que se le preparen "huevos arrefalfados", y como ignora la buena mujer qué clase de aderezo es ésta, recibe una vez más la tunda cotidiana. Se va a quejar Martina a su compadre, el tío Roque, tabernero del pueblo, el cual se compadece de ella y decide corregir al marido. A la noche siguiente el tabernero y un amigo suyo, disfrazados de San Pedro y San Pablo —los santos de la parroquia— se apostan en el camino por el cual ha de pasar el tío Pedro y le proporcionan una soberana paliza, gritando: "¡Estos son los huevos!" "¡Arrefalfados!" El tío Pedro, después de quedarse unos quince días en la cama, ya se deja de pedir huevos arrefalfados, y no vuelve a tocarle el pelo de la ropa a su esposa.

Es cuento folklórico, recogido en Portugal por Teófilo Braga. Ya lo conocía fray Jerónimo de Lemos, que lo refiere en su *Primera parte de la Torre de David* (1567), con la variante de que son amigas de la mujer las que le pegan una paliza al marido —Santa Catalina, Santa Inés, Santa Lucía y alguna que otra más—, por lo cual dice el marido que "si como su mujer llamó a cinco o seis vírgenes santas, llamara a las once mil vírgenes, que él quedaba allí del todo muerto" (16). Y ahora acaba de publicar Luis Cortés una versión moderna del cuento, que presenta la misma variante de las once mil vírgenes (17).

Esta difusión de los cuentos folklóricos a través de las letras de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX es fenómeno europeo. La novela regionalista francesa, de Frédéric Mistral a Henri Pourrat, pasando por Alphonse Daudet, Paul Arène y Jean Aicard, también admite, en la misma épo-

ca, los relatos folklóricos. Y lo mismo ocurre en la extremidad de Europa opuesta a la Península ibérica. Circula en España y Portugal un cuento viejo, tan lindo como profundo, sobre la madre de San Pedro:

La madre de San Pedro ha ido a parar al infierno y ruega el santo a Nuestro Señor que le permita salvar a su madre de las penas eternas. El Señor le concede que alargue a su madre un puerro, para que, agarrándose de él, pueda salir de las calderas infernales. Cuando consigue la madre del santo asir el puerro, se cuelgan de sus piernas las almas vecinas, deseosas de aprovechar la ocasión. La mala vieja forcejea por sacudirse de encima las almas pecadoras y entonces se rompe el puerro. Desde aquel día sigue en las moradas infernales la madre de San Pedro.

No he leído arreglo literario del cuento en ningún texto español. Pero Selma Lagerlöf se inspiró en él para escribir su novela breve *Nuestro Señor y San Pedro*, y lo recuerda Dostoievsky en *Los hermanos Karamazov*.

El siglo XIX es indudablemente el siglo del renacimiento del cuento folklórico en las letras españolas. El hecho no ha de ocultarnos que este renacimiento tiene carácter erudito. El siglo XIX es época en la cual la tradición oral sigue teniendo gran vigor, pero ya no vive con la misma fuerza en todas las categorías sociales, época en la cual no todos los escritores, ni mucho menos, viven dentro de una atmósfera tradicional. Los novelistas que se interesan por la tradición oral tendrán que ir a buscarla en el campo. Aprovechar los cuentos orales en una obra literaria supone ya un esfuerzo consciente, y algo tiene de afición a la etnología: la espontaneidad del Siglo de Oro se ha perdido, verosímelmente en forma irremediable.

Descubrir que una obra literaria procede de una fuente folklórica no pasa de ser, en muchos casos, menudencia erudita.

Pero, si adelanta en forma satisfactoria la encuesta que he emprendido, y si otros la continúan y la mejoran, podremos aclarar unos problemas de historia cultural dignos de interés. Si conseguimos rescatar, en lo posible, el tesoro de los cuentos orales españoles en las diversas épocas del pasado,

— llegaremos a formar concepto de los cuentos que regocijaron a los Pedros y Sanchos contemporáneos de don Quijote. Concretaremos un aspecto de la cultura oral de los analfabetos, de la mayoría oscura de los españoles del Siglo de Oro y del siglo XVIII.

— entenderemos mejor, en un período de extensa duración, las relaciones entre literatura oral y literatura escrita, unas relaciones que son fenómeno profundo en la historia literaria, según he procurado demostrar.

— por fin percibiremos más claramente la filiación entre folklore español y folklore americano. Porque de nuestras ignorancias sobre folklore español se origina una fe algo excesiva en la originalidad del cuento folklórico americano, una originalidad innegable, pero que no conviene exagerar. Permítaseme un último ejemplo. Juan B. Rael, en su magnífica colección de *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*, reproduce el siguiente cuento sobre la creación de nuestra madre Eva:

(Dios le saca una costilla a Adán), y viendo que necesitaba cubrirle otra vez la herida, alzó la costilla... en un árbol. Cuando curó la herida, alzó la vista pa arriba pa agarrar la costilla, pero ya un monochango que estaba arriba del árbol, estaba royendo la costilla. El Señor trató de agarrar la costilla, y le agarró la cola. Y se la cortó. Y de ahí es donde hizo Dios a la mujer (18).

El relato no aparece, que yo sepa, en ninguna colección folklórica española, a pesar de lo cual no cabe duda de que estamos en presencia de un cuento de raigambre española. Lo recogió en efecto en el campo andaluz el Padre Luis Coloma, introduciéndolo a continuación en dos novelas suyas: *El primer baile y Pequeñeces* (19).

Las esperanzas que autorizan investigaciones de este tipo creo que bien merecen un esfuerzo. Es lo que he procurado demostrar esta tarde: espero haberlo conseguido.

NOTAS

- (1) "Varias versiones más de la fábula de *La lechera*", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, I, 1978, p. 21-30.
- (2) Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet, Bordeaux, 1967, p. 111 b. Comenta Correas: "Fingen que hay un tocino colgado en el paraíso para los casados que no se arrepienten, y que está por empezar; con que dan a entender que no hay ningún casado que no se haya arrepentido una vez u otra".
- (3) *Apologie pour Hérodote*, Liseux, Paris, 1879, I, p. 266-267.
- (4) Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, ed. Martín de Riquer, p. 158 b. Más versiones del relato en mis *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975, E6.
- (5) *Apologie pour Hérote*, I, p. 253-254.
- (6) *Dichos graciosos de españoles* [manuscrito de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino], núm. 53.
- (7) Gracián, *El Criticón*, III, VIII. Ya aparece el cuento en una *Epitaphia ioco-seria* de 1623 (*Revue Hispanique*, XXXIX, 1917, p. 605). En el siglo XIX lo recogen Fernán Caballero (*La Gaviota*, B.A.E., 136, p. 99 a) y Juan Valera (*Cuentos y chascarrillos andaluces*, Madrid, 1896, p. 41-42).
- (8) "La fuente de una novela de doña María de Zayas", *Revista de Filología Española*, XLVI, 1963, p. 163-172. Véase también Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. Donald McGrady, Charlottesville, Virginia, 1974, p. 29-37 y 60-63.
- (9) *Orígenes de la novela*, C.S.I.C., 1943, III, p. 80.
- (10) "Le cycle de la Gageure", *Romania*, XXXII, 1903, p. 481-551.
- (11) Correas, *Vocabulario de refranes*, p. 666 b:
Sabe un punto más que el diablo
Por encarecimiento de agudo y el vulgo dice de las mujeres que "saben un punto más que el diablo", y es porque para lo que quieren salen con extraordinario discurso y pensamiento.

(12) Obsérvese que Pedro de Urdemalas, capaz de engañar a cualquier hombre, sólo una vez consigue engañar a una mujer (me refiero al cuento del mensajero de las ánimas, aprovechado por Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*).

(13) *Guzmán de Alfarache*, II, III, 1, *La novela picaresca española. I*, ed. Francisco Rico, Planeta, Barcelona, 1967, p. 739.

(14) *Colección de Entremeses...*, por Emilio Cotarelo y Mori, N.B.A.E., XVII, p. 167 b.

(15) Con la muy notable excepción de Pérez Galdós. Creo que en la obra inmensa del novelista únicamente asoman cuatro cuentos de tradición oral.

(16) *Primera parte de la Torre de David*, Salamanca, 1567, fol. 213 vº.

(17) Luis Cortés Vázquez, *Cuentos populares salmantinos*, Librería Cervantes, Salamanca, 1979, núm. 28.

(18) *Cuentos españoles de Colorado y Nuevo México*. Second Edition. Museum of New Mexico Press, Santa Fe, 1977, núm. 415.

(19) Luis Coloma, *Obras completas*. Segunda edición. Razón y Fe, Madrid, 1947, p. 277 b y 613 b - 614 a.

RICARDO LEÓN,
UNA ETAPA ESPAÑOLA

Por Enrique José Álvarez Esteban

*Conferencia pronunciada en la Fundación Univer-
sitaria Española el 3 de Febrero de 1982*

De los personajes literarios que han sido objeto de rememoración y examen en esta y otras tribunas, acaso el más preferido y olvidado haya sido Ricardo León, don Ricardo León, que así tratábamos al que hemos tratado ya en nuestra adolescencia.

No era hombre de exhibiciones; hombre de silencio se llamó a sí mismo en cierta y polémica ocasión, de la que hablaremos y su *hábitat* literario no eran los cenáculos, sino más bien la Real Academia de la Lengua. Y, eso sí, era trabajador, no de los prolíficos paridores de títulos; pero los que ha dejado hablan mucho de un poderoso fuero y una vocación creadora.

Físicamente, le podemos retratar como hombre bajo, delgado y hasta casi podría decirse consumido. En las fotografías de su primera época, que aparecían en los periódicos a la par de sus libros, se mostraba con una prestancia que le daba su bigote rizado y unas gafas de gruesa montura. Fotográficamente, era bastante mejorado, y hasta aseguran que ello le procuraba lectores y, sobre todo, lectoras. Y eso que entonces, y especialmente en el campo literario, no había, como tampoco realmente hay hoy, promotores publicitarios al uso de otras actividades públicas.

Casi siempre vestía de oscuro. Sin que pueda llamarse con elegancia, pero sí con señorío. Esto del señorío procuraba representarlo tanto en la vida social como en otras esferas, cual la intelectual, donde, precisamente, en cuanto al indumento, ha abundado el tipo desgalichado y desidioso, cuyo ejemplo puede personalizarse en dos escritores bien distintos: don Pío Baroja y don Manuel Machado. El primero, pulcro y descuidado; el segundo, con la ceniza del cigarro sobre las solapas, el traje arrugado y el sombrero ajado. No hablemos de otros que hicieron fama de hombres deplorablemente presentados y hasta poco limpios, objeto de críticas. El atuendo nada tiene que ver con el talento y sí con el gusto y el talante.

Vayamos a examinar un poco de su biografía, tan distinta de la de otros que han buscado la aventura, el escándalo, incluso, el dar que hablar, aunque fuera bien. Era, por el contrario, un escritor-personaje inequívoco, sin intentar la singularidad por el excentricismo.

Ricardo León y Román nació en Barcelona, aunque se le considera

malagueño, el 15 de octubre de 1877 (Un centenario más que ha pasado inadvertido) a excepción de unas páginas que le dedicó ABC con valiosos artículos de Pedro Sáinz Rodríguez, Emilio García Gómez y una biografía de Auría. En su primera infancia prendió en él el ejemplo paterno que inclinaba su vocación por la carrera de las armas. Pero su salud no era apropiada para tan duro menester. Ya en 1893 se entregó a escribir. Acaso, de haber tenido acceso a la profesión militar, se hubiera dado en él el doble servicio a las armas y las letras, cual un Garcilaso y otros muchos, unidos a esas parejas y no muy disimilares entregas.

Escribió versos (fué poeta inicialmente) que publicaba en periódicos malagueños, como "La Unión mercantil", llamando la atención con su poesía "Los combates de la vida". En la Prensa, como tantos escritores, encontró su acceso literario, con sus colaboraciones y el ejercicio de redactor en 1897 de "La Unión Conservadora", publicación dirigida por él breve tiempo. Fué fundador, con otros escritores, de "La Información". Sus versos pasan a los volúmenes de las novelas, algo que es constante en su producción.

Sus novelas iniciales le ganaron prontamente la fama y muchos lectores, alcanzando cuatro, siete, once y hasta dieciseis ediciones. Causó gran impresión "El Amor de los amores", publicado en 1911: se abre con un párrafo que podían haber escrito el padre Nieremberg o Tomás de Kempis: "Lector, si eres esclavo de las cosas de la tierra, y encuentras placer en tu propia esclavitud, aparta los ojos de este libro".

La trama es de contrastes, los contrastes de buenos y malos —acaso en esta obra menos perfilados por Ricardo León— en torno a una mujer débil, personaje fundamental en la antología femenina de este autor, junto a ese varón íntegro que, con cierto sentido pesimista, siempre le toca perder. La fe religiosa es el único revulsivo, amargo y edificante.

Esta novela le dispensó el Premio Fastenrath de la Real Academia Española.

Hay algo en la vida de este escritor, fundamental para su trayectoria. Ingresó como funcionario en 1901 en el Banco de España, sin alcanzar puestos de relevancia. El primer destino fué Santander, hecho que gravitó poderosamente en su formación artística. Cultivó la amistad de los grandes escritores montañeses, entre los que se agigantaba la figura de don José María Pereda, prócer de la literatura, señor y patriarca, cuya influencia, por cierto, no caló en el joven malagueño, a pesar de sus ideas afines.

Santillana le cautivó. Esta ciudad montañesa, con sus palacios, sus calles evocadoras de tiempos idos, sugiere en él el deseo de dejar perpetuado el crepúsculo de un estado social, la vida patriarcal (en esto coincidía con Pereda), personificada en el descontento del protagonista de "Casta de Hidalgos", obra que *no* fue aceptada por ningún editor de Madrid, hasta que lo encontró en Málaga, y la cual descubrió un estilo personal de castiza elegancia (1).

De 1905 a 1910 se traslada a Madrid, y hace compatible su dedicación literaria y su monótono empleo burocrático. Entonces produce su "Comedia Sentimental", la novela de Málaga, que así puede considerarse. Un tema de raíz amorosa, un hombre maduro en la encrucijada entre una jovencita y una viuda sazónada, en el entorno malagueño, que, junto a otro olvidado, González-Anaya, ha inspirado la creación artística de la ciudad mediterránea. Ambos escritores tienen honrado su nombre en sendas calles malagueñas (2).

A los cuarenta y cinco años, en 1912, fue elegido académico de la Lengua, algo no corriente, puesto que a esa inmortalidad oficial accedían casi siempre hombres provecos, cuando no senectos y en el último tramo de su vida literaria. Le presentaron Echagaray, Rodríguez Marín y Maura.

Habremos de decir que en aquella época se miraba mucho la personalidad ética, el estilo, la incardinación del académico en una línea ortodoxa. Esta línea comprendía la ideológica, la religiosa, incluso, y, claro es, el módulo literario. Entonces, un Ramón Gómez de la Serna, conocedor y usuario ejemplar del idioma, no podría haber sido, ni soñarlo, académico. Por no estar dentro de esa línea dogmática muchos escritores notables no serían propuestos ni tampoco ellos aspirantes.

El tema de su discurso de recepción, que tuvo efecto en el año 1915, fue el titulado "Lengua clásica y espíritu moderno". Considerado como un clásico a ultranza, y hasta con una pátina arcaica, tal enunciado despertó bastante interés, preferentemente entre los académicos. En ese discurso proclamó sin ambages su credo estético y *no* se negó a aceptar las innovaciones que vinieran de fuera (el modernismo se llevaba como la moda imperante en gran sector de los escritores en ciernes); no se negó a aceptar esas innovaciones "siempre que se acomodasen al genio peculiar de nuestra raza". La influencia francesa, entonces, antes y ahora, ha pesado fuertemente. Remachó, además, que su clasicismo *no* se oponía, de ningún modo, a la modernización de la lengua, aunque, eso sí, aconsejaba que se tuviera precaución en el uso de los neologismos. Reconocía el progreso en el idioma desde Cervantes, no en capacidad sensitiva, "ya que la sensibilidad de un poeta de nuestro siglo no es superior a la de Santa Teresa o el Príncipe de los Ingenios".

Defendía la innovación, como hecho irreversible, y no por el capricho de los escritores, ni tampoco por la autoridad de los maestros que la profesaban, sino por la libre voluntad del uso y por el creciente raudal de las nuevas voces. Afirmaba que temía esa pretensión de destruir el cauce, su índole propia y castiza, con el pretexto de enriquecerla, cosa equiparable a la de un insensato que heredase un cofre lleno de pelucones y, para rehacer su peculio, empezase a tirar las onzas.

Aparte los tropos muy de su estilo, esto lo podía escribir un purista de nuestros días. Le contestó el presidente de la Academia, don Antonio Maura. El Consejo General del Banco de España, con motivo de su elección en la Academia, editó sus obras completas. Luego se han editado con un magistral estudio de Eugenio D'Ors (3).

Ricardo León, como casi la totalidad de los escritores coetáneos, no fue ajeno a la política. Sus ideas estaban dentro de la ideología tradicionalista, y hasta más bien integrista. En este campo destacaba la figura del tribuno Vázquez de Mella, que atraía a ciertas masas y llenaba el hemiciclo del Congreso con sus intervenciones de gran profundidad y acerada crítica, sobre todo al sistema político establecido en que él estaba naturalmente inserto. "Yo soy demócrata —decía—; pero no creo en vuestra democracia".

Cuando se constituía un nuevo Gabinete era costumbre de la oposición hacer un examen de sus componentes. Este examen, naturalmente negativo, lo hizo en su momento Vázquez de Mella. Al referirse al conde de Romanones, juzgó indudable su experiencia política, y dijo que el único defecto que le encontraba era "su timidez". Unánime carcajada estalló en el salón.

Pese a tales dotes, Vázquez de Mella no llegó a formar un partido de peso nacional. El acta de diputado la tenía asegurada, pero nada más que eso. También influía su manera de ser, un bohemio de derechas, sin espíritu organizador. Era un hombre de gran cultura e ideas personales; observador estricto del credo religioso, aunque, para justificar ciertos devaneos de su vida, aducía que era católico intachable desde la parte superior del cuerpo... Se le podía objetar, que católico hay que serlo de cuerpo entero.

El contexto del sistema sociopolítico era propicio al marasmo, a la conformidad, a la aceptación de males inveterados. Por un lado, sectarismos y negaciones, influencias foráneas, enciclopedistas y, en los intelectuales, del, para los no micrados, nebuloso krausismo. Los tópicos burdos eran el señuelo para masas de buena fe, deseosas de novedades y poco aptas para la interpretación del momento, ya que no habían calado los proyectos de una mente como la de Joaquín Costa, tan sólo en lo que tenía de negación de la Historia, como lo de las siete llaves al sepulcro del Cid, y muy poco en lo que se refería al regeneracionismo al cual no era, por otro lado, patrimonio de la izquierda.

Se daba el que, aferrado a viejas posiciones, no creía en cambios; se encontraba muy satisfecho en tal inmovilidad y se sumergía —como es habitual— en un piélagos de vulgaridades.

Suscitaba fervorosas adhesiones y concitaba odios enconados la figura de Antonio Maura. Procedente del partido liberal, arribó sin apostasía al conservador, donde se encontraba más centrado. Era, pues, un liberal-conservador; político de elevadas concepciones y, en la práctica, nula realización, debido al sistema dentro del cual había de proyectarse.

Como otros tradicionalistas (por ejemplo, el marqués de Dos Fuentes, hermano de Luis Antón del Olmet, su biógrafo, asesinado en el teatro Eslava por el poeta Vidal y Planas en ocasión del estreno de una obra en colaboración de ambos; hecho considerado sensacional, como ocurría a los que profesaban ideas y creencias muy dogmáticas, cual don José María Martínez y Ramón, hombre de letras montañés-jienense, que le dedicó el poema “La majestad del vencido”; como ellos, Ricardo León se sintió atraído por la figura de Maura, el liberal de “luz y taquígrafos” y “las ideas no delinquen”.

Claro es que este político, en función de gobernante, provocaba, por su idea insobornable de la autoridad, las iras de los elementos de izquierdas. “El reino de su señoría no es de este mundo”, le vaticinaba Alejandro Lerroux. Y, en efecto, a los pocos días, fue herido en Barcelona, por un joven bárbaro, la vanguardia militante del lerrouxismo y que dirigía el ardoroso Emiliano Iglesias, el cual, pasado el tiempo, que todo lo cambia, fue hombre de Juan March frente a la persecución republicana y autor del discurso de defensa que el magnate mallorquín leyó en las Cortes Constituyentes de la II República.

Frente a Maura se *erigía* otra figura de gran predicamento entre las masas obreras: Pablo Iglesias, quien llegó a proferir que contra Maura “era lícito el atentado personal”. Gran luchador en defensa de los obreros, consiguió para ellos algunas reivindicaciones, que, a la luz de la legislación laboral posterior, parecerían tímidas e insignificantes. Iglesias también fue muy combatido por las derechas. Hombre de línea recta, no era ajeno a las aristas sectarias de los radicales de su época. La muerte de ambos fue casi coincidente.

Según viajaba Maura a Torrelodones, pudo contemplar la masa popular que acudía al entierro de su líder. Comentó Maura que eso no sucedería con un político de derechas. Al día siguiente, caería fulminado por una trombosis.

Maura sentía debilidad por los grandes escritores como Pérez Galdós y Jacinto Benavente, a quien llevó a la Academia. Este le pagó el afecto y la admiración, que era recíproca, puesto que las cumbres se atraen, con su comedia "La ciudad alegre y confiada", en espera del hombre elegido. No fue así con Pérez Galdós, a quien se ofreció a defender en un pleito que éste tuvo con el editor Fernando Fe, por unas ediciones clandestinas de sus obras.

Pérez Galdós, como diputado republicano, votaba contra Maura en todas las ocasiones que su minoría, a cada momento, pedía votación nominal, situándose frente al presidente del Gobierno con la vista baja, siempre que había de hacerlo. También firmaba escritos colectivos antimauristas y presidía la manifestación a favor del alejamiento de Maura del poder. Claro es que don Benito era manejado, abusando tal vez, de la bonhomía y poquedad del gran escritor.

Ricardo León, como decimos, se dejó influir por la atrayente y altamente sugestiva personalidad del líder conservador, y figuró como candidato por Madrid dentro de las filas mauristas en las elecciones generales de 1914. Ya sabemos la nula incidencia de los escritores en la política activa y la escasa disposición para las lides parlamentarias, cuyos ejemplos pueden tomarse de Azorín y, más adelante, del mismo Pemán.

Como político de acción, el escritor en general casi puede asegurarse que hubiera sido mejor estar al margen. Pío Baroja se presentó a diputado republicano en una candidatura, y fue muy favorable para la biografía del novelista el no haber sido elegido. Claro que, según José María Salaverría, solían ser buenos gobernantes los escritores fracasados, y ponía como ejemplo a Mussolini y a Azaña (esto lo escribía en 1932), considerando Cánovas y al propio Maura como mediocres escritores. Igual podría decirse de Disraeli y de Churchill, premio Nóbel de Literatura.

En aquella época, reinado de Alfonso XIII, dos hombres polarizaban las tendencias políticas dentro del Régimen: Maura y Romanones; ambos con gran afición a las letras y propulsores de ellas. Maura, presidente de la Academia de la Lengua; Romanones, presidente del Ateneo. Se da la coincidencia de que estos dos políticos eran de ascendencia judía.

Ricardo León estaba ya instalado en el mundo de las letras. Como hemos indicado anteriormente, sus producciones alcanzaban un buen número de tiradas. Había conseguido interesar al público, a cierto público, su público, que era principalmente, amante de lo clásico, de los párrafos sonoros y en los que se decantaban las virtudes morales, heroicas, religiosas, los valores eternos, algo equiparable, con distinta factura y estilo, a las obras teatrales de Eduardo Marquina.

Cambió la vida del escritor malagueño. Quiso dejar de pertenecer a la plantilla del Banco de España; en verdad algo apenas comprensible el que un poeta y hombre de imaginación pudiera adaptarse, como no sea por las necesidades crudas y perentorias de la vida, cual si a un caballo de carreras le engachasen a una tartana. La entidad no quiso que fuera baja en su cuerpo y le siguió incluyendo honrosamente en su escalafón. Existe un busto suyo en la biblioteca, que tuvo a su cargo.

Tenía este escritor un gran acierto para elegir los títulos de sus obras, tanto poéticas, ensayo como de narración. Veamos. “Lira de bronce”, “Casta de Hidalgos”, “Comedia sentimental”, “Alcalá de los Zegríes”, título tomado del bonito nombre de Alcalá de los Gazules y que dio pábulo a que Muñoz Seca escribiera su “Alcalá de los Gandules”. “El Amor de los amores”, “Alivio de Caminantes”, “Los Centauros”, “Europa Trágica”, “Diálogos de apacible pensamiento”, “Humos de Rey”, “La voz de la sangre”, “Amor de caridad”, “El Hombre nuevo”, “Cuentos de antaño y hogaño”, “Los trabajadores de la muerte”, inspirada en su viaje por Europa como corresponsal de guerra, “Jauja”, “Varón de deseos”, “La capa del estudiante”, “Las niñas de mis ojos”, “Desperta, Ferro”, “Las siete vidas de Tomás Portolés”, en ella demuestra conocimientos de Filosofía, biología, neuropsiquiatría y caractereología (4).

A Ricardo León le leían mucho las mujeres, pertenecientes a un mundo semiilustrado o ilustrado en una formación específica. No se crea por ello que era un escritor del género rosa. Nada de eso. Sus planteamientos eran fuertes, a veces sombríos, aunque, eso sí, enderezados a destacar los valores morales de que se consideraba paladín. A algunas féminas pusilánimes llegaban a escandalizar sus argumentos.

Claro que estas lectoras eran anteriores y distintas a las que más tarde siguieron a los que hoy se llaman novelistas “eróticos”, en los que destacaban Alberto Insúa, Pedro Mata, Eduardo Zamacois, Hernández Catá, Rafael López de Haro y otros más salidos aún en ese género, como Artemio Precioso o Valentín de Pedro, y los que escribían, muchos con seudónimo, en la llamada novela galante. Las lectoras de estos novelistas estaban excitadas por la vida moderna de entonces. El pitillo, el cóctel, el dancing, la pequeña o grande aventura, reflejo de las películas que atraían a la juventud.

De estos novelistas sobresalía Insúa, quien, por cierto, cultivó la amistad de Ricardo León, y, paseando con él por el Retiro, le comentaba: “Cualquiera diría que tú y yo estamos tan entrañable y amigablemente juntos”. De los demás, López de Haro, notario y novelista, se distinguía por sus dotes de observación, y Pedro Mata por cierta profundidad, sus amplios conocimientos que le acercaban a la Medicina, sus temas muy sugestivos en lo referente al amor y al sexo. Le consideraban seguidor de Felipe Trigo; pero tenía dotes literarias del bien decir. Era, creemos, superior a los otros. Con él discutió antes de la República Ricardo León sobre la conveniencia de este régimen, pues uno era, como es sabido, monárquico, y el otro republicano.

León (nombrado solo por el apellido resulta extraño, porque de esa manera no se le conocía) fué uno de los escritores más leídos en aquella época. Hemos apuntado que el público femenino, que desconocía a Baroja y a Pérez de Ayala, eximios los dos, se interesaba por los argumentos en que la mujer era el eje. Y es que la mujer quiere verse reflejada; quiere, también, por vanidad, ser ella el tema, la atención de autor y lectores y, a la postre, ser comprendida; quiere ser “explicada”. Claro es que, en la literatura contemporánea, existe un valioso plantel de escritoras muy aptas para explicarse a sí mismas, sin desvelar lo que el sexo tiene de genérico, de su misterio eterno y profundo —que ella misma desconoce—, y sí de lo particular e íntimo.

Baroja no hacía creación de la figura de mujer; para él se trataba solo de un elemento inserto en un ámbito, sin que llegase a prefigurar el tema nove-

lístico. De este aspecto se han ocupado los estudiosos de la literatura, mas no los que forman parte del público.

El contraste de los personajes femeninos de Ricardo León es fuerte, pues gustaba de los caracteres contrapuestos. Hay una Lulú (moderna en sus tiempos), una Berta, una Irene, una Lupe...; sería prolijo enumerar sus personajes femeninos a lo largo de su novelística.

Nos hemos referido a la vocación de gran señor que había en el hondón de este hombre que parecía pertenecer a épocas idas. Por ello volvió a Santillana del Mar y hubo de empezar la reconstrucción e instalarse en uno de los palacios de mayor solera histórica y valor arquitectónico, el de Velarde, que habitó por algún tiempo. Este palacio tenía inscrito un lema sugestivo: "Un buen morir honra toda la vida".

Según Valle-Inclán poseía esos mismos anhelos señoriales, que no pudo ver satisfechos porque su situación económica no le permitió disponer de palacios y blasones (naturalmente que unos y otros los construía a través de su rica fantasía, y acaso valieran tanto), el escritor malagueño hizo efectiva esa ilusión. Su quinta de Torrelodones, a la que puso el nombre de "Santa Teresa", le dió el marchamo de señorío y honró a esta villa madrileña. Otro novelista tuvo su chalet en Chamartín de la Rosa, y su contorno era conocido por "el hotel de Pedro Mata".

En "Quinta Santa Teresa", Ricardo León recibía a compañeros y personalidades. Cuando el escritor argentino Hugo Wast realizó una visita a España, sucedió algo que es corriente en nuestro suelo, pese a su fama de hospitalidad: que fué realmente desatendido. Acaso, porque se le consideraba escritor de chicas de Acción Católica, y había escrito un libro titulado "Oro", alegato contra el judaísmo internacional. Subsano esta desatención Ricardo León invitando en su finca, junto a su joven esposa, al escritor porteño.

Una conspiración de silencio se cernía también en sus últimos tiempos contra nuestro escritor. La amplia tendencia opuesta, que casi usufructuaba la Prensa, prefería no hablar de él. Solamente en publicaciones como "ABC", "El Debate" y algún otro le hacían referencias.

Cuando publicó "Humos de Rey" hubo un crítico, el de "Los Lunes de El Imparcial", allá por los años 20, que se ocupó extensamente de la obra. Se trataba del escritor mallorquín Gabriel Alomar, poeta exquisito de escuela parnasiana, cuyas críticas eran verdaderamente enjundiosas e interesantes, al lado de otro maestro del género, Enrique Díez-Canedo. Alomar inclinaba su crítica hacia sus afines, como Luis de Araquistain, con el cual se reconocía identificado.

Gabriel Alomar no tuvo fama renombrada en las letras. Era muy leído y considerado, eso sí, en los "Lunes" y comentado, a veces. Salió a la luz de la celebridad con el advenimiento de la República. Usaba chalina, prenda que se puso de moda en la época republicana, junto a las melenas, distintas a las de hoy, como la de aquel poeta catalán, Ventura Gasols —muerto no hace mucho—, a quien unos chuscos atrevidos quisieron pelar violentamente al rape en el hotel donde se alojaba. Fue ésto noticia del día. Su melena la calificó el periodista Adolfo Marsillach de "merovingia".

Se hizo famoso Gabriel Alomar por algo ajeno a la literatura, especialmente en la Prensa de oposición y en aquellos primeros tiempos republicanos, por la profusión de *enchufes* que le adjudicaban. Entonces se puso de

moda ese término. Nombrado embajador en la Santa Sede, en sustitución de Luis de Zulueta, a quien le fue denegado el placer, en sus andanzas romanas dicen que exclamaba: "Esta es la Atenas que yo soñaba". Y es que, entonces, los escritores españoles viajaban poco; conocían tan solo su mundo pequeño y consuetudinario. A la terminación de nuestra guerra, pasó a Egipto de profesor de Literatura española, y allí murió.

La crítica que hizo Alomar a Ricardo León por su libro "Humos de Rey" tuvo de todo. Declaraba su honda simpatía por el autor, no enturbiada por su gran disparidad ideológica, lo cual más bien influía en ese sentimiento. En esta novela, Ricardo León presentaba dos personajes irreductibles; uno, tradicionalista; otro, revolucionario. El primero, un león, bestia noble; el segundo, un tigre, bestia artera. (No sé por qué, argüía Alomar). La realidad de este contraste queda a la interpretación. Uno y otro personajes, a través del amor de sus hijos, rechazado por el integrista en un principio, se reconciliaban, visto el fracaso del encastillamiento y la quiebra de sus respectivos ideales.

Por cierto que Gabriel Alomar, en sus críticas, hacia análisis de corrección y le señalaba en este caso al novelista que se hablaba de la pugna "entre villanos y entre caballeros". El segundo "entre" sobre, indicaba. Y, en efecto, en sucesivas ediciones ese "entre" fue suprimido. Tales correcciones las hacen hoy Vázquez-Dodero, Andrés Amorós y otros pocos.

Una polémica se produjo entre (este no sobra) nuestro escritor y otro muy importante en nuestras letras: Fernández Florez. Eran los últimos tiempos de la Monarquía, y desempeñaba la cartera de Hacienda el gallego Julio Wais. Por la utilización de los depósitos de el Banco de España de particulares, hubo una decisión contra el gobernador del mismo. Fernández Flórez, desde "ABC", comparó el hecho por la pedrada de David al gigante Goliat. Ricardo León salió en defensa del que era su jefe (aunque no estuviera realmente en activo en la institución), reprochando al escritor gallego que, en ágil irreverencia y desde la cómoda posición del humorista, había atacado a un hombre digno al que motejaba de nibelungo. Wenceslao, con su natural hiriente y desenfado, le atribuía una actitud de subordinado halagador y le sorprendía que, siendo escritor, tuviese un concepto del humorismo análogo al del presidente de la Asociación General de Ganaderos. Y le diagnosticaba que la humedad de este valle de lágrimas le había deparado un reuma lírico que le tenía en un ¡ay! constante.

La polémica adquirió cierta acritud, y Ricardo León la terminó dignamente, eso sí, con la afirmación de que podía seguirla en otra publicación, para no abusar de la hospitalidad de "ABC", periódico que se puso abiertamente del lado de Fernández Flórez.

Otro enfrentamiento, pero este dentro de los límites de la literatura, se produjo entre ambos. Fernández Flórez publicó una novela titulada "El malvado Carabel", cuya tesis era la de un fatalismo, por lo cual se es bueno o malo por determinación de la naturaleza y no por propia volición. "Usted es bueno, porque no puede ser otra cosa, como pudiera ser rubio", argumentaba. A esta tesis opuso Ricardo León otra novela titulada "Las siete vidas de Tomás Portolés", un malhechor de plural personalidad que lo es por su propio albedrío, sin condicionamiento fatalista (5).

Llegó la República, que enfrentó a unos españoles con otros. Ricardo

León quedó en el bando llamado derechista, cavernícola, carca y otros remoquetes que se repartían por igual entre las dos tendencias, cada vez más irreconciliables.

Se discutía en la calle, en las peluquerías, en los casinos, que pronto fueron de derechas o de izquierdas; en fin, la politización se había enseñoreado del pueblo español. La producción literaria, que había tenido su cénit en los días de la Dictadura primoriverista, se hubo de oscurecer en parte, pues muchos escritores se volcaban hacia la política, crítica o activa, y apenas se daban a luz títulos importantes.

Había un género de amplia difusión que cultivaba principalmente "El Caballero Audaz", de dura acusación, algo panfletaria, para lo cual este autor había abandonado sus eróticas y populares creaciones.

Ricardo León escribió su libro "Bajo el yugo de los bárbaros", alusión a lo que se estaba gestando y anticipación de lo por venir. Era una crítica novelada del ambiente, con su estilo vibrante y personajes de la situación (por ejemplo, Ramón Vivanco o Fernando Rúa, el catedrático socialista, el famoso aviador. Hay un párrafo en este libro que es de verdadera antología. Es así: "Cepeda (el protagonista) revive aquel siniestro "Día de difuntos" en que el pobre Fígaro paseaba sus íntimas tragedias, sus derrotas de hombre y de español, por la ciudad y por el campo y no veía por donde quiera sino el "aquí yace" de las tumbas. Aquí yacen —decía Larra— la libertad, el trono, las instituciones, el honor de España, el crédito nacional, la ciencia, el arte, la fe, todo lo humano y lo divino —creyendo ver el lúgubre epitafio, como escrito en mudos panteones, en todas las calles y las casas, en el palacio real, en los cuarteles, en los templos, en las imprentas, en los teatros, en las cámaras, en la Bolsa y hasta su propio corazón, sepulcro de sí mismo, cementerio de sus ilusiones, en que leía también, bajo un sordo clamor de bronce funerales, aquel espantoso letrero: ¡Aquí yace la esperanza!... Yacía entonces, sí, como un vasto cementerio, media España: la que murió de la otra media". Palabras que están ahora algo manidas y entonces tenían virtualidad.

Estos párrafos pesimistas, sombríos y apocalípticos (hoy se llaman catastrofistas) eran un alarde de la declamatoria prosa leoniana. Entrañaban un estado subjetivo, muy propio de la hora en que se escribieron.

Los intelectuales, segmentados en grupos, hacían alardes de despego mutuo. En la Real Academia se encontraba a veces don Ricardo con don Niceto Alcalá-Zamora, que había sido elegido académico. "Como los dos somos ciegos —decía el escritor— procuramos no saludarnos".

Hasta los que profesaban las mismas ideas y militaban en los mismos grupos, tenían diferencias nada pacíficas ni relaciones de juego floral. Al jurar el cargo de Presidente de la República, don Manuel Azaña, en el Palacio de Cristal del Retiro, fuera del recinto se produjo un revuelo y una alarma. Alguien pensó en un grave incidente en la próxima Casa de fieras. No. Es que Araquistain y Zugazagoitia se habían enredado a bofetadas.

(Indalecio Prieto fue perseguido a tiros en Ecija por otros socialistas, de la fracción de Largo Caballero. Este era el clima que imperaba en aquellos tiempos turbulentos y fragorosos).

Llegó la guerra. Mala perspectiva aguardaba a los que se habían significado de una manera o de otra y habían tenido la desgracia de caer en el campo contrario. La significación de Ricardo León era palmaria, y su libro

“Bajo el yugo de los bárbaros” representaba una violenta requisitoria del sistema que se había establecido. Claro que esto no suponía que fuera tan marcado como el “Caballero Audaz”, a quien las masas de izquierda odiaban y por ello fue sañudamente buscado hasta llegar al límite de lo dramático. Personalmente, puede asegurarse que no tenía enemigos, pues, en las altas personalidades de la política y la literatura, había cierta simpatía por su actitud de recogimiento, casi místico. No quiere esto decir que no existiese un peligro para su libertad y su integridad, ya que otros, con menos motivos y antecedentes, habían experimentado su tragedia personal.

Otra vez se interfirió en su vida Wenceslao Fernández Flórez, aunque de manera indirecta. Cuando éste iba a ser evacuado por la Embajada donde se había asilado, fue reconocido, en el mismo puerto, y, claro es, detenido. Malos augurios se le cernían, ya que la Prensa publicaba su detención, anunciando los castigos de que era merecedor por su hostilidad a la situación imperante, a pesar de haberse definido anteriormente socialista y republicano.

Zugazagoitia, que era ministro de la Gobernación, tenía el propósito de salvar la vida de escritores, ya que había entre ellos muchas víctimas, como represalia, y sin represalia, del asesinato de García Lorca. Habían caído Maeztu, Manuel Bueno, Muñoz Seca y otros varios. Hizo por salvar a Fernández Flórez y se dispuso a concederle pasaporte y visado de salida. Le llamó a su despacho y le dijo: “Ya sé que usted pasará a zona nacional. Ahora bien, le pido que se acuerde de que le hemos facilitado la liberación y no escriba nada en contra de nosotros”.

Cuando llegó Fernández Flórez a la España de Franco comenzó a publicar en ABC de Sevilla artículos y denuncias de lo que ocurría en la zona roja.

Zugazagoitia, que tenía una relación de escritores a los que se proponía conceder la salida, dijo: “No sale un escritor más”. En esta lista figuraba Ricardo León, que se vio obligado a permanecer en Madrid, con evidente riesgo.

El riesgo no tardó en presentarse. Hoy nadie se acuerda de Pedro Luis de Gálvez, poeta fino y sensible, que arrastraba la más hundida y miserable de las bohemias. Vivía, pretendía vivir, de la poesía, de sus publicaciones en periódicos —que entonces insertaban versos— y de algún libro editado a costa de quien sabe qué sacrificios, incluso el de la subsistencia, no sólo personal, sino el de la propia familia. Relataremos un hecho algo macabro. Acaso por su penuria murió un niño de pecho, hijo suyo. No tenía ni un céntimo para verificar su entierro. Tomó el cadáver de la criatura bajo la capa y fué de domicilio en domicilio de las personas conocidas, pidiendo dinero. Se dió la circunstancia de que, en cierta casa, entró en el comedor cuando la familia estaba almorzando. Colocó el pequeño cadáver sobre la mesa. “No tengo dinero para enterrarle”, dijo.

Había varios ejemplares literarios de este triste jaez, y puede que se den en esta hora algunos parejos.

Al estallar la guerra civil, Pedro Luis de Gálvez se integró en la militancia, creemos que comunista, algo que sirviera de válvula a su rencor acumulado en horas amargas. Pudo colaborar en periódicos con frecuencia, ingresó en el Cuerpo de Carabineros, y le fué concedido el grado de oficial. Empezó su mejor época en el aspecto de la subsistencia. Los oficiales de carrera, que permanecían en el Cuerpo, le llamaban “El melenas”.

En un raptó de generosidad, se ofreció a amparar a Ricardo León. Algo podía haber hecho por él. Mas, en otro raptó contrario, o por encubrir ese impulso, sabe Dios lo que pasaría en persona tan poco equilibrada, preparó el asalto a la "Quinta Santa Teresa", como si se tratara de un baluarte enemigo. Rodeó la casa y la acometió con disparos. En el tiroteo resultó muerto un hijo de Ricardo León.

Al terminar la guerra, Pedro Luis de Gálvez cayó prisionero y, acusado de delitos de sangre, fué condenado a muerte y ejecutado.

Con el final de la misma, Ricardo León padeció las vicisitudes propias de la situación. Para el escritor neto se presentaba el problema editorial, por la escasez de papel. Las ediciones se retrasaban y salían en cuentagotas. Ricardo León hubo de visitar al ministro Serrano Súñer, a fin de que le apoyase en tales dificultades. El ministro se ofreció a hacerlo. "Sus libros —le dijo— interesan más a España que a usted mismo".

Entonces dió a luz su obra "Cristo en los Infiernos", que acusa un remozamiento de su estilo, ahora ya con un lenguaje apasionado, lleno de viveza y fuerza, y en el cual se describen las horas que percutieron a Madrid durante la guerra. Estos libros tenían ocasionalmente éxito, y fué de los mayores el de Agustín de Foxá "Madrid de Corte a checa".

Poco después afluyeron nombres de nuevos escritores, con estilo que se había forjado en el trance de aquellas horas, muy distinto al de otros que les habían precedido en el hecho histórico, unos desaparecidos en el exilio y otros anulados por los recientes gustos, tendencias y valores.

Siempre hay una ruptura después del trauma de guerra, que genera unos módulos distintos, personificados por esos que emergen y proceden al relevo. Así sucedió en España, como en Europa, tras el final de la mundial.

Ricardo León era un clásico. Aunque se imponía el estilo directo, no eran relegadas las muestras de los estilos difíciles, cuando poseían un coturno que les elevaba sobre la ramplonería y la pobreza. Un crítico definió así la prosa leoniana: "Jamás en estos odres graves y castizos de la narración castellana se ha encontrado un vino tan turbador".

Loas y párrafos encendidos han inspirado estos dos sonetos dedicados por el poeta mejicano Federico Escobedo a Ricardo León:

Con garra de león rompes la bruma
con que el moderno escepticismo empaña
los claros nombres de la antigua España
que la elevaron a la cumbre suma.

Lira de bronce y aguileña pluma,
lengua de fuego y amorosa entraña...
¿dónde mejor arnés contra la saña
del enemigo y su rabiosa espuma?

Tu Patria envidian los sin patria, arguyo
por el afán que ponen los menguados
en ultrajarla; pero, al cabo, ¿cuyo
fue el glorioso laurel?... ¿de los Cruzados
que España caldeó con fuego suyo,
y los dejó en la Historia eternizados

Emulo de Ezequiel: con tus canciones
de su reposo secular despiertas
en sus lóbregas tumbas y desiertas
a los más afamados campeones.

De oscuros y olvidados panteones
las puertas quedan a tu voz abiertas
y sobre huesos y cenizas yertas
aprendes de los siglos las lecciones.

Y tajando la péñola te inclinas
de tanto muerto sobre el campo oscuro,
y acerca de sus huesos vaticinas...

De tu potente cítara al conjuro,
¡se truecan en alcázares las ruinas
y el sol de la verdad luce más puro!...

Son versos que consueñan el talante y el estilo del escritor y el del poeta, entrañablemente identificados. Pocos escritores han inspirado un poema tan acendrado de admiración. Queda el de Rubén Darío a Valle Inclán: "Este don Ramón de las barbas de chivo..." También, a Palacio Valdés, otro soneto de Marciano Zurita. Salvador Rueda escribió un soneto titulado:

Ricardo León

Cáliz de oro trabajado al fuego
del amor y del dolor, tienes el vino
dulce y ardiente, generoso y fino
"Lácryma Christi" de andaluz trasiego

Del mar latino y español y griego
traes la sangre, con azul divino,
la sal, el sol, la embriaguez, el sino
proceloso y ferviente y andariego.

Por el nombre y el ímpetu, Ricardo
Corazón de León, místico dardo
traspasó con más fuerza tus entrañas:

¡el que encendió con más anchos ultramares
la pasión de la Cruz en los altares
De cinco mundos y de veinte Españas!

Hubo una ofrenda de otros poetas: Manuel de Sandoval, Alfredo Gómez Fraile, Mariano Arenillas, Luis Martínez Kleiser, Ricardo Sánchez Madrigal, Fernando Lapi Lotus, Ortiz de Pinedo y Esteban Clemente Romero.

No era muy anciano Ricardo León en sus últimos tiempos. Valetudinario más que viejo, se le veía decaer físicamente. Su andar era inseguro. Pero su mente permanecía enteramente lúcida. Las personas emotivas tienen un desgaste interior que repercute en su estado físico. La creación, por otra parte, junto con la inventiva, origina una tensión psíquica agotadora. Son las dos actividades que consumen más energía. De todas las maneras, no fue hombre de gran vitalidad, quizá abrasada por la llama interior.

Era el 6 de diciembre de 1943 cuando Ricardo León, siempre en silen-

cio, dejó de existir. Tenía sesenta y seis años y había casi terminado otro título: "La Cocina de los ángeles" (6).

A algunos no les gustaba su manera de escribir, bien porque lo consideraban anticuado o porque los ideales que apasionadamente defendió toda su vida y en toda su obra les produjeran malestar y animadversión. Son raros los espíritus amplios que no rechazan aquello que se les opone o con lo que disienten, sin dejarse llevar por la parcialidad. Tenemos muchos ejemplos. El rechazo o, lo que es peor, el silencio son armas que se emplean para anular, matar en vida o después de la muerte a las figuras cuya pervivencia no interesa.

Así, se han registrado desfiles de conmemoraciones, centenarios de escritores más o menos ilustres. Pero ¡cuántos han quedado sumidos en un silencio intencionado!...

Alguna cita perdida se encuentra de cuando en cuando. Alguna referencia de pasada. César González-Ruano, en sus casi memorias, siempre proclive a dar una imagen en espejo distorsionado, hizo una alusión a la visita que hubo de realizar a Ricardo León con el fin de que le votase para el Premio "Mariano de Cavia", a cuyo jurado pertenecía. El novelista elogió las dotes literarias del entonces novel, y éste encontró natural tal admiración por esas dotes. Le votó, en efecto. Ofendidos los familiares por la imagen poco amable, se originó un incidente lamentable. Creemos que fue la última oportunidad en que, si bien silenciada públicamente, tuvo un eco de comentarios.

Desearíamos que, por el contrario, los comentarios que despertase este escritor fueran de otra índole, con otra motivación, con muy distinto designio. Por eso hemos querido, desde esta tribuna, explayar una glosa sobre esa vida que fue la entrega a una gran vocación al servicio de una acendrada fe.

NOTAS

(1) Hoy es difícil separar el nombre del novelista de la villa santanderina, por la cual, según escribe, pasaron diez siglos "hablándonos de la vida y la muerte, de la leyenda y la historia, de la belleza y la verdad, de las cosas más altas y graves que el pensamiento humano puede concebir". El mismo se proclama guía en esa penetración descubridora del espíritu y la romántica visión de verdores y de rumorosas aguas, que palpita con ritmo sosegado.

(2) Era muy corriente que cualquier viajero a Málaga lo primero que hiciera fuese adquirir esta novela para saborearla en el propio terreno, paisaje y ambiente. Como el personaje de la misma, retornaba del norte los lugares, le impresiona la luz que refleja el cielo y rebota, por así decirlo en las casas y las cosas que hablan de algo dulce e íntimo. "La luz —dice el autor— es el secreto de estas razas artistas y felices del Mediodía".

Como de otras tierras tan distintas, ha dado en sus obras la clave de algo que es más que una visión exterior, es una vuelta al pasado, pues, ya dijo Amiel que "el tiempo no es distancia, sino sentimiento". Y este sentimiento se expresa profundamente en el alma del protagonista.

Tan asumido está el escritor por su ciudad no natal, que le fue otorgado el diploma de Hijo Predilecto, cual una atadura que se refiere, más que a una incidencia nativa, a una integración absoluta del hombre con la tierra en todas sus dimensiones, y que ha llevado a otras novelas y narraciones, en las cuales aquélla palpita con vida, calor y color. De "fina y alquitrada" calificó el novelista también

malagueño, Salvador González Anaya, esa "Comedia Sentimental". Por ello, este otro escritor, en su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, le incluyó entre los escritores costumbristas de la provincia mediterránea, con sus insuperables descripciones del barrio del Limonar, de la pesca del "Copo" y esa melancolía final como epílogo de una historia que se resuelve en aprender a vivir con la "humildad de la retama en el desierto".

Otras líricas imágenes se plasman en la Ronda de "Alcalá de los Zegríes", "de casta mora y blasón latino", alterando y alternando lo transparente de su arabismo con lo profundo de lo romano-cristiano, cuando llama a Málaga "Medina del Mar", y pasan por las páginas de "Los Centauros" los tipos más acusados de un ambiente social, vistos con ojos de crítica penetrante y aguda, tradicional en escritores españoles de máxima envergadura. Son muchos otros tipos que desfilan por toda la superficie malagueña, en sus distintos pagos, tanto cultivadores del campo como afaneadores del mar.

También en "Las Niñas de mis ojos" Madrid le debe una evocación lírica y descriptiva de épocas pretéritas. "¡Delicioso Madrid! Sobre todo a estas horas, en estos apacibles anocheceres de otoño... Cuando los días son tan dulces y se nos entra en lo más íntimo la suavidad de todo lo exterior". Y en pocas páginas vemos, en rápido transcurrir, los lugares más sugestivos del Madrid histórico-monumental al del trepidante del siglo XX.

(3) Con el título "Estilo y Cifra de Ricardo León", y tanto como la raíz filosófica, ideológica, imbuida de enseñanzas tradicionalistas, llegó a apuntar cierto parentesco de estilo, en lo que se refiere a lo descriptivo de la narración, con Ernesto Renán y José Enrique Rodó, así como "la gravitación tal vez hacia las maneras de lo oral", a igual que los grandes escritores del Siglo de Oro: Santa Teresa, Quevedo, Gracián y fray Luis de Granada. Esta faceta de un escritor que tanto abarca en su producción se hace materia viva y presente en "La Escuela de los sofistas" y en "Los Caballeros de la Cruz", cortos y ensamblados ensayos.

(4) "La Escuela de los Sofistas", con platónicos diálogos por peripatéticos caminos malagueños, tienen el resplandor y la vieja cultura mediterránea y, como tal, nimbado el pensamiento por un halo alegre de luz, que se para, tras el itinerario de las ideas universales y el sabor amargo de ellas, en una quietud remansada de verlo todo con serenidad y el ánimo de sosegada y mística pasión quevedesca.

(5) Puede ser una novela de aventuras o un estudio de complicada psicología, apto para servir de análisis a los especialistas en esta figura digna del bisturí kretschmeriano, por la caricatura moral del personaje.

(6) Los estudios escrupulosos de la obra leoniana se han prodigado, y sería injusto omitir el que hizo Joaquín de Entrambasaguas. Pero, ¿existe algún autor realmente importante que no haya tenido detractores? Los tuvo, y algunos con saña incontentada, que haremos la caridad, para el Zoilo, de no nombrar.

ACTUALIDAD DE AMADO NERVO: EL POETA EN BUSCA DE SI MISMO

Por Rodrigo Alvarez Molina

Conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española, el 5 de mayo de 1983.

Señoras, señores, amigos:

Es para mí un placer agradecer a D. Pedro Sáinz Rodríguez la oportunidad que me da de ocupar por segunda vez esta cátedra. Es la Fundación Universitaria Española una de las instituciones de más prestigio del mundo hispánico y este prestigio se debe en gran parte a la labor de D. Pedro. Basta con hojear el catálogo de las publicaciones de esta Fundación para quedar impresionado, más aún fascinado, por el número de obras que publican sus imprentas. El viernes pasado, 29 de abril, D. Pedro, D. Hipólito Escolar y D. Gregorio de Andrés, presentaban la traducción y edición de una obra importante: *El fondo griego del Escorial*, de Charles Graux. A D. Pedro debemos el que la Fundación Universitaria Española emprendiera y lograra realizar esta laudabilísima tarea humanística. ¡Gracias por su generosidad!

Esta noche mi conferencia aspira a contener y exponer un concepto global de la vida y de la obra de Amado Nervo. Sobre ambas se ha acumulado un número considerable de estudios y comentarios en la historia de la literatura hispanoamericana. Este hecho me obliga a explicar con modestia mi intromisión para consignar la huella espiritual que el contacto con Amado Nervo haya impreso en mis comentarios.

Mi encuentro con Amado Nervo escritor podría concretarse en mi deseo de agregar una visión personal al cúmulo de imágenes ya aportadas. Esta visión empezó a perfilarse hace ya bastantes años en la Hispanic Foundation de la Biblioteca del Congreso de Washington. Acaso esta presentación mía contribuya a descubrir alguna coyuntura nueva y tenga la virtud de aclarar algo la trayectoria humana y literaria del poeta mejicano.

Creo que la vida y la obra de Nervo tienen para los españoles un valor especial. Fue Nervo un mejicano, un americano que vivió y realizó gran parte de su obra en España, en Madrid, donde le tocó vivir en uno de esos períodos de grandes cambios ideológicos y sociales en el mundo: se ausenta de Méjico en 1900 para ir a Francia y después, en 1905, viene a España donde permanece hasta casi su muerte en tierras americanas, en 1919. ¿Qué ocurre a nuestro poeta durante tan prolongada estancia en nuestro país? Amado Nervo vive, piensa y trabaja afanosamente en España a cuyo ambiente se adapta de tal manera que marcará con caracteres indelebles su personalidad. Un

intelectual español dijo de los americanos que llegaban a nuestra península después de conseguir su independencia que "... los más inteligentes, los más comprensivos y conocedores de Europa de los que llegaron a España, al inaugurarse el siglo XX, a dar su respuesta a los conquistadores españoles, nos conquistaron no arrebatándonos las tierras, ni atacándonos con dureza y dándonos en la cabeza, sino que como diestros esgrimidores, nos tocaron en el corazón" (1).

Todos conocemos el afán de algunos revolucionarios americanos de deshispanizar a América. Amado Nervo no fue de éstos. Cierra con Rubén Darío ese ciclo y lo que deseaba era que América se rehispanizase y que España amase a América otra vez. Porque al calor del antiespañolismo americano muchos peninsulares se desengañaron también de América y de sus habitantes haciendo el juego a otros países.

El hispanismo de Amado Nervo, tan robusto, no puede ser —como el de Rubén Darío— una simple teoría.

Hay que soldar —se repite— con nuevos sistemas de unión lo que la independencia separó. Esto debe hacerse por encima de las formas de gobierno, que son accidentales, mientras lo permanente debe ser el hispanismo o iberoamericanismo, como prefieren otros. Buena ocasión para ello es, sin lugar a dudas, el V centenario del descubrimiento del Nuevo Mundo, efemérides que debe estimularnos a todos: a los americanos de España y a los españoles de América.

Amado Nervo fue uno de estos americanos que, en contacto, en comunión, con el medio cultural de España, contribuyó de una manera directa a crear lo que hoy llamamos hispanoamericanismo o iberoamericanismo. Rubén Darío, Alfonso Reyes, Calixto Oyuela, conocieron también la España de D. Juan Valera, Marcelino Menéndez Pelayo, de Miguel de Unamuno, Ramón Menéndez Pidal, Valle-Inclán y Ortega y Gasset. Y ese contacto los convirtió en los primeros hispanistas (2).

Esta noche voy a presentar tres planos de la obra de Amado Nervo, tratando de actualizar su personalidad literaria y humana.

I

VIDA Y OBRA POETICA

La afición de Amado Nervo a los temas serios, religiosos, se proyecta tan frecuentemente —y tan entrañablemente— en su obra que la crítica no ha dejado de clasificarlo entre los seres que aspiran a unirse a Dios por amor. Desde aquel viaje infantil de Tepic (3) a Jacoma (Estado de Michoacán), 1884, a los catorce años, y de aquella ciudad a Zamora (México) en 1886, cuando creíase llamado, aunque fuera sólo por breve tiempo, a la vida retira-

da (4); su peregrinar después por los centros culturales de Francia; aquella seriedad ascética —casi del Greco— que envolvía toda su persona, aquella, finalmente, como nostalgia de lo sobrenatural que se palpa en toda su obra, especialmente en *Serenidad*, en *Elevación* y, sobre todo en *Plenitud*, han hecho de Amado Nervo un personaje rodeado de Leyenda (5). Esther Turner Wellman nos dice en su tesis doctoral: "... Que hoy la estatua de Nervo colocada en la Secretaría Pública de la Ciudad de Méjico, viste el hábito franciscano".

Los temas religiosos hallan en la obra de Amado Nervo tan insistente acogida que se piensa en lo autobiográfico. Teniendo en cuenta que han pasado 64 años de su muerte (ocurrida el 24 de mayo de 1919) y el 13 del centenario de su nacimiento, cabe analizar, aunque sea superficialmente, si Amado Nervo fue un poeta místico y si se inspiró en una filosofía franciscana.

La espiritualidad de Amado Nervo ha sido interpretada de muy diversas maneras. Para mí, no es sino la manifestación de un ser que duda del camino emprendido, que se aparta de él por algún tiempo hasta que, después de larga reflexión, regresa en la madurez de sus facultades templadas por el dolor, a las creencias tradicionales.

El amor —no hay duda— es el tema y el *leit-motiv* en la obra de Amado Nervo. El temblor de una sonrisa, un perfume o un largo mirar le dan la ocasión para referir unos recuerdos sentimentales. Son éstos como flores encontradas en el camino y depositadas en un libro. Un día, cuando éste se hojeara después de los años, tienen el poder de una punzante evocación. Pero el amor en la obra de nuestro poeta es algo más. Es un sentimiento sosegado, mesurado, y proyecta una emoción cósmica y fraternal que nos hace recordar las estrofas del *Cántico del Hermano Sol*.

Las influencias literarias en la obra de Amado Nervo

El caminar poético de Amado Nervo presenta pocas desviaciones. Empieza cuando Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) inicia en México una transformación intelectual y artística que habría de ejercer gran influencia en el desarrollo de las letras hispanoamericanas. Amado Nervo aprendió de Gutiérrez Nájera a querer a Verlaine (6), recogiendo de los simbolistas y de los decadentes el sentido del color y del matiz y una sensibilidad más afinada a las posibilidades musicales del lenguaje, de que él hace gala en *Perlas Negras* y en *Místicas*. En 1900 viaja a la Exposición Internacional de París a la que había sido enviado por "*El Imparcial*" de Méjico. Rubén Darío le acoge en su compañía. "... yo me llevé al poeta mejicano Amado Nervo —dice Rubén Darío en 1912— en la actualidad cumplido diplomático en España y que ha escrito lindos recuerdos sobre nuestros días parisienses, en artículos sueltos y en un precioso libro *El éxodo y las flores del camino*. A Nervo y a mí nos pasaron cosas inauditas..." (7).

Lo inaudito fue el cambio maravilloso verificado en la obra de nuestro poeta: asimiló la actitud estética que ofrecía el parnasianismo —arte por el arte—. Y en París, con la amistad, creció el anhelo de laborar para que los dos, Rubén y Darío, fueran los propulsores de la corriente artística llamada modernismo con la cual Hispanoamérica ingresó definitivamente en las corrientes literarias del mundo (8).

Rubén Darío ha descrito al Amado Nervo de esta época de una manera

inolvidable: “Este hombre dulce de cabeza cristiana... quien ha nacido para monje... ¿Os he dicho que se parece a Jesucristo? Oí sus misas —misas rezadas— con fraternal devoción... El poeta verdadero vive en su propia meditación y la persecución de lo absoluto es causa de inenarrables angustias...” (9).

Para Amado Nervo, Rubén Darío es el virtuoso de la métrica “uno de los más indiscutibles príncipes de la lira moderna; ágil, singular, vario, culto y maestro de la técnica” (10). En compañía de Rubén empieza a destacarse la poesía de nuestro poeta mejicano, enamorado de los poetas franceses. No puede olvidarse que la poesía de esa época era auténtica y estaba embellecida por unos recursos de estilo expresivos y musicales, que combinan con giros de danza y estructuras métricas y agradablemente dispuestas, pero con un aire elegantemente reservado. Dice Nervo que si hubiera podido escoger carrera, habría escogido la de organista; (11) En un poema dedicado al Rey de Babiera y titulado “Un Padre Nuestro” (12) se manifiesta como admirador entusiasta de Ricardo Wagner. Tal vez haya que darle este sentido a sus palabras cuando dice no haberse inventado ninguna forma métrica nueva. Para él, como para Rubén, aplicando al lenguaje una digitación hábil, combinando nuevos registros, se obtiene una musicalidad fina (y una reverberación) que cautiva (13). En *Místicas*, por ejemplo, el arte de Nervo está en constante transformación. Los alejandrinos de *La Hermana Agua* prestan al tema tratado musicalidad exquisita y parece que el poeta ante la belleza natural se sintiera como arrebatado; esto hace que el canto fluya como manantial:

¡Por qué tantos anhelos sin rumbo tu alma fragua!
 ¿Pretendes ser dichoso? pues bien, sé como el agua;
 sé como el agua, llena de oblación y heroísmo,
 sangre en el cáliz, gracia de Dios en el bautismo!... (14)

La armonía imitativa del poema “El metro de doce sílabas” (15) en el que se van marcando éstas al describir el dodecasílabo, consiguen una alegría danzadora que el poeta proyecta rompiendo el ritmo trocaico (larga más breve) de la lengua castellana con el anapesto (dos breves más una larga):

El metro de doce son cuatro donceles
 donceles latinos de rítmica tropa
 son cuatro hijosdalgo con cuatro corceles
 el metro de doce galopa, galopa...

De una vibratilidad extraordinaria es la estrofa “Mi verso” (16)

Querría que mi verso de guijarro
 en gema se trocase y en joyero
 que fuera entre mis manos como el barro
 en la mano genial del alfarero...

Esta aristocracia de estilo, lo escogido del pensamiento, la novedad en el desarrollo de los temas, la riqueza de rima, hacen original a Amado Nervo, y le convierten en un príncipe de la luz de la fantasía, en un mago que junta en abanicos de encajes y seda figuras y paisajes deliciosos. Hacia 1910 la poesía de Nervo experimenta una transformación extraña (17). Cesa, hasta

cierto punto, de prestar cortesanía a su siglo, al siglo confusionista y empieza a hablar en un tono menor, *En voz baja*. Nervo había llegado a España como agregado a la embajada de Méjico en Madrid en 1905, y peregrinando por las viejas ciudades castellanas con amor logró, al fin, percibir la misteriosa canción “que ennoblece y conforma los espíritus” (18). Y su espíritu llegó, tras estas peregrinaciones estéticas, “a uno de los puntos más difíciles y elevados del alpinismo poético, a la altiplanicie de la sencillez” —dice con humor— (19).

Miguel de Unamuno describe a Amado Nervo en su casa madrileña, situada cerca del Palacio Real, en un piso que daba a la Casa de Campo, de fondo velazqueño. “Allí —dice D. Miguel— en voz baja, temblando de emoción y de recuerdo”, leyó Amado Nervo las hermosas estrofas de *En voz baja*. “Nervo —dice Unamuno— no habla a la masa, sino que habla a cada uno de sus lectores y le habla en voz baja. Algunas de sus poesías las ha leído en público, en voz alta, en el Ateneo de Madrid. Afortunadamente, no las oí allí; pero más afortunadamente aún, se las he oído leer en voz baja, a mí, a mí solo, en un cuarto de trabajo de Madrid, frente a la Casa de Campo, contemplando los dos el fondo austero de los encinares, como fondo de un cuadro de Velázquez bajo el arbol muriente del ocaso” (20).

El Rector salmantino señalaba la nota de lo típicamente mejicano, que se traslucía en el poema. “Lo de sonrisa triste —dijo Julio Cejador— creo que es propio de la poesía mejicana, no menos que lo de la tranquilidad y del orden. Acaso no sean menos mejicanos esos ciertos gustos de abad de que hablaba Rubén Darío, si con esa frase quiso Rubén indicar ese misticismo vago, semipanteista, que hace soñar a los poetas mejicanos y es la nota particular de Amado Nervo” (21).

II

MISTICISMO DE AMADO NERVO

¿Es Amado Nervo un poeta místico? Se ha escrito mucho sobre el tema; vive en los escritores que le han estudiado la idea de que Amado Nervo es poeta místico (22). Creo que se ha de admitir, sin embargo, que la trayectoria espiritual del poeta no es tan clara y de contornos tan precisos como la literaria. Esta es cristalina; la otra, la espiritual, no deja de tener sus extravíos. Para aclarar esta cuestión no se debe perder de vista que Amado Nervo tuvo que ganarse la vida muy pronto, a la muerte de su padre, y por falta de formación (23), su filosofía no se distingue por su solidez y claridad. Su pensamiento juvenil se ve afectado por lecturas muy heterogéneas, mal digeridas. Poesía, además, un temperamento excesivamente lírico, incapaz de serenidad intelectual y de objetividad científica. Puesto Nervo a dar cuenta de problemas intrincados de filosofía, no hizo un buen papel. Si a todo esto se une la gran admiración y devoción que sintió por su siglo, es posible que

tengamos explicada, en parte al menos, la serie de contradicciones en que nada el espíritu del poeta. Esther Wellman nos lo ha presentado bebiendo en fuentes de aguas tan mezcladas que "... that he suffered from intellectual indigestion..." (24). Se le indigestaron las ideas. No se puede negar que A. Nervo quiso ser de su siglo, el siglo que él calificaba de confusionista, el siglo de la fusión de las ideologías más diversas y de modalidades esotéricas y poco frecuentes. "A moderno nadie me gana. Vivo con las plantas bien asentadas en mi siglo y los ojos bien engolfados en el porvenir". (25) Pero aquellos tiempos de fines del siglo XIX y principios del XX se distinguen por su fiebre intelectual. "... Todos los que leemos —refiere Nervo— nos desayunamos con un nuevo sistema filosófico, o cosmogónico o religioso a diario, para almorzar con otro más nuevo y cenar con otro novísimo" (26), Nervo, llevado de esta confusión, empezó a tragar apresuradamente, a devorar los escritos de Taine, de Renan (27) y llegó a creer con Bergson que de la ciencia vendría la fórmula religiosa del porvenir (28) y se llegó a preguntar si su siglo no habría de contemplar el amanecer de una religión universal, eminentemente científica (29), y se nos describe en un poema *Al Cristo* vogando entre las sombras, sin dirección, porque la fe de sus mayores ya no vertía apacible fulgor en su camino (30). Y en esta angustia recurrió a todos los sistemas de la época: al espiritismo, al positivismo, al darwinismo... y al teosofismo (31). Esta fase en la vida del poeta ha sido aplicada a la totalidad de su vida, y se ha querido ver en ella a un Nervo teósofo, y se empeñan en sostener que la paz fue hallada por nuestro poeta en esta filosofía. Sin embargo, Nervo deja este punto muy claro cuando comenta el teosofismo en *Ideas de Tello Téllez*: "No os sonriais. Esto se deriva de las enseñanzas teosóficas... Os cuento estas cosas sin pretender que las creais, simplemente porque son bellas".

Esta desviación fue relativamente pasajera. Regresó después de diez años, "como pródigo doliente" a las creencias de sus mayores (32). Amado Nervo era a todas luces un temperamento religioso; era uno de esos hombres apasionados de lo divino, que tienen su felicidad más vinculada que otros a la solución teórica, y sobre todo práctica, que dan al problema de Dios (33). Esther T. Wellman trata en su tesis doctoral de probar que el cambio de actitud en Amado Nervo se debió a la influencia ejercida en él por los hombres del 98, y especialmente a D. Miguel de Unamuno en cuyo espíritu encontró lo que ya habitaba en su interior, la inquietud de espíritu que inquiría en todo momento el significado de la existencia.

De *En voz baja* ha dicho Unamuno: "¿Qué os he de decir yo, yo que vivo agujoneado por la sed y el hambre de Dios, invocando al infinito, empeñado en producir ideal, como aquí (*En voz baja*) canta el poeta, y como al poeta me asedia el torturador ¿quién sabe? Muchas veces he dicho, y ahora repito con él

De todas suertes, me escuda
mi sed de investigación
mi ansia de Dios, honda y muda
y hay más amor en mi duda
que en tu tibia afirmación.

Dudar es acaso la manera más humana y más íntima de creer, os remito a mi *Vida de Don Quijote y Sancho*" (34).

Quiero hacer constar esta semejanza de espíritus admitida por el mismo Unamuno, aunque no esté conforme con el espejismo retórico del Rector salmantino. Perfecto Méndez Padilla habla ya de la influencia de los positivistas en el ánimo de Nervo cuando fue a la ciudad de Méjico en 1894, op. cit., pp. 148. Sería difícil —creo yo— admitir lo que hay de auténtico y verdadero y lo que hay de postizo en su obra literaria. Se ha dicho que hay mucho de esto último. Mucho parece ser postura interesante y llamativa, delicia tal vez de contemplarse reflejado en el eco de la admiración popular (35). Gran parte —sin embargo— de la obra del poeta es la expresión de un desgarramiento interior. *La amada inmóvil* (36) es la historia de esta lucha interior, dolorosa, de este amor perdido por la muerte de la amada. Sólo después de la muerte del poeta se ha podido saber lo profundo de aquel sufrimiento causado por la muerte de Cécile Louise Dailliez, la joven francesa de delicadeza y exquisitez extraordinaria. Cabello dorado, piel blanca y dignidad de princesa. Nervo nos la ha descrito:

Era llena de gracia, como el Avemaría;
¡quien la vio no la pudo ya jamás olvidar! (37)

De *La amada inmóvil*, (1912) se puede deducir tal vez sólo una conclusión lógica, sin tener en cuenta los elementos artísticos del poema y los momentos de turbación que agitaban su espíritu cuando lo compuso: Amado Nervo había hallado el camino por medio del dolor y retornaba al encuentro de sí mismo. El Maestro Eckhardt (38) cuyas palabras se citan en el poema, había dicho: “El más rápido corcel para conducir a la perfección es el sufrimiento”. La dedicatoria del libro es testimonio fidedigno de la transformación verificada en el poeta:

¡Dios mío, yo te ofrezco mi dolor!
¡Es todo lo que yo puedo ofrecerte!
Tú me diste un amor, un solo amor
¡un gran amor!
Me lo robó la muerte
... y no me queda más que mi dolor.
Acéptalo, Señor.
¡Es todo lo que yo puedo ya ofrecerte! (39)

La cuerda más rica y más sonora, la que Nervo pulsó con más confianza y con más amor, desde que comenzó a cantar, tiene lugar el 8 de marzo de 1912, cuando ocurre la tragedia. Sus obras: *Serenidad* (1914), *Elevación* (1917) y *Plenitud* (1918) (40), compuestas al final de su vida son momentos líricos auténticos y en ellos el poeta anhela llegar a la posesión de Dios por amor (41).

¡Te amo hasta la médula de los huesos, Dios mío!
¿Por qué tu faz me ocultas con persistente y honda
lobreguez? No permitas, Señor, que se me esconda,
¡sin ella mi pobre alma se muere de hastío! (42)

El poeta, siendo realmente sincero, se da cuenta de que, aunque ha deseado con ardor caminar por las sendas del amor divino, de él podría decirse:

Amaba a Dios acaso
 como pocos le aman
 (Dios, que lo ve, lo sabe)
 Más fue tal su miseria,
 su endebles para el vuelo
 divino, que las pobres
 alas lo traicionaron... (43)

Es cierto que en su poesía no se da una solución de continuidad perfecta entre lo ortodoxo y lo heterodoxo. Pero he aquí lo que dice en *Serenidad*:

Si alternan la fe y la duda
 como la noche y el día
 en mi alma yerma y desnuda,
 ¿no es culpa mía!
 Culpa es del siglo, que forja
 sistemas a discreción,
 y no trae en su alforja
 ni una afirmación. (44)

Estas alternativas originadas de la duda no son permanentes. Nervo retorna constantemente en su comentario multiforme a una sola melodía, la de su tradición cristiana. Y así escribe en *Hospitalidad*

Cristo, la ciencia moderna
 te arroja sin compasión
 de todas partes; ¿no tienes donde
 residir, Señor!
 Yo no valgo dos cuartos, Cristo:
 Mi corazón (tu mejor
 que nadie lo sabe) tiene
 poco espacio y poco sol;
 pero ¿qué le hemos de hacer
 si en esta comarca no
 hay otro...! Ven y permite
 que confuso, con temblor
 de vergüenza yo te hospede
 en mi propio corazón (45).

Y en este momento de meditación Nervo llega a ver a Dios en todas partes:

Señor, Señor, Tu antes, Tu después...
 Si la ciencia enreída no te ve, yo te veo;
 si sus labios te niegan, yo te proclamaré.
 Por cada hombre que duda, mi alma grita: "Yo creo".
 ¿Y con cada fe muerta, se agiganta mi fe! (46)

Estas líneas escritas por Nervo el 8 de junio de 1915, no serían las últimas que habría de escribir. Hacia el fin de su vida en 1919 publicó *El estanque de los lotos* y en él demuestra hasta qué punto le atraían la doctrina y los símbolos que había recogido en sus lecturas indostánicas (47). Después de leer reposadamente *El estanque de los lotos*, yo creo con otros autores (48), que Nervo se interesó sólo superficialmente por las doctrinas budistas, como otros escritores de aquella época habían recurrido a lo mitológico, no

por creer en las doctrinas, sino por romanticismo y por dar un toque exótico a su poesía. Nervo tomaba estas excursiones en el campo de las religiones como había tomado sus filosofías, muy momentáneamente. Así se explica que su fe de vez en cuando se abre paso por estas reminiscencias budistas para recordarnos que Cristo

Ha dos mil años que pasó
sembrando paz y vertiendo miel
y de la tierra se adueñó.
¡Ha dos mil años que murió,
y el mundo aún vivir por El! (49)

Cierto que la cuestión esta quedará sin resolver hasta tanto la correspondencia del poeta sea publicada en su totalidad. La crisis por que atravesó el alma de Nervo en los últimos años de su vida quedaría así perfectamente perfilada tal vez. Pero aún entonces, nos atrevemos a decir que nuestra curiosidad no quedaría plenamente satisfecha. La crisis espiritual de Nervo parece es el resultado de lecturas cuyas ideas no fueron por él bien asimiladas (50).

Por otra parte, no se deben buscar perfiles definidos en la obra de nuestro autor. Su manera de ser podría compararse al fluir dinámico de la vida salvaje que extiende sus frondas en todas direcciones al amparo de la ilimitada bóveda del cielo. Aquella actitud poco clara de Amado Nervo ante el problema religioso quedó perfectamente aclarada el 24 de mayo de 1919, cuando Amado Nervo por consejo de Zorrilla San Martín el autor de *Tabaré*, amigo del poeta, recibió los auxilios espirituales como todo católico y expiró en Montevideo, capital de Uruguay, diciendo: "¡Qué paz, qué tranquilidad siento en el alma!" Y cogiendo el crucifijo que le mostraba otro amigo, el Dr. Victor Belaunde, ministro plenipotenciario del Perú, expiró dulcemente con las palabras: "¡Señor, Señor!" (51).

III

EL FRANCISCANISMO DE AMADO NERVO

Quiero abordar ahora el tercero y último plano de mi conferencia: el franciscanismo de Amado Nervo.

En la polifonía de temas literarios y religioso-sociales de que se compone la obra del poeta mejicano vibra elegante e insistentemente la nota, un *leit-motiv*, el amor por el poverello de Asís. Explicar el origen de esta afición no es cosa que podamos probar con datos históricos precisos. Esther Turner Wellman, tan cuidadosa en reunir documentos para descubrir la trayectoria seguida por el poeta en el desenvolvimiento de su personalidad humana y artística, sospecha que Nervo no halló su santo favorito en la Iglesia Católica, sino en Renan y en el parnasianismo que atrajeron especialmente su atención por aquellos días de finales del siglo XIX y principios del XX (52).

A mí me parece más lógico, por razones de medio ambiente y psicológicas suponer que el poeta captó su inspiración franciscana en el propio Méjico, sin que necesitara recurrir a influencias exteriores para obtenerla, si bien éstas podrían haberle confirmado en ella.

No hay que olvidar que Méjico debe en gran parte su incorporación al Cristianismo a los seguidores de San Francisco de Asís. El infatigable misionero y venerable fray Antonio de Margil, el educador Pedro de Gante, el primer obispo de Méjico y protector de los indios, Juan de Zumárraga, Fray Bernardino de Sahagún, precursor de la ciencia etnológica; Motolinía, al que llamaron Padre de los indios, nombrando sólo a los más conocidos, plantaron en la Nueva España junto con las formas hispano-católicas, la espiritualidad sencilla del Pobrecillo de Así. Ya en el año 1597, un franciscano mejicano, fray Felipe de Jesús, moría mártir de la fe en compañía de un grupo de españoles, en el Japón adonde había ido, dirigidos por San Pedro Bautista, a predicar el evangelio. Fray Felipe de Jesús, canónizado por Pío IX en 1862, fue subsiguientemente proclamado patrón de la Ciudad de Méjico (53). No puede negarse que el siglo XIX, aunque declaradamente anticlerical y no muy afecto a lo sobrenatural, simpatizó con la figura del cantor del *Hermano Sol* (54). El movimiento romántico en su idealización de la Edad Media, especialmente en lo que se refiere a la cultura y a la literatura, estudió y admiró con gran simpatía a San Francisco, viendo en él no sólo el juglar de Dios. José Goerres, en un librito de importancia para el tema de la literatura franciscana italiana, titulado *Der Heilige Franziskus von Assisi, Ein Troubadour* (Estrasburgo, 1826), Schleger, Haller, en Alemania; en Francia Chateaubriand y Michelet, dejando aparte todos los prejuicios anticlericales de la secta del último, lograron despertar gran interés por los ricos motivos que los juglares a lo divino podían ofrecer en tres campos de estudio: la estética, la sociología y las ciencias religiosas. Hacia la mitad del siglo XIX, Federico Ozanam, profesor de la Sorbona, en su *Les poètes franciscaines en Italie*, desvela lo que su espíritu había captado en el santo de Asís, a quien el llama el Orfeo de la Edad Media y logra con la traducción en francés de *Fioretti*, hecha por su mujer, divulgar este libro de oro, que estaba casi olvidado (55). El entusiasmo del crítico Ozanam atrajo la atención hacia aquella poesía y dio ocasión a múltiples estudios. Al año de la muerte de Ozanam, que había sido propulsor de las Conferencias de San Vicente de Paul, A. von Hesse publicaba una historia de San Francisco, de que se valió E. Renan para emitir un juicio falso sobre el Poverello. Describía éste con un atractivo estilo la "completa originalidad de Francisco", pero negaba la impresión de las llagas y alababa a los franciscanos por lo que ocasionalmente pudieran tener de reprehensibles. Preparaba, dicho con claridad a Pablo Sabatier. Más tarde, el Papa León XIII presentaba al fundador de los franciscanos como un sociólogo capaz de transmitir de nuevo a las multitudes el espíritu de fraternidad que se necesitaba para enfrentarse con la revolución social exigida por Carlos Marx (56). La figura de Francisco de Asís pobre, recuperada estéticamente por los intelectuales y por los eruditos — ¡rarezas de la historia! — empezaba a acercarse al pueblo...

No me cabe duda que este retorno a San Francisco pudo influir en la obra de nuestro poeta mejicano; pero este retorno pudo ser confirmatorio de un sentimiento formado en la niñez, ya que, cuando el parnasianismo se

marchita en la obra de Nervo y cuando los románticos y positivistas pierden interés para el poeta, su franciscanismo gana tanto en contenido como en exactitud de formas.

Nótese este ejemplo de lenguaje —tan distante del de los románticos y positivistas— aplicado por el poeta para presentar a San Francisco como ejemplo: "...¿Quién es esa figura fúlgida, tan estremecida de piedad, no ya para los hombres, sino para las bestias y aún para las cosas? Esa figura que quería abrazar a la naturaleza entera en el fuego de su caridad? Es San Francisco de Así..." (57). Para Nervo "... el Corderuelo de Asís se consumía en inextinguible fuego de caridad..." (58). Y su "bondad es maravillosa", (59) "La caridad —afirma en *Plenitud*— opulenta y humilde, lleva siempre el ropaje de la cortesía y la santidad más alta no podemos imaginárnosla sino infinitamente cortés. ¿Os acordais de San Francisco de Asís?" (60). El poeta —insiste Nervo— debe estar resuelto, si no tiene medios propios de vida, a desposarse con la pobreza como San Francisco de Asís y amarla con toda su alma..." (61).

Nervo había leído a Renan y a Paul Sabatier, pero el influjo de éste queda circunscrito a aquellos años en que creía que el mundo hallaría una nueva "religión científica" (62), pero no aceptó aquellas influencias en épocas de mayor serenidad pues creyó que las interpretaciones de los románticos no hacían justicia al poeta de Asís. Nervo admiraba al Poverello por su humildad, humildad —dice— "que hace al seráfico Francisco de Asis escribir por primera vez en idioma italiano para que el pueblo comprenda su fragante himno de bienaventuranza por el hermano sol, por la hermana agua, por los hermanos pájaros y por nuestra hermana muerte"; (63) pero aunque se detecten reminiscencias de lecturas románticas y positivistas su lenguaje refleja lo franciscano.

No hay que perder de vista que Nervo publica las obras más permeadas de este pensamiento a principios del siglo XX. *Los poemas*, *La hermana agua*, *El éxodo* y *Las flores del camino* se publican en 1901 y 1902, fechas en que había entrado en contacto directo muy reciente con París, pues, como hemos señalado, se había trasladado allí con motivo de la Exposición Internacional de 1900. Cuando el vigor primitivo de sus entusiasmos parnasianos perdió fuerza, su admiración por San Francisco creció con los años, lo que me fuerza a pensar que no se debe a una lectura casual, sino a los efectos de la educación recibida cuando era niño.

Pero el interés de Amado Nervo por los temas franciscanos está bien patente en su obra. *La Hermana Agua* (64) es, creo yo, la que ha logrado captar mejor esos sentimientos, y en ella se pueden ver más que en otra las dotes poéticas del autor.

"Un hilo de agua —dice Nervo en la introducción al poema— que cae de una llave imperfecta; un hilo de agua manso y diáfano que gorgoja toda la noche y todas las noches cerca de mi alcoba, que canta mi soledad y en ella me acompaña; un hilo de agua ¡qué cosa tan sencilla! Y, sin embargo, esas gotas incesantes y sonoras me han enseñado más que todos los libros".

"El alma santa del agua —dice— le habló y de ella recogió el mensaje con recogimiento y con amor que él trasmite en estas frases: "ser dócil, ser cristalino", Yo sé —dice con dulzura— que quien lo lea sentirá el placer que yo he sentido al escucharlo de labios de *Sor Agua*, y este será mi galardón

en la prueba, hasta que mis huesos se regocijen en la gracia de Dios”.

El poema está inspirado en la estrofa conocida del *Cántico al Hermano Sol*:

Laudate sí, mi signore, per sor aqua
Le quale e molto utile et humile et pretiosa et casta” (65)

La Hērmána Agua, es por su extensión, 234 versos, un poema en que el escritor mejicano quiere cantar decididamente en líricos comentarios los atractivos de *La Hermana Agua*. Todo está saturado del espíritu del humilde Francisco que el aspira a comprender. La forma, aunque no exenta de artificios y de pulimentos, es pulcra y descansa sobre un fondo sentimental y místico en sentido muy amplio. Este ropaje literario tiene una finalidad inmediata: como hombre al que no acosan las prisas, se detiene de vez en cuando, deleitándose, a escuchar la voz del agua que corre bajo la tierra; la que se desliza sobre ella, en la nieve, el hielo, el granizo, el vapor, la bruma y todos le preguntan:

Poeta, que por gracia del cielo nos conoces
¿no cantas con nosotras?
Sí canto, hermanas Voces.

—contesta el poeta. Así de un modo fraternal, cósmico, Nervo ha descubierto la irradiación divina en los seres medios para elevarse y ascender a la Causa Primera. Tal vez el escritor, siguiendo una costumbre de los poetas mejicanos, nos ha querido dar un sabor panteísta en el desarrollo del tema; pero el sentimiento franciscano imprime un valor particular a las cosas humildes y las eleva a un nivel superior, comunicándoles una dimensión mayor como salidas o creadas por un acto expreso de la voluntad de Dios. Esta mirada clara y penetrante es uno de los secretos del alma del cantor del *Hermano Sol*. Y en este aspecto las diversas transformaciones del agua serán pruebas evidentes de la mano generosa que las creó. Por eso en el mar de dudas en que su espíritu se debate, el poeta se vuelve al Señor para preguntarle como Pablo de Tarso: “Señor, ¿qué quieres que haga?”

La Hermana Agua está dividido en nueve partes, y, en ellas, de manera ingeniosa el poeta dialoga con el agua, con la nieve, con el hielo, y de ellos escucha en forma de apólogo la invitación que le hacen en el estribillo: “Alabemos a Dios, hermana agua, o hermana nieve”, etc. Nervo ha elegido el verso alejandrino de catorce sílabas, pero sin someterlo a la inflexibilidad de la cuaderna vía. Como hacen los poetas modernistas, quiebra o encabalga con frecuencia el verso. Aunque no hay norma fija, predominan los pareados y se pasa al cuarteto sin variar de metro.

Nervo ha elegido con cuidado el lenguaje, y las rimas, aunque a veces rebuscadas no contribuyen a debilitar la fuerza del verso. En el poema se observan los recursos de estilo propios del parnasianismo y del simbolismo, pero no se puede negar que los versos dejan entrever una gran nobleza de ánimo (66). Voy a dar un ejemplo:

El Vapor

El vapor es el alma del agua, hermano mío,
 así como sonrisa del agua es el rocío
 y el lago sus miradas y su pensar la fuente;
 sus lágrimas, la lluvia; su impaciencia, el torrente,
 y los ríos, sus brazos; su cuerpo, la llanada
 sin coto de los mares, y las olas, sus senos;
 su frente, las neveras de los montes serenos,
 y sus cabellos de oro líquido, la cascada...
 Yo soy alma del agua, y el alma siempre sube,
 las transfiguraciones de ese alma son la nube,
 su Tabor es la tarde real que la empurpura:
 como el agua fue buena, su Dios la transfigura...

Rubén Darío en su *Motivos del Lobo*, proyecta con intención amargamente satírica las preocupaciones sociales de su época que atormentaban su alma. El lobo, cuya biografía describe en el poema, refleja pasión por la sangre, por el sustento y por el instinto. De este modo el apólogo de la parábola franciscana se nos ha convertido de pronto en la desolación de un fracaso. Los versos rítmicos y armoniosos de Rubén encierran la filosofía de la lucha del hombre con su semejante, *Homo homini lupus*.

Cada poeta aborda ese tema según su temperamento e inclinación. Los versos de la *Hermana Agua* nos revelan con bastante claridad la sicología de Amado Nervo tan distinta de la de Rubén Darío. El primero siente inclinación profunda por la soledad contemplativa, la renunciación, la fraternidad, estando más cerca por consiguiente de la verdad franciscana. Los dos poetas hispanoamericanos fueron buscando inspiración a la misma fuente franciscana, a las *Floreccillas*, pero Amado Nervo por su ansia de paz y de concordia pudo ser mejor intérprete del poeta Francisco.

¿Pretendes ser dichoso? Pues bien, sé como el agua;
 viste, cantando, el traje de que el Señor te viste,
 y no estés triste nunca, que es pecado estar triste.

Este concepto de alegría pura y sencilla nos indica con mayor claridad todavía lo bien que conocía Nervo la literatura italiana del medioevo. El busca —dice— esa santa alegría que nos identifica con todas las modalidades del Universo, ya sean hostiles, ya sean amables.

En *Plenitud* hay testimonios aún más claros y admirables de esta alegría: "... si eres pobre —dice— alégrate, porque tus alas serán más ligeras; porque la vida te sujetará menos, porque el Padre (Dios) realizará en tí más directamente que en el rico el amable prodigio periódico del pan cotidiano..." (67). Esta alegría se manifiesta claramente hasta en los momentos de infortunio. Hacia 1914 Amado Nervo fue cesado en sus funciones de diplomático como representante de su gobierno en Madrid. Había estallado una nueva revolución en Méjico. La pobreza y soledad que experimenta como consecuencia de la pérdida del empleo parecen acercarle más al espíritu del juglar de Asís. El 23 de noviembre de 1914 escribía:

¡Oh santa pobreza,
 dulce compañía,

timbre de nobleza,
 cuna de hidalguía;
 ven, entra en mi pieza,
 tiempo ha no te vía! (68).

Nervo tuvo además una especial predilección por la paz universal: un tema que menciona con mucha frecuencia cuando se cierne sobre el mundo la catástrofe de la primera guerra mundial. Entristecido por los acontecimientos de aquel terrible conflicto, insiste para que el Evangelio sea el código de los hombres (69). Y “cuando el mundo entero, borracho de crueldades, a proclamar llegara el culto a la fuerza”, se dice a sí mismo:

... tu, poeta...
 sé misericordioso!
 ¡sé cordial, sonriente,
 humano, siempre humano! (70)

Para el poeta los hombres de valor son los que saben dar a los demás el don de la paz, — ¡qué actual!— pues estimulan a hacer obras de positivo valor. No quiere derramar en la copa de su hermano otro licor que el de la alegría. Nervo lo ha sabido expresar elegante y sencillamente:

Dios te libre, poeta,
 de verter en el cáliz de tu hermano
 la más pequeña gota de amargura.
 Dios te libre, poeta,
 de interceptar siquiera con tu mano
 la luz que el sol regale a una criatura.

 Dios te libre, poeta,
 de escribir una estrofa que contriste;
 de turbar con tu ceño
 y tu lógica triste
 la lógica divina de un ensueño... (71)

Hacia el 1918, como si presintiera su fin, se exhorta a sí mismo con estas palabras: “Apresúrate a decir a tus hermanos el mensaje que para ellos se te ha dado. Apresúrate a amar con todo el amor que te queda” (72). Esta compasión y este amor se extienden, vivos y palpitantes, a los niños y recuerda con este motivo a su Méjico donde “los pobres niños de los barrios no tienen todavía la asistencia médica adecuada”. Alaba la literatura inglesa y la norteamericana por la importancia que dan al niño, y al informar al gobierno mejicano de las representaciones del teatro infantil que se hacían en Madrid, se refiere en términos laudatorios a Jacinto Benavente quien “...es un poeta de exquisita sensibilidad y busca en el amor a los niños un manantial de inspiración”. Y dice de sí mismo: “... algo he pensado y publicado para los niños y ... toda la producción de mis últimos años puede ponerse sin recelo entre sus leves manos impacientes...”.

Según P. Ubald D'Alençon, estas son las notas que caracterizan la fisonomía franciscana: a) Retorno a la observancia del Evangelio; b) espíritu de paz y concordia; c) sumisión a la Iglesia Romana; d) amor apasionado a

la humanidad de Jesucristo. Estas características constituyen el elemento material; el formal está representado por el espíritu de desprendimiento absoluto (73).

En la obra de Nervo no se da en todo momento la obediencia que todo católico debe tener a la Iglesia, durante aquellos años que estuvo alejado de sus prácticas religiosas. Amó a Jesucristo con todo su ser y a San Francisco después de Aquel, de Jesucristo. Con frecuencia se desliza en la apreciación, destacando —como era costumbre con algunos escritores de su tiempo— su humanidad. Pero su amor va dirigido principalmente a Cristo. “... Pero si me preguntas qué es lo que amo, verás: Amo a Cristo Jesús!” (74) Y otra vez en *La amada inmóvil*: “Ah, Señor, como no creer en tí, cuando vemos disolverse todo esto en la incomprensible negrura de la muerte! Un instinto invencible nos fuerza a asirnos con crispada mano a la promesa de Jesús: “Yo soy la resurrección y la vida: el que cree en mí, aunque haya muerto, vivirá!” Es imposible —concluye— que este instinto nos engañe” (75).

CONCLUSION

Termino. Amado Nervo, a la muerte de Anne Cécile Dailliez, vuelve por la *senda del sufrimiento* a preocuparse del problema espiritual, convirtiéndolo en centro de su vida (76). Llegó hasta sentir escrúpulos y remordimientos por composiciones que escribiera en algún momento. Calixto Oyuela en una conferencia necrológica, celebrada en Buenos Aires el 27 de junio de 1919, al mes de morir el poeta, dice que Amado Nervo “acabó por estimar muy poco, deseando no haber escrito aquel

¡Oh Kempis! Antes de leerte, amaba
la luz, las vegas, el mar Oceano;
más tu dijiste que todo acaba,
que todo muere, que todo es vano! (77)

La variedad no es la nota destacada de la filosofía de Amado Nervo, es más bien monótona y limitada de aspectos. Se reduce a repetir lo que los sedicentes intelectuales venían presentando, sin distinguir con precisión los linderos que separan la ortodoxia de la heterodoxia. Su lema podría representarse como un arquero apolíneo en actitud constante de disparar flecha tras flecha sobre todo fenómeno cultural interesante. Pero nunca, aún en los días de postraciones espirituales más profundas, deja desvanecerse las creencias de su niñez y temprana juventud.

El aforismo “cada uno escribe como es”, es únicamente cierto, cuando el que escribe es dueño de una personalidad. Nervo posee estilo verdadero, que le revela como dueño de una personalidad. Los amorfos y los apáti-

cos no tienen estilo, emplean uno hecho. En nuestro caso no hay duda de que, apenas nos adentramos en la lectura de las obras de nuestro poeta, nos hallamos ante la personalidad dulce y anhelosa del bien.

Aunque aprendió a pensar a través del castellano, del español, Amado Nervo era mejicano. Y este substrato, influjo ancestral, puede apreciarse en el tierno y dulce ritmo de su poesía, y de su vida. En los últimos años de ésta se desprende de todo atavío, ornato de las ideas y vuelve con corrección y simple aliño de estilo a exponer las ideas que le fueron familiares en su niñez.

No habremos de buscar en él en lo subjetivo, psicológico y ascético, el misticismo de los espirituales españoles del siglo XVI, aunque sus obras dan pruebas evidentes de conocerlo. Pero al vuelo de Nervo le faltó el impulso que le hubiera permitido unirse íntimamente con Dios y como perderse en Él en aquella unión estrecha que describen con palabras de fuego San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. En el fondo de la inspiración del poeta mejicano no hallaremos principios filosóficos, ni místicos sino de amor humano. Su poesía ofrece sobre todo en los momentos de serenidad, un mundo de afectos, más que un mundo de conceptos. Tendió a San Francisco de Asís y de él aprendió la fraternidad universal que quiso extender a todo el mundo ¡He aquí su actualidad!

En esta conferencia he querido hacer notar que tanto las poesías descritas como místicas y, en general, toda su obra oculta, esconde, el espíritu mundano que se deja ver en los escritores más representativos de finales del siglo XIX y principios del XX. Amado Nervo fue hijo de su época a la que cantó con todo entusiasmo, pero poco a poco logró substraerse a las influencias positivistas y agnósticas.

Creo que su obra no es completamente ortodoxa; pero se habrá de admitir en justicia que consiguió elevar su arte a un plano superior a la mayoría de los poetas de su tiempo. La obra de este poeta mejicano, americano, hispanizado, puede desechadas las tendencias apuntadas y, hecha la selección oportuna, contribuir eficazmente a difundir el mensaje de paz, que necesita el mundo hispánico actual. Muchos mejicanos, muchos americanos han pasado por Madrid, han vivido en nuestra capital, muchos han hecho contactos con grupos literarios y políticos, pero pocos han penetrado en el alma de España como Rubén Darío, Alfonso Reyes y Amado Nervo. Nervo representó algo singular en España. Fue tal vez el más comprensivo e hispánico de todos los que llegaron a nuestras playas al inaugurarse el siglo XX.

NOTAS

(1) Citado por Barbara Bockus Aponte, *Alfonso Reyes and Spain*. University of Texas Press, Austin and London, 1972, pp. 186 & ss.

(2) Vid. Miguel Artigas y Pedro Sáinz Rodríguez, *Epistolario de Valera y de Menéndez y Pelayo* (Madrid, 1946) pp. 191-258. En la última carta de Valera a don Marcelino, escrita desde los Estados Unidos, dice lo siguiente: "Yo he pensado en todas estas cosas (publicaciones en Nueva York)

muy a última hora, pero aun creo que el centro literario comercial, el foco de nuestra influencia en las tres Américas, debe ser Nueva York" (p. 257).

Cfr. también Manuel García Blanco, *América y Unamuno*, Gredos, Madrid (1964), pp. 9 y 137-140.

Puede consultarse también Roderick A. Molina, "Menéndez y Pelayo and America", *The Americas*, Washington, D.C., vol. II (1946), pp. 263 & ss.

(3) Amado Nervo nació en Tepic (Estado de Nayarit), pequeña ciudad mejicana del Pacífico, el 27 de agosto de 1870, y murió en Montevideo, el 24 de mayo de 1919. "Mi apellido —dice el poeta— es Ruiz Nervo; mi padre lo modificó, encogiéndolo. Resulté, pues, Amado Nervo, y esto que me parecía seudónimo —así lo creyeron muchos en América— y que en todo caso era raro, me valió quizá no poco para mi fortuna literaria. ¡Quién sabe cual habría sido mi suerte con el Ruiz de Nervo ancestral, o si me hubiera llamado Pérez y Pérez!" Vid. *Obras Completas de Amado Nervo, La mañana del poeta*, t. XXX, México, Ediciones Botas, 1938, pp. 17-20. Me valgo para este estudio de la edición dirigida por Alfonso Reyes en Madrid, 1920. El t. XXX se publicó bajo la dirección de Alfonso Méndez Plancarte en México. Citaremos por *Obras Completas*.

(4) Como se desprende de la introducción que hace Méndez Plancarte al t. XXX de las *Obras Completas*, Amado Nervo no tenía la intención de estudiar para el sacerdocio cuando fue a Zamora, ya que al terminar filosofía en 1889, siguió un curso de leyes. Sus compañeros siguieron la carrera eclesiástica. Esto puede explicar las palabras del rector del seminario cuando reprende a Nervo por sus amores un tanto precoces a la edad de 13 años... "le falta mucho para ser hombre".

Así se comprende lo que Nervo diría en 1890: "Me espera el estudio; me espera el periodismo, y quizá más tarde me llame a su seno la guerra". (Se refería a las actividades políticas). Por ninguna parte aparece aquí la idea del sacerdocio. Vid. t. XXX, pp. 33 y 34.

(5) Vid. Esther Turner Wellman, *Amado Nervo México's Religious Poet*, New York, Columbia University, 1936, p. 246.

(6) Vid. Genaro Estrada, *Bibliografía de Amado Nervo* (México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1925). Este estudio comprende casi todo lo publicado por Amado Nervo hasta aquella fecha: Después han aparecido *La mañana del poeta*, t. XXX de las *Obras Completas*, 1938, y en "Ab-side" (Méjico, 1943), VII, No. 2, *La última luna de Amado Nervo*, que éste había dejado en manuscrito. Alfonso Méndez Plancarte descubrió y publicó estas dos obras.

(7) Ver el poema publicado en "El Nacional" de Méjico, 28 de noviembre de 1896. Lleva el título "De Paul Verlaine":

Se divertía junto a su gata
y era un hermoso prodigio de ver
la mano blanca, la blanca pata
que se agitaban entre la grata
sombra del pálido atardecer.

Paul Verlaine:

Elle jouait avec sa chatte,
et c'étais merveille de voir
la main blanche et la blanche patte
s'abattre dans l'ombre du soir... (Ver Esther Wellman Turner, Op. cit., p. 30).

(8) Vid. *Autobiografía*, (Madrid, 1912), p. 187.

(9) Vid. Isaac Golberg, *La literatura hispano-americana* (Madrid 1922) traducción de R. Caninos Assens, pp. 16-30.

(10) Cf. *Lengua y literatura*, 1ª parte, *Obras Completas*, t. XXII, pp. 42 y 43. En 1917, a la muerte de Rubén Darío, Nervo escribió estos sentidos versos:

Ha muerto Rubén,
¡el de las piedras preciosas!
Cuántos años intensos junto al Sena vivimos
engarzando en el oro de un común ideal
los versos juveniles que, a veces, brotar vímos
como brotan dos rosas a un tiempo de un rosal...

(Vid. *Las voces*, *Obras Completas*, t. III, pp. 102-103). En el parque del Retiro hay un monumento en que el arquitecto ha esculpido las dos caras, la de Rubén y la de Amado Nervo. Los dos procedían del mismo tronco y aunque siguieron direcciones distintas lograron infundir un nuevo optimismo a las nuevas generaciones hispánicas y un nuevo ritmo a su lengua.

(11) *Lengua y Literatura*, 1ª parte, *Obras Completas*, t. XXII, pp. 42 y 43.

(12) Vid. *Místicas*, *Obras Completas*, t. I, pp. 20-21.

(13) Vid. *Lengua y Literatura*, 1ª parte, *Obras Completas*, t. XXII, pp. 36-38.

(14) T. II, pp. 211-224.

- (15) T. VII, pp. 63-64.
- (16) *En Jardines interiores*, Obras Completas, t. VII, pp. 31 y 32.
- (17) Pedro Henríquez Ureña, *Literary Currents in Hispanic America* (Cambridge, 1945), p. 160.
- (18) Vid. *El Arquero divino*, Obras Completas, t. XXVII, p. 116.
- (19) *Las ideas de Tello Téllez. Como el cristal*, Obras Completas t. XIX, p. 13.
- (20) Unamuno en introducción al t. VII, *Jardines interiores. En voz baja*, Ibid., pp. 18 y 19.
- (21) "Nuevo Mundo", Méjico, 23 de febrero, 1917.
- (22) Cf. Calixto Oyuela, "El misticismo de Amado Nervo", conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 27 de junio de 1919. Esta conferencia se publicó por primera vez en *Nosotros* (Buenos Aires, junio-julio, 1919) No. 122, t. XXXII y después sirve de introducción el tomo XV de las Obras Completas. Vid. también Esther Turner Wellman, Op. cit., pp. 125 y ss. En este estudio de la Dra. Wellamn se aborda el tema con seriedad científica. Concha Meléndez, *Amado Nervo*, (New York, 1926) pp. 63-80; Alfonso Méndez Plancarte en la introducción al t. XXX de las Obras Completas; Alfonso Junco, "Sobre el misticismo de Nervo" en "Fisonomías" (Buenos Aires, 1927, pp. 115 y ss. (Citado por Méndez Plancarte anteriormente citado).
- (23) La *Enciclopedia Espasa*. t. XXXVIII, afirma que A. Nervo había estudiado en las universidades de Méjico y de París. Esta afirmación carece de base histórica. Vid. Alfonso Méndez Plancarte t. XXX de las Obras Completas.
- (24) Op. cit., p. 279.
- (25) Vid., *Ideas de Tello Téllez*, Obras Completas, t. XXIX; p. 91.
- (26) *Discursos. Conferencias*. Obras Completas. t. XXVII, p. 69.
- (27) *En torno a la guerra*, Obras Completas, t. XXIV, pp. 79 y 80.
- (28) *Ensayos*, Obras Completas, t. XXVI, pp. 73 y 270-275.
- (29) Ibid. pp. 74 y 150. También t. I, pp. 57 y 58.
- (30) Vid. *Místicas*, Obras Completas, t. I, p. 199.
- (31) Cf. Pedro B. Franco, *La vida espiritual de Amado Nervo* (Buenos Aires, 1919).
- (32) *Místicas*, Obras Completas, t. I, pp. 199 y ss.
- (33) E. T. Wellman, Op. cit., pp. 150 y ss.
- (34) Vid. *Los jardines interiores. En voz baja*, Obras Completas t. III, p. 19.
- (35) *La amada inmóvil*, fue encontrada en un manuscrito a la muerte del poeta. Y corresponde al t. XII de las *Obras Completas*.
- (36) Op. cit., t. I, p. 492.
- (37) Ibid.
- (38) *Plenitud* fue traducida al alemán por Carl Graebel (Buenos Aires, 1936) y al inglés por W. F. Rice en los Angeles, California, en 1928.
- (39) Creo que don Marcelino Menéndez Pelayo, con su habitual genialidad, presentó con bastante claridad lo que debe entenderse por poesía mística. Según él, la poesía mística no debe confundirse con la cristiana, aunque sólo en el Cristianismo vive pura. Para llegar a la inspiración mística no basta poseer profundos conocimientos teológicos, tener devoción o haber llegado a la santidad. Se requiere "... un estado psicológico especial, una eferescencia de la voluntad y del pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica o filosofía primera, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la Teología Dogmática. La poesía mística no hace sino traducir artísticamente esa teología que le da ser al sentimiento del "poeta que canta sus espirituales amores". (Vid. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. II, ed. Nacional (1941), pp. 71 y 72. El P. David Rubio, O.S.A., recogió fielmente las enseñanzas del Maestro santanderino en su librito inspirado, *The Mystic Soul of Spain*, New York, 1946, pp. 12, 13 y 14.
- (40) *Elevación*, t. XI, p. 158.

- (41) Ibid. "De tí podría decirse..."
- (42) T. XI, Obras Completas, pp. 213 y ss.
- (43) *Elevación*, Obras Completas, t. XVIII, p. 90.
- (44) *Serenidad*, Obras Completas, t. XI, pp. 187-188.
- (45) Vid. Op. cit., t. XI.
- (46) Ibid.
- (47) Vid. Obras Completas, t. XVIII, p. 211.
- (48) "Diálogo Interior", *Estanque de los lotos*, Obras Completas. t. XVIII, pp. 21-24.
- (49) Vid. Perfecto Méndez Padilla. Op. cit., pp. 139-184. Hernani Rosas en su *Amado Nervo, La Peralta y Rosas* (Méjico, 1926), pp. 66, 67, ha "novelado" la muerte del poeta presentándola de un modo que no se ajusta a la realidad histórica. Nuestra versión se basa en una entrevista que José María Zorrilla San Martín dio a un corresponsal del periódico chileno "El Mercurio", el 14 de marzo de 1926. Cf. *La mañana del poeta*, Obras Completas, t. XXX, pp. 286.
- (50) Op. cit., pp. 233 y 234.
- (51) Para un estudio detallado del tema, ver José R. Benítez, *Historia gráfica de la Nueva España* (Méjico, 1929), sobre todo, pp. 65-71. Véase también Fr. Zephyrin Engelhardt. O.F.M., *The Missions and Missionaries of California*, t. I (Santa Bárbara, Cal., 1929), p. 329. El P. jesuita guatemalteco Rafael Landívar inmortalizó en su *Rusticatio mexicana* a Tepic. Este poema de sabor virgiliano se cierra con un canto a la cruz de esta ciudad. Copiamos los siguientes exámetros que tan fielmente reflejan la ciudad en que Amado Nervo nació:

Sed campo, et fluvio, et clivis dominatur in altis
 Valle situs media Tepicus, nomen adeptus
 Egregium, quod fama volans extollit in astra,
 Non tectis floret sublimi mole superbis,
 Enumerat, nect templa manu fabricata vetusta,
 Aut auro, aut rutilis circum lucentia gemmis:
 Tecta tamen populus cultus laudanda modesto;
 Templaque perpetuis votis ornata frequentat,
 Ast gemmas, aurumque fugax, fastumque domorum
 Prodigio natura movo generosa rependit.

Vid Ignacio Loureda, traducción de la 2ª edición de Bolonia, 1782. (Méjico, 1924), pp. 306-311.

Me parece de interés recordar que fray Junípero Serra residió en Tepic antes de emprender su aventura misionera de California. Miguel de Unamuno recuerda con nostalgia esta ciudad con las siguientes palabras: "No sé si en Méjico, en Tepic, quedará, en algún anciano, recuerdo de aquel Félix de Unamuno Larrazaga, pero en mí, anciano ya, en la niñez del cimiento de mi alma, queda el resplandor remoto de aquel Méjico que el educador de mi madre y por ella de mí, su hijo. Al liberalismo de Vergara, la de los Amigos del País se unió en mi hogar paterno el liberalismo del indiano que fue mi padre. Y es lo mejor que a Méjico debo". Vid. Manuel García Blanco, Op. cit., pp. 9 y 10.

- (52) Vid. Agostino Gemelli, O.F.M., *El franciscanismo* (traduc. española Barcelona, 1940), pp. 263-299.
- (53) Ibid., p. 267.
- (54) Ibid., p. 272.
- (55) Ibid., p. 282.
- (56) Obras Completas, t. XIX, pp. 59 y ss.
- (57) Ibid., t. VI, p. 37.
- (58) Ibid., t. XIV, p. 114.
- (59) Ibid., t. XVII, p. 38.
- (60) Ibid., t. XXVI, p. 68.
- (61) Ibid., t. XXIV, pp. 80 y 150. También t. XXVI, pp. 192, 194 y t. XIX, p. 63.
- (62) *La lengua y literatura*, 1ª parte, t. XXII, pp. 64 y 65.

- (63) *La Hermana Agua. Poemas*, t. II, pp. 209-224.
- (64) Vid. Juan R. de Legísima, O.F.M. y Lino Gómez Canedo, O.F.M., Edición de los *Escritos Completos de San Francisco de Asís* (Madrid, BAC, 1945), p. 70. También Arturo Rocca Marasso, *Estudios literarios*, (Buenos Aires, 1920), pp. 125 y ss.
- (65) OC., t. II, pp. 219-220.
- (66) OC., t. XXII, pp. 64 y 65.
- (67) *Plenitud*, Obras Completas, t. XVII, pp. 137-138.
- (68) Obras Completas, t. XVIII, p. 51.
- (69) Vid. *Elevación*, Obras Completas, t. XV, p. 143.
- (70) Vid. *Plenitud*, Obras Completas, t. XVII, p. 133.
- (71) *Ibid.*, p. 170.
- (72) *Ibid.*
- (73) Cf. *Leçons d'histoire franciscaine* (París, 1918), pp. 8-36.
- (74) Vid. "Credo" en *Serenidad*, Obras Completas, t. XI, p. 117.
- (75) *La amada inmóvil*, Obras Completas, t. XII, p. 52.
- (75 bis) "Resurrección" en *La amada inmóvil*, Obras Completas, t. cit.
- (76) *Perlas negras. Místicas*, Obras Completas, t. I, p. 187. También en introducción al t. XV, p. 20.
- (77) El poeta se queja de los que antes habían alabado sus malabarismos que no entendían ni el *sursum corda*, ahora le llaman chabacano. Vid. *Juana de Asbaje*, oc., t. VIII, pp. 114 y 115.

RESEÑAS



Manuel Tamayo y Baus. *Un drama nuevo*. Edición de Amancio Labandeira Fernández. Madrid. Taurus. 1982. 167 pp.

Por M^a Dolores Reimunde Noreña

La edición de las obras clásicas exige una revisión crítica del texto y un estudio hecho con rigor científico sobre el autor, los problemas de su obra y los contextos histórico-culturales de su tiempo. Estas condiciones reúne la edición de *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, realizada por Amancio Labandeira. Basándose en la edición de las *Obras de don Manuel Tamayo y Baus (1898-1900)* (1), prologadas por don Alejandro Pidal y Mon, el profesor de la Universidad Complutense consigue ofrecernos el primer texto fidedigno de *Un drama nuevo*, con la minuciosa corrección de cerca de medio centenar de errores de transcripción y puntuación de las impresiones anteriores.

El documentado y largo estudio preliminar de esta edición de Taurus se divide en tres partes: la primera es un estudio erudito sobre la vida, la compleja actividad teatral y los contextos histórico-culturales que enmarcan la producción literaria del escritor madrileño. Se trata de una aportación ilustrada con profusión de notas sobre precisiones literarias y bibliográficas que aclaran cuestiones importantes sobre el hecho teatral y el montaje de las representaciones, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX.

En segundo lugar, tenemos que resaltar el estudio sobre la teoría dramática de Tamayo, la documentación de las fuentes de su obra teatral, centradas en la influencia alemana, el influjo del teatro español y las imitaciones de la literatura francesa. Para nosotros, tiene un interés singular el análisis de la preceptiva dramática del autor madrileño, inserta en los prólogos a sus obras *Angela* y *Virginia* y en su discurso de ingreso en la Academia, "De la verdad considerada como fuente de belleza en la literatura dramática", publicado en 1859. Esta teoría se halla sintetizada en esta fórmula trágica del autor: "Menos desabrida sencillez, más lógico artificio; menos descriptiva, más acción; menos monótona austeridad, más diversidad de tono, más claroscuro en la pintura de los caracteres; menos cabeza, más alma; menos estatua, más cuadro" (2).

Otra aportación del estudio que comentamos está representada por el análisis de las fuentes. La influencia de Schiller está presente en los dramas *Angela* y *Juana de Arco*; pero aunque está reconocida por el propio dramaturgo, el doctor Labandeira encuentra notables diferencias entre Schiller y Tamayo. Mayor es el influjo español que afecta a unas trece obras, con préstamos de García Gutiérrez, Hartzembusch, el teatro del Siglo de Oro, etc. Además, nos ofrece la imitación de los franceses: Paul Féval, Bayard y Biéville, Sedaine, Alexandre Duval, Victorien Sardou...

La tercera parte de la introducción del profesor Labandeira está dedicada al agudo análisis de *Un drama nuevo*, centrado en cinco aspectos fundamentales: el argumento, las fuentes, la estructura, la prosa y el verso, y la valoración de la crítica. El estudioso de nuestro teatro del siglo XIX encontrará en este análisis realizado con rigor científico, una documentación concreta sobre todos los aspectos mencionados. En cuanto a las situaciones argumentales del drama, la obra que más influyó en Tamayo fue según el profesor Labandeira, *Kean ou Desordre et Genie*, de Dumas (padre). Debemos recordar, con el prologuista, que la técnica del teatro dentro del teatro ya la aplicó Tamayo en *El castillo de Balsain* (1854), quizá como préstamo de *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega.

El estudio de la estructura es, aunque breve, profundo. Después de examinar aspectos dramáticos como la ruptura de las tres unidades de tiempo, lugar y acción, el autor de la presente edición se detiene en el análisis de los monólogos, que pueden ser épicos,

(1) *Un drama nuevo* en *Obras de D. Manuel Tamayo y Baus* (de la Real Academia Española). Madrid, Est. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra" Impresores de la Real Casa. 1898-1900. Vol. IV. pp. 165-285.

(2) Vid. el prefacio de *Virginia*.

técnicos y lírico-reflexivos, así como también hace notar la tensión argumental del drama, propia de una pieza de acción como es *Un drama nuevo*.

Amancio Labandeira nos plantea el problema del teatro dentro del teatro, al relacionar hábilmente el texto en prosa y el drama nuevo del joven autor escrito en verso. Para nuestro crítico: "Este hecho diferenciador es un gran acierto de Tamayo, que con ello logra principalmente dos objetivos: idealizar con el verso lo fingido —dando así mayor realismo con la prosa a lo que se considera verdad en el drama— y ayudar al espectador a evitarle la confusión que la similitud entre la realidad y la ficción dramáticas pudieran ocasionarle" (3). Dentro de este campo, resalta la técnica de Tamayo para la inserción de los textos en verso, en momentos claves, que transmiten a los espectadores el paso de una dimensión dramática a otra, con un claro efecto diferenciador.

Al analizar las críticas de *Un drama nuevo*, parte del éxito que tuvo la obra, desde el momento de su estreno hasta nuestros días; tiene en cuenta, principalmente, las opiniones de Calvo Asensio, Leopoldo Alas, Calixto Oyuéla, José Fernández Bremón, Angel Salcedo Ruiz, Federico C. Sainz de Robles, Francisco Ruiz Ramón y Alberto Sánchez. Todos ellos coinciden en afirmar que es una de las mayores producciones dramáticas del siglo XIX y una pieza teatral importante en la historia del teatro español.

Termina esta amplia introducción con una bibliografía básica sobre las ediciones de *Un drama nuevo*, así como las traducciones y los estudios realizados sobre esta obra. Al final de la edición incluye un glosario y unas anotaciones explicativas de gran utilidad para la interpretación textual por el lector. Por último, la cronología, en donde a lo largo de unas veinte páginas señala las fechas de la vida de Tamayo sincronizadas con los acontecimientos culturales e históricos.

Como conclusión podemos afirmar que el profesor Labandeira Fernández ha realizado un importante y riguroso estudio de la obra de Tamayo, presentando al lector una edición exenta de los errores que arrastraban las anteriores. Estamos seguros de la buena acogida de esta edición de *Un drama nuevo* realizada por la editorial Taurus.

RULFO, Juan: *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid, Cátedra, 1983.

Por Tomás Rodríguez

Nos encontramos ante una extraordinaria edición de la obra cumbre de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, en la línea de calidad a que Cátedra nos tiene acostumbrados.

El texto de Rulfo va precedido de una introducción clarificadora para poder penetrar la lectura, difícil siempre, de esta narración, y de una extensa bibliografía que abarca desde las distintas ediciones de las obras escritas por Rulfo hasta los numerosos trabajos de todo tipo que se han realizado en torno al escritor y su producción: estudios, artículos, entrevistas, etc.

González Boixo, en la introducción, explica, en primer lugar, la paulatina entrega, desde la soledad, de la corta producción literaria del autor mexicano. En 1938 comienza a escribir una novela, *El hijo del desconsuelo*, que luego destruirá. Posteriormente irán saliendo a la luz sus cuentos en publicaciones. Más tarde (1953) serán recogidos en un libro: *El llano en llamas*. Los años 1953-1954 van a resultar los más creativos de Rulfo. Además de la publicación del libro citado, escribe *Pedro Páramo*. A partir de esas fechas el silencio

(3) Estudio preliminar a *Un drama nuevo*, ed. cit., p. 55.

se ha posado sobre el quehacer literario de Juan Rulfo. Practicamente ha renunciado a publicar. En sus casi treinta años ya de mutismo, tras la aparición de *Pedro Páramo* y dos cuentos más en 1955, solamente ha sacado *El gallo de oro y otros textos para cine* (1980) que habían sido escritos de 1959 a 1964.

El estudio de González Boixo nos aclara otros extremos de la personalidad sorprendente del autor: aspectos biográficos, históricos, geográficos, culturales... El mundo geográfico y vivencial de la infancia y adolescencia de Rulfo estará siempre presente en la obra del escritor: Sayula, Zenzontla, San Gabriel, Colima...

Sin embargo, el mérito más destacable de la presente edición estriba en el análisis que Boixo realiza de *Pedro Páramo*. Conocidas son las dificultades que esta extraña novela ofrece incluso al lector avezado. El crítico, a lo largo de veintiocho páginas, va descubriendo ante el lector los recovecos más intrincados del relato. La estructura compleja. La técnica utilizada para ensamblar ese mundo concebido entre la realidad y la irrealidad, interrelación de historias, fragmentarismo, desorden cronológico.

En la novela, Boixo descubre dos niveles. El estudio de estos dos niveles y las interrelaciones correspondientes ayudarán al lector a descifrar los problemas cronológicos y estructurales de la obra. Se estudian también las interpolaciones que aparecen en la narración así como las funciones que cumplen dichas interpolaciones en el conjunto significativo del texto.

El comentarista se adentra posteriormente en la búsqueda de las claves que han permitido la fabulación de ese mundo extrañamente convulso e incoherente de Comala. La búsqueda se extiende en un incisivo análisis denotativo de los acontecimientos y personajes de la obra para terminar con un estudio denotativo que completa y reafirma el significado total de la narración.

La edición del texto se ha realizado a partir de la 2ª reimpresión (1983) de la segunda edición de la novela que fue hecha por el Fondo de Cultura Económica para su Colección Popular. Tiene de particular dicha segunda edición que ha empleado el original, escrito por Rulfo y guardado durante años —fue encontrado en 1980 por el director del F.C.E.— en el Centro Mexicano de Escritores. Las ediciones anteriores se habían llevado a cabo siguiendo un borrador del escritor.

Como hemos señalado se trata de un importante trabajo editorial. La meritísima labor de G. Boixo se completa con registros de variantes, explicaciones léxicas, aclaraciones, etc. en abundantes notas al pie de página.

Por otro lado, la clara separación de fragmentos con la utilización de recuadros al final de cada uno de ellos, la inserción de un apéndice que recoge el índice de los fragmentos, así como la esmerada presentación, que ya es norma de la Editorial, hacen de esta edición, no ya un libro interesante y aconsejable para el lector habitual, sino un texto de gran utilidad práctica para el estudioso de la obra del novelista mejicano.

GARCIA LORCA, Federico: *La casa de Bernarda Alba*. Edición, estudio y notas de Miguel García Posada. Madrid, Castalia, Colección Castalia Didáctica, 1983.

Por Tomás Rodríguez

La presente edición de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, ha sido realizada con una clara finalidad didáctica. Resultará de gran provecho para estudiantes y profesores.

La edición, como parece ser norma de esta nueva colección destinada al estudio, se inicia con un cuadro cronológico que sitúa los acontecimientos más importantes de la existencia de Federico García y del momento histórico, cultural y artístico que le tocó vivir.

La introducción de Miguel García Posada, a continuación del cuadro cronológico, va desgranando diversos temas de estudio en torno al autor y su obra. Para el crítico, en Federico García Lorca se produce una síntesis perfecta de las novedades vanguardistas y su propia raíz tradicional, no identificable con ningún otro tipo de tradicionalismo, ya que en el concepto de tradición lorquiana habría que incluir varias corrientes de tradición: española, europea, judeocristiana... De la confluencia de todas estas fuentes, a las que habría que añadir otros elementos, tales como el folklore, surgirá esa vena literaria, conmovedora, sorprendente, profundamente mítica, vieja y actual al mismo tiempo.

De esta forma, los grandes temas de la obra de Lorca serán los eternos problemas que se agazapan en la propia osamenta del hombre desde remotas milenarias expresiones: el amor, sentido en distintas dimensiones; la muerte; la vida encendida en el mismo borde de la muerte; la vida en la muerte; el tema de la revolución; la esterilidad... Y esa frustración densa y viva que se filtra por los versos del poeta y gotea cada voz, cada resuello de su obra.

Lorca, quizá el poeta más capaz de los últimos tiempos, contempla todos estos temas y los vuelca en el cauce de la expresión convertidos en metáforas, personificaciones, imágenes, símbolos que crecen bajo el latido del agua, de las lunas, de la hierba, del limón, de los caballos.

El autor de *La casa de Bernarda Alba* de alguna forma es el recuperador del teatro poético. Teatro poético que puede expresarse en verso o en prosa, pero que siempre debe significar capacidad creadora, presencia de un lenguaje dramático, intensidad imaginativa.

La obra cuyo texto se publica ahora es una de las más significativas del autor. Para gran parte de la crítica, y García Posada así lo afirma, la primera obra madura del Lorca dramaturgo. En ella se suscitan nuevas exploraciones teatrales en torno al misterio de la tragedia. Una pieza genial que, en palabras del autor de la edición, conjuga la calidad teatral con la posibilidad de comercialización en un ambiente en el que el arte de Talía naufragaba en las turbias aguas de la mediocridad. *La casa de Bernarda Alba* nace entonces como una flor de eriales, superando el drama rural, superando influencias y modelos, clara y viva, con un lenguaje simbólico, bello, que la sitúa en la cima del realismo poético.

El texto de esta edición reproduce el manuscrito autógrafa que conservan los herederos del poeta. El editor asegura haber corregido algunos pequeños lapsus y haber completado la puntuación del original. Por lo demás, se mantiene la escritura del manuscrito totalmente. A lo largo de las páginas del libro se insertan notas léxicas, aclaratorias y eruditas. Las notas son de dos tipos y así aparecen separadas en el pie de página con distintos caracteres de imprenta.

Al final de la edición se incluye una serie de documentos y juicios críticos. Hasta once fragmentos de críticas, entrevistas, comentarios y declaraciones.

También se añaden unas "Orientaciones para el estudio de *La casa de Bernarda Alba*". Paso a paso se recuerdan los movimientos de la acción y las distintas situaciones recogidas en los tres actos del drama. Las orientaciones finalizan con unas cuestiones de síntesis dirigidas al alumno estudiante de esta obra.

No faltan en el libro unas páginas de fotografías ilustrativas cargadas de nostalgia y una bibliografía, que, aquí sí, lamentamos que resulte excesivamente corta.

ALAS, Leopoldo: *Treinta relatos*. Selección, edición, estudio y notas de Carolyn Richmond. Madrid, Espasa-Calpe, Seleccioncs Austral, 1983.

Por Tomás Rodríguez

Se incluyen en esta edición treinta relatos de Leopoldo Alas "Clarín", considerado el cuentista más importante del S. XIX. "Clarín" escribió a lo largo de su vida más de un centenar de narraciones cortas que fueron apareciendo publicadas en la prensa del momento y que luego reunió en volúmenes: *Pipá* (1886), *El señor y lo demás son cuentos* (1893), *Cuentos morales* (1896), *El gallo de Sócrates* (1901), etc.

Carolyn Richmond realiza la selección y edición de estos treinta relatos siguiendo su "propio gusto personal", según confesión propia. Sin embargo deja constancia de los principios básicos que han guiado sus decisiones. Se trata de ofrecer una muestra representativa de los relatos del autor mediante la cual el lector pueda percatarse de la "enorme variedad temática y estilística" de la obra narrativa de "Clarín". Se trata también —y esto ya por cuestiones de gusto personal— de huir, en lo posible, de aquellos relatos embarcados en un simbolismo "obvio y crudo", o de aquellos otros que rezuman un sentimentalismo demasiado fácil. Por razones tales no aparecen en la selección cuentos tan populares e importantes como *Pipá* o ¡*Adiós, Cordera!*

En el prólogo, Carolyn Richmond se detiene en consideraciones sobre los términos "cuento", "novela", "novela corta". Toda vez que algunos de los llamados "cuentos", de "Clarín", habría que incluirlos dentro del género de "novela corta", la autora de la selección ha optado por agrupar estas narraciones bajo el título general de "relatos". Es precisamente el problema de las limitaciones de espacio el que ha decidido la selección a favor de reducir la inclusión de narraciones largas en beneficio de otras más cortas, con lo que, al aumentar el número de textos, es posible una mayor y más rica variedad.

Con todo, esta selección de cuentos o relatos de "Clarín" contiene, sin duda, la mayor parte de las narraciones que han dado a su autor gloria y fama de extraordinario cuentista.

En la presente antología los cuentos han sido distribuidos en cuatro grandes grupos temáticos: I.— *El escritor* (*Un documento, Rivales, La Ronca, Vario, Reflejo*); II.— Las relaciones interpersonales (*El dúo de la tos, Un viejo verde, El viejo y la niña, La mosca sabia, "Flirtation" legítima, La Reina Margarita, La imperfecta casada, La perfecta casada, Aprensiones, Doctor Sutilis, Amor'è furbo, Benedictino, Dos sabios, Cristales*). III.— La religiosidad (*El diablo en Semana Santa, La noche mala del diablo, El frío del Papa, Viaje redondo, Cambio de luz, El señor*). IV.— La muerte (*Mi entierro, El gallo de Sócrates, El entierro de la sardina, El caballero de la mesa redonda, Doña Berta*).

La edición, por lo demás, está perfectamente concebida. Cada una de las secciones en que han sido distribuidos los relatos aparece encabezada por el correspondiente ensayo introductorio que aporta datos fundamentales sobre el autor y analiza, uno a uno, los distintos relatos.

Los textos han sido realizados a partir de primeras ediciones, debidamente corregidas y actualizadas en lo que se refiere a ortografía y puntuación. Se ofrecen numerosísimas y extensas notas a pie de página. Estas notas, muy valiosas para el estudioso de la obra de "Clarín", son de diversa índole: aclaratorias, eruditas, interpretativas, etc.

La edición incluye asimismo una extensa bibliografía de alrededor de ciento cincuenta títulos. Consta de dos partes: A.— Obras de Clarín: I.— Obras publicadas en volumen, II.— Escritos sueltos, III.— Correspondencia, IV.— Recopilaciones modernas.

B.— Bibliografía selecta sobre "Clarín".

La presente obra se cierra con un Apéndice en el que aparecen, ordenados cronológicamente, los treinta relatos incluidos en la selección y los volúmenes a que pertenecen.

Se trata, en suma, de una excelente antología de relatos, indispensable para todos aquellos que se interesan por el estudio de la obra de Leopoldo Alas, así como para el lector en general que guste de la buena literatura.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro: *La vida es sueño*. Edición, estudio y notas de José María García Martín. Madrid, Castalia, Colección Castalia Didáctica, 1983.

Por Tomás Rodríguez

La Editorial Castalia ha puesto en marcha recientemente una nueva colección: Castalia Didáctica. En el proyecto inicial se ofrecen ocho títulos variados de autores clásicos y modernos, importantes todos ellos. De los ocho títulos, tres pertenecen al género dramático, dos son novelas y tres proceden del campo de la poesía.

Hasta el momento tenemos constancia de la salida de los tres primeros títulos: *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

Como se desprende del nombre de la colección, los presuntos destinatarios de estos textos serán profesores, estudiantes de bachillerato, estudiantes universitarios, amén de todos aquellos que viven las inquietudes literarias y se adentran en el conocimiento de nuestras celebridades.

Nos atrevemos a adelantar que la colección tendrá éxito. La concepción, los planteamientos iniciales, así como el precio, suponen un acierto.

La obra que nos ocupa, que sale con el número 1 de la colección, es *La vida es sueño*, de don Pedro Calderón de la Barca: una típico representante del barroco y una obra apta para exprimir y sacarle todo el jugo posible a la hora de bucear en la clase y mostrar características, inquietudes y testimonios.

En esta ocasión la edición ha sido realizada por José María García Martín, joven catedrático de Lengua y Literatura en un Instituto de Bachillerato. Se trata de un trabajo que admite todo tipo de elogios.

El texto va precedido de un amplio cuadro cronológico dividido en tres apartados: Acontecimientos históricos, Vida cultural y artística y Vida y obra de Calderón de la Barca. Prácticamente, las vicisitudes más notables de la vida del autor barroco, así como los sucesos de su tiempo, se siguen año a año.

A continuación de este cuadro, se ofrece una introducción, muy completa, en torno al autor de *La vida es sueño*. A lo largo de veintisiete apretadas páginas, el comentarista va desmenuzando las circunstancias y valores de la obra: 1.— La época de Calderón, que sintetiza agudamente el momento existencial en que el escritor desarrolla su trabajo. 2.— La vida de Calderón. Esquemática en el cuadro cronológico, aquí se resaltan los hechos decisivos que pudieran proyectarse sobre la producción teatral del autor. 3.— Características literarias de Calderón. Meditación en torno al género literario en que escribe Calderón, su concepción, estructura y temas de su obra. 4.— Algunos datos sobre el género y la localización de *La vida es sueño*. Etapas de la producción calderoniana, lugar de la obra, objeto de estudio, fuentes, proyección, etc.

El estudio se acompaña con una bibliografía, que quizás peque de corta, aunque seguramente es suficiente para el fin que se persigue con la edición. Pensamos que los títulos presentes en esta bibliografía son relevantes, pero no desdeñaríamos una ampliación de los mismos.

No faltan unas páginas dedicadas a fotografías, las cuales reproducen retratos del autor, cuadros, primeras páginas de ediciones príncipe, etc.

El texto ha sido realizado tomando como base la edición de Albert Sloman, pero teniendo presente la "editio princeps" de 1636 y las más notables ediciones modernas. Al pie de página se reproducen notas lingüísticas, léxicas, etc. Son de resaltar una serie de notas explicativas, que, paralelas a las notas usuales, ilustran al lector y al estudioso a lo largo del texto.

Aún hay más. La edición se cierra con una colección de documentos, muy interesantes, referentes al autor y su obra (testamento, aprobaciones de obras...) así como juicios críticos de eruditos y estudiosos de todas las épocas.

Finalmente, una serie de "Orientaciones para el estudio de *La vida es sueño*" completan las 240 páginas del libro. Son orientaciones de tipo didáctico, aptas para desarrollar en las clases, y que sirven de ejercicio práctico para el alumno.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro. *El Gran Teatro del Mundo*. Edición y estudio de Domingo Yndurain. Madrid, Clásicos españoles. Retorno Ediciones, 1973, 181 pp.

Por Asunción Cámara Pérez

El auto sacramental es la representación teatral del tema eucarístico ofrecida el día del Corpus Christi. Estos son pues, los elementos fundamentales, aunque bien se podían añadir el simbolismo y el carácter alegórico del drama. En oposición al espectáculo semanal que tenía como finalidad el entretenimiento, el auto sacramental es un drama teológico-dogmático hondo, solemne, de celebración anual, alimento espiritual de un pueblo expectante y piadoso que vive intensamente su fe católica. Todos los dogmas tienen cabida en el simbolismo alegórico del auto sacramental, pero rematando en lo que es la esencia de toda la teología: el Misterio Eucarístico.

A partir de la institución de la festividad del Corpus Christi en el año 1264, se ofrecieron en este día representaciones adaptadas de las "invenciones" anteriores, pero sin introducir aún, según la crítica hasta mediados del siglo XVI, el simbolismo, la alegoría, ni el asunto eucarístico.

El período más floreciente del auto sacramental se inicia con el siglo XVII, suponiendo que el piadoso Rey Felipe III tuvo decisiva influencia, pues además de ser devotísimo del Santísimo Sacramento, gustaba del amable sabor de las fiestas populares tanto como del esplendor y la ostentación cortesana, ingredientes que sazonzaban el espectáculo del auto sacramental. Desde hace un par de siglos, salvo en raras ocasiones, yace arrinconado como un cuadro enmohecido por el tiempo, como un laud con sus cuerdas aún tensas impregnadas de olvido. Una sima profunda nos separa de un ayer en que la teología era venerada y conocida desde el monarca hasta el carbonero; lo mismo para el hombre de la ciudad que para el del campo. Por eso es un acontecimiento feliz la aparición de un libro con el texto íntegro de este auto de Calderón de la Barca: *El Gran Teatro del Mundo*.

Libro muy manejable y muy conseguido, ya que el texto de Calderón es de toda solvencia, va precedido de un documentadísimo y extenso estudio preliminar de Domingo Yndurain, y, además, lleva a pie de página, no menos de 65 notas aclaratorias.

Este auto, uno de los más hondos y logrados de Calderón —aunque pasó desapercibido para Menéndez y Pelayo— puede fecharse, según la crítica más generalizada, hacia 1635. No tiene la complejidad de las últimas obras de este autor, pero sí su sentido deslumbrante de la escena y utilizando combinaciones métricas que nos vienen a demostrar que, en efecto, fue una obra muy pensada, que vió la luz después de ser corregida detenidamente.

El tema del Gran Teatro del Mundo puede resumirse en pocas líneas. La vida es como una representación teatral donde los hombres somos los actores. Al final, las buenas obras se inscriben en el libro de la vida y el papel de los actores es juzgado por el Autor al concluir la obra.

Cuatro pudieron ser los tiempos de este auto sacramental:

- 1º.— El Autor dispone el plan de la obra (versos 1-288).
- 2º.— Presentación de actores (versos 289-627).
- 3º.— La representación en sí (versos 627-1250).
- 4º.— Cada actor es despojado de sus vestiduras y son invitados, según la interpretación de su papel, a la Cena Eucarística (versos 1250 hasta el final).

Sólo felicitaciones merece la resurrección de Calderón de la Barca, deleite de los estudiosos y del pueblo, para el cual escribieron los clásicos.

CARDONA, RODOLFO y ANTHONY N. ZAHAREAS, *Visión del esperpento*, Madrid, Ed. Castalia, 1982, 225 pp. + 8 láms.

Por M^a del Carmen Rincón Martínez

Rodolfo Cardona y Anthony Zahareas hacen un estudio del esperpento en Valle-Inclán. Parten, como es habitual en otros críticos —Manuel Marcos, Carlos Alvarez Seco, etc.— de la teoría del esperpento, con sus problemas, características y constantes. Continúan con un análisis de los principales esperpentos de Valle —a los que él dio esa concreta denominación—; pasan a entroncarlos con la realidad histórica y terminan delimitando la historia y la ficción que hay en ellos.

Su propósito estriba en concentrarse sólo en los problemas de teoría, perspectiva y forma, tal y como Valle los planteó cuando lanzó su nuevo género; y principalmente se centran en las características socio-históricas y estructura teatral evidenciadas en *Luces de bohemia*, *Los cuernos de don Friolera* y la trilogía *Martes de Carnaval*. La razón de concretar su investigación e interpretación en estos esperpentos, obedece a su utilidad con respecto al planteamiento teórico y al desarrollo de este género; y, sobre todo, porque *Luces* y *Friolera* son en sí definiciones e ilustraciones del esperpento.

Cardona y Zahareas reparan, aunque brevemente, en las constantes que unifican estas dos obras, tales como la distorsión, la perspectiva, lo grotesco, la enajenación, el distanciamiento artístico, el uso de marionetas y la mezcla de mito e historia. Ofrecen un detallado análisis de la estructura y el sentido de *Luces de bohemia* y *Los cuernos de don Friolera*, e incluyen una relación histórica de las ediciones posteriores de los dos primeros esperpentos, que fueron impresos en vida de su autor, y examinan los cambios más importantes hechos por Valle-Inclán. Pero lo que destaca aquí, es que emprenden el delicado problema de las intenciones de Valle, subrayando el parentesco general entre la estructura de los esperpentos y la de la sociedad española.

En general, esta aproximación a los esperpentos de Valle-Inclán, pretende esclarecer los aspectos de los textos, más que interpretar la visión del conjunto.

CERVANTES, MIGUEL de. *Novelas Ejemplares*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Ed. Castalia, 1982, 3 vols.

Por M^a del Carmen Rincón Martínez

El panorama editorial español de hoy, estaba necesitado de una edición completa y profunda de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes. Por fin, Juan Bautista Avalle-Arce, eminente estudioso de nuestros clásicos, se ha impuesto esta tarea en la edición que recientemente ha puesto en el mercado la Editorial Castalia. Esta, sobre otras ediciones ya existentes, presenta numerosos puntos de interés.

En la Introducción que precede al texto, el crítico, en primer lugar, deja probado en qué sentido son “ejemplares” estas novelas: “porque podían servir de ejemplo y modelo a las nuevas generaciones artísticas españolas” (entiéndase de la época de Cervantes). Llega a esta conclusión a partir de las propias declaraciones que Cervantes hace en el prólogo de sus novelas: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”, como efectivamente así fue, ya que en España este género sólo se había introducido a través de traducciones de novelas extranjeras, y no existía, hasta el momento en que ven la luz las *Novelas Ejemplares*, ningún texto original español. Incentiva con esto la tormentilla crítica desencadenada en años recientes, en la que terciaron entre otros críticos Américo Castro (“La ejemplaridad de las novelas cervantinas”, *Hacia Cervantes*, 3^a ed., Madrid, 1967) y

Joaquín Casaldueiro (*Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Buenos Aires, 1943).

El siguiente cometido que aborda Avalor-Arce es la presentación decorosa de cada una de las novelitas que forman los tres volúmenes, reproduciendo el orden y texto de la edición príncipe de Madrid, de Juan de la Cuesta, 1613, no en todas sus menudencias, dado que la "editio princeps" no hizo más que copiar el texto cervantino, cuajándolo de idiosincrasias y peculiaridades del cajista de turno, sino totalmente modernizada: acentos, puntuación, mayúsculas, ortografía, pero sin tocar en absoluto la integridad del relato original.

Otro novedad de excepción tiene esta edición. Dos de las *Novelas Ejemplares* se conocen en versión anterior a 1613, manuscrita y de distinta lección, que se identifica con el nombre de versión del manuscrito Porras de la Cámara. Los dos textos implicados son los de "Rinconete y Cortadillo" y "El celoso extremeño". Pero Porras, además, copió en su manuscrito una novelita anónima titulada "La tía fingida", que con razones buenas o malas, se ha atribuido a Cervantes, y con razones malas y buenas se le ha negado. Avalor-Arce no tercia en esta cuestión y para facilitar la labor del cervantista efectivo o en ciernes, recoge el texto de Porras de la Cámara de "Rinconete y Cortadillo" y de "El celoso extremeño", como apéndice a los textos impresos en la edición príncipe. Y el de "La tía fingida" como apéndice al texto completo de las *Novelas Ejemplares*.

Por último, con las anotaciones, resuelve los problemas que todo texto del siglo XVII trae a un lector de hoy en día.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Macbeth*. Edición y traducción: Instituto Shakespeare, bajo la dirección de Manuel Angel Conejero. Madrid. Alianza Editorial. 1980. 163 pp.

Por Asunción Cámara Pérez

Una vez más, una admiradora entusiasta, bucea en el teatro de Shakespeare y se sumerge en una obra tan vieja y siempre joven, rezumando vitalidad y ofreciendo nuevos deleites. Porque la obra de Shakespeare, especialmente sus tragedias, son un veneno inagotable —como nuestro Cervantes, su contemporáneo— siempre abundoso en riquísima agua que jamás es la misma.

Hoy ha caído en mis manos *Macbeth*, un libro de bolsillo editado por Alianza Editorial, con una introducción extensa y documentadísima de Manuel Angel Conejero, libro que se lee en un suspiro y con íntima satisfacción. Y es que el amor paternal y filial, los celos o la ambición (*El Rey Lear*, *Hamlet*, *Otelo* y *Macbeth*) son temas tan universales e intemporales, que forzosamente han de gustar a los hombres de todas las latitudes, cultos y menos cultos. Si además están tratados con tanta profundidad, y arropados en tan bello lenguaje, ofreciendo tan sugestivas imágenes, el fervor se apodera del lector.

El argumento de *Macbeth* que intento comentar, es la ambición, pero una ambición a la que se llega a través de la mutilación de virtudes que, como la lealtad, el valor, la inteligencia, posee en alto grado Macbeth, general del rey de Escocia, Duncan. A pesar de su ferocidad en la guerra y de su carácter violento, era un héroe para el pueblo y un buen vasallo para su rey. Son las brujas, materialización del mal, las que haciéndose las contradizas en un desolado páramo, siembran en el corazón de Macbeth la semilla de la ambición regicida con el oráculo de "Salve, Macbeth, salve a tí, que serás rey". Esta ambición que, en embrión, acaban de sembrar las brujas, se ve atizada y fomentada por lady Macbeth, hiriendo las fibras más sensibles del héroe. "¿Quieres vivir ante tí como un cobarde?" "Y si fallase?" contesta Macbeth. "Tensa las cuerdas de tu valor y no fallaremos", dice su mujer.

La decisión está tomada. El anciano Duncan debe morir. Esta bellísima y honda tragedia, escrita alrededor de 1606, cautiva al lector, desde el primer verso. Su interés sigue

creciendo envuelto en el embrujo de las palabras, en la brillantez de sus metáforas, en la profundidad de sus conceptos, y en el ritmo radical de su dramatismo.

Para mí, aunque en algunos aspectos, se vea superada por *El Rey Lear* y *Hamlet*, la más lograda de las tragedias de Shakespeare, me sigue pareciendo *Macbeth*.

Y antes de terminar, hay que hacer una mención expresa para la traducción, que es perfecta, habiendo captado los traductores fielmente, el espíritu de la tragedia, que conserva en todo momento su nervio y su ritmo.

CARREÑO, ANTONIO: *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982. 254 págs.

Por José M. González

El autor es un joven profesor español, egresado con honores de University of Yale. Actualmente enseña en University of Illinois at Urbana-Campaign, donde a sus numerosas colaboraciones en revistas acaba de añadir una segunda obra (1) (la del epígrafe), que lleva por subtítulo *La persona, la máscara*. Como explica Carreño, comprende ocho ensayos reelaborados —“algunos totalmente reescritos y ampliados”— por los que discurren las siluetas de Unamuno, A. Machado, Pessoa, Aleixandre, Borges, Octavio Paz, Max Aub y Félix Grande.

En la introducción el crítico dilucida la semántica de persona, máscara y mascarada; su núcleo y ramificaciones etimológicas, filosóficas, psicológicas y psicoanalíticas. Salen a relucir la Escolástica, Unamuno y Ortega, Freud, Jung, Lacan y otros. Expone luego el oficio dramático de la máscara (Ransom, T. S. Eliot, Browning, Pound, Whitman) y su itinerario por el Renacimiento, el Barroco y el Romanticismo, hasta nuestros días. El joven profesor se detiene complacido en escritores de lengua inglesa (Wilde, Yeats, Eliot, Pound), francesa (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry), italiana (Leopardi), alemana (Nietzsche) y danesa (Kierkegaard). Tan notable cortejo preludia la “retórica de la máscara” en César Vallejo, Antonio Machado, Huidobro, Neruda, Carrera Andrade, Fernández Retamar, Pérez Galdós, Blas de Otero, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Gimferrer, Carnero *et al.* El tema del doble —concluye el autor— frecuentemente “implica la imposición de una persona: metáfora a su vez de la dialéctica de la máscara —añade— concibe “la lírica contemporánea como encubrimiento, dualidad, despersonalización y continua diferencia. Definiríamos su retórica como una serie de ensayos encaminados a interpretar la realidad en torno, pero siempre a través de la máscara que la encubre (y descubre) a la vez” (pág. 46). A continuación repasa brevemente cada capítulo.

I. Miguel de Unamuno —“la búsqueda mítica del ‘otro’”— abre la marcha. La presencia del “doble”, un *topos* en su obra, nace “de la diferencia radical y problemática entre el yo externo y social (el histórico) según es percibido por el ‘otro’, y el yo como conciencia y búsqueda interior” (pág. 49); más breve, entre el yo auténtico y su máscara. Carreño funda sus investigaciones inicialmente en los “monólogos dramáticos” de don Miguel. La persona interior de éste recalca mayores profundidades en *Teresa*, donde —al abrigo de Rafael— despliega “la visión meditativa de un yo a través de una conciencia que duda de la temporalidad: permanencia / mutabilidad, sentimiento / razón, vida / muerte. La escritura es también aquí permutación, máscara” (págs. 62-63). Con *De Fuerteventura a París*, los temas de justicia, libertad y una España mejor se entrecruzan con las cavilaciones del yo “reflexivo” o interior y del “reflejado” o exterior. En el *Cancionero* el lector se convierte

(1) La primera obra, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979, mereció el Premio Ramón Menéndez Pidal, 1976.

en otorgante de inmortalidad. "Pues en el vacío que implica la pausa del diario (debido a la muerte del autor), éste se continúa (ya ausente) en la mente de quien le lee: su más querida máscara (*el lector*) ante la mortalidad física" (pág. 81). No hay duda de que Unamuno confirma la realidad existencial de su persona en la percepción del "yo" por el "otro", como asegura el crítico.

II. Con Antonio Machado —"la persona como 'otredad'"— se presencia el tránsito de un yo intimista a otro exterior, social e histórico. Para desenredar los "otros sentires" que lo recorren, el poema se refracta en el prisma de *Los complementarios*: "divagaciones filosóficas sobre la 'heterogeneidad del ser'; lo uno y lo múltiple; la conciencia como representación del cosmos; y el mismo universo como una actividad dinámica y consciente" (págs. 887-88). El desdoblamiento de Machado se logra interpolando en las expresiones de los "otros" los rasgos de la propia *persona*. Ya antes de *De un cancionero apócrifo*, Machado había glosado la poética de la "otredad". En su colección de axiomas, el *tú*, el *otro* y el *complementario* juegan un papel opuesto e integrante a la par: "ese tú que soy yo". Según nuestro crítico, tal relación lingüística fundamenta la poética de la otredad. Concepto fecundo. A la última entrega pertenece la "Máquina de trovar", invención atribuida a Jorge Meneses y cuyo "tablado" representa la sentimentalidad colectiva mediante la acción plural del lector (nueva máscara), generando lúdicamente el poema que cantan todos. Como muy bien anota el crítico, "ya estamos a un paso de la poesía social y, sobre todo, del papel del lector (ideal, histórico, social) en su confección" (pág. 88).

III. Fernando Pessoa es "el perdido de sí mismo". Su *motto*, "Ser em tudo um Além", cifra sus afares psicológicos y dramáticos de alienación, perdiéndose en múltiples contradicciones que también son complementarias. De la gran familia de heterónimos pessoanos, Carreño destaca los mejor documentados: Alberto Caeiro y sus discípulos Alvaro de Campos, Ricardo Reis y *Fernando Pessoa*. Caeiro es una simbiosis de hombre natural y de hombre culto; Campos, esteticista futurista, anula y confirma sucesivamente a Pessoa; Reis entreteteje clasicismo y contemplación, nostalgia y fatalismo; Pessoa, poeta "findidor" de una cadena interminable de afirmaciones y negaciones, agoniza entre el sentir y el pensar. "Encarnándose así en varias posibles existencias —resume el crítico—, transforma su ámbito personal en una concurrencia plural y múltiple de voces ficticias" (pág. 126). Sus heterónimos reiteran la huida periódica del mundo inmediato.

IV. De Vicente Aleixandre se estudia "la retórica de las dualidades" en *Sombra del Paraíso*. Opina Carreño que el choque del título (opacidad y transparencia) sostiene su metáfora; pero el texto —exponente de una sombra persona en crisis— descubre la máscara que lo envuelve. En realidad es el juego de metáfora y de metonimia. "La sombra, al igual que la luz, la oscuridad y la transparencia, adquieren una función metonímica; el paraíso al que alude la dependencia del genitivo, establece, por el contrario, una relación metafórica. Por otra parte, la realidad que asume la metonimia es aprehensible (historia); la de la metáfora, tan sólo simbólica" (pág. 137). Como si no fuera bastante, el horizonte de *Sombra del Paraíso* trasciende —con sus asociaciones hiperbólicas— de la infancia del hombre a la génesis del universo; de la aurora matutina a la aurora cósmica. Así, el poeta teje la metáfora de la evasión desde la *sombra*; una sombra que se funde con la *máscara*.

V. En la obra de Jorge Luis Borges —"la negación de la persona"— es sustantivo el tema de la identidad física o metafísica, literaria u ontológica. Para él —asegura el ensayista español— "la unidad (el concepto de persona) viene a ser, de este modo, un predicado de la dualidad de identificaciones, y en cada tiempo, momento o espacio, uno es siempre 'otro'. Por eso la búsqueda de esta conciencia de ser 'otro' se transforma, con frecuencia, en una figuración siempre eludida de un 'tú' que, en un final deseo de ser identificado, se altera, varía o transforma nuevamente" (pág. 152). De este modo, el texto registra lo reflejado. Todo es invención de la fantasía, mientras un determinismo fatal dirige el curso humano. Carreño revisa las lecturas de Borges: los presocráticos, Spinoza, Berkeley y, sobre todo, Hume. Por esos caminos concluye que la "otredad" en Borges es "la nada"; para él, ser alguien equivale paradójicamente a desembocar en "nadie". Pienso que el comentarista resume acertadamente su idea en una nota: "El 'yo' viene a ser (uno de los corolarios) metonímicamente los muchos otros, pero también, metafóricamente, la transformación en 'algo' que se siente, con nostalgia, como un no ser" (pág. 162, nota 29). Heroico anti-ego monologando en la oscuridad. Los alcances retóricos de tales teorías son halagadores, según se infiere de los análisis poemáticos del profesor de Illinois.

VI. *Vuelta*, de Octavio Paz, se inspira en "la máscara de la ausencia". Paz define el lenguaje como aventura mental perenne que "cifra" y "descifra" obstinadamente el mundo referencial y al autor (lector) que lo percibe; lenguaje que une y desune, que dice y contradice al mismo tiempo. *Vuelta* se compromete así en la búsqueda alegórica de un personaje mítico, tarea que exige un nuevo código poético al notar las deficiencias de la antigua retórica (puntuación, versolibrismo, simetría de formas, etc.). Pero si bien el lenguaje es signo de la intrínseca contradicción humana (fijeza vs. cambio), también atesora el único medio de realizarse cada uno: vida, conocimiento estético, erotismo, trato, regreso a la Edad de Oro. Por medio del lenguaje se restauran los lazos entre el hombre y la naturaleza, entre el "otro" y el "consigo mismo". Carreño repasa con ojo analítico las divisiones del poemario. Según él, "*Vuelta*" evoca el origen de la gran urbe azteca; "A la mitad de esta frase..." percibe la realidad en sus fragmentos; "Petrificada petrificante" transita de la fijación al movimiento; "Nocturno de San Ildefonso" denuncia la confusión gigantesca de hoy. El ensayista asocia a Paz con "la máscara de la ausencia" porque intuye que "la búsqueda de un pasado mítico, desplazado por la nueva cultura y por el lenguaje fragmentado, es una frustrada negación" (pág. 225).

VII. Max Aub —"las parodias de la 'otredad'" — opta por la mascarada del oficio en *Antología traducida*. Mas poeta, incompetente traductor y gris antologista —tal se autodefine—, entre los supuestos autores alista a judíos y conversos, a perseguidos por la Inquisición, a exiliados y suicidas, e incluso a dementes. No faltan escritores conocidos con poemas que nunca cantaron. Como resultado, qué ridículo parece el culto a la personalidad. El ensayista comenta con gran penetración varias "peculiaridades" de la *Antología*, rastreando la huella de Carlyle, Borges, Quevedo y otros. Buen ejemplo de tal agudeza lo suscita la traducción que Robert Van Moore hace de unos versos del conceptista español. Para concluir, no se trata, pues, sólo de otra burla literaria contra las antologías, la historia o las investigaciones filológicas. Detrás de cada hoja atisba el grueso lente de Max Aub y sus sesenta y una máscaras.

VIII. De Félix Grande —"la persona como ideología"— se glosa *Las Rubáiyátas de Horacio Martín*. El autor, como Borges y Pessoa, hace de la lectura de Omar Khayyám un nuevo texto que rezuma la ironía de su "alter ego" Horacio Martín. *Las Rubáiyátas* (sesenta y tres poemas sin numerar) se acomodan entre varias citas y el "Cuaderno de Lovaina" (siete poemas). Félix Grande es autor, lector y comentarista; Horacio Martín, la máscara de Grande. Carreño esclarece las filiaciones del heterónimo con Horacio (Oliveira) de *Rayuela*, de Cortázar, y con Martín (Abel), de Antonio Machado. A este cruce de voces dramáticas hay que añadir una acertada incrustación de textos (Vallejo, Paz, Pavese, Camus, Garcilaso, Quevedo) y variedad de esquemas (sonetos, versos alejandrinos, epigramas, etc.). Poemario sibilino el de Grande. Sus ecos literarios, sociales y políticos por fuerza han de extraviar al lector común.

Fácilmente se colige de este recorrido que los ensayos del Dr. Carreño invitan a la lectura reposada. En ocasiones a la dificultad del tema se suman los tecnicismos, el estilo un tanto abstracto, la peculiar puntuación y la tendencia a una construcción en bloque que rehuye la fragmentación en párrafos menores. No obstante, la comprensión y coherencia —presentes en todo el escrito— se robustecen en la conclusión final. Carreño no generaliza. Prefiere anotar los distintos matices que el concepto de persona destella en los ocho autores elegidos. Cierra el estudio la mención de las "Rubáiyátas" de Pessoa, Borges y Grande, "máscara que, como forma (...) sintetiza y compendia los motivos y temas más sobresalientes de estos tres poetas" (pág. 226).

La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea, título al parecer ambicioso, no deshonra su contenido. Cala aspectos infraestructurales apenas explorados, y la montura crítica que lo soporta —además de rigurosa documentación— obsequia al lectorado una cantera de futuras pesquisas. Carreño es un *scholar*. Sus numerosas lecturas y felices intuiciones abalan los agudos comentarios; se atiene al texto y al contexto; elabora sutiles referencias progresivas de corto y largo alcance, sin perderse en disquisiciones oblicuas. Tal vez por eso elude pasar juicio sobre el cariz filosófico de muchas sentencias transcritas, tan alejadas del sentido común. Está en su derecho. Tampoco se propone definir por su cuenta una teoría general de la máscara literaria y no literaria —en lo que le considero muy hábil—, desentrañando elementos primarios, estímulos inconscientes, impulsos, urgencias y otros sondeos. La retórica de la máscara (de acuerdo al propósito de él) surge de una lucha por ser y no ser, por asirse de la realidad circundante y huir de ella;

por vivir la propia existencia y disolverse en los "otros".

Pero ¿no comparten algo más los cultivadores del género? Aun cuando su arte y mérito sean impares, imagino útil apuntar dos principios matrices (entre otros) de este proceso dialéctico: uno remite a la creación literaria en general; el otro, a la psicología de cualquier color. Escribe Amado Alonso: "El propósito de creación poética supone siempre y desde su primer momento un desdoblamiento de la personalidad: el poeta vive sus sentimientos y a la vez los contempla. La creación poética empieza cuando esa contemplación no es de mero espectador, sino que se hace activa, con intervención en la contextura misma del sentimiento contemplado" (2). Según Alonso, la génesis del "doble" se anticipa al artificio del espejo y otras quimeras imaginadas. No hay por qué insistir en que la fluencia de sentimientos y una conciencia personal siempre en flor propician la cadena de doblajes. El otro fundamento atañe por igual a poetas y a profanos en sus frecuentes escapatorias de los sueños diurnos. Lance Morrow no será muy original, pero me parece que lo expresa con acierto: "All of our lives we are accompanied vaguely by the selves we might be. Man is the only creature that can imagine being someone else. The fantasy of being someone else is the basis of sympathy, of humanity. Daydreams of possibility enlarge the mind. They are also haunting. Around every active mind there always hovers an aura of hypothesis and the subjunctive: almost every conscious intellect is continuously wandering elsewhere in time and space. // The past 20 years have stimulated the antiself. They have encouraged the notion of continuous self-renewal as if the self were destined to be an endless series of selves. Each one would be better than the last, or at least different, which was the point: a miracle of transformations, dreams popping into reality on fast-forward, life as a hectic multiple exposure" (3). Lo que la mayoría de los mortales fomenta hoy y trunca mañana, el escritor immortaliza en unos textos que lo han de sobrevivir. Turbadora profesión. ¡Qué fácil suena dudar de la propia existencia frente a los poderes míticos de la palabra escrita!

La obra de Antonio Carreño instruye y estimula; sugiere mucho más de lo que enseña por la variedad de enfoques, de citas y de análisis. Sirva de prueba al canto la incoada reflexión que antecede, inspirada en libro tan fecundo.

CADALSO, JOSE: *Solaya o los circasianos. Tragedia inédita* (Edición de Francisco Aguilar Piñal). Madrid, Castalia, 1982. 129 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

Aparte de *Don Sancho García, Conde de Castilla* (1770), Cadalso escribió otras dos tragedias: *Solaya o los circasianos* y *La numantina*, de las que sólo se conocía el título y, de la primera, que fue prohibida su representación en noviembre de 1770.

Aguilar Piñal ha encontrado una copia manuscrita de *Solaya o los circasianos*, tragedia neoclásica según los aspectos formales, que plantea una problemática de mucha actualidad en su época: el dilema de la mujer enamorada que tiene que optar entre obedecer a la autoridad paterna, contraria a su amor, o seguir los dictados de su corazón. Este esquema básico de enfrentamiento hija/autoridad paterna se intensifica con la introducción de un elemento dramático de orden social: la decisión que adopte Solaya repercute en el honor familiar y, por extensión, en el honor colectivo de su pueblo. Por tanto, su libertad individual se encuentra constreñida por su *deber* patriótico de anteponer los inte-

(2) *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1965, p. 16.

(3) "Daydreams of What You'd Rather Be", *Time*, June 28, 1982, p. 78.

reses generales a los suyos propios. Es la temática de buena parte del teatro de la segunda mitad del siglo XVIII, propiciada por la ideología ilustrada.

Sin embargo, Solaya se rebela contra la autoridad paterna y reivindica el derecho a su amor por encima de los intereses del Estado. Lo hace en términos patéticos dirigiendo una sentida queja a la divinidad:

“Si no es delito amor, muero inocente ...
Y si es delito ... ¡oh cielo soberano!
¿por qué hiciste sensible al pecho humano?”
(vv. 1674-1676)

Como muy bien dice Aguilar Piñal en la Introducción, “esta sensibilidad para el amor es algo nuevo en la literatura española, expresada en los términos en que Cadalso lo hace, más cercano sin duda de la ‘comedia lacrimosa’ posterior y de la novela sentimental que de toda la literatura amorosa anterior” (p. 40).

Esta postura de rebeldía, este tono sentimental y la muerte de los dos amantes, fieles a sus sentimientos, pueden indicar el acercamiento de Cadalso también en el teatro a una sensibilidad estética que anuncia el romanticismo.

En definitiva, nos encontramos ante un acontecimiento literario de primera magnitud ya que la publicación de esta obra perdida puede dar un poco más de luz sobre la personalidad de Cadalso y sobre las peculiaridades del teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII.

CHEVALIER, MAXIME, Edición de: *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*. Madrid, Taurus, 1982. 389 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

Maxime Chevalier está llevando a cabo una labor de gran importancia para el mejor conocimiento de nuestra literatura de los Siglos de Oro, con sus estudios sobre el cuento tradicional (1) y ahora con esta Antología.

En gran parte de los autores y géneros literarios de los siglos XVI y XVII se observa la presencia de una tradición popular, oral o escrita, que se materializa en muchos casos en forma de narración breve. Es lo que Chevalier llama “cuentecillo” y “cuento novelado”.

El “cuentecillo” se identifica por tres características: brevedad, jocosidad y oralidad. Se distingue del “exemplum” y de la fábula, aunque los límites entre estos tipos de narración no siempre aparecen muy claros.

Los “cuentos novelados” son, siguiendo a Chevalier, “cuentos folklóricos disfrazados de novelas” (p. 26), procedentes bien directamente de la fuente literaria que los origina, o bien a través de un proceso de transformación típico de la transmisión popular de una tradición oral o escrita, de donde la toma el autor.

Partiendo de estas definiciones básicas, extraídas de las referencias de autores de la

(1) *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Gredos, 1975.
Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro. Barcelona, Crítica, 1978.

época, Chevalier marcha los límites de lo que considera *cuento* en esta época, y siguiendo estos criterios ha llegado a la realización de esta antología tan peculiar y sugerente.

Los cuentos seleccionados forman parte, en la mayoría de los casos, de una obra más amplia sea comedia, poema novela o Miscelánea. Se encuentran en las producciones literarias más importantes de la época: *La vida de Lazarillo de Tormes*, *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda, *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *El Quijote* y *La Gitanilla* de Cervantes, en varias comedias de Lope de Vega y Calderón, e incluso en *El criticón* de Baltasar Gracián. Son sólo una pequeña parte de los textos comprendidos en esta antología, que abre una interesante línea de investigación para el mejor conocimiento de la influencia que nuestra tradición folklórica tuvo en la literatura de nuestros siglos XVI y XVII.

MELÉNDEZ VALDES, JUAN: *Poesías selectas. La lira de marfil* (Edición de J.H.R. Polt y Georges Demerson). Madrid, Castalia, 1981. 303 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

En la segunda mitad del siglo XVIII coexisten varios estilos poéticos, cultivados con mayor o menor intensidad, pero que diversifican la tradicional etiqueta de "poesía neoclásica" adjudicada a la poesía de este período.

Nos encontramos con el estilo *rococó*, elegante y sensual, de mero goce estético, rítmico y lingüístico. El estilo *neoclásico*, ordenado y racional, que bebe sus fuentes en la poesía greco-latina, y por último, el *prerromántico*, subjetivo y emocional, en que el poeta expresa sus más íntimos sentimientos. Según J.H.R. Polt, en la Introducción crítica, este estilo englobaría también la poesía ideológica que expresa los ideales de la Ilustración de progreso, fraternidad y humanidad.

Todos estos estilos se encuentran en Meléndez Valdés y esta antología tiene la virtualidad de ofrecernos la rica variedad de concepciones poéticas que se extienden a lo largo de la vida de *Batilo*, sin orden lógico, que se entremezclan y superponen, respondiendo quizás a diversos estados de ánimo o a una evolución interior difícil de objetivizar.

La ordenación de los poemas por temas, y dentro de cada uno, por orden cronológico (aunque sea indicativo), permite por un lado, observar la constancia en el tratamiento del tema amoroso que reviste de diversas formas poéticas: odas, letrillas, sonetos, romances y silvas; y la introducción de nuevos temas como el de la naturaleza, los amigos y la familia, la poesía narrativa y costumbrista, las elegías, la poesía de la Ilustración, la poesía filosófica y la religiosa. Por otra lado, se puede observar dentro de cada tema la evolución que sigue *Batilo*, en cuanto a su progresiva perfección técnica y la depuración de los tres estilos antes señalados.

Otro aspecto a destacar es la inclusión de notas que enmarcan, desde diversos puntos de vista, cada poema seleccionado.

En conclusión, esta antología permite conocer en toda su extensión y variedad a un poeta que, como Meléndez, "bien merece un puesto distinguido en el Parnaso hispánico" (p. 56).

CRUZ, RAMON DE LA: *Sainetes*. I. (Ed. de John Dowling). Madrid, Castalia, 1981, 282 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

Cada vez aumenta más el interés por el estudio del teatro de la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la publicación de varias obras recientes, de autores no españoles (R. Andioc, I.L. McClelland, J. A. Cook, etc), que han contemplado la dimensión sociológica y estética de esta manifestación cultural, hasta ahora prácticamente inédita en nuestras Historias de la Literatura.

Los sainetes de D. Ramón de la Cruz constituyen una excepción a la regla general enunciada, ya que han gozado siempre de la atención de críticos e historiadores de nuestra literatura, como una de las escasas aportaciones originales del siglo XVIII a nuestro teatro.

John Dowling, en su "Introducción", hace un interesante estudio del "sainete como género", para luego analizar los elementos estructurales básicos del género, en el caso concreto de Ramón de la Cruz, como "acción", "estructura binaria", "carácter" (con los diversos "tipos" de personajes), "pensamiento", "lenguaje" y "música y sonido". Además presta atención a la dimensión espectacular de la puesta en escena del sainete.

Cruz escribía sus sainetes directamente pensando en los actores que iban a hacer la representación. Por este motivo, Dowling, hace referencia a la "vida teatral" de la época: actores, organización de las compañías, teatros, etc.

En esta edición, se publican ocho sainetes de los más representativos de Ramón de la Cruz, acompañados del correspondiente aparato crítico.

Son los siguientes:

- El Prado por la noche.
- La pradera de San Isidro.
- La comedia de maravillas.
- La presumida burlada.
- Manolo.
- Las usías y las payas.
- El cortejo escarmentado.
- El diablo autor aburrido.

JAUURALDE POU, PABLO: *Manual de Investigación Literaria. Guía bibliográfica para el estudio de la Literatura Española*. Madrid, Gredos, 1981. 416 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

El trabajo de investigación requiere, como paso previo, una cuidada selección de los materiales básicos de orden bibliográfico, que guíen y orienten la línea a seguir desde el principio. Para ello hay que reunir una amplia y variada información que las más de las veces está dispersa. En España, además, no contamos con demasiados instrumentos que faciliten esta labor, por lo que este *Manual* cubre una importante laguna en nuestra bibliografía.

Jauralde reúne con rigor científico todo el espectro bibliográfico que puede interesar al investigador de nuestra literatura, añadiendo diversas vías tangenciales de penetra-

ción en la obra literaria, que posibilita un estudio integral e integrador tanto de un autor, como de un género o de una época completa de nuestra literatura. Desde este punto de vista, abre los horizontes del estudio literario a otras disciplinas que permiten una visión global del "hecho literario" enmarcado en su contexto histórico, estético o social.

Al mismo tiempo que presenta todo el caudal bibliográfico existente en España y fuera de ella sobre Biobibliografías, Diccionarios, Enciclopedias, etc. completa la obra con unos utilísimos "excursos" sobre diversos aspectos que inciden en el libro como soporte material de la literatura: "la presentación de originales", "la corrección de pruebas de imprenta", "tipos de imprenta", "referencia y descripción bibliográfica", "las ediciones", etc. Así como introducciones al mundo de las Bibliotecas y los Archivos.

Hay que destacar la estructuración del estudio de cada época literaria, al considerar la problemática propia de cada período. El esquema general es el siguiente:

1. Bibliografías, repertorios, fuentes.
2. Imprentas, libros, bibliotecas.
3. Historias de España.
4. Historias de la literatura.
5. Temas.
6. Estudios lingüísticos.
7. Antologías.

Así pues, este *Manual* constituye un excelente instrumento de trabajo para el investigador, y un medio de introducción en la tarea investigadora, para el estudiante de nuestra Literatura.

TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVI. Lucas Fernández, Cervantes, Torres Naharro y Gil Vicente. (Edición de Alfredo Hermenegildo). Madrid, Sociedad General Española de Librería, S.A., 1982. 278 pp.

Por Jerónimo Herrera Navarro

El teatro en el siglo XVI, circunscrito al ambiente cortesano y palaciego, no es todavía un espectáculo de masas. Va dirigido a un público homogéneo y limitado. El poder político no se ha percatado de la influencia que se puede ejercer sobre el espectador a través de los procedimientos dramáticos, lo que ocurrirá a partir del teatro de Lope. El autor de teatro en el siglo XVI todavía no está condicionado por la presión de la clase dominante. Por este motivo, Hermenegildo escribe en el Prólogo que este teatro "respira, en general, un aire de libertad que no existe en la gran comedia nacional" (p. 8). Esta es la tesis que preside esta antología, y explica los enunciados puestos por el editor al frente de cada una de las cuatro obras recogidas: "La condición humana liberada" (*El Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández); "Libertad y código social" (*Comedia Himenea*, de Torres Naharro); "La liberación del amor cortesano" (*Tragicomedia de don Duardos*, de Gil Vicente) y "La muerte liberadora" (*Tragedia de la destrucción de Numancia*, de Cervantes).

Estas cuatro obras presentan aspectos claramente definitorios de la sociedad española del XVI.

En *El Auto de la Pasión* destaca la contradicción entre una religiosidad ritual y superficial, propia de los cristianos viejos, y otra más interiorizada y espiritual, más exigente consigo mismo, actitud propia de los convertidos, es decir, de los cristianos nuevos.

Tanto en la *Comedia Himenea* como en la *Tragicomedia de don Duardos* se plantea

una problemática amorosa a través de la cual se pone en entredicho la estructura social estamental, sin llegar a destruirla. Al mismo tiempo, se avanza en la construcción dramática más diversificada y rica, y se inician procedimientos que alcanzarán su máximo desarrollo y esplendor en el teatro de Lope de Vega.

Por último, en la *Tragedia de la destrucción de Numancia*, el hombre se libera de la opresión en que vive a través de la muerte. Es una opresión de tipo existencial y social, representada por el cerco romano a la ciudad. Cervantes introduce procedimientos dramáticos innovadores como la utilización de figuras morales o alegóricas que "son el vehículo privilegiado por Cervantes para hacer llegar al espectador sus reflexiones más profundas" (p. 202).

Es una antología muy interesante por la selección de las obras y por la excelente introducción a cada una de ellas.

