

Abájelos en lágrimas bañadas

(Soneto XLVII, 4)

vi entre las nueve hermanas **asentada**
una hermosa ninfa al diestro lado

(Soneto XXXIV, 3-4)

Por otra parte, y al margen de la función específica y habitual de la sinalefa, en los versos de Mendoza se observa una incipiente tendencia al enlace de las vocales con la conjunción «y». Lo que Rafael Balbín denomina como «sinalefa consonántica»³⁹ porque se considera la conjunción «y» como una semivocal o semiconsonante:

amor lo dio y amor pudo quitallo	(Soneto XXXII, 12)
vuelve el cielo, y el tiempo huye y calla	(Soneto XXXIII, 1)
crece el deseo y mengua la esperanza	(Soneto XXXIII, 3)
yo sufro y callo y dígo, señora	(Soneto XXXIII, 9)
en la fuente más clara y apartada	(Soneto XXXIV, 1)
y en la causa del mal se le convierte;	(Soneto XLII, 4)
sin muerte y conocida sepultura,	(Soneto XLIV, 7)
acuerdas de engañarlos y escondella,	(Soneto XLIV, 12)
y entregando a la vil y flaca lengua	(Soneto XLV, 13)
y el loco mar enmiende la sentencia	(Soneto XLVI, 14)

Sin embargo, este procedimiento no llega a alcanzar el grado de técnica habitual y constante; pues, no la hace continuamente, y jamás hace sinalefa cuando una palabra termina en -y:

que finja yo que estoy en tu memoria (Soneto XL, 12)

Algo parecido se observa con las conjunciones «e» y «o» que hacen sinalefa en algunos versos, dando lugar a lo que Navarro Tomás designa como «sinalefa violenta»:⁴⁰

me parece pesado e inhumano	(Soneto XXXIX, 8)
fuera de humana forma o accidente	(Soneto LI, 13)
lo que una vez la fuerza o la destreza	(Soneto LII, 9)
cualquiera beneficio mengua o crece	(Soneto LIII, 5)

³⁹ R. Balbín Lucas, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 81-84.

⁴⁰ J. Domínguez Caparrós, *op. cit.*, pp. 88-90.

Las razones por las que Hurtado de Mendoza emplea la diéresis pueden ser muchas y muy variadas, aunque sobre todas ellas, sobresale la que la confirma como un recurso del que se vale para adaptarse a la medida del endecasílabo. Sin embargo, son muchos los ejemplos que demuestran que también es un recurso al que acude para establecer la rima perfecta en el final de sus versos:

Veo venir el mal, no sé **hu- ir**
Que puedo yo esperar del porven-ir
(Soneto XXXVI, 9, 12)

1.2.3. Otras licencias

Para lograr la medida exacta del endecasílabo, Mendoza emplea, como ya hemos visto, «dudosas licencias métricas». Por tanto, no nos debería ser extraño que sus versos presenten un notable incremento de recursos para reducir o aumentar el número de sílabas. Por esa misma razón, y como viene siendo habitual, no es extraño localizar en los versos de Hurtado de Mendoza «metaplasmos». Los ejemplos que proponemos a continuación ilustran este punto, pues en los sonetos de Mendoza es habitual encontrar apócope que reducen el número de sílabas. Tales como:

y que sabe **cuán** poco bien espera (Soneto LI, 11)
¡Cuán presto pasa un temple del verano (Soneto LVIII, 9)
y **cuán** despacio destemplados tiempos (Soneto LVIII, 10)
Y toda la aspereza por **do** he andado (Soneto LIII, 5)
Do por la muerte dejaré de haberos (Soneto LV, 10)
entre gentes extrañas **do** se encierra (Soneto LVII, 9)
en el mar, en el cielo, **so** la tierra (Soneto LVII, 12)

Sin embargo, otras veces aparece la forma sin apocopar; en el mismo soneto:

y **cuánto** cuesta un bien no conocido!
(Soneto LVIII, 11)

Por este motivo no debe sorprendernos que — salvando las diferencias — las licencias métricas utilizadas en unos y otros casos sean similares. Por esa razón, otro de los procedimientos empleado para incrementar el número de sílabas de un verso es la «prótesis». Lo podemos observar en:

Frente a este uso de la diéresis, surge otro que ocupa un lugar más destacado y numeroso en sus versos, pues en ocasiones nos encontramos con que esta licencia métrica se utiliza como un recurso para establecer la rima perfecta del final de sus versos; además de proporcionar la medida exacta de los mismos. Este uso se observa muy claramente en los siguientes versos:

mas puso lo peor, pues el penar
me hace por razón **desvari-ar**
(Soneto XXXVI, 6-7)

Aunque el uso más singular de la diéresis es, sin duda, el que se produce en «confianza» siempre que rima con «mudanza»:

combaten el recelo y **confi-anza**
asegurale fe toda mud-anza
(Soneto XXXIII, 6, 7)

alzóse una borrasca de mud-anza
quisieran castigar mi **confi-anza**
(Soneto XLVII, 11, 13)

ansí, que ya sin bien, sin **confi-anza**
podría ya muy bien hacer mud-anza
(Soneto LIII, 9, 11)

Aunque en otras dos ocasiones, «confianza» rima con «esperanza» haciendo también diéresis en la primera de ellas:

tanto sería de vana esta esper-anza
que no es bien de afligidos **confi-anza**
(Soneto XL, 14)

la vana fantasía y **confi-anza**
y **confiado** vivir sin esper-anza
(Soneto XLII, 9,14)

La única vez en la que «confianza» no hace diéresis es en un derivado suyo, «confiado». Como se puede observar en:

y **confiado** vivir sin esper-anza
(Soneto XLII, 9, 14)

LECTURA Y SIGNO REVISTA DE LITERATURA

Por último, es interesante mencionar la presencia de otra modalidad de sinéresis, la que afecta al hiato -ea. Siendo especialmente recurrente en la forma verbal sea:

tibio en amores no **sea** yo jamás (Soneto XLIII 1)
sea limosna o **sea** piedad siquiera (Soneto LII, 3)
cortada **sea** la mano que te diere (Soneto CXIX, 1)

Estos versos, en los que aparece la sinéresis como recurso, parecen confirmar que esta licencia métrica en Mendoza sólo se muestra como una técnica para alcanzar la medida exacta del endecasílabo. Aunque hay quienes como Ricardo James Freire condenan el uso de la sinéresis como posibilidad estilística, hasta el punto de decir que «no existe verso bueno con ella».³⁷

1.2.2. Diéresis

La diéresis, al contrario que la sinéresis, consiste en la separación de las dos vocales de un diptongo, así cada vocal cuenta con valor silábico.³⁸ Considerándola en cuanto a la técnica del verso, es un recurso que posiblemente utiliza Mendoza para conseguir el número de sílabas exacto en la medición de los versos que le resulten defectuosos.

Siguiendo el mismo método que el utilizado para el análisis de la sinéresis, debemos comenzar por decir que la diéresis es empleada en 16 de los 462 versos que constituyen sus sonetos.

En algunos versos la diéresis se reconoce fácilmente porque está señalada, en ediciones modernas, con un signo diacrítico llamado crema [˘]. En consecuencia, el diptongo -ue se deshace, y se convierte en un elemento más para conseguir alcanzar las once sílabas:

por qué sois tan **crü-el**, siendo tan tierno (Soneto XCVII, 10)
a esta fiera **crü-el** amando sigue (Soneto XXXVIII, 2)
oh **jü-ez** sin razón ni fundamento (Soneto XLVI, 11)

Sin embargo, el diptongo -ue se mantiene como tal en varias ocasiones. Sirvan de ejemplo algunas, como: Dueño (Soneto XXXI), Sueño (Soneto XXXI), Fue (Soneto XXXIII), Duele (Soneto XXXII), Muerte (Soneto XXXII) etc.

³⁷ J. Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992, pp. 69-70.

³⁸ R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 42-47.

1.2.1. Sinéresis

Para comprender las razones por las que Hurtado de Mendoza utiliza la sinéresis, tendremos en cuenta, en primer lugar, la incidencia que tiene esta licencia métrica en sus versos; si esa aparición responde a un desconocimiento del hiato, o por el contrario, sólo se muestra como un recurso para alcanzar las once sílabas; si su utilización responde a razones estéticas o a un mal manejo del endecasílabo.

Este recurso —la sinéresis— se manifiesta en 15 de los 462 versos que tienen los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza, uniendo en diptongo a las vocales -ae, -ía y -ea. No es extraño, pues, encontrar ejemplos donde esta licencia métrica alcance cierta extensión en un mismo verbo:

Traeme ciego de verdad en verdad (Soneto XL, 5)
y si algún placer me **trae**, con él me va (Soneto XLI, 11)
que nos **traes** embaucados tierra y cielo (Soneto XCV, 2)

Sin embargo, se advierten diferencias que desestiman que este hiato, en el verbo traer, fuese desconocido por Mendoza, ya que no hace sinéresis con el verbo traer en los versos siguientes:

Tra-é-me amor de pensamiento vano (Soneto XXXIX, 1)
Y **trá-e**-nos el seso a la redonda (Soneto XCVI, 10)

En ocasiones, la sinéresis alcanza gran difusión, incluso, dentro del mismo soneto. Como es el caso del hiato -ía que se convierte en diptongo en seis ocasiones, requiriendo de una gran habilidad para su articulación. El siguiente ejemplo puede resultar representativo:

chismerías de enojo y de cuidado (Soneto XLI, 9)
en las otras ropas lo **había** echado (Soneto XLVI, 7)
no alcanzaría más luz su señoría (Soneto XCVI, 13)

No obstante, este uso de la sinéresis tampoco responde a un desconocimiento del hiato, ya que es frecuente que -ía sea considerado como hiato. Como por ejemplo en: dí-as (Soneto XXXI), dí-a (Soneto XXXIII), tení-a (Soneto XXXIV), parecí-a (Soneto XXXIV), crí-a (Soneto XXXV), porfí-a (Soneto XXXV), dí-a (Soneto XXXVI)...

LECTURA Y SIGNO REVISTA DE LITERATURA

Vol. 3, 2008



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2008

1.2. Signos de adaptación al nuevo metro: el endecasílabo.

En líneas generales, la revolución métrica que propicia el endecasílabo en la poesía española no equivale a la renuncia y pérdida de rasgos y costumbres métricas de la lírica anterior, o por lo menos, no por completo en todos los poetas. Por lo tanto, es lógico pensar que Diego Hurtado de Mendoza como principiante en el uso del endecasílabo tropezase con obstáculos (irregularidades métricas, versos hipermétricos) en sus inicios. Obstáculos que sólo podría superar y corregir con esfuerzo y dedicación.

Probablemente, de esa inexperiencia con el endecasílabo es como surgen los versos hipermétricos³⁶ que encontramos en algunos sonetos:

Y, si algún placer me trae, con él me va 11+1 (Soneto XLI, 11)
Por brava playa con recio **temporal** 11+ 1 (Soneto XLIII, 10)

Del mismo modo, debemos interpretar todas las licencias métricas que emplea Diego Hurtado de Mendoza en sus sonetos, pues las utiliza para adaptarse a las once sílabas que le exigía el nuevo metro.

Llegado a este punto, conviene hacer algunas matizaciones sobre el análisis que vamos a hacer de las licencias métricas empleadas por Hurtado de Mendoza en sus Sonetos, pues sólo daremos cabida en el análisis a aquellas que sean más representativas, más singulares, las que puedan llegar a particularizar la técnica poética de Mendoza respecto a la de otros poetas de su generación. A la vez que desestimaremos todas aquellas que por ser tan generales, no servirían para poder establecer diferencias.

En este sentido, especialmente significativo resulta el uso de la sinéresis y diéresis en sus endecasílabos.

³⁶ En la edición que seguimos, y que editan Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, sólo se registran las variantes que coinciden en más manuscritos, al margen de cualquier consideración estética. En cambio, en la edición José Ignacio Díez Fernández, al no ser crítica, no tiene en cuenta esos mismos criterios para fijar las variantes de los versos. Por esa razón, esos dos versos hipermétricos, de los que hablamos, se convierten en esta última edición en endecasílabos correctos.

Así los versos pasan a ser endecasílabos:

Y si algún **bien** me trae, con él me va. 10+1
Por brava playa **en** recio temporal 10+1

En cambio, en la edición de José Ignacio Díez Fernández aparece otro verso hipermétrico, que no lo es en la edición de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio:

Pena ni gloria, descanso **ni** tormento 12

Aparte de las rimas oxítonas abstractas, un estudio de Keith Whinnom³¹ ha mostrado que de los 297 sustantivos diferentes encontrados en el *Cancionero* de Hernando del Castillo, los que más aparecen son: «passión vida, mal, dolor, muerte, esperanza, razón, gloria, corazón, amor, fe, ventura, plazer, bien, tormento, remedio, temor, tristura, morir, causa y pensamiento».³² Formando, todas estas palabras parte del vocabulario cancioneril. Quizá por esa razón, Garcilaso jamás utilizó «passión» como rima en sus versos endecasílabos.

No obstante, la influencia que la lírica tradicional cancioneril ejerce sobre los sonetos de Hurtado de Mendoza no se limita al uso «rancio» de ciertos usos métricos, como la rima aguda, sino que también se observan en sus versos numerosos procedimientos formales y estilísticos vinculados al arte de cancionero. Por lo tanto, no es extraño que sus sonetos presenten un uso notable de la rima «pasión».³³ A pesar de que ya era considerada, por sus coetáneos, como un rasgo arcaico utilizarla en la innovadora métrica de origen italiano.

Asimismo, emplea otras palabras propias del vocabulario cancioneril: «mal, amor, corazón, razón»³⁴ como rima en sus sonetos.

Después de todo lo anterior, parece posible poder sostener que existe una vinculación clara entre los sonetos de Mendoza y el arte de cancionero, pues encontramos en los versos de Mendoza el vocabulario característico del *Cancionero*: «oxítono y abstracto».³⁵ Consecuentemente, todo ello parece indicar que las divergencias observadas entre Mendoza y los otros poetas de su generación con respecto al uso del verso agudo, estriban, en mayor medida, en cuestiones ideológicas, que muestran que en Hurtado de Mendoza no existe una verdadera ruptura con los temas y formas métricas heredadas del arte cancioneril anterior.

Así pues, los resultados de este análisis confirman las principales tendencias del estilo poético de Hurtado de Mendoza. Hemos comprobado que el afán de novedad que impulsa a Mendoza a crear en endecasílabos está lastrado por antiguas resonancias de la lírica cancioneril.

³¹ *Ibidem*. K. Whinnom, pp. 361-381.

³² F. Rico, *op. cit.*, p. 246.

³³ Soneto XXXVII: 1-8, Soneto XL: 6-7, Soneto XLII: 9-14.

³⁴ Soneto XXXVII: 2-7; Soneto XL, 2-3; Soneto XLIII, 13 y Soneto XXXVII, 9.

³⁵ F. Rico, *op. cit.*, pp. 245-247.

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 3, 2008

Índice

<i>Sandra Pesqueira Rodríguez</i> : «Estudio métrico del endecasílabo en los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza».	11
<i>Gregorio Cabello Porras</i> : «Pedro de Navarra: revisión de un humanista. Bibliografía repertoriada de los siglos XVI-XVII».	65
<i>Macarena Cuiñas Gómez</i> : «En torno a la portada del <i>Burquillos</i> ».	117
<i>María Dolores Martos Pérez</i> : «La prédica del divertimento: la figuración carnavalesca de Judas Iscariote en una sátira de Luis Martín de la Plaza».	131
<i>Armando Pego Puigbó</i> : «Notas sobre burla y sacralidad en el conceptismo religioso».	183
<i>José Montero Reguera</i> : «Prosas de Lope».	195
<i>Fidel Sebastián Mediavilla</i> : «Mateo Alemán y la puntuación del <i>Guzmán de Alfarache</i> ».	237
<i>Juan Matas Caballero</i> : «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica».	271
<i>Benjamín Gomollón</i> : «Edipo y Segismundo: la libertad en Sófocles y Calderón».	309

Víctor Cantero García: «Manuel Tamayo y Baus: análisis de las claves que singularizan su propuesta de “realismo escénico” a través del estudio de <i>La bola de nieve</i> (1856)».	323
Francisco Ramírez Santacruz: «Cadáveres y sexualidad en Valle-Inclán».	353
Jesús Ponce Cárdenas: «El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-arábiga».	365
Aitor L. Larrabide: «El archivo de Ramón Sijé».	383
Javier Sánchez Zapatero: «Memoria y literatura: escribir desde el exilio».	437
M. ^a Elena Rodríguez Ventura: «Contenidos orientales en la poesía de José Corredor-Matheos».	455
Luis Bagué Quílez: «Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño».	487
Diego Valverde Villena: «Luis Alberto de Cuenca: necesidad del héroe».	509
Stella Voutsas: «Kostas Kariotakis, Mario Benedetti y el “realismo burocrático”».	513

RESEÑAS

Óscar García Fernández: José Montero Reguera, <i>Miguel de Cervantes, una literatura para el entretenimiento</i> , Barcelona, Montesinos, 2007, 174 pp.	531
Yaiza Álvarez Brito: <i>Humanismo y Renacimiento en la literatura española</i> . Asunción Rallo Gruss. Madrid, Editorial Síntesis, 2007, 283 pp.	537
Óscar García Fernández: <i>Venus venerada, Tradiciones eróticas de la literatura española</i> , ed. J. Ignacio Díez y Adrienne L. Martín. Madrid, Editorial Complutense, 2006, 265 pp.	541
Óscar García Fernández: <i>Venus venerada II. Literatura erótica y modernidad en España</i> , ed. Adrienne L. Martín y J. Ignacio Díez. Madrid, Editorial Complutense, 2007, 335 pp.	547
Desirée Pérez Fernández: Francisco de Rojas Zorrilla, <i>Obras completas. Volumen I. Primera parte de comedias</i> , edición crítica y anotada del Instituto Almagro de teatro clásico. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, 773 pp.	553

Mas quédame un consuelo en lo que hago,
que él mismo se mató porque **Anibal**
no pudieran vencer sino sus manos.

(Soneto XLIX, 9-14)

Este paso del acento a la sílaba siguiente se debe a razones de rima porque unos versos antes, en el mismo soneto, se acentúa correctamente «Aníbal». Veamos el ejemplo:

Los huesos y ceniza consagrada
de **Anibal**, que ha pagado a la natura
la deuda postrimera; y yo, la armada
diosa que en batallas da ventura.

(Soneto XLIX, 6)

Hasta aquí hemos podido comprobar cómo Hurtado de Mendoza integra el verso agudo en el endecasílabo, rasgo que lo relaciona directamente con la tradición cancioneril. Sin embargo, existe aún otro rasgo en el endecasílabo español de principios del XVI que lo vinculaba con la ranciedad cancioneril, pues, como afirma Francisco Rico «las rimas oxítonas solían ser, frecuentemente, abstractas en la lírica tradicional del XV; por esa razón, muchos poetas, entre ellos Garcilaso, rechazaban el uso de rimas oxítonas abstractas».²⁹

Para Garcilaso, el uso de estas rimas oxítonas abstractas en los endecasílabos resultaba intolerable por evocar claramente a la lírica anterior, y «por eso prefería utilizar rimas paroxítonas concretas, referidas, frecuentemente, a la naturaleza».³⁰ No obstante —y como viene siendo habitual en los sonetos de Hurtado de Mendoza— nuestro poeta no renunció a utilizar los oxítonos abstractos como rima en sus sonetos. Precisamente de los 51 finales agudos de sus treinta y tres sonetos sólo cinco de ellos son concretos:

mas en mí este remedio no ha lugar	(Soneto XXXI, 12)
que el cielo dio al mundo por señal	(Soneto XXXIV, 13)
déjase al viento y métese a la mar	(Soneto XLIII, 11)
sobre el sepulcro de Áyax Telamón	(Soneto XLV, 2)
que él mismo se mató porque a Anibal	(Soneto XLIX, 13)

²⁹ F. Rico, *op. cit.*, p. 245.

³⁰ *Ibidem*, F. Rico, pp. 245-247; y K. Whinnom, «Hacia la interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero General de 1511», *Filología XIII*, (1968-1969), pp. 361-381.

Al mismo tiempo, Mendoza tampoco renuncia a utilizar los monosílabos agudos asonantes, a pesar de que resulten simples y den la sensación de estar poco elaborados, como dice Francisco Rico, «el consonante más fácil de hallar, porque tiene menos letras es el agudo».²⁸ Veremos a continuación un ejemplo de rima con monosílabo asonante:

Con chismeras de enojo y de cuidado
Me viene, que es peor que cuanto peno
Y, si algún placer me trae, con él me **va**.

Como a madre con hijo regalado
que, si llorando (le) pide algún veneno,
tan ciega está de amor, que se lo **da**.

(Soneto XLI, 9-14)

Asimismo, el hecho de que Hurtado de Mendoza emplee, en el soneto XLV, la rima aguda imperfecta, que es la que no repite exactamente la misma terminación, pone de manifiesto una vez más la poca elaboración de sus rimas:

Yo sufro y [callo] y dí[go]te, Señora:
¿cuándo será aquel día que **estaré**
libre desta contienda en tu presencia?

Respóndeme tu saña matadora:
“juzga lo que he de ser por lo que **fue**,
que menos son tus males en ausencia”.

(Soneto XLV, 9-14)

No obstante, el caso más representativo de ese afán de Hurtado de Mendoza por valerse del verso agudo es, sin duda, el que se muestra en Soneto XLIX, ya que en el segundo terceto tiene lugar una licencia métrica referida a la acentuación. Fenómeno métrico que se conoce con el nombre de diástole. Veamos el ejemplo:

Quéjome de los hados inhumanos
que a tal varón hicieron tanto mal,
del miedo y vileza de Cartago;

Óscar García Fernández: Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, ed. J. Ponce Cárdenas. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, col. Clásicos andaluces, 2005, CLXII pp. más 481. 557

Desirée Pérez Fernández: Juan de Arguijo, *Poesía*, edición, introducción y notas de Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal López. Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Clásicos andaluces, 2004, CL pp. más 256 pp. 561

RESÚMENES 565

REVISTAS DE INTERCAMBIO 577

NORMAS DE EDICIÓN 579

²⁸ F. Rico, *op. cit.*, p. 238.

El caso más obvio, de rima recurrente, es el de «*ocasión*» que aparece rimada con «*pasión*» en tres sonetos diferentes,²¹ siendo en los tres ejemplos rimas contiguas. El ejemplo que proponemos a continuación ilustra esta rima:

Tiempo vi yo que Amor puso un deseo
honesto en un honesto corazón;
tiempo vi yo, que ahora no lo veo,
que era gloria y no pena mi **pasión**;

tiempo vi yo que por una **ocasión**
d[ie]ra angustia y congoja y, si venía,
señora, en tu presencia la razón
me faltaba y [mi] lengua enmudecía

(Soneto XXXVII, 1-8)

Muy similar, es el caso de «*corazón*» y «*razón*» que riman entre ellas en dos sonetos.²² Esta rima logra alcanzar gran importancia, no por la frecuencia, sino por la yuxtaposición relegada a final de verso que sirve como reclamo de la atención del lector:

Amor dijo en mi primera edad:
“si amares, no te cures de **razón**”.
siguió su voluntad mi **corazón**,
mas él nunca siguió mi voluntad.

(Soneto XL, 1-4)

En otros casos, los agudos llegan a ser monótonos por proceder, mayormente, de la misma categoría lingüística, además de ser superficiales por formarse todos ellos por los mismos procedimientos morfológicos: rimas construidas con el infinitivo terminado en -ar²³ o en -ir,²⁴ con palabras terminadas en -al,²⁵ -ás²⁶ o -ción.²⁷

²¹ Seguimos, en todos los sonetos, la numeración que ofrecen Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio en D. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, 1990: Soneto XXXVII: 1-8, Soneto XL: 5-8 y Soneto XLII: 9-14.

²² *Ibidem*. Soneto XXXVII: 1-8 y Soneto XL: 1-4.

²³ *Ibidem*. Soneto XXXI: 9-14 y Soneto XXXVI: 1-8.

²⁴ *Ibidem*. Soneto XXXV: 9-14 y Soneto XXXVI: 9-14.

²⁵ *Ibidem*. Soneto XXXIV: 9-14 y Soneto XLIII: 9-14.

²⁶ *Ibidem*. Soneto XLIII: 1-8.

²⁷ D. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, 1990: Soneto XLV, 1-8.

Fiel reflejo de esa obcecación de Mendoza por conjugar el verso agudo y el endecasílabo, son las epístolas que, aproximadamente hacia 1539, se envían Hurtado de Mendoza y Juan Boscán. Mendoza, desde Venecia, le remite a Boscán una epístola¹⁸ en tercetos plagada de numerosos versos agudos, utiliza más de 40 en 274 versos. Probablemente Boscán, influido por el ejemplo de Mendoza, le responde con otra carta en tercetos, donde la proporción de agudos es mayor a la de otras composiciones suyas de esa época, «emplea 18 versos agudos en 403 versos».¹⁹

En cualquier caso, estas y otras razones hicieron que Hurtado de Mendoza siempre estuviese a la cabeza entre los partidarios de aunar endecasílabo y verso agudo, persiguiéndole una fama que Hozes resumió en una frase que decía: «don Diego en mil versos los usó».²⁰

1.1.1. Rimas agudas en los sonetos de Mendoza

Como ha estudiado Rafael Lapesa, y más recientemente Francisco Rico, el verso oxítono era sumamente raro en la poesía italiana, y como tal, esa terminación aguda del verso era considerada como un signo de inadaptación al endecasílabo. Sin embargo, Diego Hurtado de Mendoza, al margen de los poetas de su generación, se mantiene, como veremos, fiel al uso del verso agudo. Así lo demuestra en los treinta y tres sonetos que compone, donde muestra 51 finales oxítonos en 462 versos.

En ocho de los treinta y tres sonetos utiliza el final agudo sólo como rima en los tercetos, mientras que en otros cinco la emplea de manera desmedida, cargando los cuartetos y los tercetos de abundantes rimas agudas que saturan y endurecen el final de sus versos.

La rima aguda empleada por Diego Hurtado de Mendoza en sus sonetos, se muestra como un artificio pobre y recurrente, frente al posible caudal de rimas variadas que podrían haberle proporcionado las consonancias graves. Además, las palabras oxítonas que se muestran como final de verso en sus sonetos son, como veremos, pocas, pobres y muy obvias, pues hay una serie de agudos que usa de manera recurrente como rima en diferentes sonetos.

¹⁸ D. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, 1990, pp. 82-92; y J. Boscán, *op. cit.*, 1999.

¹⁹ F. Rico, *op. cit.*, p. 216.

²⁰ *Ibidem*, F. Rico, p. 217; y también en J. Cueva, *Exemplar poético II*, ed. Crítica de José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, p. 186.

ESTUDIO MÉTRICO DEL ENDECASÍLABO EN LOS SONETOS DE DIEGO HURTADO DE MENDOZA

SANDRA PESQUEIRA RODRÍGUEZ
Universidad de Vigo

INTRODUCCIÓN

Con probabilidad, Diego Hurtado de Mendoza es más conocido por sus composiciones en octosílabos que por ser uno de los precursores en el uso del soneto en España; sin embargo, nos ha parecido interesante tratar de reconstruir, en este estudio, los pasos que marcaron el tránsito de este poeta formado en el arte del cancionero hasta el mundo del metro italiano. En cualquier caso, se tiene constancia de que Mendoza empleó el octosílabo y el endecasílabo de manera indistinta a lo largo de su dilatada trayectoria poética, y que con sus primeros ensayos sonetiles contribuyó a la aclimatación de nueva estrofa en la literatura española; si bien no siempre innovación y calidad han corrido la misma suerte.

Diego Hurtado de Mendoza está vinculado por una serie de rasgos comunes y coincidencias vitales a los poetas que forman la llamada «Primera

generación petrarquista».¹ Muchos eran los aspectos que lo aproximaban a la generación de Garcilaso, Acuña, Cetina...: edad, aficiones, formación en la cultura clásica grecolatina, su condición de ser «hijos no primogénitos» en familias nobles.² Hecho, este último, que los llevó a vincular su vida al ejército y al servicio del Rey.

Su condición de militares les lleva a Italia donde encontrarán una experiencia vital que les marcará su vida y su formación poética. Allí conocen, y conviven en algún caso, con los poetas italianos más importantes: Petrarca, Dante, Tasso, Ariosto...³ De ellos recogerán el uso del soneto y la adopción del verso endecasílabo. Pero es de suponer que para esta generación de poetas, educados y formados en la escuela tradicional cancioneril, esa evolución hacia el mundo de los sonetos requería de un proceso complicado de asimilación y adaptación a una nueva forma de hacer poesía que tenía su origen en Italia.

Por ello, la intención en este estudio es la de analizar ese proceso de adaptación al metro italiano de un poeta que comienza su carrera poética en la poesía de cancionero y el uso del octosílabo. A través de un análisis métrico descriptivo de los treinta y tres sonetos de Diego Hurtado de Mendoza intentaré averiguar cuales fueron los signos de inadaptación, si es que existieron, al arte nuevo en este poeta; si su antigua formación métrica favoreció que surgieran errores en el uso del endecasílabo o, si por el contrario, Mendoza logró adaptarse perfectamente al límite del verso sin dar lugar a versos hipermétricos o a dudosas licencias métricas. A la vez, trataremos de comprobar si para Mendoza el endecasílabo fue un juego con el que poder experimentar e innovar; si consiguió dejar atrás, como ya lo había hecho antes Garcilaso, el uso del verso agudo que tanto convenía para la viveza del octosílabo pero que su utilización en el endecasílabo podría ser considerada

¹ A. Gallego Morell, «Escuela de Garcilaso» en *Renacimiento español*, Universidad de Granada, Comares S. L., 2003. p. 243; y A. Zamora Vicente, *Sobre petrarquismo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago 1948.

² He utilizado como libro de referencia sobre la biografía de Diego Hurtado de Mendoza: la edición D. Hurtado de Mendoza, *Poesías*, ed. de Luis Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990. No obstante, también he tenido en cuenta la edición: D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.

³ Todos estos aspectos biográficos de la generación petrarquista han sido recopilados a partir de la edición, ya mencionada de: D. Hurtado de Mendoza, *op. cit.*, 1990. No obstante, también hemos utilizado como fuente de información: Garcilaso de la Vega, *Poesías completas castellanas*, ed. Elías Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1996, pp. 12-18.

excepción de Garcilaso. Sin embargo, esa terminación aguda del verso era, según todos los investigadores, un signo claro de inadaptación al arte nuevo.

Ahora bien, como ha estudiado Rafael Lapesa, «la relativa frecuencia con la que aparece el verso agudo en decenios inmediatos se debe a que los poetas españoles aplicaron al endecasílabo las libertades a las que estaban acostumbrados en el arte real y arte mayor tradicional, donde usaban indiferentemente las rimas llanas y agudas».¹⁴

Como decíamos, el verso agudo domina en la primera mitad del siglo XVI (excepto en Garcilaso) y, muy probablemente, su eliminación fue efecto, señala Lapesa, de una moda literaria que buscaba separarse de la tradición poética anterior, muy alejada estéticamente de la medida del endecasílabo y unida a la lírica tradicional por esa herencia del verso octosílabo.

No obstante, según matiza Lapesa, Garcilaso utilizó ocasionalmente el verso agudo en su etapa inicial, aunque después, tan pronto como entró en pleno contacto con la poesía italiana «su fino sentido artístico»¹⁵ le hizo rechazar el final oxítono del verso. Del mismo modo, esa progresiva disminución de los finales agudos en los endecasílabos se observa en Boscán.¹⁶

No obstante, Hurtado de Mendoza parece, y así lo demuestra en la mayoría de sus endecasílabos, que se mantiene fiel a una moda, la del uso de versos oxítonos, que ya no continúa en ninguno de los poetas de su generación. Es más, él nunca prescinde del uso de los finales oxítonos, a pesar de que hacia 1550-1552, se experimenta un cambio y desaparece la rima aguda de los endecasílabos. Reproduzco parte de la exposición de Francisco Rico sobre el destierro del verso agudo:

[...] Entre 1550-1552, pues, los gustos se habían depurado a ojos vistas. Las vanguardias poéticas, no satisfechas con postergar el octosílabo, imponían leyes más rigurosas al endecasílabo. Y eran los suyos unos imperativos tan apremiantes como para que Hozes se aviniera a acatar un precepto que se le antojaba excesivo y no bien autorizado: el destierro del verso agudo.¹⁷

¹⁴ R. Lapesa, *Garcilaso, Estudios completos*, Madrid, ISTMO, 1985, p. 185.

¹⁵ *Ibidem*, R. Lapesa, pp. 183-186.

¹⁶ *Ibidem*, R. Lapesa, pp. 183-186.

¹⁷ F. Rico, «El destierro del verso agudo», *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, p. 229.

Suele señalarse como límite de esa primera etapa cancioneril 1526,¹² año en el que tiene lugar la famosa conversación entre Boscán y el humanista Andrea Navagiero durante las bodas de Carlos V e Isabel de Portugal. Esta conversación llevará a Boscán y a Garcilaso a ensayar sus primeros poemas en endecasílabos.

En el caso concreto de Diego Hurtado de Mendoza, su condición de militar y diplomático le llevó en innumerables ocasiones a Italia, donde participó en guerras (como la «Batalla de Provenza», donde, se cree, que coincidió por última vez con Garcilaso) y en asuntos diplomáticos (intervino decisivamente en el «Concilio de Trento» en 1545). Estos largos periodos en Italia (regresa, definitivamente, a España en 1561) le permitieron entrar en contacto con el humanismo italiano, convirtiéndose, así, en uno de los nobles más preparados de su época.

Seguramente, esa cercanía con la poética italiana del *cincuecento* hizo que Hurtado de Mendoza pronto comenzara a componer sonetos, pero para un poeta acostumbrado al octosílabo la adaptación de su pensamiento a una nueva forma métrica que exigía un número de sílabas distinto y la pérdida de ciertos usos métricos a los que estaba acostumbrado, no debió ser tan fácil.

Por eso, partiendo de un análisis métrico trataremos de explorar las corrientes literarias que influyen y confluyen en los sonetos de Mendoza y que son, creemos, reflejo de una trayectoria de aprendizaje poético. Se trata, pues, de enumerar y clasificar los rasos que lo vinculan con la lírica tradicional del siglo XV; y cuales, por el contrario, son signos de adaptación a la medida de un nuevo verso.

1.1. Las herencias del verso agudo

Cuando Mendoza comienza a componer sus primeros sonetos, «la acomodación al arte nuevo» era, según Lapesa, todavía imperfecta. En esa época temprana, era frecuente que los versos endecasílabos tuviesen rimas agudas, pues no sólo sigue empleándolas Hurtado de Mendoza sino también otros poetas del primer grupo petrarquista¹³ como Acuña, Boscán..., a

¹² Véase «Carta a la Duquesa de Soma» en J. Boscán, *op. cit.*, pp. 115-120.

¹³ A. Gallego Morell, *op. cit.*, p. 243. Aunque la primera vez que aparece este término es en J. G. Fucilla, «Two generations of petrarchism and patrchists in Spain» en *Modern philology*, Chicago, (1930), pp. 277-295.

como un arcaísmo, y por lo tanto como un signo de inadaptación al arte nuevo. Todo ello, teniendo en cuenta la formación poética del poeta, la tradición literaria en la que se educa y sus rasgos poéticos personales.

Pero para ahondar en esos rasgos de inadaptación e innovación que pudieran aparecer soterrados bajo los sonetos de Hurtado de Mendoza, necesitaremos puntualizar cuales son los rasgos comunes y divergentes que mantiene con los poetas de su generación. Y todo ello, teniendo en cuenta que no se trata de encontrar diferencias tajantes, aunque a veces sí exclusivas de este poeta; sino, las más de las veces, de pequeños rasgos que sugieren un proceso de asimilación, de evolución y de inadaptación a una nueva forma de hacer poesía.

Por otra parte, pretendemos dejar claro que nuestro objetivo no ha sido el de estudiar la incorporación de nuevos conceptos, metáforas y maneras de expresar propias de la manera petrarquista; pues parece que para los poetas castellanos fue más fácil la adaptación a estos conceptos petrarquistas — algunos de lejana ascendencia, ya presentes en la poesía trovadoresca — que el habituarse a una nueva estrofa, que el adaptar y limitar sus composiciones a un número de sílabas distinto al que estaban acostumbrados a emplear. En fin, para los poetas castellanos fue más complicada la acomodación de su pensamiento a un nuevo verso con un tipo de tonalidad y acentuación distinta a la que estaban acostumbrados a utilizar en otro tipo de estrofas.

Por otra parte, al intentar establecer los límites del corpus de sonetos de Diego Hurtado de Mendoza, nos hemos encontrado con el inconveniente de dar con una colección de sonetos confusa, repleta de falsas atribuciones e innumerables variantes; propiciado, sin duda, por la ausencia de un manuscrito autógrafo de este autor. Parece que lo único que supervisó fue una colección de treinta y nueve textos recogidos antes de 1549, conservada en la *Biblioteca Nacional de París*. Todas las ediciones, hasta hoy, de las poesías de Mendoza parten de una edición *princeps* que sale a la luz en 1610; recientemente, Alberto Blecua⁴ escribió un artículo donde intenta demostrar una posible participación de Cervantes en la autoría del prólogo al lector y de los sonetos preliminares que acompañan la edición de las obras de Hurtado

⁴ A. Blecua, «La epístola al lector a la edición de las obras de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610) ¿Un viejo nuevo texto cervantino?», en *Ínsula*, (abril-mayo 2005), pp. 2-6.

de Mendoza en 1610. A pesar de esta edición, Mendoza siguió leyéndose en manuscritos hasta principios del siglo XIX. La historia de la transmisión textual moderna de Hurtado de Mendoza se reduce a la edición de Knapp en 1877, la de Bohigas en 1944, la de Batchelor en 1959 y la de Díez Fernández en 1989.

En cualquier caso, hemos delimitado el corpus utilizado a partir de la edición de *Poesías Completas* de Diego Hurtado de Mendoza que han editado Luis Díaz Larios y Olga Gete Carpio,⁵ y que reduce el corpus de sonetos de este autor a treinta y tres, una vez eliminadas las falsas atribuciones. En ocasiones hemos cotejado algunos versos que nos planteaban dudas con los de la edición de José Ignacio Díez Fernández.⁶

En este estudio trataremos de analizar en qué radica, a nuestro juicio, uno de los atractivos del estudio de la métrica de los sonetos de Mendoza, pues creemos que no sólo nos hallamos ante una de las primeras incursiones en el uso del endecasílabo en la literatura castellana, sino porque también encontramos en él un punto de referencia para conocer la evolución formal, el cambio de pensamiento y la adaptación a la que tuvieron que someterse los integrantes de una generación formada y educada en la poética de arte mayor castellana. Todo ello, creemos, justifica este estudio.

1. TRADICIÓN Y NOVEDAD EN EL PROCESO DE ADAPTACIÓN AL ENDECASÍLABO

Para tener una visión adecuada de los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza, y del uso que hace, en ellos, del endecasílabo, conviene, en primer lugar, recordar la formación del autor en el arte mayor (dodecasílabos) y arte menor (octosílabos).

Durante el siglo XV, el dodecasílabo triunfa en la poesía cortesana y de cancioneros, pues la poesía grave de los cancioneros se escribía en copla de arte mayor.⁷ A la vez, el octosílabo barre en los cancioneros al heptasílabo y se impone como verso dominante en el arte menor.

A todo esto, se añade que el texto poético más importante a principios del XVI es, sin duda, el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, cancionero

⁵ D. Hurtado de mendoza, *op. cit.*, 1990.

⁶ D. Hurtado de mendoza, *op. cit.*, 1989.

⁷ Para todos estos aspectos debe acudir a: F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-111.

que se publicó en 1511 alcanzando un extraordinario éxito en la época, puesto que se conocen hasta nueve ediciones. Esto supone, según José Manuel Blecua, «que este texto poético anduvo en manos de todos estos poetas, y que su influencia fue considerable desde Boscán a Fernando de Herrera».⁸

En esos primeros años del siglo XVI nacen Hurtado de Mendoza, Garcilaso, Cetina, Acuña..., coincidiendo su periodo de formación y educación con el éxito del *Cancionero General*. Este cancionero, posiblemente, «sirvió de referencia poética juvenil»⁹ para todos estos aspirantes a poeta que comenzaban en esos años a componer sus primeros versos. Algunos de ellos, herederos de la tradición cancioneril, componen coplas castellanas «siguiendo los patrones métricos cuatrocentistas».¹⁰

Probablemente, las primeras composiciones poéticas de Mendoza, al igual que los poetas de su generación, también hayan sido canciones o coplas en versos cortos al estilo cancioneril del siglo XV, aunque resulta bastante arriesgado aventurarse a establecer una fecha fiable de la composición de estas coplas y canciones castellanas, ya que no existe ningún escrito que pueda facilitar una posible fecha de redacción. El único documento que podría, de alguna manera, justificar esa primera etapa cancioneril en Mendoza, son estas palabras de Boscán que encontramos recogidas en «la carta a la Duquesa de Soma»:

[...] En el primero avrá vuestra señoría visto esas coplas (quiero dezillo así) hechas a la castellana. Solía holgarse con ellas un hombre muy avisado y a quien vuestra señoría debe de conocer muy bien, que es Don Diego de Mendoza. Mas paréceme que se holgava con ellas como con niños, y así las llamaba las redondillas.¹¹

Es de suponer, pues, que durante los primeros años del siglo XVI la vieja poesía, representada por el verso octosílabo, conviviese con el nuevo metro endecasílabo. Aunque hubo un momento, con el triunfo de las formas italianas (aproximadamente desde 1530) en el que el octosílabo quedó relegado a la poesía popular y tradicional.

⁸ J. M. Blecua, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, p. 11-24. Véase también la reciente edición de J. González Cuenca, *Cancionero general; recopilación de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, 2004.

⁹ *Ibidem*, J. M. Blecua, p. 21.

¹⁰ Garcilaso compone ocho coplas castellanas. Véase. Garcilaso De La Vega, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹¹ Véase. J. Boscán, *Obra Completa*, ed, Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999, p. 115.

- e) CDE: EDC: XL, XLII.
 g) CDE: DEC: XLIX, XCVI.
 f) CDE: CED: LII.
2. ABBA: BAAB b) CDD: CCD: XXXI.
 d) CDE: DCE: XCIX.
3. ABAB: ABAB a) CDC: DCD: XLVI.
 c) CDE: CDE: XXXII, XLV, L, LVI.
 e) CDE: EDC: XXXIV, XXXV, LI.
4. ABAB: BABA a) CDC: DCD: XCV
 e) CDE: EDC: XLIII, XLVIII, XLIX.
5. ABAB: BAAB a) CDC: DCD: XXXVI
6. ABBA: ACCA h) DEF: DEF: XLI
7. ABAB: BCBC h) DEF: DEF: XXXVII

El esquema que anteriormente hemos reproducido nos deja observar, por una parte, el predominio en los cuartetos de paradigmas insólitos para los poetas coetáneos a Diego Hurtado de Mendoza. Existe una clara tendencia a romper el orden de las rimas, prefiriendo las rimas cruzadas ABAB ABAB como era frecuente, como ya hemos visto, en los primeros sonetistas italianos del *duecento* y en el Marqués de Santillana.

Como habíamos dicho Santillana prefería la rima (ABAB ABAB) para diferenciarla de la rima utilizada en la copla de arte mayor castellana; sin embargo, hay que considerar de manera muy distinta el caso de Hurtado de Mendoza.

Como se muestra en el esquema anterior, Mendoza utiliza la forma cruzada ABAB ABAB en ocho de sus sonetos. Sin embargo, son diferentes las motivaciones que llevaron a Hurtado de Mendoza a reproducir, en cierta manera, el esquema de rimas de Santillana. Según Baehr, en Diego Hurtado de Mendoza se trata de «un intento por amoldar la forma fija de la cuarteta italiana a las formas autóctonas mediante variaciones en la disposición de las rimas».

Intentaremos demostrar con dos ejemplos la afinidad existente entre la combinación de rimas empleada por el Marqués de Santillana en *Los sonetos fechos al itálico modo* y la utilizada por Hurtado de Mendoza en sus sonetos.

Estas son en resumen, las principales características del endecasílabo en los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza: por una parte, su uso destacado del verso agudo, uso que conlleva grandes diferencias formales con los restantes poetas de su generación, más partidarios de desligarse por completo de ese resto del verso octosílabo; por otra, su utilización de licencias métricas, algunas de ellas muy criticadas, y que en último caso evidencian una poesía descuidada, lastrada de antiguas resonancias de la lírica del XV; todo ello, con cierta rudeza técnica que subraya el papel precursor y transitorio de sus sonetos dentro de la literatura española del XVI.

2. PROCESO DE ADAPTACIÓN AL RITMO ACENTUAL DEL ENDECASÍLABO

El acento métrico es un elemento fundamental en el ritmo del verso ya que de la posición de las sílabas acentuadas depende en gran parte la belleza del verso y de la estrofa. Por esta razón, a lo largo de las décadas varios investigadores han propuesto diferentes modelos de explicación de la forma en la que se organiza el acento en el verso. Esos modelos podrían clasificarse, según Domínguez Caparrós,⁴¹ esencialmente en tres: *Sistema de cláusulas rítmicas* de Andrés Bello, *El modelo Musical* de Navarro Tomás y el *Sistema de análisis binario* de Rafael Balbín.

Sin embargo, y aunque no vamos a entrar en disquisiciones más detalladas acerca de la validez de las anteriores clasificaciones, debemos decir que éstas no han sido suficientes para el análisis acentual de los versos de Diego Hurtado de Mendoza. Por esta razón, y para suplir las carencias que nos originaban las antiguas clasificaciones del acento castellano hemos recurrido al sistema que ha propuesto recientemente Pablo Jauralde⁴² en su *Manual de métrica española*. Esta última propuesta nos permite hacer una clasificación más particularizada de la acentuación de los endecasílabos y un desarrollo más eficaz del análisis del ritmo acentual de los sonetos de Mendoza.

⁴¹ P. Jauralde Pou, E. Varela Merino y P. Moñío Sánchez, *Manual de Métrica española*, Madrid, Castalia Universidad, 2005.

⁴² Durante el reinado de Juan II, Castilla vive unos años de esplendor demográfico y económico, facilitado por el incremento de las exportaciones de lana, hierro y vino a los mercados europeos. Esta buena situación permite el desarrollo de instituciones que prefiguran el Estado moderno. Por otra parte, el interés del monarca por la cultura permite el surgimiento de poetas y literatos cortesanos, protegidos personalmente por el Rey.

A continuación nos ocupamos ya de cuestiones directamente relacionadas con la acentuación de los endecasílabos de Hurtado de Mendoza. Para ello conviene recordar que durante el periodo medieval la versificación española, hasta entonces dominada por el dodecasílabo y octosílabo, evoluciona con la paulatina incorporación de nuevas y distintas culturas a la nuestra.⁴³ A este periodo, corresponde la primera muestra de endecasílabo en castellano, ya que por esos años, el Marqués de Santillana ensaya con endecasílabos a la italiana componiendo *Cuarenta y dos sonetos fechos al itálico modo*.⁴⁴

A este respecto, conviene señalar que pese a que los endecasílabos del Marqués de Santillana suelen relegarse por ser rudimentarios, lo cierto es que Santillana era un gran conocedor de la poesía de Petrarca, dado que en la «Carta a doña Violante de Prades»⁴⁵ demuestra tener grandes conocimientos teóricos sobre el soneto, tal y como se puede leer en aquel texto fechado el 4 de mayo de 1443:

[...] Enbívosla, Señora, con Palomar, e asimesmo los çiento proverbios míos e algunos otros sonetos que agora nuevamente he comenzado a fazer al itálico modo. E esta arte falló primero en Italia Guido Cavalgante, e después usaron d'ella Checo d'Ascholi e Dante; mucho más que todos Francisco Petrarca, poeta laureado.

Además, Íñigo López de Mendoza también da muestras de conocer datos biográficos y bibliográficos sobre Petrarca. Continúa Santillana en el «Proemio a la carta»:⁴⁶

[...] El Rey Roberto de Nápol, claro e virtuoso príncipe, tanto esta ciencia le plugo que, commo en esta misma sazón miçer Francisco Petrarca, poeta laureado, floreciese, es cierto grand tiempo lo tuvo consigo en el Castil Novo Nápol, con quien él muy a menudo confería e platicava d'esas artes, en tal manera que mucho fue avido por açepto a él e grand privado suyo; e allí se dize aver él fecho muchas de sus obras, así latinas commo vulgares, e entre las otras el libro "De rerum memorandorum" e las sus églogas e muchos sonetos, e en especial aquel que fizo a la muerte de este mismo rey, que comiença: "Rota è l'alta columpna e el verde lauro", etc.

⁴³ I. López de Mendoza, *Poesías completas*, ed. Maxim P.A.M Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Clásicos Castalia, 2003, pp. 32-34.

⁴⁴ *Ibidem*. I. López de Mendoza, p. 640.

⁴⁵ I. López de Mendoza, *op. cit.*, p. 674.

⁴⁶ R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, insula, 1957, p. 197.

Edad Media dado que es a mediados del siglo XV donde se encuentra el testimonio más temprano de soneto castellano.

Santillana se decanta por la rima cruzada ABAB ABAB en los cuartetos de sus sonetos; la explicación estriba, según Baehr, en que la rima abrazada era muy parecida a la combinación de rimas que se utilizaba en la copla de arte mayor. Por lo tanto, para evitar la confusión entre ambas estrofas se decantó por la cruzada ABAB ABAB.⁸⁵

Sin embargo y a pesar de que la rima cruzada tenía su origen en el patrón del soneto italiano primitivo, no se naturalizó en los sonetos de principios del siglo XVI. La rima cruzada sólo se usó en la primera época del soneto español siendo posteriormente rechazada por Garcilaso y los restantes poetas de la primera generación petrarquista dado que consideraban esa disposición de rimas (ABAB ABAB) como un rasgo arcaizante.

En líneas generales, todos los poetas de principios del XVI mantuvieron cierto equilibrio entre tradición medieval y las nuevas corrientes métricas llegadas de Italia, aunque siempre orientando su poesía hacia la estética y mesura del verso, donde ritmo estaba asociado a emotividad que pretendían transmitir. Ejemplos de esa tendencia son Garcilaso, Boscán, Cetina y Acuña. Sin embargo, —una vez más— Mendoza se queda al margen de ese proceso que inician sus compañeros.

Pero, dejando a un lado esta cuestión, lo que aquí nos interesa determinar es si nos hallamos ante un fenómeno excluyente —propio de Hurtado de Mendoza— o si, por el contrario, podría ser un fenómeno compartido por otros poetas de su generación. Para ello iremos explicando y comparando los esquemas métricos utilizados por Mendoza con los que utilizan el Marqués de Santillana y Garcilaso.

Comenzaremos por presentar el esquema completo de todas las combinaciones de rimas que utiliza Mendoza en sus treinta y tres sonetos. El esquema ha sido elaborado por Luis Díaz Larios y Olga Gete Carpio:⁸⁶

1. **ABBA: ABBA** a) **CDC: DCD**: XXXVIII, XLVII, LIII, LIV, LV, LVI.
c) **CDE: CDE**: XXIII, LVIII, XCVII, XCVIII.
d) **CDE: DCE**: XXXIX.

⁸⁵ D. Hurtado de Mendoza, 1990, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶ I. López de Mendoza, *op. cit.*, p. 156-157.

cual se observa esa primera etapa del soneto en la que la rima era cruzada y no existía diferenciación entre los cuartetos:

Io m'ag(g)io posto in care a Dio servire, **A**
 com'io potesse gire im paradiso, **B**
 al santo loco c'ag(g)io audito dire, **A**
 u'si mantien sollazzo, gioco e riso. **B**
 Sanza mia donna non vi voria gire, **A**
 quella c'ha la blonda testa e claro viso, **B**
 ché sanza lei non poteria gaudere, **A**
 estando da la mia donna diviso. **B**

Ma non lo dico a tale intendimento, **C**
 Perch'io peccato ci vollesse fare; **D**
 Se non veder lo suo bel portamento **C**
 E lo bel viso e' l morbido sguardare: **D**
 mi teria in gran consolamento **C**
 Veg(g)endo la mia donna in ghiora stare⁸³ **D**

Por otra parte y ya en la literatura castellana, el soneto clásico castellano se ha conservado casi inalterado desde Petrarca, conservándose en la literatura como estrofa de catorce versos endecasílabos dispuestos en dos cuartetos y dos tercetos de ocho y seis versos respectivamente. Como ya hemos visto, históricamente los cuartetos podían tener dos combinaciones de rimas, cruzada ABAB ABAB y abrazada ABBA ABBA; mientras que el orden de las rimas de los tercetos era más libre y podía realizarse en combinaciones con dos rimas: CDC DCD, CDC CDC, CDD DCC; o con tres rimas: CDE CDE, CDE DCE, CDE DEC, CDE EDC.⁸⁴

Pero dejando a un lado la teoría, vayamos a interpretar cómo se manifiesta este esquema de rimas en la práctica en los poetas que utilizan como estrofa el soneto. Explicación que comenzaremos con el Marqués de Santillana y terminaremos con los poetas que integran el grupo poético de principios del siglo XVI. Una vez más será necesario remontarnos hasta la

rubios cabellos y rostro bello, porque sin ella no podría gozar, estando lejos de ella. Pero no digo esto con intención de cometer pecado; sólo quiero ver su porte elegante, su bello rostro y sus suave mirada: pues esto sería para mí gran consuelo, viendo que mi amada está en la gloria". *Ibidem*, M. Fubini, p. 180.

⁸³ R. Baehr, *op. cit.*, pp. 385-391.

⁸⁴ R. Baehr, *op. cit.*, pp. 385-391.

Ya sabemos que Iñigo López de Mendoza fue el primer poeta español que compuso sonetos (adelantándose casi un siglo a Boscán y Garcilaso), sin embargo y, pese a que como hemos podido comprobar el Marqués de Santillana conocía los sonetos de Petrarca, nunca logró adaptarse a una nueva forma métrica tan ajena a la tradición lírica castellana, tal y como demuestra Lapesa en *La obra literaria del Marqués de Santillana*.⁴⁷

Según ha señalado Lapesa, en *La obra literaria del Marqués de Santillana*, los endecasílabos de Santillana eran rudimentarios y poco logrados, ya que en ellos seguían predominando como base rítmica acentual el ritmo dactílico [4.^a, 7.^a, 10.^a] y sáfico difuso, es decir los que buscan su primer apoyo en la cuarta sílaba.

No sorprende, entonces, que se observe claramente en sus sonetos ritmo más propio de la copla de arte mayor que del nuevo verso endecasílabo:

Sitio de amor con grand artillería [1.^a 4.^a 10.^a] **Sáfico difuso pleno**
 me veo en torno e poder inmenso, [2.^a 4.^a 8.^a 10.^a]
 e jamás cessan de noche e de día, [3.^a 4.^a 7.^a 10.^a] **Extrarrítmico dactílico puro**
 nin el ániño mío está suspenso [2.^a 5.^a 8.^a 10.^a]

de sus combates con tanta porfía [4.^a 7.^a 10.^a] **Dactílico puro**
 que ya me sobra, maguer me deffenso, [4.^a 7.^a 10.^a] **Dactílico puro**
 Pues, ¿qué farás?, ¡o triste vida mía! [2.^a 4.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
 ca non lo alcanço por mucho que pienso. [4.^a 7.^a 10.^a] **Dactílico puro**

La corpórea fuerça de Sansón, [3.^a 6.^a 10.^a]
 nin de David el grand amor divino, [4.^a 8.^a 10.^a]
 el seso nin saber de Salomón, [2.^a 6.^a 10.^a]

nin Hércules se falla tanto digno [2.^a 6.^a 10.^a]
 que resistir podiessen tal prisión; [4.^a 6.^a 10.^a]
 assí a deffensar me fallo indigno [2.^a 6.^a 8.^a 10.^a]

(Marqués de Santillana, *Soneto IV*)⁴⁸

En definitiva, el Marqués de Santillana nunca logró desprenderse del influjo del arte mayor castellano. De hecho, del análisis métrico de Lapesa se desprende que: «Un 41,2 por 100 de los versos presenta una acentuación

⁴⁷ I. López de Mendoza, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁸ R. Lapesa (1957), *op. cit.*, p. 197.

propia del verso de arte mayor castellano, al igual que muchos sonetos de final del *Duecento*, vale decir, *predantescos*; del mismo modo la disposición más frecuente de las rimas corresponde al patrón del soneto italiano primitivo». ⁴⁹

Sin embargo, durante el Renacimiento la «primera generación petrarquista», con Garcilaso a la cabeza, desterró el ritmo dactílico de los endecasílabos por ser un ritmo demasiado machacón, y lo reemplazaron por un ritmo mucho más flexible.

Es a partir de 1526, y sobre todo, desde que Garcilaso se decide a componer en metros italianos cuando el «ritmo del endecasílabo se sostiene sobre tres o cuatro apoyos rítmicos esenciales que son, además del obligado en décima, los de cuarta, sexta y octava, siendo el primer apoyo variable». ⁵⁰

No obstante, no todos los poetas de principios del XVI se adaptaron con la misma facilidad que Garcilaso al ritmo acentual que exigía el nuevo metro. En el caso de Hurtado de Mendoza, ya hemos comprobado en el epígrafe anterior la estrecha relación que guardan sus endecasílabos con la lírica tradicional anterior. Por este motivo, a continuación expondremos y explicaremos cómo Mendoza reproduce esquemas y ritmos acentuales utilizados previamente por el Marqués de Santillana, sin duda, un rastro claro de la herencia del arte cancioneril que se observa sus endecasílabos.

2.1. Esquemas acentuales: endecasílabo Dactílico y Sáfico difuso

De acuerdo con lo visto hasta el momento, mantener el ritmo dactílico en los endecasílabos era un rasgo claro de influencia del ritmo del arte mayor castellano, tal y como lo demuestra Lapesa ⁵¹ en el análisis de los endecasílabos del Marqués de Santillana. Pero, ¿qué factores influyeron en Hurtado de Mendoza para que utilizase ese mismo ritmo dactílico en sus endecasílabos? Llegados a este punto conviene hacer un breve repaso del verso de arte mayor que triunfa en esos momentos en la poesía castellana.

⁴⁹ P. Jauralde Pou, y otros, *op. cit.*, pp. 371-372.

⁵⁰ R. Lapesa, *op. cit.*, Rafael (1957), p. 197.

⁵¹ F. Lázaro Carreter, *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 75-120. Reproduzco parte de la explicación de Lázaro Carreter sobre la acentuación del dodecasílabo: «Pensamos que la verdadera vía para interpretar el enigmático metro es la abierta por Foulché-Delbosc, tal como ha profundizado Pierre Le Gentil. Rechaza, por supuesto, la existencia de hemistiquios de un sólo acento: todos cuentan con dos, si bien el primero, separado siempre por dos sílabas átonas del segundo, “ne sonne pas toujours avec une grande intensité”».

Obviando algunas explicaciones, creemos que innecesarias, sobre sus compañeros de generación trataremos de esbozar cuáles han sido las causas que pudieron propiciar esta diferencia en Hurtado de Mendoza. Es probable que entre esas diferencias encontremos rasgos que acerquen a nuestro poeta a la lírica de cancionero (arcaísmos) y otros rasgos que, por el contrario, manifestarán ese espíritu experimentador e innovador del que habíamos hablado al comienzo de este trabajo.

No obstante, no debemos delimitar la explicación del origen del fenómeno a los poetas de esa primera generación petrarquista, ni al primer testimonio de soneto en la literatura castellana (Marqués de Santillana) pues éste es un fenómeno que tiene su explicación y precedente en los sonetos italianos del *duecento* (los sonetos *predantescos*).

Llegado a este punto conviene hacer un breve apunte histórico sobre el origen del soneto. ⁷⁹ Comenzaremos por decir que el soneto primitivo italiano se forma, casi con total seguridad, a partir de que se repite en una breve composición la forma métrica del *estranbote siciliano*, formado por ocho versos de rima alterna. Como señala Mario Fubini: ⁸⁰

[...]Se observó que los primeros sonetos tenían en los cuartetos el esquema ABAB, mientras que después predomina la forma ABBA. Las rimas alternas de los primeros cuartetos impedían, por lo tanto, distinguir claramente los dos cuartetos, por lo que había una serie de dísticos como en una octava siciliana. Los tercetos parecieron en cambio un estrambote, sin dos versos, con la forma CDCDCD. El soneto, en su origen, habría derivado de la fusión de los estrambotes o *rispetti* sicilianos.

En un segundo momento, cuando el soneto pasa a las demás regiones de Italia varios poetas imitan su forma métrica y el soneto se consolida en la forma ABBA. En los tercetos la rima originaria CDC DCD es complementada con otras, entre ellas la preferida CDE CDE. ⁸¹

Todas estas afirmaciones sobre el origen del soneto italiano son ejemplificadas por Mario Fubini con un soneto de Jacopo da Lentini, ⁸² en el

⁷⁹ *Ibidem*, M. Fubini, p. 177-178.

⁸⁰ *Ibidem*, M. Fubini, p. 179.

⁸¹ Para este soneto consúltese B. Croce, «Un sonetto di Jacopo da Lentini», *Poesia antica e moderna*, Bari, Laterza, 1941, pp. 48-50. También en : M. Fubini, *op. cit.*, p. 180.

⁸² Traducción del soneto: “Me he propuesto servir a Dios, para así poder ir al paraíso, al lugar santo donde he oído decir hay siempre alegría y risas. Pero sin mi amada no quisiera ir, la de

- Rimar una palabra con su compuesto:

Y cuán despacio destemplados **tiempos**
Triste la larga en breves **pasatiempos**
(Soneto LVIII, 10-13)

- Rimar la misma palabra

ansí mi alma triste en solo **verte**
del duro conocerte al duro **verte**
(Soneto XLII, 4, 8)

- Rimar dos palabras fonéticamente idénticas pero con significados distintos

Que el uso de vivir siempre en **cuidado**
y riése la muerte del **cuidado**
(Soneto XXXII, 3, 14)

- Rima apagada que por su frecuente aparición constituye una rima pobre y débil.

ni en consejo de amor ni en vanagloria
que finja yo que estoy en tu memoria
(Soneto XL, 11-12)

- Otras manifestaciones de eufonía del verso, como es la armonía vocálica, que consiste en la repetición o simetría de la disposición de las vocales del verso, especialmente las que llevan el acento rítmico.

en traje extraño y lengua desusada [á á é á]
dando y quitando leyes a su grado [á á é á]
(Soneto XXXIV, 7-8)

3.2. Esquemas de la rima

Para comprender el origen de las divergencias existentes entre el esquema de rimas utilizado por Hurtado de Mendoza y el empleado por los poetas que forman su grupo generacional, debemos delimitar los factores que determinaron ese cambio que se hace visible en el uso tan novedoso e insólito en la combinación de rimas.

En el dodecasílabo era frecuente un característico ritmo acentual de cuatro sílabas tónicas separado cada una de ellas por dos átonas [óoo óoo óoo óoo], lo que «le confería una característica presencia solemne y monótona».⁵² El ritmo resultante era dactílico y se articulaba en torno a cuatro ejes rítmicos. Sin embargo, ese ritmo insistente del dodecasílabo era considerado como arcaico por los poetas de principios del XVI.

A pesar de todo esto, Mendoza sigue reproduciendo los esquemas y ritmos acentuales (dactílicos y sáficos difusos) utilizados por el Marqués de Santillana casi un siglo antes. Por lo tanto, debemos interpretar del mismo modo ese uso del ritmo dactílico y sáfico difuso en el Marqués de Santillana y en Hurtado de Mendoza.

No obstante, y aunque Garcilaso se mantiene al margen de esta acentuación dactílica en la mayoría de sus versos, existen algunos ejemplos en los que muestra todavía ese ritmo dactílico perfecto. Así lo estudia José Montero Reguera en el primer soneto: «el poema se inicia con un ritmo predominantemente sáfico, propio para la exaltación lírica, con alternancia en los versos acentuados en 6.^a-10.^a y los acentuados en 8.^a-10.^a, si bien predominan estos últimos. Este ritmo se extiende a lo largo de los diez primeros versos a excepción del tercero, dactílico (1.^a-4.^a-7.^a-10.^a), modalidad esta utilizada por Garcilaso en muy pocas ocasiones».⁵³ Tal y como podemos observar en:

Quando me paro a contemplar mí estado
y a ver los pasos por dó me han traído,
hallo, según por do anduve perdido,[1. 4. 7. 10] **Dactílico perfecto**
que a mayor mal pudiera haber llegado;
(Garcilaso, Soneto I, 1-4)

Sin embargo, debemos insistir que este ritmo dactílico es más fácil de localizar en los endecasílabos de Diego Hurtado de Mendoza que en cualquier otro poeta de principios del XVI, ya que como veremos más adelante, en sus sonetos se observan otras características rítmicas (como la acentuación en 5.^a) que suponen un punto de inflexión con los poetas de su generación.

⁵² J. Montero Reguera, «En torno a un soneto garcilasiano de Lope de Vega», *Actas del XIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 616-622.

⁵³ P. Jauralde Pou y otros, *op. cit.*, p. 43.

Los poetas coetáneos a Mendoza, rechazaban, inicialmente, los endecasílabos con ritmo dactílico ([4.^a 7.^a 10.^a]) en cualquiera de sus variedades, tanto en la perfecta [1.^a 4.^a 7.^a 10.^a] como en la impura [2.^a 4.^a 7.^a 10.^a], dado que eran «ritmos del verso de arte mayor que sonaban a viejo».⁵⁴ En este sentido, resulta muy significativo el análisis de estos versos de Diego Hurtado de Mendoza:

- Sáfico difuso pleno [1.^a 4.^a 10.^a]
tiempo vi yo que por una ocasión (Soneto XXXVII, 5)
- Sáfico difuso [4.^a 10.^a]
que nos encubres tanta hermosura (Soneto XLIV, 2)
- Dactílico puro [4.^a 7.^a 10.^a]
Aunque en miralla no falta cansuelo (Soneto XLIV, 8)
La cual deseo ya más que ninguna (Soneto LVI, 10)
- Variante extrarrítmica del endecasílabo dactílico [1.^a 3.^a 4.^a 7.^a 10.^a]
tiempo vi yo que por una ocasión (Soneto XXXVII, 5)

2.2. Serie de endecasílabos no tradicionales⁵⁵

Agrupamos bajo este epígrafe una serie de ejemplos variados con ritmos poco frecuentes en el endecasílabo. La mayoría son los que carecen de acento esencial entre 2.^a y 7.^a, entre 3.^a y 8.^a, o los que llevan el acento rítmico en 5.^a sílaba.

Llegado a este punto conviene hacer algunas matizaciones. Dado que los manuales de métrica más conocidos no siempre explican los casos más extraños de acentuación, a pesar de que casi todos coinciden en una posible influencia del ritmo del dodecasílabo y/ o del octosílabo en estos versos «no tradicionales». Por lo tanto, los estudiaremos, simplemente, como ritmos que no se han naturalizado en la versificación española.

Esa serie de ritmos «no tradicionales» se recogerán en varios apartados en los que estudiaremos los endecasílabos acentuados 5.^a, en 7.^a, y en 8.^a.

⁵⁴ Según Jauralde son la mayoría de ritmos que dejan sin acento esencial entre 1.^a y 7.^a; y entre 3.^a y 8.^a, o que llevan un acento en 5.^a. Jauralde los denomina "Serie de endecasílabos no tradicionales", mientras que Henríquez Ureña se refiere a muchos de ellos como ejemplos de "mayores libertades". P. Jauralde Pou, *op. cit.*, pp. 196-200; y P., Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía española*, Madrid, 1920.

⁵⁵ P. Jauralde Pou y otros, *op. cit.* pp. 196-199.

juegos de palabras y de reiteración verbal se logra un efecto de concentración obsesiva, en el que el ingenio está al servicio de la intensificación expresiva.

En líneas generales, esa reiteración y juegos de palabras que se muestran en los versos de Hurtado de Mendoza se erigen sobre las bases de la lírica cancioneril, pero, como ha estudiado Rafael Lapesa, este no es un caso originario de Mendoza, ya que también es un recurso muy empleado por Garcilaso. A continuación exponemos algunos ejemplos que se producen en los sonetos de Hurtado de Mendoza:

gasto **en males** la vida y **amor crece**
en males crece amor y allí se cría
(Soneto XXXV, 1-2)

Siguió mi voluntad mi corazón
más él nunca **siguió mi voluntad**
(Soneto XL, 3-4)

que con falsa **esperanza** de ocasión,
me sostenga siquiera en **vanidad**.
Tanto sería de **vana** esta **esperanza**,
que no podría caber en mí sentido
ni en consejo de amor ni en **vanagloria**.
(Soneto XL, 7-11)

¡Si fuese muerto ya mi **pensamiento**
y pasase mi vida así durmiendo
aueño de eterno olvido, no **sintiendo**
pena, (ni) gloria, desanso ni tormento.
Triste vida es tener el **sentimiento**
tal, que huye **sentir** lo que desea;
su **pensamiento** a otros lisonjea,
yo enemigo de mí siempre lo **siento**.
(Soneto XLI, 1-8)

3.1.3. Otras clases de rimas: carácter reiterativo y rítmico de la rima.

Bajo este epígrafe aglutinamos todas las rimas que no son demasiado esperadas por apoyarse en las relaciones gramaticales y semánticas de forma muy obvia. Estas rimas son las que caracterizan y particularizan las rimas de Mendoza, ya que los finales de sus versos están plagados de estas rimas categoriales.

Sin embargo, si seguimos los estudios realizados por Mario Fubini, comprobaremos que ya en el soneto primitivo del *duecento italiano* existía otra clase de rima interna. En estos primeros sonetos italianos se repetía, de forma casi imperceptible, un artificio de la poesía provenzal que consistía en unir las estancias entre sí, repitiendo al principio de la estancia siguiente la última palabra de la anterior.⁷⁶ Fubini, ejemplifica este artificio con los siguientes versos de Dante:

da cielo in terra a miracol **mostrare**.
Mostrasi sí piacente a chi la mira⁷⁷

En los sonetos de Hurtado de Mendoza, también hemos encontrado ejemplos donde se muestra ese artificio de ascendencia italiana:

Vuelve el cielo, y el tiempo huye **y calla**
y callando despierta tu tardanza
 (Soneto XXXIII, 1-2)

que no fue poco ver hombre **mortal**
inmortal hermosura y voz divina,
 (Soneto XXXIV, 10-11)

Sin embargo, existe aún otra clase de rima interna, característicamente castellana, y que tiene su precedente más inmediato en la lírica de cancionero. Como señala Lapesa, la poesía de los cancioneros castellanos no dejó de influir sobre los «líricos del periodo áureo». En palabras de Lapesa: «Si hay un petrarquismo soterrado en los octosílabos y versos de arte mayor del siglo XV, no faltan en la centuria siguiente vestigios del cancionero tradicional disfrazados bajo formas italianas».⁷⁸

Este fenómeno, que podríamos llamar poliptoton o derivación, era muy del gusto de los poetas castellanos, y constituye otro modo de buscar la rima en la poesía de cancioneros. Por medio de la reiteración conceptista, de

⁷⁶ Recogido de Fubini, *ibidem*, p. 200.

⁷⁷ R. Lapesa, 1985, *op. cit.*, p. 213-215.

⁷⁸ Mario Fubini considera como ciertas dos teorías sobre el origen del soneto. La primera es la que acerca el soneto a un origen popular, basado en la forma métrica del estrambote siciliano; la segunda afirma que el esquema del soneto corresponde al de la canción. Ambas teorías pueden ser compatibles, sin embargo hay razones muy válidas que apoyan la hipótesis de la derivación del soneto del estrambote. *Vid.*, M. Fubini, *op. cit.*, pp. 176-178.

2.2.1. Endecasílabos con acentuación en quinta

Todos los endecasílabos acentuados en 5.^a suelen resultar impropios, pero de entre las muchas variedades con acento en quinta posición, la más extraña es la de [1.^a 5.^a 10.^a]. Acentuación que aparece en uno de los versos de Mendoza:

- [1.^a 5.^a 10.^a]
 ahora con la mano y el sentido (Soneto LVII, 3).

Abundan también los casos en los que se produce un uso variado de estos ritmos con acento esencial en quinta. Como en:

- [1.^a 3.^a 5.^a 10.^a]
 ahora el alma atenta y desvelada (Soneto LVII, 6)
- [2.^a 5.^a 8.^a 10.^a] o [2.^a 5.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
 viniendo del mal cierto al bien dudoso (Soneto XLII, 7)
- [3.^a 5.^a 8.^a 10.^a] o [3.^a 5.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
 y que sabe cuán poco bien espera (Soneto CXIX, 8)
- [1.^a 5.^a 7.^a 10.^a]
 tengo en humana forma abreviada (Soneto L, 6)

2.2.2 Endecasílabos con acentuación en séptima

Como ha señalado Jauralde, «entre los ritmos heroicos que no se han naturalizado en la métrica española resulta relativamente usual el de [2.^a 7.^a 10.^a]».⁵⁶ Ritmo del que se vale Hurtado de Mendoza en el siguiente verso:

- [(2.^a) 7.^a 10.^a]⁵⁷
 Mas, ya que porque no mueran los vivos (Soneto XLIV, 11)

Otro ejemplo con acento en séptima es [1.^a 3.^a 7.^a 10.^a] y que, siguiendo el manual de Jauralde, puede ser explicado como una variante del endecasílabo raro [3.^a 7.^a 10.^a]:

- [1.^a 3.^a 7.^a 10.^a]
 Tráeme ciego de verdad en verdad (Soneto XL, 5)

⁵⁶ El ritmo [2.7.10] recuerda a la mucho acentuación del *octosílabo heroico difuso* [2.7], ya que el acento esencial en séptima sílaba era propio del octosílabo español.

⁵⁷ Ejemplo estudiado y analizado en P. Jauralde Pou y otros, *op. cit.*, p. 197.

2.2.3. Endecasílabos con acentuación en octava

Otra variedad desechada del heroico que se encuentra reflejada en la poesía clásica española es [2.^a 8.^a 10.^a], ritmo que no sólo utiliza Hurtado de Mendoza sino también Garcilaso, como recogió Navarro Tomás:⁵⁸

En lágrimas como el lluvioso viento
(Garcilaso, *Elegía I*, "Al Duque d'alba en la Muerte de Don Bernardino de Toledo", 23)
el fruto que con el sudor sembramos
(Garcilaso, *Elegía II*, "A Boscán", 9)

En Diego Hurtado de Mendoza se encuentra esta acentuación en el verso:

- [2.^a 8.^a 10.^a]
[de ti, ni para publicar] mis males (*Soneto L*, 10)

Otro de los ritmos poco usuales con acentuación en octava es [3.^a 8.^a 10.^a]. Navarro Tomás también recoge un ejemplo con este ritmo en Garcilaso:⁵⁹

Por testigo de cuanto os he encubierto
(Garcilaso, *Canción II*. Estrofa 3, 3)

Por su parte Hurtado de Mendoza utiliza la acentuación [3.^a 8.^a 10.^a] en el verso:

duraré y permaneceré deste arte (*Soneto LVII*, 11)

Hasta aquí hemos podido comprobar que, sin olvidar las antiguas resonancias del ritmo del arte cancioneril, Mendoza profundiza, con mayor o peor acierto, en el ritmo del endecasílabo. No obstante, en los sonetos de Hurtado de Mendoza se advierte también la asimilación del nuevo ritmo del endecasílabo. A continuación, mostramos cuáles han sido los versos en los que el poeta demuestra esa adaptación hacia el ritmo acentual marcado, durante en Renacimiento, para el endecasílabo.

⁵⁸ Ejemplo recogido de P. Jauralde Pou y otros, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁹ *Ibidem*. P. Jauralde Pou y otros, pp. 181-205.

si alguna breve gloria me fue **dada**
la vida congojosa toda es **nada**

(*Soneto XXXII*, 10, 13)

Vuelve el cielo, y el tiempo huye y **calla**
tanto más cuanto más lejos te **halla**

(*Soneto XXXIII*, 1, 4)

Aun por haceros Grecia mayor **mengua**
y entregando a la vil y flaca **lengua**

(*Soneto XLV*, 10, 13)

por la orilla del río Nilo, le **convino**
compaña que a los reyes de **contino**

(*Soneto XLVIII*, 3, 6)

puñada a mojicón, aunque más **digas**
Encima de mis ojos lluevan **higas**

(*Soneto XCIX*, 2, 5)

El caso que exponemos a continuación, corresponde a una rima muy utilizada por los poetas del XVI, ya que incluso Garcilaso hace uso de ella en varias ocasiones. Lapesa⁷⁵ la estudia en la canción I de Garcilaso:

Como en mí vuestros males son de otra **arte**,
Duénleme en más sensible y tierna **parte**

(Garcilaso, *Canción I*, 25-26)

En Diego Hurtado de Mendoza encontramos la misma rima en:

duraré y permaneceré deste **arte**
que tu vista figura en toda **parte**

(*Soneto LVII*, 11, 14)

3.1.2 Rima interna

La rima interna consiste en rimar el final del verso con el final del primer hemistiquio del verso siguiente, y se cree que fue introducida cuando las formas métricas italianas dominan la poesía española del XVI.

⁷⁵ M. Fubini, *op. cit.*, p. 200.

idéntica se pone de relieve por contraste la pugna de ideas, de sentimientos, o de burla:

honesto en un honesto **corazón**
Señora, en tu presencia, la **razón**
(Soneto XXXXVII, 2, 7)

a esta fiera crúel amando **sigue**
ella huye de todos y **persigue**
(Soneto XXXVIII, 2-3)

que le traiga a las manos de **cupido**
y en la parte contraria un **escupido**
(Soneto XCVIII, 11, 14)

Por otra parte, nos encontramos con casos de consonancia imperfecta en los que Mendoza hace rimar los diptongos -ié, -ué, con la vocal -é:

hace que no se sienta ni se **duela**
y morir cuando menos se **recela**
(Soneto XXXII, 4, 6)

y esparcidas las hojas por el **suelo**
si la escondes, movida con buen **celo**
(Soneto XLIV, 4-5)

sin recelar humano impedimento
y castigaron solo el sufrimiento
(Soneto XLVII, 10, 14)

que nos traes embaucados tierra y **cielo**
cuántas veces te ha n visto andar en **celo**
(Soneto XCV, 2-3)

Dentro de la consonancia imperfecta existen casos de rimas con consonancia simulada, que son las rimas en la que se repite casi por completo la rima a excepción de una que casi siempre la primera consonante:

Largas son de sufrir cuanto a su **dueño**
que la razón me huye como **sueño**
(Soneto XXXI, 9, 12)

2.3. Rasgos de adaptación al ritmo acentual del endecasílabo

En diversos estudios métricos los investigadores coinciden en que el ritmo del endecasílabo persigue una clara intención expresiva, un tono; quizá por esa razón los endecasílabos «prefieren modalidades acentuales en [1.^a 4.^a 8.^a 10.^a], [4.^a 8.^a 10.^a], [6.^a 8.^a 10.^a], [3.^a 6.^a 10.^a], [2.^a 6.^a 10.^a], [1.^a 6.^a 10.^a]... y se oponen a otras que suenan realmente mal, las del tipo [3.^a 5.^a 7.^a 10.^a], [2.^a 5.^a 8.^a 10.^a]...»⁶⁰

Como ya hemos visto el endecasílabo español a partir de Garcilaso distribuye sus acentos esenciales en proporciones constantes, es decir en primera o segunda, cuarta, sexta, octava y décima posición preferiblemente. En los ejemplos que analizamos a continuación, dividiremos los endecasílabos según la posición del primer acento rítmico: en la primera, segunda, tercera o cuarta sílaba, es decir, enfáticos, heroicos, melódicos, y sáficos, aunque sin olvidarnos de los endecasílabos vacíos.

No obstante — y como viene siendo habitual — comenzaremos por hacer un breve resumen histórico de los usos y preferencias del ritmo acentual en el endecasílabo. Dejando aparte algunas particularidades de la Edad Media, parece claro que el ritmo del endecasílabo mostró una predilección por los tipos: sáfico y el heroico. Al lado de estos ritmos, los otros tipos (enfático y melódico) se encontraron casi únicamente como versos de combinaciones ocasionales, y tuvieron, por tanto, importancia muy limitada. Por tanto, se puede decir que el endecasílabo español tiene un carácter rítmico más fijo que el modelo italiano.⁶¹

Es notable en Santillana la preferencia por el endecasílabo heroico, ocupando este ritmo la primera posición, después emplea más frecuentemente el melódico y por último el enfático.⁶² Sin embargo, es a partir del Renacimiento cuando desaparece, casi por completo, el ritmo dactílico del endecasílabo, y se produce, paulatinamente, un equilibrio entre el endecasílabo sáfico y heroico,

⁶⁰ R. Baehr, *op. cit.*, p. 140-144.

⁶¹ Compárese con R. Baehr, p. 140-144.

⁶² *Vid.* La cita de lo que dice Fernando de Herrera al respecto de los versos “desmayados de Garcilaso” en J. Montero Reguera, *op. cit.*, p. 617. Reproduzco parte de la cita: «Y oso afirmar, que ninguna mayor falta se puede hallar en el soneto que terminar los versos de este modo [con heroicos], porque aunque sean compuestos de letras sonantes, y de sílabas llenas casi todas, parecen de muy humilde estilo y simplicidad, no por flaqueza y desmayo de letras, sino por sola esta igual manera de paso, no apartando ningún verso; que yendo todo entero a acabarse en su fin, no puede tener cumplida, ni alteza, ni hermosura de estilo, si bien concurriesen todas las partes».

de manera que ambos representan, con igual derecho, los tipos fundamentales del endecasílabo español. Aunque no será hasta la segunda mitad del XVI cuando el ritmo heroico alcance las proporciones de uso del endecasílabo sáfico, siendo los demás tipos (enfático y melódico) menos utilizados.

2.3.1. Endecasílabos enfáticos

Los endecasílabos enfáticos llevan sus acentos esenciales en primera y sexta sílaba, y son considerados como graves y sonoros por conferir al verso un ritmo intenso y muy marcado.

Como hemos visto, este ritmo era de uso poco frecuente tanto en el Marqués de Santillana como en los poetas del XVI, y como podemos observar, en Mendoza también es escasa la proporción de uso de este ritmo, ya que sólo lo emplea en quince versos.

2.3.2. Endecasílabos heroicos

Los sonetos de Mendoza tienen, como ya veremos, un ritmo predominantemente heroico. Ritmo, que sin duda, es muy apropiado para los momentos narrativos de los versos; y como tal, es más oportuna su utilización en los versos centrales donde se expone el caso.

Sin embargo, como ha destacado José Montero Reguera existe en el Soneto I de Garcilaso un uso poco adecuado del ritmo heroico en el terceto final: «y, curiosamente, el terceto final presenta un ritmo heroico, más propio de momentos narrativos, y por ello, acaso, inadecuado para el final del poema. De hecho, uno de los primeros comentaristas, Fernando de Herrera, llamó la atención sobre los finales “desmayados” de algunos sonetos de Garcilaso en los que usa precisamente el endecasílabo heroico».⁶³

En Diego Hurtado de Mendoza también encontramos esa utilización del ritmo heroico, poco apropiado –según varias explicaciones– para el final de verso. Sin embargo en los siguientes versos, Mendoza al igual que Garcilaso, emplea ese ritmo marcadamente narrativo al final de verso:

⁶³ Baehr explica al respecto del verso sáfico: «el sáfico clásico “interger vitae scelerisque purus” se reprodujo en la baja latinidad como “integer vitae esceletrisque púrus” (óoo óo/ oo óo óo) conforme a la prosodia natural». *Vid.* R. Baehr, *op. cit.*, p. 140-144.

que era gloria y no pena mi **pasión**⁷⁴
tiempo vi yo que por una **ocasión**

(Soneto XXXVII, 4-5)

y porque con mi muerte, mi **fortuna**
y a mí quite el vivir que me **importuna**

(Soneto LVI, 12, 14)

Otra rima peculiar y muy característica de Diego Hurtado de Mendoza es la rima idéntica o unisonante, en la que se repite para rimar al final de verso la palabra entera:

y nace su holganza de **locura**
que no hay en mi dolencia **cura**
como el que viendo vive en noche **oscura**

(Soneto XXXVI, 2, 4, 8)

cualquier tiempo me estorba la **jornada**
que en mí siempre es mayor lo que no es **nada**

(Soneto XXXVI, 11, 14)

Y, si con él me veo mano a **mano**
me parece pesado e **inhumano**

(Soneto XXXIX, 5, 8)

y esparcidas hojas por el **suelo**
aunque en miralla no falta **consuelo**

(Soneto XLIV, 4, 8)

y del miedo y vileza de **cartago**
mas quédame un consuelo en lo que **hago**

(Soneto XLIX, 11-12)

y por tan gran razón seréis **servidas**
que, si mi vida dura por mil **vidas**

(Soneto LV, 6-7)

Es evidente que en algunos de estos ejemplos se vuelve a mostrar la rima como un instrumento para reforzar la antítesis. En estos ejemplos de rima

⁷⁴ R. Lapesa, 1985, *op. cit.*, p. 19.

[...] Este ejemplo abunda mucho en el siglo XV castellano. Su manifestación más conocida es la célebre “razón de la sinrazón” que contribuyó a secar el cerebro de Don Quijote. Pero que en los siglos XV y XVI alcanzaron una boga extraordinaria.

• Rima consonante

De igual modo que las rimas anteriores, clasificaremos las rimas consonantes. Principalmente por su grado de igualación, analizándolas como rimas consonánticas perfectas o imperfectas.

La consonancia perfecta, al igual que la asonancia perfecta, exige la exacta coincidencia fonética, aunque no necesariamente gráfica, de todos los sonidos de la rima.

Así nos podemos encontrar con rimas consonánticas sin igualdad en la grafía pero que reproducen el mismo sonido, dado que la *g* se presenta como un «fonema velar sordo ante las vocales *e, i*»,⁷³ como en el caso que aquí señalamos:

hállole ser de mí tan extranjero
que él, que parecía mas ligero
(Soneto XXXIX, 4-5)

Siguiendo lo que parece ser una característica de la época, existe un ejemplo de palabras que tienen una representación gráfica y fonética muy parecida. Denominadas por Baehr como «rima de palabras parónimas». Como en este ejemplo en el que sólo varía una vocal:

que no tengo tan dura la costilla
cual nunca dio a mujer hombre en Castilla
(Soneto XCV, 10, 14)

Como forma especial de la consonante perfecta hay que mencionar una especie de rima intensa, en la que además de la coincidencia de los sonidos posteriores al acento, se exige la igualdad en uno o más sonidos anteriores. Sin duda, uno de los rasgos más característico y representativo de las rimas de Hurtado de Mendoza. Es el caso de:

⁷³ Estas rimas ya han sido explicadas y analizadas en el Epígrafe 1 de este artículo. Compárese con lo dicho en las páginas 5 y 6 de este trabajo.

- [2.^a 6.^a 10.^a]
mas ésta para mí nunca se acaba (Soneto XXXIX, 14)
las armas con que Aquiles os venció (Soneto XLV, 14)
- [2.^a 4.^a 6.^a 10.^a]
tan ciega está de amor, que se l[o] da (Soneto XLI, 14)
que menos son tus males en ausencia (Soneto XXXIII, 14)
el gran pompeo, muerto y no enterrado (Soneto XLVIII, 14)
y el loco mar enmiende la sentencia (Soneto XLVI, 14)
- [2.^a 4.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
del tiempo bien llorado y mal perdido (Soneto LVIII, 14)
- [2.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
que el rabo de una negra a media noche (Soneto XCVI, 14)

En otras ocasiones, aunque no ocupe, estrictamente, el último lugar del verso, sí se encuentra en el último terceto. En los demás versos de Hurtado de Mendoza, el ritmo heroico ocupa los versos centrales de sus sonetos, que es el lugar más adecuado para usar este ritmo de marcado carácter narrativo.

A continuación ofrecemos un breve repertorio con algunos versos en los que se ve ese uso del ritmo heroico, ya que así se puede tener una visión más adecuada, del que es el ritmo más empleado por Diego Hurtado de Mendoza en sus sonetos, ya que lo utiliza en 99 versos.

- Heroico puro [2.^a 6.^a 10.^a]:
en años de pesar os me volvistes (Soneto XXXI, 4)
y cortas [si me] hubiese de quejar (Soneto XXXI, 10)
y más el sobresalto lo desvela (Soneto XXXII, 8)
- Heroico pleno [2.^a 4.^a 6.^a 8.^a 10.^a]:
en males crece amor y allí se cría (Soneto XXXV, 2)
ansí mi alma triste en sólo verte (Soneto XLII, 5)
esté sujeto a vos? Decid, lendroso (Soneto XCVII, 4)
- Heroico corto [2.^a 4.^a 6.^a 10.^a]:
en mí faltó la orden de los hados (Soneto XXXI, 5);
en traje extraño y lengua desusada (Soneto XXXIV, 7)
ya yo sería contento en mi pasión (Soneto XL, 6)
- Heroico largo [2.^a 6.^a 8.^a 10.^a]:
que él, que parecía más ligero (Soneto XXXIX, 7)
el hombre que doliente está de muerte (Soneto XLII, 1)

- Heroico difuso [2.^a 4.^a 10.^a]
que nos encubres tanta hermosura (Soneto XLIV, 2)
- [2.^a 3.^a 6.^a 10.^a] Variante extrarrítmica del endecasílabo heroico puro [2.^a 6.^a 10.^a]
razón es que los llore ahora doblados (Soneto XLVII, 8)
pero [hay gran] diferencia verdadera (Soneto LII, 7)
y mil veces al fin he deseado (Soneto LII, 4)

2.3.3. Endecasílabos melódicos

Estos endecasílabos tienen un ritmo suave y apacible, y son los más apropiados para crear un compás equilibrado y flexible en los versos de transición del soneto.

En los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza este ritmo se extiende por 84 versos, y es, tras los endecasílabos heroicos y sáficos, el ritmo más habitual. Tal y como podemos comprobar en este seleccionado repertorio:

- Melódico puro [3.^a 6.^a 10.^a]
que podréis en el tiempo que vivistes (Soneto XXXI, 7)
y en la causa del mal se le convierte (Soneto XLII, 4)
- Melódico pleno [1.^a 3.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
vuelve el cielo y el tiempo huye y calla (Soneto XXXIII, 1)
halla daño si busca haber reposo (Soneto XLII, 6)
- Melódico largo [3.^a 6.^a 8.^a 10.^a]
mas en mí este remedio no ha lugar (Soneto XXXI, 11)
inmortal hermosura y voz divina (Soneto XXXIV, 11)
- Melódico corto [1.^a 3.^a 6.^a 10.^a]
largas son de sufrir cuanto a su dueño (Soneto XXXI, 9)
que era gloria y no pena mi pasión (Soneto XXXVII, 4)

2.3.4. Endecasílabos sáficos

La inexplicable preferencia por este ritmo en el endecasílabo castellano del siglo XV y XVI hizo que varios investigadores – sin duda, el más destacado Navarro Tomás – intentasen averiguar el origen de este ritmo.

Vi como sobre todas parecía
de la parte mayor que en si tenía

(Soneto XXXIV, V 9, 14)

en males crece amor y allí se cría
de sus penas costumbre y compañía

(Soneto XXXV, 2, 4)

por no tomar el descanso que solía.
Y, como no lo vi donde lo vía.

cuando por más contento me tenía,
pues que ya le perdí por culpa mía

(Soneto XLVII, 2 -3, 6-7)

Además de éstas existe otra rima asonante perfecta, pero que por ser un monosílabo la hemos analizado por separado. Según Baehr las rimas asonantes agudas pueden considerarse como asonantes, sin embargo se las considera como ambivalentes⁷¹ porque pueden ser empleadas como rimas asonantes o consonantes.

Y si algún placer me trae, con él me va
tan ciego está de amor, que se lo da

(Soneto XL, 11, 14)

Por otra parte, existe también un ejemplo de rima asonante imperfecta, que es aquella en la que no existe una coincidencia exacta entre las vocales que riman. Pero que en este caso sirve para reforzar la antítesis, la pugna de ideas, que se pone de relieve al contrastar dos formas verbales que pertenecen a dos tiempos verbales tan diferentes: futuro y pasado.

cuándo será aquel día que estaré
juzga lo que ha de ser por lo que fue

(Soneto XLV, 10, 13)

Este fenómeno es muy abundante en la lírica del XV, y por lo visto, también en la poesía del XVI. Lapesa⁷² lo explica de la siguiente forma:

⁷¹ Vid. R. Lapesa, 1985, *op. cit.*, p. 27.

⁷² Vid. *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1999, p. 18.

Según el grado de igualdad entre las rimas asonantes, podremos distinguir entre rimas asonantes perfectas y rimas asonantes imperfectas.

Las rimas asonantes perfectas exigen la igualdad y similitud total de todas las vocales que riman. En los sonetos de Hurtado de Mendoza las rimas de este tipo no son muy elaboradas, ya que todas son, mayormente, desinencias verbales en: -ía, - ea, - eo.

Los casos más obvios de rimas compuestas a partir de desinencias verbales son las terminadas en -eo y - ea. Incluso muchas veces esas rimas pertenecen al mismo verbo variando únicamente el tiempo verbal. Como en los casos de «deseo» y «desea», «veo» y «vea»:

tal, que huye sentir lo que **desea**;
su pensamiento a otros lisonjea,

(Soneto XLI, 6-7)

tornare a tu poder, que en él me **vea**.
y, porque mi jurar más firme **sea**,
quien causare mi mal no me lo **crea**.

(Soneto LIV, 10, 12, 14)

no hay paciencia tan baja que no **sea**
quien quiebra el orinal donde se **mea**.

(Soneto CXIX, 10,12)

En las terminaciones en -eo, existen, además, dos ejemplos en los que se repite exactamente la misma forma verbal, rimando al mismo tiempo entre ellas:

ni por verte más veces que te **veo**;
como con los del alma y del **deseo**.

(Soneto L, 11, 14)

Tiempo vi yo que Amor puso un **deseo**
Tiempo vi yo, que ahora no lo **veo**

(Soneto XXXVII, 1, 3)

Otro caso de asonancia perfecta es el que se produce con la terminación -ía, rima que llega a ser monótona por proceder mayormente de la misma desinencia verbal, y también por ser la rima asonante más utilizada en los sonetos por Mendoza. Veamos algunos ejemplos de esta rima:

Baehr, por su parte, considera que este endecasílabo «intenta imitar al pretendido verso sáfico clásico»,⁶⁴ que por su ritmo es, en realidad, el latino medieval. Navarro Tomás, sin embargo, «ve en el sáfico clásico la base del decasílabo románico con acentos en 4.^a y 8.^a».⁶⁵

Por otra parte, hay que destacar que el endecasílabo sáfico, por tener su primer apoyo en 4.^a, es un ritmo lento y suave, siendo, además, el ritmo más adecuado para la exaltación lírica.

En los versos de Mendoza, el ritmo sáfico se muestra en 52 versos, en los que se alterna los versos acentuados en [4.^a 6.^a 10.^a] con los [4.^a 8.^a 10.^a], aunque, si bien, predominan los primeros.

2.3.5. Endecasílabos vacíos

Son endecasílabos vacíos todos aquellos que no presentan acento esencial antes de la 6.^a sílaba, y que su arranque produce una sensación de falta de apoyo.

Sin embargo, como explicábamos anteriormente, el endecasílabo no suele aceptar esta secuencia [oo oo oó ooo óo] y sería conveniente añadir algún acento de apoyo, teniendo en cuenta que en ocasiones esos acentos secundarios pueden ser muy forzados y distorsionar la melodía:

- Vacío puro [6.^a 10.^a]
en arrepentimiento y desengaño (Soneto XXXVII, 13)
y todo inconveniente muy liviano (Soneto XXXIX, 4)
como con los del alma y del deseo (Soneto L, 14)
y porque, con mi muerte, mi fortuna (Soneto LVI, 12)
y si en la matadura de una haca (Soneto XCVI, 5)

Otros ejemplos de endecasílabos vacíos serían los que, manteniendo la estructura esencial [6.^a 10.^a], añaden un acento inmediato en séptima sílaba:

en desesperación busco ventura (Soneto XLII, 14)

Así pues, los resultados de este análisis acentual confirman las principales tendencias del estilo de Hurtado de Mendoza. Por una parte, hemos comprobado cómo sus sonetos repiten el mismo ritmo acentual

⁶⁴ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 175.

⁶⁵ M. Fubini, «El soneto», *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970, p. 185.

(dactílico y sáfico difuso) que el Marqués de Santillana; y que define ese estilo tan característico de Mendoza anclado en la lírica cancioneril. Por otra, nos encontramos con que las diferencias con los poetas del XVI son evidentes, sobre todo, en ese uso todavía perceptible de la acentuación en 5.^a, 7.^a y 8.^a (prácticamente inexistente en los sonetos de principios del XVI). Del mismo modo, hay que decir que se aprecian signos que confirman ese intento de Diego Hurtado de Mendoza por asimilar el ritmo del endecasílabo, pues se observa un uso destacado, y de extensión muy similar al utilizado por los poetas de su generación, del endecasílabo heroico y melódico.

3. RIMAS EN LOS SONETOS DE HURTADO DE MENDOZA.

Por su brevedad el soneto fue también un «medio de experimentación».⁶⁶ Existió en esta estrofa, desde su origen, un campo experimental para extravagancias y juegos, para rimar palabras equívocas, para realizar rimas internas o para intentar esquemas de rimas complicados.

Como veremos en este apartado, Diego Hurtado de Mendoza también consideró el soneto como una estrofa propicia para el juego y para la experimentación con nuevas combinaciones de rimas. Veamos pues, cómo y qué rimas utiliza Mendoza, cómo va complicándolas cada vez más, creemos que, para impresionar por su originalidad a todo aquel que se acerca a su poesía. Todo ello, hasta llegar a una complejidad que analizaremos en dos apartados: rimas y esquemas de rimas.

3.1 Rimass

Hay varias definiciones de rima aunque todas coinciden en un rasgo común, el de identificarla «como un sonido que se repite a intervalos regulares dentro de un poema»,⁶⁷ normalmente –aunque no exclusivamente– a final de verso.

Una definición tan sencilla de rima nos puede llevar a pensar en un uso muy simple pero, como se mostrará más adelante, en el caso de Diego Hurtado de Mendoza las rimas recibirán todo tipo de variaciones y combinaciones insólitas.

⁶⁶ P. Jauralde Pou, y otros, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁷ P. Jauralde Pou, y otros, *op. cit.*, p. 100.

No obstante, esta definición de rima es limitada si lo que pretendemos es dar cabida a las características particulares de Hurtado de Mendoza. Por eso, deberemos tener presente a la hora de estudiar este fenómeno la indisolubilidad entre forma y contenido en la rima. Más concretamente, en palabras de Pablo Jauralde, «la función de la rima consiste, inicialmente, en provocar un juego sonoro con el significante de la lengua, que así acentúa sus valores estéticos pero sin olvidar, como señala Jakobson, que: “simplificación errónea es el tratar la rima tan solo desde el punto de vista del sonido, puesto que incluye, por necesidad, la relación morfológica, genérica, semántica, etc. Que hay entre las unidades de la rima”».⁶⁸

Por eso, lo que intentaremos en este apartado será analizar la rima desde un punto de vista fonológico pero haciendo, en algún caso, extensible la explicación a la semántica.

En cuanto a la rima, debemos decir que según su disposición en el verso puede ser rima final o interna. Por esta razón y para un mejor análisis de las rimas de Mendoza los dividiremos en estos dos epígrafes.

3.1.1 Clases de rimass finales

La rima es «un hecho de eufonía pero también es un fenómeno rítmico porque se confecciona a la espera de un repetición».⁶⁹ Por eso, «si se repite un sonido exclusivamente vocálico a partir del último acento del verso, la rima final será asonante, y si se repite un sonido consonántico y vocálico, la rima será consonántica».⁷⁰

Desde los orígenes del soneto fue más frecuente la utilización de la rima consonántica porque es la forma más común y normal de todas, conforme al predominio de las terminaciones consonánticas paroxítonas en español. Sin embargo, en los sonetos Hurtado de Mendoza es muy llamativo ese uso tan frecuente de la rima asonante, ya que nos encontramos con un amplio repertorio de rimass asonantes, muy superior al uso de otros poetas.

- **Rima asonante**

Como ya habíamos dicho, en los casos en los que después del último acento sólo se repiten sonidos vocálicos se puede hablar de rima asonante.

⁶⁸ Definición que tomamos de Baehr, R., Baehr, *op. cit.*, pp. 61-77.

⁶⁹ *Ibidem.* P. Jauralde Pou, p. 99.

⁷⁰ R. Baehr, *op. cit.*, p. 27.

la apología a Enrique II y de su ayuda a las facciones protestantes que a los móviles «imperiales» de Carlos V, y el panorama que presenta de las diferentes campañas, a modo de anales, le compromete seriamente con una causa que presumiblemente no se corresponde con aquella que la historiografía española le ha atribuido. Y es una lacra para la filología que quiera presumir de cierta «heterodoxia» el que aún permanezcan inéditos, aunque presenten marcadas dificultades de transcripción, en los anaqueles de la BNE.

Nos restan los hasta ahora considerados anónimos doce *Diálogos sobre las herejías de Francia*, sobre los que creo poseer datos ya más que suficientes como para demostrar que son los mismos a los que se refiere en reiteradas ocasiones el propio Pedro de Navarra y que han sido objeto de estudio, para ejemplificar determinadas hipótesis, en trabajos de carácter monográfico sobre el diálogo en el renacimiento español. El manuscrito de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial presenta algunas dificultades de lecturas en lo que concierne a la transcripción de los nombres propios. El resto es perfectamente legible, a pesar de estar copiado ya en letra bastarda propia del siglo XVII. Sólo J. Gómez se ha referido a estos diálogos anónimos y los ha incluido en su catálogo final.⁴²

3.2. Precisiones

De todo lo expuesto se desprenden una serie de consecuentes que deberán ser tenidos en cuenta para cualquier estudio ulterior:

a) La escasa bibliografía con la que hasta ahora contamos sobre un humanista cuyo papel relevante en una cuestión que, aún hoy, sigue teniendo vigencia, como todo lo que atañe a la restitución de la independencia del reino de Navarra y sus relaciones con las monarquías española y francesa, debería servir de acicate para paliar esa penuria, que no se corresponde con la atención que a su figura se le prestó ya en el siglo XVI, y posteriormente, en los siglos XVI y XVII.

b) La escasa bibliografía con la que contamos suele atender más a la posición política del autor, en su condición de agente al servicio, bien de los reyes de Navarra bien de los de España (Carlos V y Felipe II), bien de los de

⁴² Vid. los estudios citados del autor, correspondientes a los años 1988 y 2000, p. 220, n.º 43 y p. 178, respectivamente.

Esa «afinidad» se hace visible en la utilización de un esquema de rimas muy peculiar con tres rimas en los cuartetos.

En los sonetos que ahora exponemos de Santillana y de Hurtado de Mendoza destaca un uso de rimas con tres consonancias en los cuartetos, en vez de las dos que eran costumbre tanto en los sonetistas italianos como en los castellanos.

Obsérvese la igualdad y rareza del esquema de rimas empleado por ambos poetas: ABBA ACCA DEF DEF.

Soneto X

Fiera Castino con aguda lança **A**
la temerosa gente pompeana; **B**
el cometiente la mas veces gana, **B**
al victorioso nuze la tardança. **A**

Razón nos mueve, e cierta esperança **A**
es el alferez de vuestra vandra, **C**
e justicia patrona e delantera, **C**
e nos conduce con grand ordenança. **A**

Recuérderos la vida que bivides, **D**
la qual yo llamo imagen de muerte, **E**
e tantas menguas séanuos delante; **F**

Pensad las causas por que las sufrides, **D**
ca en vuestra espada es de buena suerte **E**
e los honores del carro triunfante. **F**

(Soneto X⁸⁷ Marqués de Santillana)

Soneto XI

¡Si fuese muerto ya mi pensamiento **A**
y pasase mi vida así durmiendo **B**
sueño de eterno olvido, no sintiendo **B**
pena, (ni) gloria, descanso ni tormento! **A**

Triste vida es tener el sentimiento **A**
Tal, que huye sentir lo que desea; **C**
Su pensamiento a otros lisonjea, **C**
Yo enemigo de mí siempre lo sientto. **A**

⁸⁷ I. López de Mendoza, *op. cit.*, p. 156-157.

Con chismeras de enojo y de cuidado **D**
 Me viene, que es peor que cuanto peno, **E**
 Y, si algún placer me trae, con él me va. **F**

Como a madre con hijo regalado **D**
 Qué si llorando (le) pide algún veneno, **E**
 Tan ciega está de amor, que se lo da. **F**

(Soneto XL Diego Hurtado de Mendoza)

En los siguientes sonetos el marqués de Santillana y Diego Hurtado de Mendoza vuelven a reproducir un esquema de rimas con tres consonancias en los cuartetos, aunque con diferente disposición de las rimas en el segundo cuarteto: ABAB BCCB DEF DEF (Marqués de Santillana) y ABAB BCBC DEF DEF (Diego Hurtado de Mendoza). Ambos esquemas de rimas son tan insólitos que es lógico suponer que el de Hurtado de Mendoza está inspirado en el del Marqués de Santillana.

Soneto XXX

Venció Aníbal al conflicto de Canas **A**
 e non dubdava Lierio, si quiera, **B**
 q' en pocos días o pocas semanas **A**
 a Roma con Italia poseyera. **B**

Por cierto al universo la manera **B**
 plugo, e se goza en grand cantidad **C**
 de vuestra tan bien fecha libertad **C**
 onde la Astrea dominar espera. **B**

La Gracia leemos sea dada **D**
 a muchos, e a pocos la perseverança, **E**
 pues de los raros sed vos, Rey prudente; **F**

E non vos canse tan vil jornada, **D**
 mas seguidla toliendo tardança **E**
 quanto es loable, bueno e diligente. **F**

(Soneto XXX⁸⁸ Marqués de Santillana)

Soneto XXXVII

Tiempo vi yo que Amor puso un deseo **A**
 honesto en un honesto corazón; **B**

⁸⁸ I. López de Mendoza, *op. cit.*, p. 173.

conforman el entramado de las monografías de J. Ferreras³⁷ y las de J. Gómez.³⁸ Pero nuevamente sólo funcionan como «apoyaturas» para un *constructo* teórico, sin atender a la coherencia y relevancia textuales que impone la complejidad del «yo-autor-humanista» de Pedro de Navarra. E. L. Rivers (1984), P. M. Cátedra (1985) y D. P. Seniff (1991) sí han percibido la «modernidad» latente en la diferencia que Pedro de Navarra establece entre lo escrito y lo oral desde la vertiente del «lenguaje» considerado como ámbito autónomo, que debe ser corregido, reprimido, manipulado o moldeado en función de unas premisas y circunstancias socioculturales y políticas determinadas y concretas, tal como ya lo precisara P. M. Cátedra. La imbricación del autor navarro en el ramismo y en la trayectoria del pensamiento de Walter Ong debe esperar por ahora acordes parecidos a los que Noam Chomsky dedicaba al *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan o Lore Terracini a la lengua en el siglo XVI.³⁹

En lo que concierne a sus manuscritos, ninguno de ellos ha suscitado el interés de una edición modernizada. Los *Diálogos de los grados de perfección que ha de tener el Cortesano Eclesiástico*, con dos manuscritos muy distintos en la Biblioteca Nacional de París, e inscritos en las discusiones académicas que F. A. Yates documenta con un rigor minucioso,⁴⁰ pasan desapercibidos y malinterpretados en el catálogo ya mencionado de A. Morel-Fatio, aun cuando sus implicaciones relativas a cuestiones que se abordarían, no muy pacíficamente, en las últimas sesiones del Concilio de Trento, puedan convertirse en un acicate, en vez de un escollo, por el que aún no se han arriesgado ciertos historiadores de la espiritualidad europea de los siglos XVI y XVII.⁴¹ Sus *Comentarios de cristianísimo rey de Francia Henrico 2.^a*, manuscrito fragmentario copiado por su hijo natural, Juan Basilio de Labrit, ciertamente ignorado casi por todos sus estudiosos, aporta muchas pruebas a favor de lo que he venido en denominar la «vertiente francesa» de la historiografía sobre Pedro de Navarra. Su posición, no en vano, se mantiene más cerca de

³⁷ J. Ferreras, *Les dialogues espagnols du XVI^e siècle ou l'expression littéraire d'une nouvelle conscience*, I-II, París, Didier, 1985; versión española: *Los diálogos humanísticos en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.

³⁸ *Vid.* las referencias en notas anteriores.

³⁹ N. Chomsky, *El lenguaje y el entendimiento*, Barcelona, Seix Barral, 1974, pp. 28-31; L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Turín, Stampatori, 1979.

⁴⁰ F. A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres - Nueva York, Routledge, 1988.

⁴¹ No debe extrañarnos que no figure alusión alguna ni a su persona ni a su obra en M. Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966².

Colomerio, y su posterior edición en Zaragoza, bajo el título de *Diálogos muy sutiles y notables*, por Juan Millán, en 1567, en las que quedan integradas dichas series de diálogos. Hasta ahora sólo contamos con dos ediciones, y ambas corresponden al diálogo que la crítica y la historiografía literaria han concedido en otorgar un lugar privilegiado: los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, dado el interés que despiertan entre las más diversas escuelas representativas del estudio de la lingüística general, de la retórica, y de disciplinas afines:³³ por una parte la edición diplomática de D. O. Chambers, por otra la de P. M. Cátedra, que abría cauces hasta entonces inéditos a una caracterización integral de la figura de Pedro de Navarra; y, por último, la traducción al inglés, ya mencionada, de D. P. Seniff. El resto de sus diálogos impresos han caído en el olvido editorial, excepto algunos fragmentos que puntualmente han venido rescatando autores que, más que a la disciplina de la filología, pertenecen al ámbito de la historiografía de la historia, de la sociología, y de campos afines, con una especial mención a los tempranos estudios de S. Montero Díaz,³⁴ a las citas frecuentes de J. A. Maravall en su amplia trayectoria investigadora,³⁵ y a otros autores más recientes.³⁶

En los estudios filológicos sus obras han servido para fundamentar construcciones teóricas y argumentaciones tan distantes como las que

³³ Vid. Seminar of Spanish Renaissance Rhetoric de la Universidad de Michigan, «Data Format-Bibliography. Section "Hispanic Rhetoric"», *Dispositio: Revista hispánica de semiótica literaria*, 22-23, 8 (1983), pp. 19-64, esp. p. 31.

³⁴ S. Montero Díaz, «Estudio preliminar. La doctrina de la historia en los tratadistas del Siglo de Oro» en Luis Cabrera de Córdoba, *De historia para entenderla y escribirla (1611)*, Madrid, Cosano Imp., 1948, pp. v-LVII; y «La doctrina de la historia en los tratadistas españoles del Siglo de Oro», *Hispania*, I (1941), pp. 3-39.

³⁵ J. A. Maravall, «Sobre naturaleza e historia en el Humanismo español», *Arbor*, 64 (abril de 1951), pp. 469-493, reimpr. en AA.VV., *Historia de España. Estudios publicados en la revista «Arbor»*, Madrid, Pueyo, 1953; *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, I-II, Madrid, Revista de Occidente, 1972; «La concepción del saber en una sociedad tradicional», *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera. Edad Media*, Madrid, 1973, pp. 215-272; «La diversificación de modelos de Renacimiento: el Renacimiento español y el Renacimiento francés», *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, pp. 123-192; *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986.

³⁶ Vid., entre otros, AA. VV., «Albret, Pedro de» en *Gran Enciclopedia Navarra*, I, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1990, p. 200; G. R. Hale, *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento. 1450-1620*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1990; F. Bouza Álvarez, «Corte es decepción. Don Juan de Silva, conde de Portalegre», en J. Martínez Millán, ed., *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 451-502; C. J. de Carlos Morales, «El poder de los secretarios reales: Francisco de Eraso», en *ibidem*, pp. 107-148.

tiempo vi yo, que ahora no lo veo, **A**
que era gloria y no pena mi pasión; **B**

tiempo vi yo que por una ocasión **B**
diera angustia y congoja y, si venía, **C**
señora, en tu presencia, la razón **B**
me faltaba y mi lengua enmudecía. **C**

Más que quisiera he visto, pues amor **D**
quiere que llore el bien y sufra el daño **E**
más por razón que no por accidente. **D**

Crece mi mal y crece en lo peor, **D**
en arrepentimiento y desengaño, **E**
pena del bien pasado y mal presente. **F**

(Soneto XXXVII de Diego Hurtado de Mendoza)

Ahora bien, comparado con los poetas de su generación, Mendoza experimenta con más combinaciones de rimas, además de combinarlas de formas diferente a ellos, y con independencia de que el tema tratado sea amoroso, satírico o burlesco. En cambio, en Garcilaso y Cetina predomina el paradigma ABBA ABBA CDE CDE. Sin embargo, en Boscán y Acuña se produce una mayor variedad en los tercetos, que pueden ser de sólo dos rimas en la combinación CDC DCD más abundantes.

Tal y como hemos visto, ante la relativa uniformidad en las combinaciones de las rimas de Garcilaso, Boscán, Cetina y Acuña; lo primero que llama la atención en Mendoza es que él emplea siete combinaciones diferentes en los cuartetos y ocho combinaciones de rimas en sus tercetos. El número de variaciones es tan grande con respecto a su grupo generacional que nos hace pensar que tanta variación supone un juego una es una forma de experimentación con una nueva estrofa, hasta entonces desconocida.

Final.

He pretendido estudiar el proceso de adaptación al metro italiano de un poeta formado en el arte de cancionero y, al mismo tiempo, tratar de delimitar las corrientes que influyeron y confluyeron en sus sonetos.

Este trabajo ha consistido fundamentalmente en un exhaustivo análisis métrico de los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza; análisis en el que

hemos evaluado y explicado esas influencias que inciden decisivamente en el proceso de adaptación al endecasílabo.

Se ha comprobado que, aún siendo Hurtado de Mendoza perteneciente a la misma época, viviendo las mismas circunstancias y recibiendo la misma formación poética que sus compañeros de generación, existen rasgos en sus endecasílabos que lo acercan más a la lírica de cancionero y que lo desvinculan del proceso de adaptación emprendido por el resto de poetas del XVI.

Como consecuencia de todo esto, se ha demostrado la necesidad de analizar los sonetos de Mendoza desde dos posibles enfoques o influencias: tradición y novedad. Para ello, hemos considerado la influencia ejercida por los rasgos característicos del arte mayor y menor castellano.

Desde el primer momento, existe en los sonetos de Hurtado de Mendoza la voluntad de asimilarse al nuevo metro, aunque, como ya hemos visto, esa práctica del endecasílabo se ve dificultada por hábitos procedentes de la lírica anterior de cancionero. Los resultados obtenidos del análisis métrico confirman esa tendencia principal en el estilo poético de Diego Hurtado de Mendoza, todavía lastrado por antiguas resonancias de la lírica cancioneril.

Después de todo lo visto, parece posible poder sostener que existe una vinculación clara entre los sonetos de Mendoza y el arte de cancionero, pues encontramos en sus versos un rasgo característico del cancionero: el verso agudo. Consecuentemente, todo lo analizado parece indicar que las divergencias observadas entre Mendoza y los poetas de su generación, con respecto al uso del verso agudo, estriban, en mayor medida, en cuestiones ideológicas que muestran que en Mendoza no existe una verdadera ruptura con las formas métricas heredadas del arte cancioneril.

En el estilo de Mendoza también queda alguna otra huella característica del conceptismo del XV, presente sobre todo en “los juegos de palabras” empleados por Mendoza para intensificar la rima. Esa reiteración y juegos de palabras se muestran, como ya hemos estudiado, en una especie de rima interna y es otro rasgo claro de influencia cancioneril.

Por otra parte, debemos destacar que el influjo del Marqués de Santillana fue también de importancia decisiva en los endecasílabos de Hurtado de Mendoza. No quiero decir con esto que toda la poesía de Mendoza esté influenciada por Santillana, ni que reproduzca todos los rasgos de forma de sus endecasílabos, pero sí que, en la utilización del ritmo dactílico o en el uso de paradigmas de rimas insólitos para el resto de poetas del XVI, se observa

finde de todas las leyes, religiones, sectas buenas y malas desde el principio del mundo hasta nuestro tiempo, que no se dirá estéril de horrores».³²

Además de estas *Cenas sorianas*, da cuenta a su interlocutor de su trabajo en otra obra que, hasta ahora, consideramos perdida: el *Trium foeminarum*, obra en la que las mujeres que han llevado al catolicismo a su perdición en las sectas heréticas se ejemplificarían en las figuras de mujeres contemporáneas que ejercieron el poder en contra del catolicismo, especialmente la reina Juana de Albret, madre del futuro rey de Francia Enrique IV.

Queda, por último su amplio, extenso y casi inabarcable espistolario, dirigido no sólo a su amigos, sino, lo que más polémica podría provocar, también, y de forma simultánea, a la corte de Felipe II y a la regente del trono francés, Catalina de Médicis. La lectura de algunas de esas cartas, que pueden configurarse como epístolas, confesiones, delaciones, informes, o simples anales de hechos desde la perspectiva más conveniente, exige una labor de investigación que sobrepasa con mucho los límites de esta aportación. Se trata de un terreno virgen, abierto a perspectivas en las que el investigador podrá descubrir a un autor que da una visión de sí mismo y de sus circunstancias que, en cierto modo, nos ayudaría a componer la fragmentaria panorámica que de él nos ha sido legada.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y PRECISIONES

3.1. Estado de la cuestión

La edición de los diálogos impresos de Pedro de Navarra no presenta problemas de hondo calado. Como ya apunté anteriormente, los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* y los *Diálogos de la eternidad del ánima*, en todos los casos, corresponden a la impresión que sin fecha se realizó en Tolosa, en casa de Jacobo Colomerio. Y ese es el único testimonio válido para cualquier impresión posterior. Sí reclaman una edición crítica las series *Cuál debe ser el cronista del príncipe*, *De la diferencia que hay de la vida rústica a la noble* y *De la preparación de la muerte*, en la que se anoten y busquen las variantes entre la impresión de los que he denominado *Diálogos de varios asuntos*, correspondientes al ejemplar de la BNE, R/5756, procedentes también de Tolosa, en la imprenta de Jacobo

³² «Carta de Pedro de Navarra al Duque de Villahermosa (Viella, 9 de octubre de 1565)», p. 322.

sin variantes de consideración entre ellos, a primera vista. La anotación de J. M. Sánchez no deja de ser pertinente:

No son raros los ejemplares de esta impresión zaragozana: los hay en la biblioteca nacional de Madrid, en el British Museum, y otro guardo yo en mi librería. Lo que no suele ser frecuente es hallarlos en buen estado y completos, porque casi todos ellos han sido expurgados por la Inquisición. De este libro existe una edición hecha en Tolosa de Francia, anterior a la de Zaragoza y de la cual Salvá poseyó un ejemplar: carece de año y de nombre de tipógrafo; pues aunque Nicolás Antonio afirma que el impresor fue Jacobo Colomer, es lo cierto que en ella no se lee este nombre.²⁹

2.3. Otros testimonios.

Aquí tienen cabida las obras que hoy se dan por perdidas y de las que el autor dio testimonio de haber escrito:

Afortunadamente, los doce diálogos que dedicó al origen, causas y autores de las herejías que proliferaron en el sur de Francia ya han podido ser recuperados, pero nos queda una serie de obras de las que hace mención en una carta dirigida al Duque de Villahermosa, fechada a 9 de octubre de 1565,³⁰ desde una perspectiva en la que el ejercicio de la vida pública, la del cortesano renacentista, da paso a la «singular vista, riberas, aire, cielo y campania con solo fin de soledad y estudio», en una prefiguración del neosenequismo que se nos sobrevendrá desde muy distintas lecturas en el siglo XVII.³¹ Pedro de Navarra afirma haber escrito «doce cenas de su renombre, llamadas las *Cenas sorianas*, porque la viña se llama Santa Soria, que las seis dellas tratan de toda la philosophia natural y del ser, virtud e operación de todo lo criado so el cielo, simple y compuesto con raros secretos y virtudes de la natura y de los efectos perdidos e imperfectos dellas... E las otras seis tratan del origen, medios y

²⁹ J. M. Sánchez, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, II, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1914, pp. 160-161.

³⁰ «Carta de Pedro de Navarra al Duque de Villahermosa (Viella, 9 de octubre de 1565)», en Duque de Alba y Berwick, *Noticias históricas y genealógicas de los Estados de Montijo y Teba, según los documentos de sus archivos*, Madrid, 1915, Carta CXLIII, pp. 321-322.

³¹ La aquilatación del motivo en el siglo XVI ya ha sido objeto de estudio en A. Rallo Gruss, *El menosprecio del mundo. Aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, especialmente en el apartado I «El mundo y su configuración moral: el mundo inmundo», y en los dos primeros subapartados del II «La fortuna: tópicos y variantes de la paradoja del mundo».

cierta afinidad entre ambos que nos hace pensar en que en ciertos momentos la poesía de Mendoza se viese influenciada por la del Marqués de Santillana.

El estudio advierte, también, cierta proximidad entre los recursos empleados por Diego Hurtado de Mendoza y los utilizados por los primeros sonetistas del *duecento* italiano, concretamente en la tendencia a romper el orden de las rimas, prefiriendo las rimas cruzadas ABAB ABAB como era frecuente, según ya hemos visto, en esos primeros sonetistas italianos y, también, en el Marqués de Santillana. Por consiguiente, podemos concluir que, junto a estas transformaciones de la poesía italianizante de Hurtado de Mendoza mantuvo importantes elementos de continuidad con el panorama poético anterior.

También hemos podido comprobar que, sin olvidar las antiguas resonancias del ritmo del arte cancioneril, Mendoza profundiza, con mayor o peor acierto, en el ritmo del endecasílabo. Sin embargo, debemos destacar que el ritmo dactílico, de sus endecasílabos, junto con otras peculiaridades rítmicas como es la acentuación en 5.^a, 7.^a y 8.^a suponen un punto de inflexión con los poetas de su generación, dado que estos poetas de principios del XVI (coetáneos de Mendoza) rechazaban los endecasílabos con ritmo dactílico por ser ritmos del verso de arte mayor que sonaban a viejo. Sin duda, un rastro claro de la herencia del arte cancioneril observable en sus endecasílabos.

En líneas generales, todos los poetas de principios del XVI mantuvieron cierto equilibrio entre tradición medieval y las nuevas corrientes métricas llegadas de Italia, aunque siempre orientando su poesía hacia la estética y mesura del verso, donde ritmo estaba asociado emotividad que pretendían transmitir. Sin embargo, Mendoza se queda al margen de ese proceso iniciado por sus compañeros.

Estas son en resumen, las principales características del endecasílabo empleado por Hurtado de Mendoza en sus sonetos: por una parte, hace un uso muy destacado del verso agudo, uso que le lleva a establecer grandes diferencias formales con los restantes poetas de su generación, más partidarios, estos últimos, de desligarse por completo de ese resto del verso octosílabo; por otra parte, su utilización de licencias métricas, algunas de ellas de uso muy cuestionable, y que en último caso evidencian una poesía descuidada y lastrada por antiguas resonancias de la lírica del XV.

No obstante, hay que destacar el papel innovador de las rimas de Hurtado de Mendoza, ya que en ellas es mucho más dado a la innovación,

al juego, a la experimentación. Probablemente, porque consideraba el soneto como un campo experimental para extravagancias y juegos, para rimar palabras equívocas, para realizar rimas internas, o para intentar esquemas de rimas complicados.

Finalmente, hay que destacar que todas esas circunstancias que vinculaban sus endecasílabos con antiguas resonancias de la lírica de cancionero limitaron su nueva labor creadora en endecasílabos, ya que son rasgos que subsisten a lo largo de las décadas sin que aparezca la menor intención de abandonar esas costumbres que comenzaban a considerarse como arcaísmos. Por tanto, este estudio muestra a un poeta en posesión de los recursos técnicos para la composición en endecasílabos, pero que, sin embargo, muestra cierta rudeza técnica que subraya el papel precursor y transitorio de sus sonetos dentro de la gran poesía del siglo XVI.

2.2.3. *Dialogos de Barios Asumtos. En Tolosa Año de 1560. Por D.n Pedro De Nauarra Obispo de Comenge, sin indicación del impresor.*

Corresponden al ejemplar de la BNM R/5756. Va encabezado, con foliación independiente para cada uno de ellos, por los *Diálogos de la eternidad del ánima* y por los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, tal como se editaron en casa de Jacobo Colomerio, y a continuación figuran tres series de diálogos que algunos estudiosos pasaron por alto al no examinar a fondo el impreso, con numeración consecutiva de los folios:

2.2.3.1. *Diálogos qual debe ser el chronista del principe materia de pocos aun tocada, Dirigidos al católico Rey de España Don Phelipe de Austria segundo deste nombre. Dictados por el illustrissimo Reuerendissimo Señor Don Pedro de Nauarra (por la gracia de Dios) Obispo de Comenge, del Consejo del Christianissimo Rey de Francia.*

Cuatro diálogos entre los interlocutores Cipriano y Basilio.

2.2.3.2. *Dialogos de la diferencia que ay de la vida rustica a la noble (Doctrina muy vtil para los errores de nuestros tiempos) Dictados por el illustrissimo Reuerendissimo Señor Don Pedro de Nauarra (por la gracia de Dios) Obispo de Comenge del consejo del Christianissimo Rey de Francia. Dirigidos al Marques de Mondejar, Presidente del consejo supremo de Castilla.*

Serie de cuatro diálogos entre un Noble y un Rústico.

2.2.3.3. *Dialogos de la preparacion de la muerete, dictados por el Illustrissimo Reuerendissimo Señor Do[n] Pedro de Nauarra Obispo 9e de Comenge y del consejo supremo del Christianissimo Rey de Francia, Dirigidos al muy magnifico señor Fra[n]cisco de Erasso primer secretario y del consejo secreto del Rey Catolico de España.*

Compuestos por una serie de treinta y un diálogos con Cipriano, Basilio y la Muerte como interlocutores.

2.2.4. *Dialogos muy subtiles y notables, hechos por el illostrissimo y Reuerendissimo señor Don Pedro de Nauarra, Obispo de Come[n]ge. Van dirigidos al muy Catholico Rey de España don Phelippe nuestro Señor, Zaragoza, Juan Millán en la Cuchillería, 1567.*

En este volumen se recogen las tres series de diálogos que hemos numerado desde el 2.2.3.1. al 2.2.3.3. (*Cuál ha de ser el chronista del príncipe / De la diferencia que hay de la vida rústica a la noble / De la preparación de la muerte*),

la catalogación, sobre todo para aquellos que sólo se molestaron en ver la primera página sin atender al contenido del volumen completo.

2.2.1. *Dialogos de la diferencia del hablar al escribir, (materia harto sutil y notable) dictados por el illustrissimo y Reuerendissimo Señor Don Pedro de Nauarra, Obispo 9e de Comenge, y del consejo del Rey Christianissimo: Dirigidos al Illustrissimo Señor Don Luis de Beaumont, Condestable de Nauarra, Conde de Lerin, &c., Tolosa: Iacobo Colomerio, Impressor de la Vniuersidad, sin año.*

Consta de cinco diálogos que tienen como interlocutores al Bastardo y al Duque. Contamos con la edición diplomática de D. O. Chambers del ejemplar de la Biblioteca de la RAE, R-/78;²⁷ con la edición ya citada de P. M. Cátedra, (1985), en la que no consta el ejemplar que se ha seguido para realizar la edición; y de la traducción al inglés de D. P. Seniff, que marca un hito en la revalorización e interés que despierta Pedro de Navarra en ámbitos académicos ajenos al territorio español: «*About the Differences There are Between Speaking and Writing*», traducción al inglés de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* de Pedro de Navarra.²⁸

2.2.2. *Dialogos de la eternidad del anima, dirigidos al beatissimo padre Papa Pio Quarto, de Casa de Medicis, dictados por el Illustrissimo y Reuerendissimo Señor Don Pedro de Nauarra, Obispo 9ede Comenge, y del Consejo del Rey Christianissimo, Tolosa: Iacobo Colomerio, Impresor de la Universidad, sin año.*

Compone la edición una serie de nueve diálogos con Pedro y Latancio en el papel de interlocutores. No existe edición moderna, tal como ocurre con el resto de los diálogos del autor.

²⁷ Pedro de Navarra, *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, [s. l., Berkeley?], [s.i.], 1968.

²⁸ D. P. Seniff, «Ong, ramism and Spain: The case of Pedro de Navarra's *Dialogues on the Differences between Speaking and Writing*», en Bruce E. Gronbeck, Thomas J. Farrell, Paul A. Soukup, eds., *Media, conciousness, and culture: Explorations of Walter Ong's thought*, Newbury Park, California, Sage Publications, 1991, pp. 121-132. Téngase en cuenta la nota: «I omit the introductory "Letter of dedication" [imprescindible para entender el diálogo] and a few repetitious passages, shown by ellipses, but otherwise adhere closely to the original Spanish» [lo que quiere significar, una masacre del texto original y un aviso para navegantes de la filología española del Siglo de Oro]. *Vid.*, además de las introducciones de D. O. Chambers, P. M. Cátedra y D. P. Seniff a sus ediciones o traducción, el ensayo de E. L. Rivers, «Lo escrito y lo oral: don Pedro de Navarra», en L. Schwartz Lerner e I. Lerner, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid, Castalia, 1984, pp. 307-311.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D., *Poesía Española*, Madrid, Gredos, 1971.
 -----, «Elogio del Endecasílabo», *Obras Completas II*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 539-542.
 ALONSO SCHÖKEL, L., *Estética del ritmo poético*, Madrid, Gredos, 1970.
 BAEHR, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1975.
 BALBÍN LUCAS, R., *Sistema de la rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1975.
 BLECUA, A., «La epístola al lector a la edición de las obras de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610): ¿un viejo nuevo texto cervantino?», en *Ínsula*, (Abril - Mayo 2005), pp. 2-6.
 BLECUA, J. M., (ed.) *Poesía de la Edad de Oro I Renacimiento*, Madrid, Clásicos Castalia, 1991.
 -----, «Corrientes poéticas en el Siglo XVI», *Sobre poesía de la Edad de Oro*, 1970, pp. 11-24.
 BOSCÁN, J., *Obra Completa*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1999.
 BOUSONO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976.
 CANELLADA, M.^a J., *Pronunciación del español*. Lengua hablada y lengua literaria, Madrid, Castalia, 1987.
 CUEVA, J., *Exemplar poético II*, edición crítica de José María Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, p. 186.
Diccionario de la lengua española, Madrid, Real Academia Española, 1994, 2 vols.
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Diccionario de Métrica española*, Madrid, Paraninfo, 1992.
 -----, *Métrica española*, Madrid, Síntesis, 1993.
 FUBINI, M., «El soneto», *Métrica y poesía*, Barcelona, Planeta, 1970.
 FUCILLA, J.G., «two generations of petrarchism and patrchists in Spain» en *Modern philology*, Chicago, (1930), T. XXVII, pp. 277-295.
 GALLEGO MORELL, A., «Escuela de Garcilaso», *Renacimiento español*, Universidad de Granada, Comares S. L., 2003.
 GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías completas castellanas*, ed. de Elías Rivers, Madrid, Clásicos Castalia, 1996.
 GONZÁLEZ CUENCA, J., (ed.) *Cancionero general; recopilación de Hernando del Castillo*, Madrid, Castalia, 2004.
 HURTADO DE MENDOZA, D., *Poesía Completa*, ed., José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
 HURTADO DE MENDOZA, D., *Poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid, Cátedra, 1990.
 JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
 JAURALDE POU, P., VARELA MERINO, E. y MOÍÑO SÁNCHEZ, P., *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia Universidad, 2005.
 LAPESA, R., *Garcilaso, Estudios completos*, Madrid, ISTMO, 1985.
 -----, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.
 LÁZARO CARRETER, F., «Rimas categoriales y acategoriales», *De poética y Poéticas*, Madrid, Cátedra, 1977, 1990, pp. 200-206.

- , *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.
- MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poesías completas*, ed. Maxim P.A.M Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Clásicos Castalia, 2003.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Historia de la lengua española*, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Real Academia, 2005.
- MONTERO REGUERA, J., «En torno a un soneto garcilasiano de Lope de Vega» en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 1998. Madrid, Castalia, 2000, Vol. I, pp. 616-622.
- NAVARRO TOMÁS, *Manual de pronunciación del español*, Madrid, C.S.I.C.
- , *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995.
- Ortografía de lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1999.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984.
- QUILIS, A., *Métrica Española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo», *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 215-250.
- WHINNOM K., «Hacia la interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», *Filología XIII*, (1968-1969), pp. 361-381.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, *Sobre Petrarquismo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1948.

y errores e de los autores e defensores que an sido y son en este miserable Reyno, que no conservamos y quién sabe si don Pedro de Navarra incorporara a la última parte de sus *Cenas sorianas*, también perdida».²⁶

2.2. Testimonios impresos

Para facilitar la tarea de identificación de los impresos, y teniendo en cuenta la confusión que se ha venido perpetuando desde el siglo XVII, atiendo a dos criterios simplificadores, pero evidentes tras una consulta de las múltiples referencias y catalogaciones bibliográficas:

- Los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* y los *Diálogos de la eternidad del ánima* sólo se imprimieron en Tolosa, en casa de Jacobo Colomerio, sin que se precise la fecha; aunque se encuentren junto a otros diálogos del mismo autor, por causas que atañen a la encuadernación, no existe documento alguno que nos permita presumir otra impresión distinta a la *princeps*. Sólo cabe la duda, suscitada por la anotación de Nicolás Antonio, sobre si existió una edición latina de los primeros, o sobre si circuló una edición en lengua toscana de los segundos. Hasta ahora, no hay documentación alguna que confirme esa suposición.

- Las series de diálogos que componen los de *Cuál ha de ser el cronista del príncipe / De la diferencia que hay de la vida rústica a la noble / De la preparación de la muerte*, se imprimen primeramente en Tolosa, en casa de Jacobo Colomerio, con una numeración consecutiva de los folios que la componen, y he decidido, tal como consta en la portada del ejemplar de la BNE, R/5756, denominarlos *Diálogos de varios asuntos*. Todos ellos tienen una segunda edición en Zaragoza, en casa de Juan Millán, en 1567. Pero ello no obsta para que en algunas bibliotecas se le hayan añadido en la encuadernación, ocupando lo que correspondería a una portada «general» del volumen, la portada correspondiente de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* o / y de los *Diálogos de la eternidad del ánima*, lo que ha generado un caos en

²⁶ P. M. Cátedra, *loc. cit.*, p. 29. A esto debe unirse la «Carta de Pedro de Navarra a Felipe II (Nerac, 16 de septiembre de 1560, Archivo General de Simancas, Estado, 886, n.º 170), en la que informa con todo tipo de detalles a Francisco de Eraso sobre el estado de las herejías en Francia durante los últimos meses del reinado de Francisco II. Esta hipótesis que aquí avanzo se concretará en la edición que preparo de estos doce *Diálogos sobre las herejías de Francia*, en la colección «Autores Recuperados» de la Universidad de Málaga, junto a una, de más largo aliento, del *corpus* de Pedro de Navarra.

Estos diálogos han sido considerados como anónimos, en la línea de la habitual inercia del criterio de autoridad que tanto ha perjudicado la delimitación no solo del corpus sino también de la integridad como autor de Pedro de Navarra. Así figuraban en el catálogo de J. Gómez (1988),²¹ y así han seguido figurando en una monografía posterior (2000).²² Las investigaciones que llevé a cabo, enmarcadas en el proyecto general «El diálogo en el Siglo de Oro (Métodos e historia interna del género)», coordinado por Asunción Rallo Gruss entre los años 1995 y 1997,²³ se encauzaron a demostrar cómo Pedro de Navarra reitera a lo largo de su obra, manuscrita e impresa, el hecho de haber escrito una serie de doce diálogos dedicados a «las diversidades de herejías y errores, e de los autores e causas que han sido y son en este miserable reino», refiriéndose a Francia (*Diálogos de la eternidad del ánima*).²⁴

I. del Asso ya citaba literalmente ese pasaje de la dedicatoria a Paulo IV de sus *Diálogos de la eternidad del ánima*, en la que se refería a dichos diálogos sobre las herejías: «Contra los quales (los Hereges) yo he escrito doce Diálogos, dirigidos a V. Beatitud, donde leerá todas las adversidades de heregías, y errores de los auctores, y defensores, que han sido, y son en este miserable Reyno».²⁵ Y, ya en un tiempo próximo, P. M. Cátedra ha avanzado una hipótesis que puede tener bastante más sustento del que se le suponía en el momento en que la enunció: «Otra obra suya menciona el propio autor en esa dedicatoria a Pío IV, *doce diálogos sobre todas las diversidades de heregías*

²¹ J. Gómez, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 220.

²² J. Gómez, *El diálogo renacentista*, Madrid, Laberinto, 2000, p. 178.

²³ *Vid.*, como fruto de ese proyecto de investigación, el volumen coordinado por A. Rallo Gruss y R. Malpartida Tirado, eds., *Estudios sobre el diálogo renacentista español. Antología de la crítica*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, en el que se recogen y traducen una serie de textos fundamentales para el estudio del diálogo renacentista, facilitando el acceso a algunos que ya eran de muy difícil acceso o lectura, mediante su traducción o su reedición: es el caso, particularmente, de los que se encuadran en el apartado I «Panorámicas (evolución, tipología, poética)», donde se recogen total o parcialmente aportaciones de G. Wyss Morigi, L. A. Murillo, E. Tierno Galván y L. Mulas, a lo que debe adjuntarse la selección bibliográfica, que consideramos imprescindible. Y, como complemento, compilación de una serie de estudios particulares sobre diversos diálogos bajo una rigurosa metodología de análisis, la monografía de A. Rallo Gruss, *La escritura dialéctica. Estudios sobre el diálogo renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, en la que recorreremos el ámbito de los diálogos áureos desde Alfonso de Valdés a Quevedo, pasando por fray Luis de León o Cristóbal de Villalón, Francisco de Osuna o Pedro de Luján.

²⁴ Pedro de Navarra, *Diálogos de la eternidad del ánima*, Tolosa, Jacobo Colomerio, s. a., f. 22. Cito por el ejemplar de la BNE R/5756.

²⁵ I. del Asso, *op. cit.*, p. 88. Cita los *Diálogos de la eternidad del ánima*, f. 22.

PEDRO DE NAVARRA: REVISIÓN DE UN HUMANISTA. BIBLIOGRAFÍA REPERTORIADA DE LOS SIGLOS XVI-XVII

GREGORIO CABELLO PORRAS
UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

1. SEMBLANZA BIOGRÁFICA

Como «hombre de ingenio peregrino y raro», nota breve y concisa, pero de gran fecundidad receptiva en los siglos posteriores, lo caracterizaba A. Yepes (1610) en la primera referencia impresa de relieve que tenemos de Pedro de Navarra:¹ una persona dotada por naturaleza para expresar la correspondencia que pueda hallarse entre los objetos a los que dedica su labor intelectual para dar «noticia sutil de las cosas altas». Y este despliegue de su ingenio va a abarcar los campos más diversos, todos aquellos cuya suma podrían conferirle la dimensión de la figura del «humanista», en el tránsito desde la época del Emperador al reinado de Felipe II. A. Galland (1618) da cuenta de su especial habilidad para la retórica y la oratoria, y la minuciosa preparación de sus

¹ A. de Yepes, *Corónica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos. Por el maestro Fray Antonio de Yepes*. Tomo III. Centuria III, Irache, Nicolás de Assiayn, 1610, f. 378v.

discursos e intervenciones ante la autoridad pontificia.² A. d'Oihénart (1637) destacaba sus tratados sobre «Filología en lengua española».³ Fray Jerónimo de San José, en 1651, anotaba cómo Pedro de Navarra «en ocho diálogos en lengua española discurre con gravedad y erudición sobre los requisitos de la Historia y del historiador».⁴

Nicolás Antonio (1672) hacía hincapié en la enjundia de su doctrina,⁵ que debe entenderse como voluntad de educación y formación moral, ya que los diálogos de los que da cuenta se centran en asuntos tocantes a la validez y utilidad práctica de unas determinadas formulaciones doctrinales: la condición que debe poseer el cronista del príncipe, escindido entre su ética como historiador y su subordinación a los intereses de los mandatarios; las virtudes que esgrime un rústico, en tanto que hombre natural frente a los artificios y la capacidad innata para la doblez del noble, adentrándose en la vertiente del menosprecio del mundo, encarnado en la corte, frente a la alabanza de la órbita del «villano»; o la preparación para la muerte presentada como decálogo de consejos y avisos dirigida a un personaje de una relevancia especial en la corte de Felipe II, el secretario de estado Francisco de Eraso.

² A. Galland, *Mémoires pour l'histoire de la Navarre et de Flandre, contenant le droit du roy au royaume de Navarre...*, París, Mathieu Guillemot, 1618, pp. 80-105.

³ A. d'Oihénart, *Notitia utriusque Vasconiae tum Ibericae, tum Aquitanicae, qua praeter situm regionis et alia scitu digna, Navarre Regum, Gasconiae Principum, caeterarumque, iniis, insignium vetustae...* (1637). Cito por la reprod. facsímil de la 2.ª edición de París, 1656, con estudio preliminar de R. Cierbide, y trad. del texto latino, J. Gorosterratzu, Vitoria-Gasteiz, Eusko Legebiltzara-Parlamento Vasco, 1992, lib. III, cap. XII, p. 476.

⁴ Fray J. de San José, *Genio de la historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651, f. 155 v.

⁵ Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum*, II, pp. 220-221. Finalizada en 1672, la primera edición de la *Bibliotheca Hispana Nova* tuvo lugar en Roma en 1696. Cito aquí por la edición de Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783, en dos tomos. Manejo para ello la reprod. facsímil de Madrid, Visor Libros, 1996. Contamos ya con la versión traducida, *Bibliotheca Hispana Nueva, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, I-II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999. El bibliófilo español se sitúa en el origen de una de los muchos malentendidos, confusiones, y catalogaciones bibliográficas erróneas que se han transmitido por inercia en torno a la vida y obra de Pedro de Navarra, ya que distingue entre un «PETRUS DE NAVARRA alias LABRIT» y un «PETRUS NAVARRO», como si se trataran de autores distintos. Al primero correspondería la autoría de los *Dialogos muy subtiles y notables*, Zaragoza, Juan Millán, 1567, que incluirían tres series de diálogos: *De qual debe ser el Coronista del Principe*, *De la diferencia de la vida rustica a la noble* y *De la preparacion de la muerte*. Al segundo, «Petrus Navarro», corresponde la autoría de los *Dialogum de Discrimine legendi ac scribendi*, Tolosa, Jacobo Colomerio, y los que intitula *Dell'Eternita dell'Anima*.

diálogos de Pedro de Navarra en Zaragoza. A. Morel-Fatio no prestó atención a este manuscrito, al describirlo sin más como un «autre exemplaire du même ouvrage»,¹⁸ cuando éste es realmente el que debe servir como punto de partida para cualquier edición de la obra.

2.1.2. *Comentarios del cristianisimo rey de francia henrico 2.º deste nobre dictados por el reberendisimo en xpo padre don pedro de labrit y navara obispo y conde de comeges hijo que fue del rey don Juan de labrit rei que fue de navara // dirigidos al excemo señor y gran doque de florencia don [se deja en blanco el nombre] de medicis.*

Contamos con el ejemplar de la BNE, ms. 2841 (olim I, 196): 6 h. sin paginar + 85 h. x 3 de guarda (3 + 3); 205 mm x 145 mm Copia del siglo XVII. Comienza: «D. Pedro de Labrit. Comentarios de Henrico 2. Rey de Francia» (f. [I]). Consta de siete «comentarios», subdivididos a su vez en un número no homogéneo de «libros». Descrito en el *Inventario*, IX, n.º 2841,¹⁹ pp. 14-15 y en C. Gutiérrez.²⁰

2.1.3. *Dialogos del origen, autores, e causas de las eregias de francia e de la diversidad de sus herores e de las gveras, muertes, pestilencia, hambre e açotes con que dios los Ha Visitado.*

Se conserva en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. IV-b-30, 1 h. sin paginar + 48 h. Comienza con: «Dialogos de las heregias de françia, desus auctores, causas y effectos...» [En la parte superior del folio, encima del título abreviado, aparecen dos firmas, la primera tachada e ilegible; la segunda, «IV.b.30», corresponde a la que conserva en la actualidad; debajo del título, otra firma, también tachada, en la que puede leerse «IV.c.18»] (f.s.n. [I]); «Carta del autor a quien dirige la obra. S. C. R. M.» [dirigida a Felipe II, nombrado como «R. MD»] (f. [1-2v]), al que siguen la portada y los doce diálogos que componen el manuscrito, con Cipriano y Basilio como interlocutores.

¹⁸ *Ibidem*, p. 7, n.º 26.

¹⁹ *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, IX, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas – Ministerio de Educación Nacional, 1970, pp. 14-15, n.º 2841, entrada «PEDRO DE NAVARRA, OBISPO DE COMEGES».

²⁰ *Op. cit.*, p. 893.

2.1.1.1. *Dialogos de los grados de perfeccion que ha de tener el Cortesano Ecclesiastico, que pretende ser Cardenal // E de la institucion, e obligaciones desta dignidad, e de las buenas partes, que ha de auer el que a ella fuera elegido. E de la perfeccion, e partes a que se obliga el Cardenal, que aspira a la Monarchia Ecclesiastica. // Dictados por el muy jltre. señor don Pedro Labrit de Nauarra, hijo del sermo Rey don Juan de Nauarra. // Dirigidos al illmo e Rmo Don Giorgio de Armañac Obispo de Rodéz, è benemerito Cardenal su primo.*

Contamos con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de París, ms. Espagnol 368 / R 77654. 77 h. numeradas; portada en f. 1; f. 4 en blanco (250 mm x 202 mm). Copia del siglo XVI. En el margen inferior del f. 1 se lee: «Ex Bibliotheca Mss. Coislina, olim Segurriana, quam Illustr. Henricus du Cambout, Dux de Coislin, Par Franciae; Episcopus Metensis, &c. Monasterio S. Germani à Pratis legavit. An. M.DCC.XXXII».

Lo componen 12 diálogos, y los interlocutores son Fortunato y Basilio. Fue descrito someramente por A. Morel Fatio.¹⁷

2.1.1.2. *Dialoggos de los grados de perfeccion que a de tener el cortessano ecclesiastico que pretende ser Cardenal // e de la ynstitucion e obligaciones de esta dignidad e de las buenas partes q. a de aber el que a ella fuere elegido e de la perfeccion e partes a que se obliga el Cardenal que aspira a la Monarchia ecclesiastica. // Dictados por el muy jllze señor don pedro labrit de Nauarra. Hijo del sermo rey don Juan de Nauarra. // Dirigidos al jllmo et Rmodon Giorgio de Armañac. obispo de Rodes. E venemerito Cardenal Su primo.*

Los conservamos en el ejemplar de la BNP, ms. Espagnol 248 / R 82593. 138 h. (200 mm x 140 mm). Copia del siglo XVI. Comienza: «Des mass. de M. Faure 144 // R. 8165. 2» [anotación manuscrita en margen inferior]. Se trata de un manuscrito muy esmerado en todos los detalles, a diferencia del anterior, como si fuera justamente el que pudiera haber sido el original sobre el que realizar una edición impresa. Basta comprobar la detallada tabla de contenidos. Hasta en las divisiones internas y en las marcas correspondientes se asemeja a lo que posteriormente encontraremos en la edición de los

¹⁷ A. Morel-Fatio, *Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, Imprimerie Nationale, 1892, pp. 6-7, n.º 25.

I. del Asso (1794)⁶ eleva la condición de su obra al referirse a los «Dialogi Philosophici argumenti, quos Hispano eloquio conscripsit» y destaca uno de los aspectos más significativos para la consideración de su condición de «humanista»: su activa participación en las academias de la época, tanto en España, caso de la academia celebrada en casa de Hernán Cortés, como en Francia, en torno a la figura de su primo, el cardenal Jorge de Armagnac. I. del Asso resalta las materias que en ellas se trataban, todas sobre temas «graves e notables», y se hacía eco de un proceder del que el propio Pedro de Navarra da cuenta en sus escritos: muchos de sus diálogos, unos doscientos que decía haber compuesto, tenían su origen, casi a modo de transcripción, en las conversaciones que en ellas se celebraban. Asimismo, completa el marco de su dimensión como «humanista» atendiendo a la etapa final de la vida del escritor y a las preocupaciones que entonces le embargaban: la filosofía natural y del ser, y la diversidad de religiones que ha traído consigo la difusión de las sectas luteranas y calvinistas, además de su creciente interés, de muy otra índole, sobre el diseño y la arquitectura, incidiendo incluso en aspectos tan concretos y detallistas como la calidad y diversidad de los materiales de construcción, sobre los que mantuvo correspondencia con Felipe II.

Frente a esta visión de Pedro de Navarra, desde el ámbito humanista y literario, frecuentada en la historiografía literaria española, la semblanza que la historiografía francesa da de él guarda rasgos muy diferenciados. En una línea en la que se situarían los acercamientos de A. Galland, O. Raynaldi (1727),⁷ A. de Ruble (1881-1886),⁸ J. Šusta (1904),⁹ J. Lestrade (1913)¹⁰ y A. Degert (1912 y 1933)¹¹ se nos muestran los cimientos que posibilitaron la definición de Pedro de

⁶ I. del Asso y del Río, *De libris quibusdam hispaniorum rarioribus disquisitio*, Zaragoza, Mariani Miedis, 1794, apdo. LIX «Petrus de Navarra».

⁷ O. Raynaldi, *Annales ecclesiastici*, XXI, 1: *Ab anno MDXXXIV, Pauli III usque ad annum MDLXV Maximiliani II*, Colonia, Ioannem Wilhelmum Friessem, 1727, n.º 85.

⁸ A. de Ruble, *Antoine de Bourbon et Jeanne d'Albret, suite de «Le mariage de Jeanne d'Albret»*, I-IV, París, Adolphe Labitte, 1881-1886.

⁹ J. Šusta, *Die Römische Curie und das Concil von Trient unter Pius IV. Actenstücke zur Geschichte des Concils von Trient*, I-IV, Viena, Alfred Hölder, k. u. k. Hof- und Universitäts Buchhändler, 1904-1914.

¹⁰ J. Lestrade, *Un curieux groupe d'évêques commingeois. Notices et documents*, Saint-Gaudens, Imprimerie et Librairie Abadie, 1913, pp. 111-114.

¹¹ A. Degert, «Albret (Pierre d')», en A. Baudrillart, A. Vogt y U. Rouziès, coords., *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques*, I, París, Letouzey et Ané, éditeurs, 1912, cols. 1730-1731; y «Albret (Pierre d')», en J. Balteau, M. Barroux y M. Prevost, coords., *Dictionnaire de Biographie Française*, I, París, París VI-Librairie Letouzey et Ané, 1933, col. 1322.

Albret como un «hombre de ingenio peregrino y raro», un humanista de sólida formación en disciplinas muy diversas. Sin embargo, sus interpretaciones, como expondré posteriormente, conducirán a otras vías muy distintas.

El hecho de ser hijo natural del último rey de Navarra, Juan de Albret, procurará a Pedro de Navarra el acceso a una educación y a una formación intelectual en la que se encadenan su aprendizaje en el Estudio Municipal de Estella, formación que completaría con la disciplina de Gramática Latina en los monasterios de San Pedro de Cardeña y de Sahagún, tal como ha documentado recientemente J. Goñi Gaztambide.¹² Su profesión como monje benedictino en el monasterio de Irache no le impediría, una vez terminado el noviciado y emitida la profesión religiosa, continuar sus estudios en los monasterios citados. Hacia 1540 debió abandonar la orden benedictina para pasar a ocuparse de asuntos que tocaban a los intereses de su estirpe nobiliar. Esta etapa, aún confusa y no bien documentada por sus biógrafos, y que puede alcanzar hasta 1545, viene definida por tres circunstancias: su estancia en la corte del Emperador, en Valladolid; su participación en las academias próximas a la corte imperial, y el nacimiento de un hijo natural, Juan Basilio de Labrit y Navarra, al que debemos la conservación de alguna de las obras de su padre. Desde la «vertiente» francesa esta etapa es contemplada como una época en la que se dedicó a diversas negociaciones diplomáticas en las que lo empleó su hermano Enrique II en pro de los intereses dinásticos de la casa de Albret y de la restauración del Reino de Navarra. En esta dirección se inscribe su primera estancia en Roma en 1546; y, entre 1546 y 1555, sus frecuentes embajadas cerca del Emperador, por tierras de Flandes, en las que será empleado «oscurément», una vez muerto Enrique II, por Juana de Albret, cabeza visible de la corriente herética luterano-calvinista en el Sur de Francia, y su marido, Antonio de Borbón, príncipe de Vendôme.¹³ A ellos y a sus intereses dedicará su prolongada estancia en Roma, entre 1555-

¹² J. Goñi Gaztambide, «Pedro Labrit de Navarra, obispo de Comminges», *Príncipe de Viana*, 51 (1990), pp. 559-595 (la cita en pp. 559-560).

¹³ Como soporte bibliográfico para el panorama histórico me he servido, fundamentalmente, de las obras o artículos de M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* [1880], I-II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1987; M. de Foronda y Aguilera, *Estancias y Viajes del Emperador Carlos V desde el día de su nacimiento hasta el de su muerte: comprobados... con documentos originales, relaciones auténticas...* [1895], prólogo por D. Juan Pérez de Guzmán y Gallo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1914; W. Walker, *Jean Calvin, l'homme et l'oeuvre*, Ginebra, A. Jullien, 1909; L. Romier, *Les origines politiques des guerres de religion* [1913-1914], I-II, Ginebra, Slatkine-Megarotitis, 1974; L.

mantenida entre el secretario de estado de su Santidad, Carlos Borromeo, y don Sebastián Gualtiero, obispo de Viterbo y Nuncio en Francia.¹⁵

2. TESTIMONIOS MANUSCRITOS E IMPRESOS DE LA OBRA DE PEDRO DE NAVARRA¹⁶

2.1. Testimonios manuscritos

En la actualidad podemos documentar los siguientes testimonios manuscritos:

¹⁵ Podemos leerla en J. Šusta, *op. cit.*, concretamente en el tomo I. También la encontraremos en H. Jedin, *Krisis und Wendepunkt des Tridenter Konzils (1562 / 63). Die neuentdeckten Geheimberichte des Bischofs Gualterio von Viterbo an den heiligen Karl Borromäus erstmals herausgegeben und gewürdigt*, Würzburg, Rita-Verlag-Druckerei der Augustiner, 1941. Para la biografía de Pedro de Navarra deben considerarse como puntos de referencia obligados las obras de J. Goñi Gaztambide, *Los navarros en el Concilio de Trento y la reforma tridentina en la diócesis de Pamplona*, Pamplona, Imprenta Diocesana (Pampinolensia. Publicaciones del Seminario Diocesano de Pamplona, Serie A, vol. II) 1947, pp. 99-132; y C. Gutiérrez, *op. cit.*, pp. 888-895. Este volumen es el I del *Corpus Tridentinum Hispanicum*. J. Goñi Gaztambide, quien ya había adelantado algunas de sus aportaciones en «Los navarros en el Concilio de Trento», *Revista Española de Teología*, V (1945), 179-247, ya tuvo en cuenta los trabajos citados de A. Degert, cuya biografía de Pedro de Navarra es calificada por Goñi de «corta pero bastante exacta» (p. 99). Asimismo, Goñi tuvo en cuenta los trabajos de M. Arigita, *D. Francisco de Navarra*, Pamplona, 1899; y T. de Ascárate, «D. Pedro de Labrit, obispo de Comenges, a la luz de nuevos descubrimientos históricos», *Boletín de la Comisión Monumental de Navarra*, 11 (1920), 31-32 y 161-163, de cuyos datos biográficos opina que están «mezclados de errores» (p. 99). También J. Goñi Gaztambide trae a colación las obras, citadas anteriormente, de A. de Ruble y J. Šusta, de las que se nos señala que «aportan copiosos datos y documentos» (p. 99). El segundo autor mencionado, C. Gutiérrez, califica el estudio de J. Goñi Gaztambide como el «más completo y bien documentado» (p. 888) y parte de él para su bien informada tarea. Del trabajo de T. de Ascárate aduce que posee datos de interés. Del de J. Šusta, que «hay noticias importantes sobre su nombramiento episcopal y sus diversas embajadas a la Ciudad Eterna en 1560 y 1561» (p. 888); y del estudio de Ruble, «que contiene noticias de valor sobre las relaciones de Labrit con los duques de Vendôme» (p. 888). Todo este material le sirvió de base a P. M. Cátedra para el esbozo biográfico que traza sobre la figura de Pedro de Navarra, «Noticia de Pedro de Navarra» en su ed. de Pedro de Navarra, *Diálogos de la diferencia del hablar el escribir*, Bellaterra (Barcelona), «stelle dell'Orsa», 1985, pp. 11-57, donde se intentaba por primera vez establecer una convergencia entre su vida y su obra. Posteriormente nos encontramos con una nueva aportación de J. Goñi Gaztambide, «Pedro Labrit de Navarra, obispo de Comminges», ya citada, que completa y reexamina sus anteriores estudios, aportando una documentación inédita que viene a iluminar muchas de las lagunas que existían sobre la biografía del autor, y que podemos considerar sin lugar a dudas como punto de partida para todo estudio posterior. La nómina de los restantes autores a los que he tenido en cuenta en el esbozo biográfico, con las referencias completas de sus obras, puede documentarse en la revisión bibliográfica que acometo, seguidamente, en este artículo, con la excepción de A. Degert y J. Lestrade.

¹⁶ Para una descripción catalográfica detallada de este punto, remito a la entrada «NAVARRA, PEDRO DE», que he preparado para el proyecto, coordinado por P. Jauralde, del *Diccionario Filológico de la Literatura Española. Siglos XVI-XVII*, del que el volumen I, dedicado al siglo XVI, ya se encuentra en proceso de impresión (Madrid, Castalia).

discurso ante la corte pontificia, limitado en su alcance por las presiones de la diplomacia española, le granjea las simpatías del Papa, quien le recompensará, poco después de su regreso a Bearn, otorgándole la diócesis de Cominges.

Entre junio y septiembre de 1563 asistirá a las sesiones del Concilio de Trento, que abandona antes de su conclusión. En carta a Catalina de Médicis justifica su decisión en el hecho de que no quería votar a favor de las medidas que los obispos de Francia proponían reglar contra la jurisdicción real o la primacía del derecho de los príncipes sobre el poder temporal de los obispos. A su vuelta, la ruptura con Juana de Albret se consuma: según las epístolas dirigidas a la corte española, por su radical oposición a la apostasía y la militancia herética de la reina; según los comentarios franceses y las actas de los juicios en los que se vio implicado, por intereses personales, por las regalías que ella le reclamaba y por haber acuñado moneda propia además de haber malversado fondos eclesiásticos.

Esta es una etapa en la que se pone directamente al servicio de Felipe II, manteniendo una correspondencia que, según Degert, «lui donne tout l'air d'un espion». Tras considerársele sospechoso de tramar junto a Blaise de Montluc un intento de liberar la Guyena, en manos de los reformistas, y tras ser condenado por el parlamento de Toulouse en 1565, y con una sentencia de embargo, Pedro de Albret abandona la Navarra francesa, renuncia al obispado, y se instala para bien morir en Estella, junto a sus hermanos, donde dicta testamento el 27 de agosto de 1567, la víspera de su muerte. C. Gutiérrez traza un bosquejo sumario de su vida:

Figura en su conjunto muy típica del Renacimiento, con sus contrastes de luces y de sombras, su pasión desmedida por las bellas artes, su cuidado del medro personal y sus vaivenes y bandazos en política; la cual, no obstante el ajeteo de tan pintoresca vida, supo mantener incólume a través de innumerables vicisitudes y frente a halagos y amenazas la fe que había heredado de sus padres. Su preclaro ingenio y su esmero en el manejo de la pluma le dan un puesto de honor entre los cultos humanistas de aquella época brillante.¹⁴

La crítica francesa no suscribiría en estos términos las aserciones de C. Gutiérrez, y para ello, encuentra un sólido apoyo en la correspondencia

¹⁴ C. Gutiérrez, *Españoles en Trento*, prólogo de J. Pérez Villanueva, Valladolid, CSIC, 1951, pp. 888-895 (la cita en p. 894). Este volumen es el I del *Corpus Tridentinum Hispanicum*.

1558, y su actividad diplomática en torno al nuevo pontífice, Paulo IV, quien impone en Roma un régimen de «terrible severidad» del que da cuenta en los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*. Este estado de general prohibición es decisivo para que vuelva a Aquitania, donde esperaba encontrar descanso

Romier, *Le royaume de Cathérine de Médicis. La France à la veille des guerres de religion* [1922], I-II, Ginebra, Slatkine Reprints, 1978 [Contiene el vol. I del texto original: *La France à la veille des guerres de religion*, reimpr. de la edición de París de 1925]; L. Romier, *Catholiques et huguenots à la cour de Charles IX. Les États Généraux d'Orléans. Le Colloque de Poissy. Le «Concordat» avec les protestants. Le massacre de Vassy (1560-1562)*, París, Perrin et C^o, Libraires-Éditeurs, 1924; J. Heritier, *Catherine de Médicis*, ed. rev. et corr., París, Fayard, 1942; J. Schorer, *Jean Calvin et sa dictature, d'après des historiens anciens et modernes*, Ginebra, P. E. Grivet, 1948; F. Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, I-II, [1949], México, Fondo de Cultura Económica, 1993; J. R. Major, *The Estates General of 1560*, Princeton, Princeton University Press, 1951; R. M. Kingdom, *Geneva and the coming of the wars of religion in France, 1555-1563*, Ginebra, E. Droz, 1956; J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, I-II, París, E. de Boccard, 1957-1959; S. Mours, *Le Protestantisme en France. 1. Au XVI^e siècle*, París, Librairie protestante, 1959; J. T. McNeill, *The history and character of calvinism*, I-III, Nueva York, Oxford University Press, 1962; C. Vivanti, *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1963; E. Le Roy Ladourie, *Les paysans de Languedoc*, I-II, París, La Haya, Mouton, 1966; N. M. Sutherland, *Catherine de Medici and the Ancient Régime*, Londres, Historical Association, 1966; R. M. Kingdom, *Geneva and the consolidation of the French protestant movement, 1564-1572, a contribution to the history of congregationalism, presbyterianism and calvinist resistance theory*, Ginebra, E. Droz, 1967; N. L. Roelker, *Queen of Navarre Jeanne d'Albret, 1528-1572*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1968; G. Livet, *Las guerras de religión (1559-1598)*, Barcelona, Oikos-Tau, 1971; M. Yardeni, *La conscience nationale en France pendant les guerres de religion (1559-1598)*, París, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Sorbonne, 1971; B. Bannassar y J. Jacquart, *Le XVI^e siècle*, París, Armand Colin, 1972 [he manejado la edición española de B. Bannassar, J. Jacquart, F. Lebrun, M. Denis y N. Blayau, *Historia Moderna*, Madrid, Akal, 1980]; J. A. Maravall, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, I-II, Madrid, Revista de Occidente, 1972; Y. Cazaux, *Jeanne d'Albret*, París, A. Michel, 1973; J. Delumeau, *El catolicismo de Lutero a Voltaire*, Barcelona, Labor, 1973; H. Hauser, *La prépondérance espagnole 1559-1660*, París, Mouton, 1973; H. R. Williamson, *Catherine de Médicis*, París, Gérard Watelet, 1973; D. Nugent, *Ecumenism in the age of the Reformation: the Colloquy of Poissy*, Cambridge, Harvard University Press, 1974; H. Lapeyre, *Las monarquías europeas del siglo XVI: las relaciones internacionales*, Barcelona, Labor, 1979; J. C. Nieto, *Juan de Valdés y los orígenes de la Reforma en España e Italia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979; P. Partner, *Renaissance Rome 1500-1559: A portrait of a society*, Berkeley, University of California Press, 1979; J. H. M. Salmon, *Society in crisis, France in the sixteenth century*, Londres, Methuen, 1979; R. García-Villoslada, «Felipe II y la Contrarreforma católica» y J. L. González Novalín, «La Inquisición española», en R. García-Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, III, 2.º, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, en J. L. González Novalín, *Historia de la Iglesia en España*, III-2.º *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, en R. García-Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, pp. 5-106 y pp. 107-268; G. M. Monti, *Ricerche su Papa Paolo IV Carafa: con 108 documenti inediti*, Turín, Bottega d'Erasmo, 1980; N. M. Sutherland, *The huguenot struggle for recognition*, New Haven, Yale University Press, 1980; H. Jedin, *Historia del Concilio de Trento*, tomo IV, *Tercer período. Volumen 1. Francia y la reanudación del Concilio*, 1981; tomo IV, *Tercer período, Volumen 2. Superación de la crisis, conclusión y ratificación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1981; AA. VV., *Arnaud de Salatte et son temps: le Béarns sous Jeanne d'Albre. Colloque International*

y libertad. Pero la situación es muy distinta: el panorama que le espera es el de la desolación de las guerras de religión, y la proliferación de «muchas especies de herejías fundadas en tiranía e libertad para vicios». Encuentra así el escenario propicio para la composición de los *Diálogos de la eternidad del ánima*, en los que intenta refutar la herejía no a partir de la filosofía natural, de los santos doctores ni de la sagrada escritura, dado que los herejes rechazan estas autoridades, sino a partir de la razón natural. Estos diálogos, en una remitencia intertextual, son aquellos de los que se vale en los hasta ahora

d'Orthez, 16, 17 y 18 février, 1983, Orthez, Per Noste, 1984; J. H. Elliott, *La Europa dividida. 1559-1598*, Madrid, Siglo XXI, 1984; L. Febvre, *Au coeur religieux du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1984; J. M. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984; I. Cloulas, *Henri II*, Paris, Fayard, 1985; J. Delumeau, *La Reforma*, Barcelona, Labor, 1985; M. Yardeni, *Le refuge protestant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985; E. Iserloh, J. Glazik y H. Jedin, *Reforma protestante, reforma católica y contrarreforma*, en H. Jedin, ed., *Manual de historia de la Iglesia*, V, Barcelona, Herder, 1986; J. A. Maravall, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986; G. R. Elton, *La Europa de la Reforma. 1517-1559*, Madrid, Siglo XXI, 1987; J. Le Goff y R. Remond, eds., *Histoire de la France religieuse*, II, *Du christianisme flamboyant à l'aube des Lumières: (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Éditions du Seuil, 1988; E. G. Leonard, *Histoire générale du protestantisme. 1, La Réformation*, Paris, PUF, 1988; M. J. Rodríguez Salgado, *The Changing Face of Empire. Charles V, Philip II and Habsburg Authority. 1551-1559*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988; S. C. Shannon, *The political activity of François de Lorraine, duc de Guise (1559-1563), from military hero to Catholic leader*, Ann Arbor, UMI, 1988; J. Lynch, *España bajo los Austrias. 1. Imperio y absolutismo (1516-1598)*, Barcelona, Península, 1989; G. R. Hale, *Guerra y Sociedad en la Europa del Renacimiento. 1450-1620*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1990; J. R. Major, *Society and institutions in early modern France*, Athens, University of Georgia Press, 1991; C. Bost, *Histoire des Protestants de France*, Carrières-Sous-Poissy, Éditions La Cause, 1992; H. A. Oberman, *Lutero. Un hombre entre Dios y el diablo*, Madrid, Alianza, 1992; H. Lutz, *Reforma y Contrarreforma*, Madrid, Alianza, 1994; R. MacKenny, *La Europa del siglo XVI. Expansión y conflicto*, Madrid, Akal, 1996; B. Cottret, *Calvin: biographie*, Paris, Payot, 1998 [trad. del francés por T. Garin Sanz de Bremond, *Calvino: la fuerza y la fragilidad*, Madrid, Editorial Complutense, 2002]; M. Greengrass, *The European Reformation, c. 1500-1618*, London, Longman, 1998; F. Kermina, *Jeanne d'Albret. La mère passionnée d'Henri IV*, Paris, Perrin, 1998; J. Martínez Millán, ed., *La corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1998; D. Bryson, *Queen Jeanne and the Promised Land: dynasty, homeland, religion and violence in sixteenth-century France*, Leiden, Brill, 1999; I. Cloulas, *Catherine de Médicis: la passion du pouvoir*, Paris, Tallandier, 1999; R. Teissier Du Cros, *Jean Calvin: de la Réforme à la Révolution*, Paris, Montreal (Québec), l'Harmattan, 1999; D. Crouzet, *Jean Calvin: vies parallèles*, Paris, Fayard, 2000 [trad. al castellano como *Calvino*, Barcelona, Ariel, 2001]; J. Lynch, *Los Austrias: 1516-1700*, Barcelona, Crítica, 2000; J. Pérez, *Carlos V*, Madrid, Temas de Hoy, 2000; J. Pérez, *La España de Felipe II*, Barcelona, Crítica, 2000; D. Müller, *Jean Calvin: puissance de la Loi et limite du pouvoir*, Paris, Michalon, 2001; J. I. Tellechea Idígoras, *Paulo IV y Carlos V: la renuncia del imperio a debate*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001; B. Berdou D'Aas, *Jeanne III d'Albret: chronique (1528-1572)*, Anglet, Atlantica, 2002; J. Garrison, *Catherine de Médicis: l'impossible harmonie*, Paris, Payot, 2002; M. Yardeni, *Le refuge huguenot: assimilation et culture*, Paris, Honoré Champion, 2002.

considerados anónimos *Diálogos de las herejías de Francia* como base para difundir entre los nobles argumentos que frenen la expansión de la doctrina herética.

La firma del tratado de paz de Cateau-Cambrésis y la abdicación del Emperador en su hijo Felipe II diseñan una nueva coyuntura en la que Pedro de Navarra volverá a actuar de una forma que sigue despertando la polémica entre los que analizan su posición a favor de la restitución de la independencia del reino de Navarra, a la vez que no dejaba de lado sus intereses personales, como la reivindicación del priorato de Roncesvalles. Los pasos que seguirá en este proceso se traducirán en una primera negociación con Felipe II, en la que éste, sin ceder un ápice en lo concerniente a Navarra, llega a plantear la posibilidad de una «honesta recompensa» para Antonio de Borbón y Juana de Albret. Sin embargo, Felipe II expresará de forma explícita la profunda desconfianza hacia el supuesto papel de mediador imparcial con el que se presenta a sí mismo Pedro de Navarra, circunstancia que se agravará en el momento en que Catalina de Médicis pase a convertirse en la reina regente de Francia y posibilite la apertura de una vía para que se celebre un concilio nacional en el que se sienten todas las facciones religiosas en liza, desde católicos ultramontanos a calvinistas irreductibles, a fin de definir y asentar la separación del Estado del ámbito privado de la creencia y la práctica religiosas.

En junio de 1560 Felipe II pone fin a la misión diplomática de Pedro de Navarra en la corte española, sabedor ya de las conspiraciones que se vienen urdiendo en la Navarra francesa. Su posición no deja de ser delicada y mucho menos cuestionada: por una parte elabora un extenso informe dirigido al secretario de Estado Francisco de Eraso sobre la extensión de las herejías en Francia y el peligro que esto supone para la ortodoxia católica que Felipe II representa. Por otra, en Francia, tanto en la corte de Vendôme como en la de Catalina de Médicis, se sospecha que su frecuente correspondencia con Felipe II y su corte sea más que un indicio de su labor de espionaje. En esta tesitura, los reyes de Navarra le encomiendan una nueva misión, apoyados pasivamente por la regente Catalina: es enviado como embajador a Roma ante el nuevo papa Pío IV para jurar obediencia en su nombre en una audiencia especial que conllevaría de hecho, en caso de celebrarse, la aceptación por parte del papado de la legitimidad dinástica de Vendôme y Albret, y la independencia del reino de Navarra. La audiencia tiene lugar el 12 de diciembre de 1560 y el

Entre las consecuencias erróneas más frecuentes encontraremos la que lleva a algunos historiódores y filólogos a pensar que el bibliófilo español ignoraba la existencia de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* y de los *Diálogos de la eternidad del ánimo*. Ni G. Ticknor¹¹⁰ ni el Conde de la Viñaza¹¹¹ advirtieron este error de Nicolás Antonio, y que un mismo autor estaba desdoblado en dos entradas, error no irreparable, e imperdonable para los receptores de la obra de Nicolás Antonio, ya que ambas entradas figuran en un orden consecutivo en la misma página. De ahí que tanto Ticknor como el conde de la Viñaza realicen conjeturas sobre la razón por la que el bibliófilo del XVII no se ocupó de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*.

La única razón de la que podría valerme para aventurar una explicación plausible de esta confusión no deja de ser más que hipotética, pero puede tener visos de realidad. Está claro que Nicolás Antonio no llegó a manejar las ediciones de los diálogos que se imprimieron en Toulouse en casa de Jacobo Colomero. Ni las series individuales de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* ni las de los *Diálogos de la eternidad del ánimo*, ni tampoco las tres series agrupadas bajo el título de *Diálogos de varios asuntos*. Las dos primeras, al no incluirse entre los *Diálogos muy sutiles y notables* que se reeditaron posteriormente en Zaragoza,

à la critique des "Lumières". Esquisse d'une évolution», en A. Redondo, ed., *op. cit.*, pp. 349-370; y L. Terracini, «Crítica literaria. ¿Historia literaria?», en V. García de la Concha, ed., *Literatura en la época del Emperador*, pp. 37-52, y recientemente, las páginas más esclarecedoras sobre la evolución de la historiografía literaria española, siguiendo un proceso de deconstrucción de todos los elementos que la han ido lastrando hasta conducirla a un estado de postración y anquilosamiento, debidas a J. Lara Garrido, «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)», *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea / CEES Ediciones, 1997, págs. 23-56, que deben completarse con su introducción a E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2007. La introducción, que lleva por título «Sobre la "Historia de la literatura en Andalucía». Materiales y reflexiones», pp. 11- 52, discurre por unos derroteros mucho más amplios que los que ese título lleva a suponer, pues su análisis de los intersticios de la crisis de la historia literaria tradicional (o nacional), su examen de las limitaciones originarias de la literatura nacional como objeto de conocimiento, del carácter retardatario de la perspectiva regional, con una serie de anotaciones a partir de la recepción de la obra bibliográfica de Nicolás Antonio, que culmina en la propuesta de un encuadre y razones que posibiliten una práctica historiográfica renovadora, se convierten en inexcusable punto de partida para los caminos de la filología española.

¹¹⁰ G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, I-III, Londres, Murray, 1849. Cito por la trad. castellana con adiciones y notas críticas de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, Madrid, La Publicidad, 1851-1856 en 4 tomos, en su reedición de Buenos Aires, 1948. La referencia a Pedro de Navarra en el tomo II, pp. 80-81.

¹¹¹ Conde de la Viñaza, *op. cit.*, año 1590, pp. 455-457, cols. 906-910.

Francia (su elogio de Enrique II y su correspondencia con Catalina de Médicis así lo muestran), más que a su obra.

c) El hecho de que se haya forjado una imagen arquetípica del autor a través de los tratamientos que los historiadores han prestado a su figura desde el siglo XVI. Podemos atender a un proceso por el que una serie de ideas u observaciones iniciales sobre su figura, y un conjunto de juicios, más o menos precipitados o superficiales, se convierten en tópicos que se han venido repitiendo hasta la saciedad, sin contrastar su validez con la propia obra del autor, que por otra parte, nos dará de sí una panorámica muy distinta según se atienda a los diálogos que decidió imprimir, o a obras manuscritas inéditas como los comentarios sobre Enrique II o su corpus epistolar.

d) La necesaria atención que debería prestarse a su figura como prototipo de «humanista» del renacimiento español, siempre teniendo en cuenta la particularidad de que su ascendencia genealógica, la de ser bastardo del último rey de la Navarra independiente, lo imbrica en una corriente cultural en la que convergen, por una parte, su ligazón con el reino de Francia y, por otra, la que tiene con el reino español.

Todo esto aboca a un imperativo filológico: la necesidad de que se revise la bibliografía y la tópica que se ha venido acumulando en torno al autor para deslindar:

- a) lo que es notoriamente falso
- b) lo que es una repetición tópica, sin contrastar con la realidad del texto.
- c) lo que son aportaciones significativas que han intentado conformar una imagen individualizada del autor en correspondencia con sus textos.

Y es esto lo que me propongo llevar a cabo al atender a la bibliografía repertoriada sobre Pedro de Navarra en el siglo XVIII. Dejo para un próximo artículo la revisión de la bibliografía del siglo XIX, que me permitirá ahondar en estos factores que he enumerado y que, hasta su culminación en el estudio de I. del Asso, a fines del XVIII, sientan las bases de toda una serie de inercias, repeticiones y malentendidos posteriores.⁴³

⁴³ En este proceder tendré en cuenta en todo momento las páginas más esclarecedoras sobre la evolución de la historiografía literaria española, siguiendo un proceso de deconstrucción de todos los elementos que la han ido lastrando hasta conducirla a un estado de postración y anquilosamiento, debidas como apunta J. Lara Garrido, «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete Siglo de Oro)», *Del*

4. BIBLIOGRAFÍA REPERTORIADA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII.

4.1. Antecedentes. Siglo XVI.

Podemos considerar como antecedentes del primer tratamiento más cercano a Pedro de Navarra a una serie heterogénea de autores por distintas circunstancias.

4.1.2. M. Muret (1560)

En primer lugar a M. A. MURET, ya que en sus obras podemos leer el discurso de Pedro de Navarra ante el consistorio papal pronunciado en diciembre de 1560, al que nos hemos referido anteriormente.⁴⁴

Siglo de Oro (métodos y elecciones), Madrid, Universidad Europea / CEES Ediciones, 1997, pp. 23-56, que deben completarse con su introducción a E. Orozco Díaz, *La literatura en Andalucía (De Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, Málaga, Universidad de Málaga, 2007. La introducción, que lleva por título «Sobre la “Historia de la literatura en Andalucía”». Materiales y reflexiones», pp. 11-52, discurre por unos derroteros mucho más amplios que los que ese título lleva a suponer, pues su análisis de los intersticios de la crisis de la historia literaria tradicional (o nacional), su examen de las limitaciones originarias de la literatura nacional como objeto de conocimiento, del carácter retardatario de la perspectiva regional, con una serie de anotaciones a partir de la recepción de la obra bibliográfica de Nicolás Antonio, que culmina en la propuesta de un encuadre y razones que posibiliten una práctica historiográfica renovadora, se convierten en inexcusable punto de partida para los caminos por los que debería peregrinar el futuro de la filología española.

⁴⁴ M. Antonii Muret, *Opera omnia*, I, édit. Runkenius, Lugduni Batavorum, 1789, pp. 51-59. De todo este proceso nos da testimonio una carta del embajador de Francia, fechada el 5 de diciembre de 1560 y dirigida al monarca francés, en la que se nos da cuenta de la audiencia del Papa a Pedro de Navarra, de la encendida defensa que éste hizo del catolicismo de los reyes de Navarra, de la buena impresión que causó en el Papa, la buena «grace et façon» con que se expresó en lengua española y de la favorable actitud del Papa para conceder la recepción a los reyes de Navarra aun teniendo graves sospechas de las contrariedades que esto conllevaría. La carta la reproduce A. Galland, *Mémoires pour l'histoire de la Navarre et de Flandre, contenant le droit du roy au royaume de Navarre...*, París, Mathieu Guillemot, 1618, pp. 91-92. A pesar de los maniobras de la diplomacia española para interferir y obstaculizar la misión encomendada a Pedro de Navarra, el consistorio se celebró en la fecha y el modo previstos, es decir, el 14 de diciembre de 1560 en la Sala Regia, y en él, Pedro de Navarra rindió homenaje al Pontífice en nombre del rey de Navarra, pronunciando en latín «un brillante discurso que había sido preparado por el famoso humanista Marco Antonio Mureto. Contestóle, en nombre de la Curia Romana, el canciller del Papa, Frorebellius. Del acto se formó un proceso verbal, que fue firmado por todos los cardenales. Desde aquel momento el Rey de Navarra fue equiparado en la Cancillería Pontificia a los otros soberanos», según J. Goñi, *op. cit.*, p. 104. A. de Ruble, *op. cit.*, pp. 45-46, describe esta sesión en los siguientes términos: nos dice cómo el 14 de diciembre los dos embajadores se presentaron y don Pedro «prononça une harangue d'apparat en latin, qui avait été écrite par le célèbre humaniste» Marc-Antoine Muret. El canciller del Papa, Florebellius, respondió

episcopus anno MDLX. Tridentinorum patrum auxit numerum, & pro Antonio, Navarrae Regem qui se appellabat, apud Pium IV. legationem obivit. Ejus ab ingenio & doctrina prodiit Hispanae, sibi vernaculae linguae opus dialogorum, quos ita inscriptos vidimus:

Dialogos muy subtiles y notables por el Ilustrisimo y Reverendisimo Señor D. Pedro de Navarra Obispo de Comenge. Caesaraugustae per Joannem Millan 1567. Typis quoque Tolosanis Joannis Colomerii editos Arnaldus Oihenartus refert in Notitia utriusque Vasconiae, ubi de Petro inter Convenarum praesules agit lib. iii. cap. xii. quemadmodum & Sanmarthani fratres agunt in Gallia Christiana & Convenarum Episcopis. Tribus quidem partibus opus totum constat: Prima pars continet quinque dialogos, *De qual debe ser el Coronista del Principe*, ad Philippum II. Austriacum; in quibus appellat se a consiliis Regis Christianissimi. Secunda pars quatuor dialogos *De la Diferencia de la vida rustica a la noble*, ad marchionem Mondexarensensem, senatus Castellae praesidem. Tertia xxxi. dialogos, *De la Preparacion de la muerte*, ad Franciscum de Eraso, primum a secretis Regiis, cui ob communem amicitiam & patriam hanc illi partem se dedicare ait. In primo istorum dialogorum, quibus de chronographi agit munere, Basilius quidam dialogistam induxit, quem scripsisse vitas Caroli Imperatoris & Pauli III. Papae annotatum legitur.¹⁰⁷

Y el otro, que corresponde a la cita precedente, «PETRUS NAVARRO»:

nobis alia ignotus, scripsisse dicitur: *Dialogum de Discrimine legendi ac scribendi*. Tolosae editum a Jacobo Colmerio. Italicum quoque Petro Navarro alterum opus tributur ita inscriptum, dialogisticum & ipsum: *Dell' Eternita dell' Anima*.¹⁰⁸

Esta confusión de Nicolás Antonio originó una serie de errores posteriores entre los que necesariamente debieron recurrir al primer atisbo de lo que podría considerarse una historiografía literaria, en la que se aunaban el afán nacionalista y el quehacer erudito de una época en la que, según A. Rallo Gruss, «el filólogo tiende a transformarse en erudito anticuario o arqueólogo, y el gramático procura la sistematización útil de la lengua».¹⁰⁹

¹⁰⁷ A. Nicolás Antonio, *op. cit.*, pp. 220-221

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 221.

¹⁰⁹ A. Rallo Gruss, *La prosa didáctica en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, p. 21. Como señala la autora, la *Bibliotheca hispana nova* hacía «salir a la crítica literaria del mero comentario personal al de la investigación histórica rigurosa». Para los antecedentes, *vid.* R. Ricard, «De la critique humaniste

De nuestros españoles no ha faltado jamás quien emprendiese de propósito y con erudición este argumento. Entre los cuales escribió doctamente en lengua latina nuestro Juan Costa, catedrático, jurisconsulto y ciudadano de Zaragoza. También en el mismo idioma, el gravísimo y elegantísimo Melchor Cano, en sus Lugares teológicos, con largo discurso de esta materia. Don Pedro de Navarra, obispo de Comenge, en ocho diálogos en lengua española discurre con gravedad y erudición sobre los requisitos de la Historia y del historiador. Últimamente, Luis Cabrera de Córdoba sacó a luz un tratado donde muy de propósito escribe dos difusos libros de Historia, «para entenderla y escribirla».¹⁰⁵

«Gravedad» y «erudición» son dos nuevos calificativos que vienen a unirse a los que ya he examinado previamente, que completan de hecho lo que avanzaba sobre las cualidades del humanista como intelectual dotado para tratar de las más diversas materias y realizar opciones genéricas acordes con la empresa que acomete, desde una posición en la que la *auctoritas* que le confiere su formación y estudio en las disciplinas sobre las que versa lo alejan de una escritura superficial o diletante. Al contrario, la introspección necesaria para reflexionar sobre el asunto a tratar va a complementarse con una experiencia práctica en la que no dudará en internarse directamente si atendemos al manuscrito inédito de los *Comentarios* sobre la figura de Enrique II, donde abandona el diálogo como género en el que habituaba a dar cauce a sus ideas para experimentar con la crónica histórica.

4.2.6. Nicolás Antonio (1672 / 1696)

En su *Bibliotheca Hispana Nova*,¹⁰⁶ Nicolás Antonio distingue entre dos autores que claramente representan al escritor que ocupa esta revisión. Uno de ellos, con el nombre de «D. PETRUS DE NAVARRA, alias DE LABRIT»:

Ioannis Labretii, Navarrae Regis, filius extra legitimas nuptias susceptus, in Hiracensi monasterio Benedictinorum Navarrae regni religiosae vitae olim initiatus sub Veremundi, quo tunc vocabatur, nomine, quod Antonius Yepes chronici Benedictini tomo iv. cent. iv. refert. Convenarum ecclesiae in Vasconia, post Carolum Carrafam, cardinalem sub Paulo IV. patruo ejus, turbarum sibi paulo post fatalium incrementum, creatus

¹⁰⁵ Fray J. de San José, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁶ Finalizada en 1672, la primera edición de la *Bibliotheca hispana nova* tuvo lugar en Roma en 1696. Cito aquí por la edición de Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783 en dos tomos. Manejo para ello la reprod. facsimilar de Madrid, Visor Libros, 1996. Contamos ya con la versión traducida, *Bibliotheca hispana nova, o de los escritores españoles que brillaron desde el año MD hasta el de MDCLXXXIV*, I-II, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.

4.1.2. Testimonios sobre su participación en el Concilio de Trento (1563).

En segundo lugar habría que atender a los testimonios, no escasos y contradictorios y confusos, sobre su asistencia a las sesiones finales del Concilio de Trento, dadas las divergencias existentes entre las actas oficiales y los testimonios personales del propio Pedro de Navarra, a través de su correspondencia. No prestaría demasiada atención a esta circunstancia de no ser porque en los *Diálogos de las herejías de Francia* se enfrentan las posiciones de un obispo y un noble, que se encuentran fortuitamente: el obispo, Cipriano, se dispone a emprender el viaje por mar hacia el Concilio y el noble, Basilio, alardea de su adhesión a las doctrinas heréticas que han encontrado un firme cimiento en la región de Aquitania y la Navarra francesa.

Tras las diversas hipótesis que se han barajado, entre las que se llegó a la de que asistió a las sesiones de Trento en dos ocasiones, las últimas investigaciones, documentadas por Goñi, y ya apuntadas por C. Gutiérrez, testimonian que «su arribo —el único que hizo— a Trento no debió tener lugar hasta fin de junio del 63, esto es pocos meses antes de clausurarse la asamblea. Esto explicaría que hasta dicho tiempo no se acuse su presencia entre los Padres», para lo que remite a Jedin, quien reproduce un despacho de Gualterio relativo a esta circunstancia fechado a 4 de julio 1563.⁴⁵

Con fecha de 12 de julio de 1563 las actas del Concilio informan de que prometió entregar su voto de reforma al secretario. Tres días más tardes aparece como uno de los asistentes aquel día a la sesión vigésimo tercera. Son éstas las únicas dos veces en las que le menciona el encargado de las actas, Massarelli.⁴⁶

en nombre de la corte romana, y un proceso verbal, firmado por todos los cardenales, «certifie les honneurs rendus au représentant de la maison d'Albret». Según A. de Ruble, el discurso de Muret, «qui est conçu dans le sens catholique le plus pur, fut plus tard désavoué par le roi de Navarre». A pesar de estos inconvenientes, a los que se añaden los desacuerdos sobre la autoría del discurso, ya que algunos lo atribuyen directamente a Pedro de Navarra y no a Muret, la misión de Pedro de Albret constituyó un éxito y, como escribe A. de Ruble, «fut peu connue en France et la popularité d'Antoine dans le parti huguenot n'en fut pas atteinte: ses amis présentaient ses démarches à Rome comme une manoeuvre anti-espagnole. Les agents anglais signalaient malignement son succès». Por el contrario, Chantonay «observait à son maître que la condescendance de Pie IV aurait de graves conséquences sur les négociations futures du roi de Navarre».

⁴⁵ J. Goñi, *op. cit.*, p. 891, y H. Jedin, *Krisis und Wendepunkt des Tridentiner Konzils (1562 / 63)*, p. 265.

⁴⁶ *Concilium Tridentinum. Diariorum, Actorum, epistolarum, tractatum nova collectio*, IX, Friburgo de Brisgovia, Herder, 1966², 615, 18; 637, 37.

A fines de septiembre de 1563 podemos considerar como hecho probado su decisión de abandonar Trento, sin entrar en matices por ahora, ya que por una parte, pesarían en la balanza de la configuración de ese «modelo» que conocemos como Pedro de Navarra sus cartas a la regente Catalina de Médicis, y, por otra, las cartas que recientemente Goñi Gaztambide ha dado a luz, dirigidas a sus familiares más directos en Navarra, en las que esgrime razones muy otras a las que expone a la regente francesa para abandonar Trento. C. Gutiérrez concluye que «un catálogo de asistentes al Concilio salido a la luz en Brescia el 15.9.1563 no le cuenta entre los conciliares; por más que otro que juzgo posterior, publicado también en Brescia, le registra en estos términos (hoja [3.^a]): *Petrus Allebret, nauvarrus episc. Cumenensis* [sic]. En todo caso, es cierto, que entre los prelados que suscribieron los decretos al final de la asamblea no aparece su nombre; lo que indica que no estaba en el Concilio».⁴⁷

⁴⁷ C. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 891. En J. Goñi, *loc. cit.*, los ámbitos político, religioso y personal quedan perfectamente entrelazados y explican razonablemente la posición «absentista» de Pedro de Navarra hacia las declaraciones finales de Trento: «El 16 de febrero de 1563 escribía desde la capital de su diócesis, Saint-Bertrand, al duque de Villahermosa: “A nosotros los obispos nos tornan a mandar ir al Concilio, en el cual, lo que se ha hecho ya, lo envió a V. S. estampado. Temo que no me podré librar desta jornada”». Sus temores se cumplieron. El 27 marzo 1563 se hallaba en Viella, valle de Arán; pero el 18 de junio se encontraba ya en Trento, al menos de cuerpo presente. Su espíritu había volado muy lejos, como se desprende de la carta que en la referida fecha escribió a su sobrino Miguel de Gabiría: “Virtuoso sobrino: Tres o cuatro veces te he escrito e tú jamás me has respondido. Recibiré muy gran servicio que solicites a esos señores que en todo caso yo halle acabadas las herrerías para el principio de setiembre, que seré allá, e que no haya falta. E mira que halle guardado todo el hierro que se hiciere, que no se venda nada, e que te des también recado en todo como yo te tengo mandado; si no, cree que yo te pagaré como tú obrarás. Aquí se te han comprado muy buenos vestidos, que te llevaré. Por ende hace tu deber y créeme no te diré, que sea Dios contigo. De Trento a 18 de junio. Tu tío y señor don Pedro de Navarra. Encomiéndame a mastre Peirotet, a sus hijos e a mastre Juan y su hermano, e a los maestros vizcaínos, y ruégales de mi parte que trabajen tanto, que no falte por ellos e que yo les daré cabuenas estrenas en allegando. Tu primo es tan bellaco como nunca. Yo lo he bien vestido y quería lo dexare soldado en Milán y lo había hablado al virrey, pero él es tan gran traidor, que no sólo no ha querido servir, pero ha dado un bofetón a Montaut, el cual es otro tal como él. Yo les despedí y le di a Pedro 6 escudos e al otro ocho. Si allá fieren y sé que tú le recogieres ni favorecieres en un clavo, jamás habrás de mí un real en fe de cristiano”. Indudablemente se sentía más conde que obispo. El 4 de julio de 1563 Viterbo escribía a Borromeo: “Cuando el obispo de Comminges me buscó otra vez para que hiciera el oficio de que di aviso estos días pasados, me pareció bien dar cuenta de él a Mons. Illmo. Granvela”. Se ignora en qué consistía la diligencia a que alude Viterbo, pero desde luego era muy importante. Mientras recibía la contestación de Roma, Viterbo tenía intención de nutrir en don Pedro la esperanza de obtener la conversión de la reina doña Juana. Al parecer, el obispo de Comminges no se forjaba muchas ilusiones sobre este particular. El 16 de febrero de 1563,

ya no les hace tanta falta como solía, porque casi los mejores libros de filosofía, oratoria y de historias y poesías están traducidos en castellano.¹⁰¹

La polémica entre el latín y el vernáculo representaría sólo una primera fase en las cuestiones que atañen a la filología y que Pedro de Navarra abordará en lo sucesivo, ya que en los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, tal como veremos en un apartado posterior, el autor se inserta en una tradición de tratamientos de la lengua española en los que la preocupación normativa, enfrentada al uso de la misma, va a presidir el estudio y la descripción del idioma, tradición en la que se insertan la *Gramática* de Nebrija, el *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés o las ideas gramaticales de Cristóbal de Villalón.¹⁰²

4.2.5. Fray Jerónimo de San José (1651)

Como ha escrito S. Montero Díaz, en fray Jerónimo de San José¹⁰³ culmina la ciencia histórica en los tratadistas de preceptiva y metodología del Siglo de Oro. Con él acabaría el período propiamente clásico de los teorizantes de la historia y es descrito como «el heredero de la ya nutrida bibliografía sobre doctrina y metodología de la Historia. Tiene también una rica experiencia de lector: las obras maestras de la historiografía clásica española se han producido ya. Incorpora, pues, las óptimas condiciones para ser el más interesante y sagaz de nuestros metodólogos».¹⁰⁴

Como culminador de esta tradición, a fray Jerónimo de San José no le era desconocida la labor de los tratadistas españoles, y entre ellos recogerá a Pedro de Navarra:

¹⁰¹ D. de Hermosilla, *Diálogo de la vida de los pajes de palacio*, ed. D. Mackenzie, Valladolid, Viuda de Montero, 1916, p. 146.

¹⁰² Vid. M. Peñalver Castillo, *Estudios de historia de la lingüística española*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Campus Universitario de Almería, 1993, p. 65-94. También C. Codoñer Merino, «Gramáticas y gramáticos», en V. García de la Concha, ed., *Literatura en la época del Emperador*, pp. 21-36.

¹⁰³ Fray J. de San José, *Genio de la historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651.

¹⁰⁴ S. Montero Díaz, «Estudio preliminar. La doctrina de la historia en los tratadistas del Siglo de Oro» a Luis Cabrera de Córdoba, *De historia para entenderla y escribirla [1611]*, Madrid, Cosano Imp., 1948, pp. XLIV-XLV. Vid. G. Fontana Elboj, «El Genio de la historia de Fray Jerónimo de San José en el marco de la tratadística histórica del Humanismo», *Alazet: Revista de Filología*, 14 (2002), pp. 139-156.

el que se encuentran y se enfrentan el latín y el vernáculo.⁹⁷ Recordemos cómo el discurso ante Pío IV, escrito por Mureto, fue pronunciado en latín, lo que contrasta o se complementa, según se analice, con su alegato previo, realizado en lengua española, circunstancia que generó alabanzas por su gracia y manera en la utilización de esta lengua. D'Oihénart, de hecho, destaca de él precisamente sus tratados «de Filología en lengua española». Con esto la condición de humanista de Pedro de Navarra adquiriría una nueva dimensión. Recordemos que

la lengua latina comenzaba a enfrentarse en toda Europa con las lenguas vulgares, que, en plena madurez, pugnaban por convertirse en instrumentos de cultura, aparte, claro está, de ajustarse mejor a las necesidades actuales de la comunicación.⁹⁸

No obstante, había un hecho claro que hacía posible que Pedro de Navarra pudiera defender sus ideas ante el pontífice en lengua española. No olvidemos «que la lengua española se iba haciendo internacional (“...ya en Italia así entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y gananía saber hablar castellano”), pero también era cierto que esto se debía en gran parte a la fuerza de las armas».⁹⁹

En la base de todo esto está la conciencia de ser un pueblo dominante y lo que L. Gil Fernández denomina «el slogan de Nebrija de “la lengua compañera del imperio”» que contribuyeron al desuso del latín como lengua de relación en una monarquía multinacional y plurilingüe.¹⁰⁰ Además de estas razones políticas, el desuso del latín también contaba entre sus causas con factores que afectaban de lleno a la difusión del conocimiento y de la ciencia. De ello se hace eco un diálogo de la segunda mitad del siglo XVI, conocido como *Diálogo de la vida de los pajes de palacio* y atribuido a Diego de Hermsilla, en el que, aunque se insiste en la conveniencia de que los caballeros aprendan latín, se añade que:

⁹⁷ L. Gil Fernández, *op. cit.*, pp. 39-83.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹⁹ C. Barbolani, «Introducción» a Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 68-69.

¹⁰⁰ L. Gil Fernández, *op. cit.*, p. 60. *Vid.* E. Asensio, «La lengua compañera del Imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», *Revista de Filología Española*, XLIII, 1960, pp. 399-413.

De la lectura aportada por la documentación adjuntada por J. Goñi se desprende la imagen de un Pedro de Navarra que cumple con ese precepto del cortesano humanista en el que la vida privada y la introspección en una relación interactiva con la dimensión exterior del ámbito de lo público, del interés político y material, conforman lo que será la substancia del yo que se anuncia como preámbulo de la modernidad. En definitiva, el *formare* humanístico carece de sentido sin una traducción práctica en una acción

en una postdata, escribía a su amigo el duque de Villahermosa: “La reina mi sobrina ha sido persuadida de sus mayores se convierta, a pena que perderá lo de sus pasados. Responde que primero morirá a cualquier martirio y perderá no sólo lo que tiene, pero cuantos reinos haya en el mundo, que se retire de su opinión. Su hijo está en corte y se le sufre que no oye misa ni se cría so la disciplina católica”. Este hijo era el futuro Enrique IV de Francia. Ante un Breve del papa y una carta de Antenori, dirigidos a don Pedro, temía Viterbo que el titular de Comminges no se pudiera contener sin hacer algún gasto, “puesto que no lo ha sabido hacer en esta feria en gastar 150 escudos en tantos arcabuces para llevarlos a su obispado y hacerlos probar todos en su presencia en un prado vecino”. Su paso por el concilio fue muy fugaz y apenas dejó huella. El 12 de julio de 1563 tuvo su primera y última intervención. Se discutían los abusos referentes al sacramento del Orden y don Pedro dijo que sobre ellos daría su voto escrito al secretario. Tres días más tarde firmó la sesión XXIII de esta manera: *Petrus Alebretus, episcopus Convenarum, hispanus*. El cardenal Morone, legado del papa en el concilio, daba a Borromeo, con fecha 12 de septiembre de 1563, esta noticia, la última que poseemos relacionada con la estancia de don Pedro en el Concilio: “Han entendido en Francia por aviso de Mons. Allibret, que ya en Roma fue embajador del rey de Navarra, que en el concilio se trataba de privar a la reina de Navarra y a sus hijos, y esta voz había dado causa de alguna inquietud entre los hugonotes; pero para estas horas se habrá sosegado, habiendo cesado la sospechas”. En aquel momento el rey publicó un edicto para la venta de una parte de los bienes temporales del clero, con destino al pago de los gastos de las primeras guerras civiles. Varios obispos reunidos en Trento protestaron contra los proyectos de Carlos IX e intentaron impedir su realización. Pedro Labrit rehusó tomar partido con ellos contra el soberano. El 25 de septiembre de 1563 comunicó a la reina Catalina de Médicis que partía de Trento para no intervenir con ellos contra el rey, considerando la ingratitud de aquellos que habían recibido todos sus bienes de manos de su Majestad. Él estaba dispuesto a entregar al servicio del soberano lo temporal, lo espiritual y hasta su propia vida, si fuera preciso. El 15 de noviembre de [1563] don Pedro de Navarra dirigió una carta a sus hermanos Juan y Diego de Gabiría, en la que les comunicaba: “De Trento y Roma os tengo escrito, que yo volvía a mi casa, como lo he hecho, la cual he hallado poco a mi contento por ciertas cosas, las cuales remediará Dios con el tiempo». El prelado venía gastado y cansado. Su sobrina le pedía una pensión para un deudo. Ellos no debían moverse para ir a verle por muchos inconvenientes. Si los puertos se hallasen transitables, probablemente estaría en Estella el día de Navidad con solos cuatro o cinco de caballo por un negocio de su obispado. Si no viniere, sería por el mal tiempo o porque en Comminges habría en qué entender por el servicio de Dios y conservación de su grey. Pedro estaba malo, como lo era. No había querido quedarse en Italia, sino venir a torreznear. Miguel estaba bueno y cumplía su deber. Diego debía ir a visitar a la mariscal para entregarle la carta que le adjuntaba. El principal objetivo del viaje de don Pedro sería visitarla. “Acabo con rogar a Dios os guarde de mal y pecado. De Sant Beltrán, a 15 de noviembre. Vuestro hermano habrá honra”.

social, o en una operatividad sobre el entorno.⁴⁸ Pero he aquí que Pedro de Navarra se nos muestra con una complejidad que, debo confesar, a veces llega a superar los más acendrados esquemas apriorísticos: ¿cómo conciliar la activa participación en la contrarreforma tridentina, la salvaguarda de los príncipes y reyes a los que sirve y garantizan su estatus, sus intereses personales, cuando tan cercano se veía al sueño de ver en sí mismo la de esperanza la restitución del reino de Navarra, con los pequeños detalles de una cotidianeidad que lo ensamblan a una configuración social rústica y familiar...? Puedo seguir forjando preguntas, cada vez más complejas. Pero todas ellas me llevan a una conclusión: la de un humanista formado en interacción con un medio heterogéneo, desigual, capaz de perseguir hasta la muerte cualquier atisbo de disidencia, como en los autos de fe de Valladolid,⁴⁹ o capaz de sentar en un mismo concilio nacional a las facciones más opuestas, a fin de llegar a un acuerdo mínimo, como ocurrió en el coloquio de Poissy en Francia.⁵⁰ Un entorno que, en todo caso, sólo tendría relevancia en tanto en cuanto no afectara a sus intereses y a su afán de medro personal, que indiscutiblemente, no estaban reñidos con su *philosophia vitae*, la de alguien que perseguirá la consecución del «desengaño» neoestoico en una vida utópicamente ligada a la naturaleza⁵¹ de un país, de unas tierras que consideraba como propias por linaje, y ocupadas por una fuerza extranjera, la que representaba Felipe II en definitiva, como heredero de la expansión territorial de las coronas de Castilla y Aragón. Y ante este escollo, verdadero Scila y Caribdis para los que han leído a Pedro de Navarra y tienen noticia de su biografía, ya desde la vertiente hispánica o desde la francesa, las soluciones sólo pueden encontrarse

⁴⁸ Vid. las observaciones sobre el «yo dividido» de Petrarca y la autoconsciencia del Renacimiento en M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991, pp. 31-33 y D. Frisby, «Walter Benjamin: La prehistoria de la modernidad», *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992, pp. 336 *passim*.

⁴⁹ Vid. el panorama completo que presentan J. Pérez Villanueva y B. Escandell Bonet, *Historia de la Inquisición en España y América, I, El conocimiento científico y el proceso histórico de la Inquisición (1478-1834)*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos - Centro de Estudios Inquisitoriales, 1984; *Historia de la Inquisición en España y América, II, Las estructuras del Santo Oficio*, Madrid, Centro de Estudios Inquisitoriales - Biblioteca de Autores Cristianos, 1993 y *Historia de la Inquisición en España y América, III, Temas y problemas*, Madrid, La Editorial Católica - Centro de Estudios Inquisitoriales, 2000.

⁵⁰ Vid. A. de Ruble, *Le Colloque de Poissy (septembre-octobre 1561)*, París, H. Champion, 1889.

⁵¹ Vid. H. Schulte, *El Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1969.

4.2.4. A. d'Oihenart (1637)

Arnaud d'Oihenart, hombre de leyes y humanista navarro, recoge la siguiente noticia sobre Pedro de Navarra:⁹³ siguiendo a A. de Yepes, nos recuerda cómo éste «alaba también allí su raro ingenio» para añadir a continuación que:

Se conservan algunos tratados suyos de Filología en lengua española, impresos en Tolosa, en la casa de Colomer.⁹⁴

Evidentemente, se refiere d'Oihenart a los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, lo que nos sitúa en el centro de lo que vengo adelantando, ya desde la lectura que he realizado de las observaciones primeras de A. de Yepes.

Como se ha elucidado en los últimos años a propósito de una definición precisa de humanismo, la Filología debe ser situada justo en el centro de todo acercamiento que intente ser estricto e integral. Así, F. Rico nos recuerda que «podemos contemplar la historia del humanismo como historia de la alta filología»,⁹⁵ y avanzando ya en el humanismo español hacia los hitos que supondrán Nebrija y Salamanca:

la idea de que el fundamento de toda la cultura debe buscarse en las artes del lenguaje, profundamente asimiladas merced a la frecuentación, el comentario y la imitación de los grandes autores de Grecia y Roma; la idea de que la lengua y la literatura clásicas, dechados de claridad y belleza, han de ser la puerta de entrada a cualquier doctrina o quehacer dignos de estima, y que la corrección y la elegancia del estilo, según el buen uso de los viejos maestros de la latinidad, constituyen un requisito ineludible de toda actividad intelectual; la idea de que los *studia humanitatis* así concebidos, haciendo renacer la Antigüedad, lograrán alumbrar una nueva civilización.⁹⁶

El caso de Pedro de Navarra nos sitúa, sin embargo, en un terreno nuevo que, siguiendo a L. Gil Fernández, podríamos identificar con el del ámbito en

⁹³ A. d'Oihenart, *Notitia utriusque Vasconiae tum Ibericae, tum Aquitanicae, qua praeter situm regionis et alia scitu digna, Navarre Regum, Gasconiae Principum, caeterarumque, iniis, insignium vetustae...* (1637). Cito por la reprod. facsímil de la 2.^a edición de París, 1656, con estudio preliminar de R. Cierbide, y trad. del texto latino, J. Gorosterratu., Vitoria-Gasteiz, Eusko Legebiltzara-Parlamento Vasco, 1992, lib. III, cap. XII.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 476.

⁹⁵ F. Rico, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 18.

Charles Carafa. Neapolitain fut créé Cardinal par le Pape Paul 4. & fait euesque de Comenge à la nomination du Roy Henry 2⁹¹

Pierre d' Albret.

Charles de Bovrbon frere naturel du Roy Henry IV. apres auoir esté Euesque de Comenge fut transferé à l'Euesché de Lectoure & puis à l'Archuesché de Rouien.⁹²

⁹¹ El personaje del cardenal Carlos Carafa, nepote del papa Paulo IV, y predecesor de Pedro de Navarra en el obispado de Cominges, Su figura va a adquirir un lugar relevante en algunos pasajes de su obra, incluidas las alusiones que le dedica en los *Diálogos de las herejías de Francia*. Sobre este personaje se hace imprescindible el estudio de G. Duruy, *Le cardinal Carlo Carafa (1519-1561). Étude sur le pontificat de Paul IV*, París, Hachette et Cie, 1882. Cabe recordar aquí cómo fue el mismo Paulo IV el que, tras elevar a Carlos Carafa y a otros de sus nepotes a las máximas instancias de poder en la política internacional, vio claramente «los inicuos y criminales pasos de sus sobrinos». Como leemos en R. García-Villoslada, «Felipe II y la Contrarreforma católica», en R. García-Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, III, 2.º, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, en J. L. González Novalín, *Historia de la Iglesia en España*. III-2.º *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, en R. García-Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1980, pp. 47-48: «Su desengaño fue terrible, y empezó a hacer justicia, empezando por sus más maquiavélicos nepotes; el cardenal secretario de Estado, Carlos Carafa, y el capitán general de la Iglesia y comandante de las galeras pontificias: Giovanni Carafa. Ambos fueron mandados al exilio y despojados de todos sus títulos, honores y cargos (salvo el título cardenalicio de Carlos). El castigo más riguroso los recibirán bajo el pontífice siguiente. [...] Se le ha reprochado a Felipe II el no haber intervenido con su gran autoridad en favor de los Carafas, que se habían reconciliado en los últimos años con él. Por lo menos permitió que su embajador Vargas los defendiera en lo posible. Él se contentó con dejar que los jueces hicieran justicia. [...] Carlos, el más intrigante, maquiavélico y aventurero, autor de la guerra antiespañola, despertado en su cama del castillo de Sant' Angelo en la noche del 5 de marzo de 1561, fue estrangulado con horrible tortura, que duró casi una hora por haberse roto la cuerda. Poco después fue decapitado Juan Carafa, duque de Paliano, adúltero y uxoricida, con otros personajes de cuenta». Sobre él puede leerse en J. Contrasty, *Histoire des évêques de Comminges*, Toulouse, Sistac, 1940, p. 294, una semblanza tomada de Henri Lemonnier: «Il faut voir en ce cardinal, dit un historien, un des derniers condottiers italiens, héritiers de l'audace, des talents et des vices des condottiers du XV^e siècle. Ambitieux, agité, terrible dans ses haines, sans aucun scrupule; il avait commis au moins deux assassinats. Il devint néanmoins tout puissant auprès de son oncle, qui tout d'abord avait été tenté de le renier». El propio J. Contrasty concluye sobre este personaje: «Pour notre part, prenons cet étrange personnage pour un simple fermier des fruits décimaux du Comminges. Il était venu en France pour promouvoir la guerre contre les Espagnols, et le roi lui paya la commission avec une monnaie qui ne lui appartenait pas».

⁹² G. de Catel, *op. cit.*, fol. 1038.

en su obra, y no en una lectura literal de ellas, sino en una lectura que tenga muy en cuenta la tipología de intertextualidad que ha definido con certera precisión C. Lara Rallo, en el sentido de que, a partir de las propuestas de A. Jefferson, nos encontremos ante la «necesidad de articular un tipo de relación intertextual que englobe las interacciones existentes en el corpus formado por las obras de un mismo autor», desde las diferencia del hablar al escribir hasta la programación dialogada de un *ars moriendi*, y más aún, la «conexión existente entre su trayectoria creativa y su autobiografía»,⁵² aspectos ambos que van a ser iterativos, constantes y, más aún, *ictus* determinantes de un *iter* donde escritura y vida van inextricablemente unidas, y cada «comentario» o referencia a una determinada etapa vivencial deviene en comentario sobre la codificación expresiva subyacente a la expresión de esa vivencia, en este caso, y de manera preferente, la opción dialógica.⁵³

4.1.3. B. de Montluc.

Blaise de Montluc se hará eco en sus *Commentaires* de un suceso que lo relaciona directamente con Pedro de Navarra. En una carta dirigida a Felipe II, fechada en Viella, a 15 de abril de 1564, aborda un tema que no deja de ser espinoso para los historiadores posteriores. Se trata de la conjura entre diversos notables para facilitar que Felipe II pudiera apoderarse de la Guyena francesa, en manos de los «herejes». En ella, supuestamente, participaron Blaise de Montluc, el cardenal de Armagnac y Pedro de Navarra entre otros:

⁵² C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Universidad de Málaga, Málaga, 2006, p. 54 *passim*. La autora remite a A. Jefferson, «Autobiography as Intertext: Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet», en M. Worton y J. Still, eds., *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester University Press, Manchester, 1990, pp. 108-129.

⁵³ Remito para un entendimiento de esta interrelación entre vida y opción genérica a las aportaciones recogidas en G. Mazzacurati y E. M. Plaisance, *Scrittura di scrittura. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987, y en particular al «bilancio del seminario» que lleva a cabo P. Larivaille, «Fra re(-)citazioni e ri(-)creazioni. Noterelle e divagazioni intorno alla riscrittura del Rinascimento» (pp. 691-728). De la *imitatio vitae* a la *imitatio stili* transcurriremos un camino arduo y ancho, tanto como el que separa y une monografías como las de E. Kris y O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982; y la de A. Blunt, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, Madrid, Cátedra, 1982. Vid. E. Neumann, *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, 1992. Sobre la «opción dialógica», siguen teniendo plena vigencia las páginas de E. Tierno Galván, *Razón mecánica y razón dialéctica*, Madrid, Tecnos, 1969, a las que pueden adjuntarse las precisiones de L. Schwartz, «El diálogo en la cultura áurea: de los textos al género», *Ínsula*, 542 (febrero 1992), pp. 1-2 y 27-28, a las que no dudaría en sumar las que tratan sobre «Poema y diálogo» en H. G. Gadamer, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1993, pp. 142-154.

La personne que ces hérétiques haïssent le plus et qu'ils veulent faire disparaître est V. Majesté, dans la crainte qu'ils ont qu'Elle ne soit leur ruine et leur châtement; et dans ce but ils font leur possible pour brouiller V. M. avec la Reine-mère et son fils... (?) Ce qui le prouve c'est que, par ordre de ladite princesse, un hérétique nommé Rapin, capitaine de cavalerie, est allé trouver la Reine-mère et son fils, avec un écrit signé par elle et par quatre vicomtes ainsi que par d'autres chevaliers de cette opinion, disant que M. de Monluc, M. Damville, M. de Terride, le vicomte de Lort, M. de Lusa, le cardinal d'Armagnac et Dom Pedro de Labrit se sont assemblés et ont convenu de donner à V. M. toute la Guyenne et qu'ils ont envoyé cette résolution à V. M. par un fils dudit Monluc. Et afin de faire croire cette fausseté à la Reine-mère il s'est présenté à la prison et elle lui a donné la signature (??). Mais le tout a été reconnu faux; on procède maintenant contre les signataires de la pétition. Cette invention a été imaginée par soixante-dix religieux apostats et mariés, formant le conseil de ladite princesse à laquelle V. M. demeure fort obligée pour une si bonne oeuvre!⁵⁴

En los *Commentaires* de Blaise de Montluc referidos a marzo de 1563 encontramos el siguiente pasaje:

Quelque temps après, monsieur le cardinal d'Armagnac et la cour de Parlement de Thoulouse et les capitouls m'envoyèrent prier si je voulois aller jusques à Thoulouse pour quelques affaires d'importance qu'ils ne me pouvoient escrire, ce que je fis. Il ne me falloit pas semondre deux fois. Et comme je fuz là, ils tindrent un conseil, où se trouvèrent messieurs les cardinaux d'Armagnac et de Strossi, monsieur le premier president Daffis, les seigneurs de Terride, Negrepelice, Forquevaux, du Faur, advocat general du Roy et les capitouls. Ils me remonstrarent qu'ils vouloient dresser un camp pour aller en Languedoc, et qu'ils me vouloient eslire chef de l'armée. Mais je leur remonstray que monsieur le connestable n'y prendroit pas plaisir, veu que c'estoit en son gouvernement, et que d'ailleurs il ne m'aimoit guières.⁵⁵

⁵⁴ Anexo a «Carta de Pedro de Navarra a Felipe II» (Viella, 15 de abril de 1564), Archivo General de Simancas, Estado, K, 1501, n.º 68.

⁵⁵ B. de Montluc, *Commentaires: 1521-1576*, I, prólogo de Jean Giono, texto establecido y notas P. Courteault, París, Gallimard, 1964, pp. 575-576. La primera edición de estos comentarios se debe a A. de Ruble, *Commentaires et lettres*, I-V, ed. A. de Ruble, París, Société de l'Histoire de France, 1864-1872; ed. electrónica dividida en cinco unidades numeradas con el título *Commentaires et lettres de Blaise de Montluc, maréchal de France*, París, Société de l'histoire de France, 2002. Los *Commentaires* ocupan los vols. I-III (1864-1867) y las *Lettres* ocupan los vols. IV-V (1870-1872). Para Pedro de Navarra, iv, p. 331.

como a través del bagaje cultural clásico, en su vertiente clásica grecolatina y en la bíblica y patrística, que sus obras dejan traslucir de forma evidente.

Revisados estos rasgos que deberían conformar el paradigma de «humanista», si hubiera que determinar la «talla como individuo» de Pedro de Navarra desde esa perspectiva, pocas dudas cabría plantearse sobre su acomodación ejemplar al modelo aquí esbozado, siguiendo a M. Baxandall, quien, en su conclusión, nos reconduce al terreno en el que habíamos iniciado esta exposición a partir de A. Galland, el de la retórica y la gramática, a las que debe unirse la oratoria, cuando asevera que muchos humanistas

se sirvieron de esta destreza para hacer carrera como secretarios de la Curia de Roma o de la Cancillería de Florencia, como maestros en Mantua, Ferrara o Nápoles. El arte de los humanistas radicaba en la gramática y la retórica latinas.⁸⁸

4.2.3. G. de Catel (1633)

El nombre de Pierre d'Albret figura en el catálogo de los obispos de Cominges, sin ningún tipo de anotación, entre su predecesor, Carlos Carafa, y su sucesor, Carlos de Borbón, sin proporcionar ningún dato adicional, ni siquiera el de las fechas en las que ejerció su cargo.⁸⁹ Su inclusión aquí viene justificada por el uso posterior que se hará de esta referencia bibliográfica, no siempre ajustado a lo que estrictamente puede leerse en ella. Será el Conde de la Viñaza quien primero recurra a ella.⁹⁰

⁸⁸ M. Baxandall, *op. cit.*, p. 18. Vid. S. Bertelli, «Il concetto di corte», en D. Bigalli, ed., *Ragione e «civilitas». Figure del vivere associato nella cultura del '500 europeo*, Milán, Angeli, 1986, pp. 141-146, y las ponencias incluidas en el volumen *La corte e il «cortegiano»*, Roma, Bulzoni, 1980. El tomo I: C. Ossola, ed., *La scena del testo*. El tomo II: A. Prosperi, ed., *Un modello europeo*. Siguen teniendo vigencia el estudio de M. Morreale, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento*, Madrid, Anejos del *Boletín de la real Academia Española* I, 1959 y la obra ya citada de L. Terracini, *Lingue come problema...*, desde esta perspectiva en la que conjugan lengua clásica / lengua moderna / res publica.

⁸⁹ G. de Catel, *Mémoires de l'histoire du Languedoc, curieusement et fidèlement recueillis de divers auteurs... et de plusieurs titres et chartes...*, Tolosa, P. Bosc, 1633.

⁹⁰ Conde de la Viñaza, *Bibliografía histórica de la filología castellana*, Madrid, Imprenta y fundición de Manuel Tello, 1893, año 1590, pp. 455-457, cols. 906-910. Existe reedición facsímil en Madrid, Atlas, 1978, en dos tomos.

Sus diálogos sobre las diferencias entre la vida rústica y la noble o los que dedica a la preparación de la muerte, por poner un ejemplo, lo sitúan de lleno en el terreno de la ética, adentrándose, en estos últimos, en los linderos de un *ars moriendi* de evidente prefiguración del desengaño contrarreformista barroco;⁸⁵ los que escribió acerca de cómo deberían ser los cronistas de los príncipes, en el ámbito de la historia; su epistolario, sobre todo el que escribe al final de su vida, se asemeja al que Petrarca nos dejó también al final de la suya, como describe F. Rico, cuando señala que «el humanista se consagra a componer unos textos más ágiles, menos exigentes, que salgan al encuentro de la vida diaria, los avatares de la política, las relaciones de amistad, los problemas éticos, las grandes cuestiones intelectuales, para probar que el legado antiguo es la cultura humana que mejor acompaña las enseñanzas de la religión».⁸⁶

Añade M. Baxandall un rasgo más:

Lo que todos ellos tuvieron en común fue el medio tan estricto y singular del latín neoclásico, y neoclásico no sólo en cuanto a gramática sino también en cuanto a la totalidad de estilo y carácter. A causa de las dificultades que presentaba tuvieron que dedicarle un gran esfuerzo y, según ellos mismos, la destreza en este campo era la medida específica que determinaba la talla de cada individuo.⁸⁷

De esto queda amplia constancia tanto en su labor como embajador o como eclesiástico que asistió a las últimas convocatorias del concilio de Trento,

⁸⁵ No deja de sorprender que F. Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Madrid, Siglo XXI, 1993, haya pasado por alto estos diálogos en su monografía.

⁸⁶ F. Rico, *op. cit.*, p. 60. *Vid.*, sobre le «raccolte epistolari» las páginas de R. Amaturio, *Petrarca*, Bari, Laterza, 1988³, pp. 167-220. También K. Foster, *Petrarca. Poeta y humanista*, Barcelona, Crítica, 1989, pp. 205-212 y las páginas sobre «la prosa e la tematica religiosa e morale» debidas a A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Florencia, Felice Le Monnier, 1962, pp. 20-35.

⁸⁷ M. Baxandall, *op. cit.*, p. 18. No obstante, para el caso de Pedro de Navarra su «destreza» en este campo debe medirse con el rasero de los géneros retóricos medievales (*ars poetriae*, *ars dictamini* y *ars praedicandi*), tal como los analiza J. J. Murphy, *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 145-361, más que desde una perspectiva estrictamente humanística. *Vid.* M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rétorique et «res litteraria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Ginebra, Droz, 1980.

P. Courteault, al anotar este pasaje, evidenciaría la relación existente entre la conjura que nos relata Pedro de Navarra y lo que Montluc describe. P. Courteault aduce que aquí hay una «allusion volontairement obscure à la constitution d'une ligue catholique, dont l'acte fut signé le 2 mars à Toulouse par les cardinaux d'Armagnac et Strozzi, Monluc, Terride, Negrepelisse, Fourquevaux et Joyeuse, et que le Parlement approuva le 20. Cet acte fut désapprouvé par la reine; d'où le prudent silence de Monluc».⁵⁶ Lo cierto es que Pedro de Navarra no figura en esta lista, aunque él se «autoimplique» al escribir al Rey dando una lista de conjurados. De hecho algunos historiadores se han hecho eco de su complicidad, como A. Degert, quien afirma que «il fut même soupçonné de lui servir d'agent pour amener Montluc à lui livrer la Guyenne».⁵⁷

4.2. Bibliografía repertoriada del siglo xvii

En Antonio de Herrera (1606-1612) podemos documentar el testimonio de la reacción airada de Felipe II ante el hecho de que Pío IV admitiese a Pedro de Navarra en calidad de embajador de los reyes de Navarra, Antonio de Vendôme y Juana de Albret.⁵⁸

4.2.1. Fray Antonio de Yepes (1610)

En la *Corónica general de la Orden de San Benito*⁵⁹ encontramos la primera anotación relevante impresa sobre Pedro de Navarra, y en ella se acuña una imagen que va a tener una manifiesta proliferación en muchas de las referencias posteriores que iremos analizando. Son unas notas muy breves y concisas, pero de gran fecundidad:

Hombre de ingenio peregrino y raro⁶⁰

⁵⁶ P. Courteault, anotaciones a B. de Monluc, *Commentaires: 1521-1576*, II, p. 1249.

⁵⁷ A. Degert, «Albret (Pierre d')» (1933), col. 1322.

⁵⁸ A. de Herrera, *Primera (-tercera) parte de la Historia general del mundo, de XVII años del tiempo del señor rey don Felipe II el Prudente, dese el año de MDLIII, hasta el de MDLXX*, III, Valladolid, J. Godinez de Millis, 1612. La referencia en III, 2.

⁵⁹ A. de Yepes, *Corónica General de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos. Por el maestro Fray Antonio de Yepes*. Tomo III. Centuria III. Con licencia, y privilegio, En la Universidad de N.ª S.ª la Real de Yrache, de la Orden de San Benito. Por Nicolás de Assiayn Impresor del Reyno de Navarra. Año 1610. La obra en su totalidad, compuesta de siete tomos, se publicaría entre 1609 y 1621 en Irache, Pamplona y Valladolid. Existe una edición moderna: *Crónica general de la Orden de San Benito*, II, ed. J. Pérez de Urbel, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles, 124) 1960.

⁶⁰ A. de Yepes, *op. cit.*, f. 378v.

La primera operación selectiva que se suele realizar sobre esta nota caracteriológica es la de reducirla a su primer término. Muchos han sido los que sólo toman de Yepes el «hombre de ingenio», eliminando los rasgos de «peregrino» y «raro», cuya consecuencia más directa será la de abocar a una interpretación totalmente distinta o sin los matices que Yepes adjunta.

Para elucidar lo que debería entenderse por «hombre de ingenio peregrino y raro», en el sentido que Yepes pudo procurar a su aserción, podríamos acudir como un primer paso a la definición de ingenio tal como la encontramos en Huarte de San Juan:

Y pues el sujeto total de esta obra es el ingenio y habilidad de los hombres, razón será, por lo dicho, que sepamos su definición y qué es lo que contiene en su esencia; porque, sabida y entendida como conviene, habremos hallado el verdadero medio para hacer demostración de esta nueva doctrina.

Y porque el nombre, como dice Platón, est instrumentum docendi discernendique rerum substantias, es de saber que este nombre, ingenio, descende de uno de estos tres verbos latinos: gigno, ingigno, ingenero; y de este último parece que tiene más clara su descendencia, atento a las muchas letras y sílabas que de él vemos que toma, y lo que de su significación diremos después.

La razón en que se fundaron los primeros que lo inventaron no debió ser liviana; porque saber imaginar los nombres con la consonancia y buen sonido que piden las cosas nuevamente halladas es obra (dice Platón) de hombres heroicos y de alta consideración. Como pareció en la invención de este nombre, ingenio, que para describirla fue menester una contemplación muy delicada y llena de filosofía natural. En la cual discurrendo, hallaron que había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles. De la primera no hay que tratar por ser tan manifiesta y notoria; la segunda es la que tiene alguna dificultad, por no ser sus partos y manera de engendrar al vulgo tan conocidos.

Pero hablando con los filósofos naturales, ellos bien saben que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos, y una partera (dice Platón) que le ayuda a parir. Porque la manera que en la primera generación el animal o planta da ser real y sustantífico a su hijo, no lo teniendo antes de la generación, así el entendimiento tiene virtud y fuerzas naturales de producir y parir dentro

Esta observación confirmaría aún más la condición de Pedro de Navarra como humanista, ya que tanto como *orator* como *rhetoricus* se nos ha mostrado en estos dos primeros acercamientos a su figura, los de Yepes y los de Galland, a los que se suman los testimonios que éste último aporta de los personajes coetáneos que dieron testimonio de los modos y maneras del escritor, sin dejar de lado la posición relevante que ocuparían en este sentido los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*.

Sigo con M. Baxandall cuando escribe:

Dentro de la gama de los *studia humanitatis* los intereses de cada humanista eran, como es natural, distintos; muchos de ellos escribieron sobre ética, otros se dedicaron principalmente a los temas históricos; casi todos ellos escribieron cartas y pequeñas composiciones epistolares sobre la vida; algunos —relativamente pocos— escribieron versos, y así sucesivamente.⁸²

De nuevo aquí Pedro de Navarra cumpliría estos «requisitos» del modelo de humanista que traza Baxandall, como un intelectual capaz de abordar las materias más diversas⁸³ y en una gama amplia de opciones genéricas.⁸⁴

⁸² M. Baxandall, *op. cit.*, p. 18. Para la adecuación y las relaciones entre la retórica y los géneros literarios sigue siendo imprescindible el marco operativo que diseña G. B. Conte, *Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, traducción del italiano de Ch. Segal, Ithaca – Londres, Cornell University Press, 1986, especialmente en el apartado «Poetic Memory: Its Historical and Systematic Features», pp. 52-68, donde da cuenta de las «Allusion and Rhetorical Figures».

⁸³ Para el caso concreto de Pedro de Navarra habría que tener en cuenta las consideraciones que realiza sobre la retórica aristotélica, y el Renacimiento y el «Second Scholasticism», W. A. Wallace, «Aristotelian Science and Rhetoric in Transition: The Middle Ages and the Renaissance», *Rhetorica*, 7 (Winter 1989), pp. 7-21.

⁸⁴ *Vid.* las consideraciones de L. E. Rossi, «I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 18 (1971), pp. 69-94, donde apunta, lo que es válido para las opciones genéricas de Pedro de Navarra y su relación intertextual con sus fuentes, que «le scelte espressive (e penso alla lingua stessa) sono tutte in una certa misura «obbligate», condizionate cioè da una tradizione che le carica di certi contenuti o valenze espressive, indipendentemente dalla fissazione scritta di leggi. Tali leggi da una parte non possono essere ignorate anche quando stano non scritte, e dall'altra, anche se codificate, possono essere ignorate in virtù di una scelta innovatrice, che svecchi dei moduli espressivi e li rivolga con intenzione ad altre più o meno imprevedute direzioni» (pp. 72-73). En este caso nos encontraríamos, desde la óptica de las opciones genéricas, en la órbita de la intertextualidad desde «perspectivas político-ideológicas y silenciadas», fenómeno que ha sido analizado de forma concluyente por C. Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, pp. 113-136.

Si con el término «humanista» nos referimos a aquellos que, como aduce M. Baxandall, entre los siglos XIV al XVI, leían y escribían en latín clásico sobre temas de literatura, historia y ética, claramente Pedro de Navarra, si atendemos al amplio espectro de temas que abordó en los diálogos que escribió, tanto los que conservamos, como los que, aunque perdidos, conocemos la materia de la que tratan, podría figurar cabalmente en la nómina de los humanistas. Pero se necesita alguna precisión más, y ésta la proporciona el mismo M. Baxandall:

Cuando los primeros humanistas necesitaban un término que los definiera —por ejemplo, como sección dentro de una colección clasificada de biografías— la palabra que por lo general utilizaban era *orator*; también, aunque sólo de vez en cuando, *rethoricus*. Esta última se adaptaba bien al caso, ya que las principales actividades y preocupaciones que los primeros humanistas compartieron fueron —en el sentido más amplio— de tipo retórico.⁸¹

denominarse como «humanismo español» siguen siendo más que pertinentes los intentos de delimitación que encontramos en las páginas de O. di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976; L. Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Tecnos, 1997; y sigue siendo de consulta obligada la colectánea de estudios que figuran en A. Redondo, ed., *L'Humanisme dans les lettres espagnoles (XIX^e Colloque international d'Études humanistes, Tours 5-17 juillet 1976)*, París, J. Vrin, 1979, a la que habría que añadir la de AA. VV., *Actas del Coloquio Interdisciplinar «Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés» (Bologna, abril de 1976)*, Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, 1979, y la de V. García de la Concha, ed., *Academia Literaria Renacentista. V. Literatura en la época del Emperador*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988, y del mismo, *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*, Madrid, Espasa-Calpe [Historia de España Menéndez Pidal, 21], 1999. *Vid.*, recientemente, la recuperación de un texto clásico, en versión española de R. Malpartida Tirado: el de A. G. Bell, «Notes on the Spanish Renaissance», *Revue Hispanique*, LXXX (1930), pp. 319-652; trad. esp. *El Renacimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004. La monografía de D. Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 2004, presenta un panorama en el que la profusión de datos y la propia estructuración de la obra, induce a cierta confusión, lo que muy posiblemente obedece a causas ajenas al propio autor.

⁸¹ M. Baxandall, *op. cit.*, p. 18. Para la retórica y el humanismo, desde las perspectivas de la relación entre el renacimiento con la retórica clásica y los orígenes mismos de la cultura humanística; de la «crescente tendenza a utilizzare gli strumenti retorici e, in primo luogo, quelli offerti dalle teoria della "dispositio" e dalla "topica", come modulli per la ricostruzione di un ordine generale e sistematico del sapere»; y de los desarrollos de la retórica humanista que «conduscono alla nascita di una concezione critica del linguaggio e alla formazione di una coscienza filologica stessa all'indagine delle più diverse forme di esperienza e di espressione culturale», es más que clarificador el ensayo de C. Vasoli, «La retorica e la cultura del Rinascimento», *Rhetorica*, 2, 2 (Summer 1984), pp. 121-137 (la cita en p. 122). *Vid.*, en J. Kraye, ed., *Introducción al humanismo renacentista*, ed. española a cargo de C. Clavería, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, los estudios de M. D. Reeve, «La erudición clásica» (pp. 1-72); K. Jensen, «La reforma humanística de la lengua latina y de su enseñanza» (pp. 93-114); P. Mack, «La retórica y la dialéctica humanísticas» (pp. 115-136); A. Hamilton, «Los humanistas y la Biblia» (pp. 137-157) y J. Kraye, «Filólogos y filósofos» (pp. 189-209).

de sí un hijo, al cual llaman los filósofos naturales noticia o concepto, que es *verbum mentis*.⁶¹

El ingenio va ligado, por tanto, a la fecundidad de la inteligencia, a la capacidad de engendrar conceptos o figuras que representen la naturaleza de las cosas, y debería ser entendido en un primer término, no como una potencia ligada al arte, sino dependiente del temperamento y del talento natural. Así, Fernando de Herrera ya aducía que el ingenio es

aquella fuerça i potencia natural i aprehensión fácil i nativa en nosotros por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas y a la noticia sutil de las cosas altas.⁶²

Y como facultad de generar conceptos mediante dichas «operaciones peregrinas», se hace inevitable traer a colación a Baltasar Gracián cuando refería que

entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio.⁶³

Siguiendo en la órbita en la que nos situaba Huarte de San Juan, aquí habría que definir el «concepto» como aquello que es generado por el ingenio. Tal como Gracián ya apuntara en una observación que ha generado una ingente bibliografía posterior:

De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos.⁶⁴

Por tanto, cuando A. de Yepes califica a Pedro de Navarra como un hombre «de ingenio», es muy posible que tuviera en mente esa noción en los términos que aquí he apuntado: como una persona dotada por naturaleza para

⁶¹ J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 185-188.

⁶² F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* [581] [v. 948], ed. I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2001, p. 860.

⁶³ B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, p. 50.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 55. *Vid.* las páginas clarificadoras de Ch. V. Aubrun, «El "ingenio" en Huarte de San Juan y otros escritores españoles», en *Actas del VI Seminario de Historia de la Filosofía Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, pp. 211-223; y, del mismo, «Baltasar Gracián y el Ingenio», *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, XVI (1989), pp. 177-189.

engendrar conceptos en un acto del entendimiento, es decir, exprimiendo la correspondencia que pueda hallarse entre los objetos a los que dedica su labor intelectual. Precisamente en su capacidad de hacer corresponder esos objetos o de hallar correspondencias entre esos objetos para dar «noticia sutil de las cosas altas» es donde cobraría sentido el calificativo «peregrino» que le aplica A. de Yepes.

En Covarrubias, la última acepción de «peregrina» se hace equivaler a «cosa rara»,⁶⁵ y en el *Diccionario de Autoridades*, la tercera acepción de «peregrino» vuelve a ser acogida:

Por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea, o pocas veces visto. Lat. Peregrinus, a, um. Insolens. Rarus.⁶⁶

Está claro que, avanzando un paso más, «en esta capacidad del escritor para crear relaciones y establecer correspondencias, para engendrar conceptos, consiste la verdadera agudeza codificada por Gracián».⁶⁷ Es esta capacidad la que es calificada de peregrina y rara de forma redundante, teniendo en cuenta que hay procedimientos cronológica e ideológicamente más simples o más complejos de hallar estas correspondencias, y a Pedro de Navarra se le alaba por ser un hombre de ingenio capaz de establecer tipos extraños, raros, especiales en su singularidad o pocas veces vistos en su modo de conformar los conceptos. Así es como debía verlo A. de Yepes cuando escribía sobre Pedro de Navarra a principios del siglo XVII, y así lo deja entrever el propio humanista en sus *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, de los que podría desprenderse la idea de que

decifrare nel testo il significato del nome cogliendone il livello referenziale, e così avere l'idea dell'ente perfettissimo vuol dire non solo cogliere il

⁶⁵ S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989².

⁶⁶ *Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española I-III* (ed. facsímil de la de 1726-1734), Madrid, Gredos, 1984. Sobre las acepciones de «peregrino», analizadas en el contexto de un entramado textual concreto desde su polivalencia, *vid.* G. Cabello Porras, «El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumariación ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura», *Analecta Malacitana*, x, 1 (1987), pp. 81-106, y x, 2 (1987), pp. 273-318; y *Barroco y Cancionero. El «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Almería-Universidad de Málaga, Málaga, 2004, pp. 417-509.

⁶⁷ F. Lázaro Carreter, «Sobre la dificultad conceptista», *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977³, p. 16.

Desde este punto de vista, no estaríamos ante un humanista en sentido estricto. Pero si pensamos en lo que F. Rico denomina el carácter maleable del humanismo cuando se aplica a terrenos tan espinosos como la política y el ejercicio de las cancillerías, deberíamos replantearnos un juicio quizá apresurado. En este sentido, el humanismo proporcionaba a los humanistas

unas vastísimas coordenadas para situar las más diversas experiencias y, en última instancia, les imponía escasas constricciones que no fueran formales, de «estilo», en un orden de cosas en que no pudieran moverse ágilmente, a poco que les apeteciera. En verdad, nunca faltaba un oportuno precedente antiguo para aprobar o rechazar, a conveniencia, tal o cual proceder, tratárase de jugar a la pelota [...], o de zanjar una cuestión de más peso. Esa ductilidad tuvo que ejercer un intenso atractivo sobre la clase dirigente.⁷⁹

Aquí se hace necesario precisar, ya de entrada, en qué sentido voy a emplear el término humanista y si éste podría ser aplicable a Pedro de Navarra. Para ello he recurrido a un texto luminoso de M. Baxandall:

«Humanista» es una palabra que los primeros humanistas no conocieron, tampoco «humanismo». Parece ser que el término humanista tuvo sus orígenes en la jerga universitaria de finales del siglo XV, en la que se empleaba para designar al profesor especialista en *studia humanitatis*. La locución *studia humanitatis* se refería a un programa que los primeros humanistas desarrollaron a partir de ciertos comentarios de Cicerón, un plan de estudios específicos: gramática, retórica, poesía, historia y ética, estudiadas a partir de los mejores autores clásicos. «Humanismo» surgió como una abstracción de todo esto en el siglo XIX, y rápidamente adquirió diversas connotaciones humanitarias e incluso agnósticas. Muy pocas pesan directamente sobre los primeros humanistas. En este libro el término «humanista» se referirá a aquellos que durante los siglos XIV, XV y XVI leían y escribían en latín clásico —y a veces en griego— sobre temas de literatura, historia y ética; el término «humanismo» se refiere simplemente a este tipo de actividades.⁸⁰

⁷⁹ F. Rico, *op. cit.*, p. 50. *Vid.* ahora el panorama sumamente clarificador que presenta A. Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis, 2007, cuya virtud más notoriamente novedosa, y no la menor, es la atención permanente a la fuentes directas textuales de los humanistas españoles en su imbricación con las fuentes italianas. Para este punto remito al apartado «La dignidad del hombre y el compromiso social», pp. 54-60.

⁸⁰ M. Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Madrid, Visor, 1996, pp. 17-18. Para el ámbito de lo que podría

Pedro de Navarra como *orator*. Ambas son consustanciales a un modelo que algunos estudiosos han insistido en conferir a Pedro de Navarra: el de un humanista del Renacimiento.

Esta atribución al autor de un rasgo como el de humanista debe ser precisada previamente, teniendo en cuenta tanto los argumentos que podrían barajarse a favor o en su contra. Si estrictamente, desde la perspectiva de A. Galland, nos centramos en la actividad política que llevó a cabo Pedro de Labrit, quizá nos encontraríamos aún ante un ejercicio político de tipo medievalizante, escolástico en cierto modo, si tenemos en cuenta los presupuestos desde los que parte N. Rubinstein⁷⁶ cuando contrasta el tipo de actividad política al que se amoldaría la que lleva a cabo Pedro de Navarra con la nueva manera política humanista desde la que se privilegian, fundamentalmente, los intereses de los ciudadanos en un orden parecido al que nos da como ejemplo F. Rico, a partir de textos de Leonardo Bruni o Coluccio Salutati, sobre la igualdad de los estamentos. Leonardo Bruni señalaba que a orillas del Arno

de varios estamentos ha nacido una suerte de igualdad, pues a los mayores los defiende su poder; a los menudos, la república, y a unos y a otros, el temor del castigo... Pareja es la condición de todos, porque la república sale por los fueros de quienes menos pueden.⁷⁷

Y es que para Pedro de Navarra la ciudad, como unidad política, no constituía el centro de su atención. Sus preocupaciones versaban sobre un supuesto imperativo que le conducía a definir y deslindar los deberes y las funciones de los príncipes, los límites de su autoridad y, sobre todo, sus relaciones con la Iglesia en general y con el papado en particular, tal y como hemos visto anteriormente en sus negociaciones con Felipe II y con Pío IV.⁷⁸

⁷⁶ N. Rubinstein, «Le dottrine politiche nel rinascimento», en M. Boas Hall, A. Chastel, C. Grayson, D. Hay, P. O. Kristeller, N. Rubinstein, Ch. B. Schmitt, Ch. Trinkaus, W. Ullmann, *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma, Laterza, 1983, pp. 181-237.

⁷⁷ Apud F. Rico, *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, Madrid, Alianza, 1993, p. 51. Vid. los textos que recoge sobre «La vida política» E. Garin, *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 159-190.

⁷⁸ N. Rubinstein, *loc. cit.*, p. 184: «le città, come singole unità politiche, non erano contemplate nelle teorie politiche degli scolastici, la cui preoccupazione era quella di definire i doveri e le funzioni dei principi, i limiti della loro autorità e, soprattutto, il loro rapporto con la Chiesa in generale e il papato in particolare». Vid., sobre el desarrollo de estos presupuestos, las páginas dedicadas al «Escolasticismo y libertad» en los orígenes del Renacimiento, y el apartado que versa sobre «La recepción del pensamiento político humanista» en Q. Skinner, *Los fundamentos del pensamiento político moderno. El Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 70-88 y 239-271.

livello referenziale, ma anche i possibili livelli di riferimenti dell'intera catena gerarchica. Ma per raggiungere il senso di questo risultato è preliminarmente necessario analizzare innanzitutto la difformità tra definizione e uso dei vocaboli.⁶⁸

4.2.2. A. Galland (1613)

La visión que nos ofrece de Pedro de Navarra A. Galland va a ser no menos decisiva para los tratamientos posteriores de su figura.⁶⁹ Nos muestra, en primer lugar, a un Pedro de Navarra como embajador de los intereses del reino de Navarra ante Felipe II, y seguidamente, ante el recién nombrado papa Pío IV. Retrata a un hábil negociador, con los objetivos muy claros y poco dispuesto a ceder ante las presiones hostiles del bando contrario.

De la semblanza que realiza interesa resaltar aquí una serie de cualidades que, más que en el propio texto de Galland, las encontramos en los testimonios epistolares que el autor recoge para documentar sus asertos. En dichas cartas se

⁶⁸ R. Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Milán, Bruno Mondadori, 1997, p. 32, donde apunta a cuestiones que ya se había planteado Pedro de Navarra en los citados diálogos, en el sentido de que «il significato delle varie parti del discorso dipende dal livello di riferimento gnoseologico e ontologico nel quale sono inserite: nomi, parole, etichette verbali in genere, e soprattutto avverbi, deittici, preposizioni possono indicare, senza mutare significante, cose dell'intelletto o cose dell'immaginazione e gli stessi termini possono funzionare senza denotare realmente alcunché a un livello e a un altro funzionare come schemi dell'ontologia», preocupación patente en los diálogos en los que se plantea la diferencia entre el simple cronista cortesano o el verdadero historiador desde el plano de acercamiento a los hechos y desde el nivel en el que se sitúan para crear una «narración», la distinción «ontológica», social y lingüística entre un Noble y un Rústico, y los planos expresivos en los que un secretario de estado, trasunto de Francisco de Eraso, debe dialogar con la Muerte. Son muy útiles las páginas que R. Diodato dedica al «numero, ordine, parte / tutto, uno e molti, unità e pluralità» (pp. 33-56), bajo el epígrafe «I nomi, le cose».

⁶⁹ A. Galland, *Mémoires pour l'histoire de la Navarre et de Flandre, contenant le droit du roy au royaume de Navarre, et aux Duchez de Pegnañiel, de Gandie & de Montblanc, à la Comté de Ribagorce, à la Vicomté de Castelbon, à la Ville de Balaguier, & à la Seigneurie de Castillon de Farfagna, en Castille, Arragon & Catalogne, usurpées & detenuës par les Roys d'Espagne, avec le Royaume de Nauarre, depuis l'an 1512. Le droit particulier du roy comme seigneur des Villes & Chastellenies de Dunkerque, de Bourbonnour, & de Grauelines en Flandres; et comme Seigneur Chastellain de Lille. Avec l'Histoire de cent cinquante années de Guerres d'entre la France & la Flandre, depuis l'an 1180. jusques en 1331. qui iustificent le droit de la Couronne de France sur les villes & Chastellenies de Lille, Doüyay & Orchies; et sur la Comté de Flandre et le Pays de Waes. Avec les preuves autentiques. Le tout dressé sur les Titres & Memoires du Cabinet de Feu Messire Avogste Galland, Conseiller du Roy en ses Conseils d'Etat & Priué, & Procureur general de sa Maison, Couronne & ancien Domaine de Nauarre. A Paris, Chez Mathiev Guillemot, rue saint Jacques à l'Enseigne de la Bibliotheque. M.D.C.X.VIII. Avec privilege du Roy.*

nos relata cómo cuando Pedro de Navarra demandaba a Felipe II la restitución del reino de Navarra a sus legítimos soberanos, ante la negativa del monarca español a tratar siquiera sobre ello, él «insista fort pour la restitution, & demanda response certaine», sin amilanarse ante la real presencia.⁷⁰

Una vez que cesa por voluntad de Felipe II su misión en España, y es enviado a Roma para intentar conseguir del papa Pío IV que aceptase la obediencia de los reyes de Navarra, lo que implicaba en cierto modo un reconocimiento de su soberanía, son muchos los testimonios que dan cuenta de la admirable negociación que Pedro de Albret llevó a cabo, logrando su objetivo en los términos en que lo había dispuesto: el reconocimiento solemne de la legitimidad de los soberanos del reino de Navarra.

Las cartas pertenecientes a este periodo nos lo muestran como un hombre que se prepara concienzudamente para las intervenciones que deberá realizar en las audiencias ante el papa: «En quoy ledit Dom Pedro se confiant, est apres à faire provision de harangue & se preparer pour le Consistoire public permis par sa Sainteté».⁷¹

Cuando el Papa acepta que se realice el consistorio para que Pedro de Navarra pueda defender públicamente su petición, los testigos hablan de un legado que se expresa brillantemente en español y que se gana la voluntad del pontífice, aun contando con la abierta oposición de los ministros enviados por Felipe II:

⁷⁰ A. Galland, *op. cit.*, pp. 81-82, nos explica cómo, tras llegar Felipe II a España de su viaje desde los Países Bajos, todos las naciones enviaron embajadores a la corte española. El rey de Navarra envió a Pedro de Albret como tal y le encargó que en su primera audiencia reclamara la restitución de Navarra. A. Galland nos cuenta cómo en un principio Felipe II no quiso escuchar en audiencia al Embajador, para luego concederla a cambio de que no se plantease en ella la restitución de Navarra. Es entonces cuando se deja entrever que, dada la imposibilidad de tratar sobre la restitución del reino de Navarra, Antonio de Vendôme podría optar a alguna «honneste recompense». Las diferentes fases de esta negociación pueden ser seguidas a través de una serie de epístolas del embajador de Francia en España, Sebastien de l'Aubespine, obispo de Limoges, al rey de Francia Francisco II. A. Galland recoge estas epístolas del embajador francés. La primera data del 3 de octubre de 1559 y en ella se nos relata el primer encuentro entre Pedro de Navarra y el rey Felipe II con los resultados ya expuestos. Una vez que se plantea la posibilidad de recompensar con el reino de Cerdeña, la condición que impone Antonio de Vendôme es la de ejercer una soberanía absoluta sobre el territorio, a lo que Felipe II responderá que habrá que esperar a consultar con los Estados de Toledo, que se celebrarían ese mismo invierno. En una segunda carta del 11 de noviembre de 1559, el obispo de Limoges da cuentas al rey de Francia de lo que él mismo había negociado sobre el reino de Navarra.

⁷¹ «Lettre de l'Ambassadeur à Rome sur le sujet de l'obedience du Roy de Navarre. 1560. 25 Novembre» *apud* A. Galland, *op. cit.*, p. 89.

s'estendit ledit Dom Pedro sur ce propos en langue Espagnole de telle grace & façon que nostre saint Pere y print plaisir & s'en contenta, ainsi que luy-mesme depuis m'a tesmoigné: & semblablement qu'il estoit resolu de le recevoir comme dessus, nonobstant l'opposition & l'instance que luy faisoient au contraire les Ministres du Roy Catholique, & croy fermement que sans deux Festes qui furent la semaine passée.⁷²

De esta forma Pedro de Navarra logra que Pío IV acceda a que se celebre el acto en el que los reyes de Navarra le jurarán obediencia en la sala regia, con lo que las presiones de los ministros españoles se intensificarán para intentar deslucir la ceremonia y convertirla en una ceremonia privada. Una vez más, Pedro de Navarra no se arredra ante las dificultades y buscará hasta el final que se cumpla lo prometido originalmente por el pontífice:

desiroit bien que ledit Dom Pedro se contentast de quelque privée reception: ce que ie ne pense pas qu'il consente iamais, ayant tousiours protesté de s'en aller sans rien faire, s'il y manque rien de la ceremonie deué aux Roys.⁷³

En otro testimonio posterior se insiste en esta pertinaz voluntad:

A toutes ces remonstrances & plusieurs autres qui me furent repliquées par plusieurs fois, ie respondis tousiours à nostre saint Pere que i'estois assureé que l'Ambassadeur desdits Roy & Royne de Navarre ne se contenteroit iamais de ce party.⁷⁴

La ceremonia se llevó a cabo en el lugar y en la fecha que el Papa había otorgado originalmente a Pedro de Navarra, y todos los testimonios documentan que su lectura del discurso preparado por el humanista Marco Antonio Mureto⁷⁵ consiguió para la causa de los reyes de Navarra lo que hasta entonces había sido imposible.

Si el buen «ingenio raro y peregrino» que le atribuía A. de Yepes a Pedro de Albret nos conduce inevitablemente a la condición de un escritor que cumple sabiamente las funciones del *rhetoricus*, aquí, con el espacio que diseña A. Galland, nos acercamos a una condición complementaria, la de

⁷² «Lettre de l'Evesque du Mans. 1560. 5 Decembre», *apud* A. Galland, *op. cit.*, p. 90.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ «Lettre de l'Evesque du Mans. 1560. 9 Janvier avant Pasques», *apud* A. Galland, *op. cit.*, p. 91.

⁷⁵ *Vid. supra* el apartado 4.1., donde se trata de Muret, y la nota 27, relativa al discurso.

La ubicación y definición de la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín dentro de la vertiente satírico-burlesca que recorre las *Flores* es otra vía de indagación. Hay que considerar, primero, que la poesía satírico-burlesca en la antología antequerana no es de las facetas más cultivadas y que su funcionalidad esencial es la divergencia con las composiciones serias, con el fin de proporcionar al lector «descansos» frente a la gravedad de los textos serios. Si la temática religiosa en su vertiente solemne tiene en la antología «carácter contrarreformista»,²² la vena humorístico-satírica, en contraste con ella, resta seriedad al asunto sacro, convirtiéndolo en un ámbito temático más de experimentación literaria. Se recrea la «Sátira» en el solaz de la risa y el regocijo de lo liviano con algunas pinceladas de crítica antijudaica y burla de la avaricia.

Desde ese escaparate de poesía que es toda antología, las *Flores de poetas ilustres* pone a disposición del lector la gran variedad de sendas por las que discurre la nueva poesía, la vanguardia del barroco, recogiendo las diversas prácticas poéticas de principios del XVII que incluyen, tanto los textos impregnados de la estética manierista, como los que se apuntan ya manifiestamente al conceptismo barroco. Sirvan de ejemplo la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín y la redondilla de Quevedo.

2. INSTANCIAS DISCURSIVAS EN LA CONFIGURACIÓN DE UNA FIGURA BURLESCA. ENTRE EL VEJAMEN Y LA CARNAVALIZACIÓN

El referente en torno al cual se organiza el discurso satírico ideado por Luis Martín es el apóstol Judas Iscariote, ya identificado como tal en el título y en el primer verso —«Judas, ladrón...»—, cuyo retrato va a modelarse a través de un sujeto o voz lírica en primera persona

Este diseño retórico-discursivo hace operativo el concepto de «figura»²³ como piedra angular del análisis. Se impone como primer asunto abordar es la tradición o basamento que arrastra una figura como la del apóstol Iscariote;

²² Molina Huete, 2003, p. 267.

²³ Emplearemos el concepto de «figura» como acercamiento metodológico a la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín. Muy sugerente y útil al respecto es el análisis de este concepto en la obra de Quevedo por Schwartz Lerner, 1986. Igualmente, atenderemos al estudio de Lara Garrido (1995) acerca de la otra composición de Luis Martín en quintillas («Pluma menester habéis»), planteado «desde sus interferencias contextuales y cotextuales, o ascendencia y descendencia de una “figura” quevediana» (Lara Garrido, 1995, p. 414).

sólo fueron conocidas por Nicolás Antonio posiblemente de oídas y con datos bastante confusos. Esto nos hace pensar, dado lo escueto y superficial del espacio que dedica a los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* y a los *Diálogos de la eternidad del ánima*, incluyendo el hecho de que no cite en ninguno de los dos casos sus títulos adecuadamente, que estos dos diálogos sólo llegaron a su conocimiento a través de referencias indirectas. Es difícil que hubiera tenido un contacto visual directo con estas obras, dado que en todas las portadas siempre se especifica que Pedro de Navarra es bien el autor bien el que dicta, y se declara su cargo eclesiástico, obispo noveno de Comenge.

El hecho de que cite el título de los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* en latín (*Dialogum de Discrimine legendi ac scribendi*) y el de los *Diálogos de la eternidad del ánima* en italiano (*Dell' Eternita dell' Anima*) podría dar paso a una serie de conjeturas en las que no voy a profundizar aquí, pero que indudablemente deben ser tenidas en cuenta para investigaciones bibliográficas futuras. De esas referencias se deduce la posible existencia de un original o un manuscrito en latín de los primeros diálogos o, incluso, la posible existencia de una edición italiana a nombre de un «Petrus Navarro» al que Nicolás Antonio afirma desconocer. Retomando la línea que vengo trazando sobre los elementos, iterativos y conceptualmente arquetípicos y vacíos del contenido original, que irían conformando la imagen de un modelo que responde al nombre de Pedro de Navarra, tan confuso y mediatizado por el olvido ya a finales del XVII como para dar lugar a que ese modelo se escinda en dos autores distintos, las fuentes que maneja Nicolás Antonio vuelven a ser fundamentalmente A. de Yepes y A. d'Oihénart. Del primero se toman los datos sobre su origen y su profesión como monje, de nombre Veremundo, en el monasterio benedictino de Irache. Del segundo, su nombramiento como obispo de Cominges tras la muerte de Carlos Carafa, su asistencia a Trento y su labor cerca de los reyes navarros. La nota que nos interesa aquí es:

Ejus ab ingenio & doctrina prodiit Hispanae, sibi vernaculae linguae opus dialogorum, quos ita inscriptos vidimus.¹¹²

Esto no deja de prestarse a una confusión inevitable, ya que para el «PETRUS DE NAVARRA, alias LABRIT», autor de los diálogos publicados en Zaragoza, dado que se documenta en A. d'Ohiénart, y precisamente en la

¹¹² A. Nicolás Antonio, *op. cit.*, p. 220.

obra que hemos revisado en un apartado anterior, donde se afirmaba que «se conservan algunos tratados suyos de Filología en lengua española, impresos en Tolosa, en la casa de Colomer», cabría pensar en una lectura errónea o en un manejo de la fuente no de primera mano, ya que el dato proporcionado por d'Ohiénart, por su especial relevancia, difícilmente debió pasarse por alto al quehacer erudito de Nicolás Antonio, y dar como resultado la referencia genérica a la escritura de diálogos en lengua española.

Tres son los aspectos, dejando de lado este punto, que destacan en esta observación. Por una parte, la ya lexicalizada referencia al «ingenio» del autor, de la que ya se han desprendido las valencias de «peregrino» y «raro» para dar paso a algo que en sí es novedoso. Ya no se trata sólo de su habilidad retórica, por denominarla así, sino también de la enjundia de su «doctrina», la formulación de una preceptiva que debe entenderse como propósito de educación y formación moral del lector: en efecto, los diálogos que Nicolás Antonio menciona a continuación se centran en asuntos que conciernen a tres situaciones prácticas, tres momentos posibles en la experiencia del hombre, sobre los que el autor elabora una formulación doctrinal a fin de que pueda demostrarse su validez práctica. Se trata de abordar cómo debe ser el cronista del príncipe, es decir, si debe atenerse a su ética como historiador o subordinarse a los intereses de los mandatarios; de las virtudes que esgrime un rústico en tanto que hombre natural frente a los artificios y la doblez del noble; o de la preparación de la muerte como consejos que se van engarzando y que van dirigidos a una figura pública del momento, el secretario Francisco de Eraso, con todos los consecuentes éticos y religiosos que de ello se desprende.

Estamos ya deslizándonos, dentro de la amplitud del término humanista al que he recurrido desde el inicio de esta revisión, desde lo estrictamente filológico, es decir, el dominio en las disciplinas de gramática, retórica, poesía, historia y filosofía moral, hacia un humanismo aplicado que desea una transformación y que desea formar al que atiende a una doctrina por vía de la oratoria o de la escritura. Como ha apuntado F. Rico, los

mayores humanistas de la edad anterior habían sido filólogos de primera fila, curtidos especialistas en cuanto tuviera que ver con la Antigüedad, pero a la vez, partiendo del clasicismo, habían interrumpido en otros campos, de la filosofía a la política, de la geografía a la religión, con el designio de transformarlos profunda y aun sustancialmente.¹¹³

¹¹³ F. Rico, *op. cit.*, p. 75.

parece ser el contrario: si no oponerle quizá sí ofrecerlo como dos maneras muy distintas de abordar la temática religioso-burlesca. No olvidemos que uno de los criterios de selección del antólogo era la «varia brevedad, pues esta trae la hermosura y el gusto».¹⁸ Si bien la «Sátira a Judas Iscariote» comparte serie con Quevedo en las *Flores*, ambas composiciones difieren tanto estilística como estructuralmente. Comparten la invectiva contra los judíos — en Quevedo se hace patente en una serie de lexemas («cristiano nuevo», «monsén», «Diego» y «cochino») y en el texto de Luis Martín se centra en las quintillas finales — pero la trabazón conceptual y la potencialidad alusiva de la palabra en Quevedo¹⁹ es magistralmente superior a dicho recurso en la pluma de Luis Martín. El conceptismo de esos cuatro versos quevedianos dista considerablemente del procedimiento alusivo y el tipo de juegos verbales, eminentemente manieristas y no todavía plenamente barrocos, con los que Luis Martín crea la comicidad. En el supuesto de la variedad, nada más útil que el contraste; contraste en cuanto a temas y, también, en lo que se refiere a las formas de cultivarlos. La redondilla quevediana y las quintillas de Luis Martín coinciden en el tema pero difieren en la ideación técnica. La crítica contra los judíos, desarrollada en las tres últimas quintillas, ponen en contacto la «Sátira» de Luis Martín y la redondilla quevediana, dedicada «a un cristiano nuevo», «mote aplicado a los judíos y moros convertidos al catolicismo».²⁰ En Luis Martín la práctica manierista determina el diseño retórico, elocutivo y la *dispositio*, mientras que en Quevedo identificamos las marcas estilísticas del conceptismo sacro. Junto a la temática, el aspecto formal también alinea a Luis Martín con Quevedo. El autor de la «Sátira a Judas Iscariote» prefirió el cultivo del verso de arte mayor mientras que las tres composiciones burlescas le permitieron la incursión en el romance²¹ («Aparte, la mi señora») y la quintilla («Pluma menester habéis» y la «Sátira a Judas Iscariote»). Por tanto, similitud temática y estrófica, pero variación en el sentido, finalidad y realización artística de dos composiciones y de dos poetas que Espinosa agrupa en una microserie de las *Flores*.

¹⁸ Son palabras de Espinosa en el «Prólogo al lector», *Flores de poetas ilustres*, 1991.

¹⁹ Para el comentario de las alusiones a los judíos véase la anotación de la redondilla de J. O. Crosby (Quevedo, *Poesía varia*, 1985, pp. 47-48).

²⁰ Quevedo, *Poesía varia*, 1985, p. 47.

²¹ De temática amorosa son otros dos romances dedicados a Amarilis: CXXI, pp. 269-270 y CXXXII, 271-280 (Martín de la Plaza, *Poesías completas*, 1995).

por la rivalidad del antólogo con Luis Martín, especialmente patente en textos de temática religiosa; de ahí que no seleccionara ningún texto serio de este asunto para su antología¹² y sí, en cambio, uno de burlas. Este tipo de textos burlescos-religiosos eran muy comunes en la época pero apenas se conservan porque no pasaban a ser fijados por escrito.

Junto a estas razones extratextuales, la ubicación del texto de Luis Martín ocupa en la antología sitúa al lector en un camino de interpretación muy determinado.¹³ De la colocación de la «Sátira» en la antología podría deducirse, como explica la profesora Molina, «un intento de Pedro Espinosa de alinearlo con Quevedo».¹⁴ El texto de Luis Martín se integra en una serie de siete composiciones satíricas que van de la 119 a la 138. De ellas cuatro son de contenido clásico y dos de temas contemporáneos a los autores: la [127], una redondilla de Quevedo «A un Cristiano nuevo junto al altar de san Antón»¹⁵ y la [138], sátira en quintillas, dedicada a Judas por Luis Martín.¹⁶ Indiscutiblemente, los supuestos que maneja Belén Molina en esas propuestas de seriaciones son acertados, pero el estudio pormenorizado de cada texto —la «Sátira a Judas Iscariote» en este caso— dará nueva luz a la serie en que se integra y al conjunto general que Espinosa pudo idear.

Una lectura no demasiado profunda de las dos composiciones, la de Quevedo y la «Sátira» de Luis Martín, revela la gran distancia que media entre ambas. Más que un intento de alinear¹⁷ a Luis Martín con Quevedo, el propósito

¹² Molina Huete, 2003, pp. 121-122.

¹³ Belén Molina en el estudio dedicado a las *Flores de poetas ilustres* ya citado ha demostrado cómo los poemas de la antología dialogan entre sí formando seriaciones poemáticas que constituyen guías de lectura ideadas por el poeta-antólogo en continuas llamadas de atención al lector atento.

¹⁴ Molina Huete, 2003, p. 121.

¹⁵ Reproduzco a continuación la breve composición de Quevedo *A un cristiano nuevo junto al altar de san Antón* (Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, 1991, f. 101v.)

*Aquí yace Mosén Diego,
a santo Antón tan vezino,
que huyendo de su cochino
vino a parar en su fuego.*

¹⁶ La numeración de las composiciones y la propuesta de seriación es la que traza Molina Huete, 2003, p. 121.

¹⁷ En esta misma línea nos sitúa el comentario de A. Alatorre al hablar de influencias en Luis Martín, sobre todo, de Góngora y Quevedo: «Donde sí está muy presente Quevedo es en los poemas 133 [«Pluma menester habéis] y 136 [«Judas ladrón, que os provoca»] (los únicos que Luis Martín hizo en quintillas)» (Alatorre, 1997, p.442).

Se nos recuerda que la auténtica *eruditio*, tal como proclamaba Leonardo Bruni, unía las palabras y las cosas: «litterarum peritiam cum rerum scientiam coniungit».¹¹⁴ Tal como exponíamos anteriormente, «el saber era necesariamente activo, impregnaba la vida privada y repercutía en la pública. En parte, la actitud obedecía al ideal retórico que configuraba al humanismo desde los mismos fundamentos, porque la *eloquentia* de los retóricos es en primer lugar arte de persuasión, manera de diálogo y presencia en la *polis*».¹¹⁵

Y en este punto es justamente donde se insertan los «*vernaculae linguae opus dialogorum*» a los que se refiere Nicolás Antonio, ya que el cauce expresivo que escoge Pedro de Navarra es precisamente el diálogo, un género que, como nos recuerda A. Prieto, es una forma de expresión que provenía libre de la Antigüedad «sin ningún precepto realmente válido para su orden o estructura y que el Renacimiento podía recoger en su ausencia de ataduras escolásticas».¹¹⁶ El autor nos recuerda que el diálogo posee una relativa herencia del poema didáctico:

como el sistema literario que mediante la aplicación a lo verosímil tendía a persuadir, al *discere*, y que era también un aprender para el propio autor o *consolatio*.¹¹⁷

En esta forma y retrayéndonos al término «doctrina» que emplea Nicolás Antonio, enlazamos con el hecho de que los diálogos, como afirma A. Rallo,

cumplen con una intención didáctica o divulgativa, correspondiendo al método humanista de formar al hombre, no sólo en el plano intelectual sino también moral.¹¹⁸

¹¹⁴ *De studiis et litteris*, apud F. Rico, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁵ F. Rico, *op. cit.*, p. 75.

¹¹⁶ A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1986, p. 101.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ A. Rallo Gruss, *La Escritura Dialéctica*, p. 45.

al tratamiento crítico, no ha sido mayor su fortuna. Se reduce, en lo que yo he podido conocer, a las notas de J. M. Morata Pérez en su edición⁹ y los apuntes de James O. Crosby al anotar los *Sueños y Discursos* de Quevedo.¹⁰

La valoración de las escasas y puntuales incursiones en el género satírico-burlesco por parte de Luis Martín de la Plaza y el intento de extraer posibles intencionalidades nos conduce al terreno de la simple especulación sin que en él florezca nada de sólido fundamento. Su pluma no se encontraba fácilmente con lo jocoso. Eligió dos temas para sus tres composiciones burlescas, el misógino y el burlesco-religioso y creo que, más allá de una finalidad moral, censora, se encuentra el mero juego de la escritura, del afán de explorar nuevos ámbitos, temáticos y formales, para la experimentación creativa.

Conjeturas más clarificadoras, sin embargo, puede aportar la publicación de la «Sátira» en las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa. Los posibles argumentos que hoy podamos esgrimir acerca de las motivaciones que llevaron al antólogo a escoger la «Sátira» para formar su conjunto poético nos proporcionan el primer testimonio recepcional sobre los elementos de la «Sátira» que fueron para Espinosa representativos de esa vanguardia poética que codificó en su antología. Si Espinosa ofreció una poética —no teórica sino desde los textos, sirviéndose del vehículo de la antología— en el camino hacia la poesía cultista, qué justifica la inclusión de la «Sátira» de Luis Martín entre esos textos novedosos, avanzadillas de una nueva poesía.

Una hipótesis plausible acerca de las razones por las que Espinosa presentó una faceta tan poco expresiva del sentir poético general de Luis Martín¹¹ es la que formula Belén Molina al proponer que la elección de esta composición de temática religiosa en su vertiente burlesca pudo estar motivada

⁹ Martín de la Plaza, *Poesías completas*, pp. 287-290. La anotación de J. M. Morata Pérez se reduce a la intelección pero prescinde de cualquier nota interpretativa.

¹⁰ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, pp. 990, 1245, 1248, 1252-1255 y 1162.

¹¹ «De entrada se puede afirmar que el interés de Espinosa iba orientado hacia la vena lírica en los versos de arte mayor de Luis Martín. La mayoría en *Flores* son sonetos amorosos, así como la mayor parte de las canciones, en el mejor registro petrarquista [...] Ha descartado el antólogo todo el bloque religioso (y en nuestro autor [Luis Martín] es más que significativo, ya que no se duda de su perfección y valía al haber sido muy premiado en certámenes); también han sido eliminados el conjunto de sonetos fúnebres y dedicatorios [...].», Molina Huete, 2003, p. 121. La selección de este texto por Espinosa se aleja del conjunto general de la producción de Luis Martín tanto en el tema, burlesco-religioso, como en el molde formal —la «Sátira» está en octosílabos— más profusamente empleada por Luis Martín, el endecasílabo.

poesía y por qué entre los veintinueve poemas⁵ seleccionados por Espinosa para conformar su antología se decanta por la «Sátira a Judas Iscariote», relegando, sin embargo, facetas más significativas del ejercicio literario de Luis Martín, como las composiciones de temática religiosa en su vertiente seria — con las que tanto éxito obtuvo en los certámenes — o los sonetos fúnebres y dedicatorios. A partir de los criterios de «novedad» y «variedad» en los que Espinosa basa su antología puede cobrar sentido tanto la inserción de la «Sátira» en las *Flores* como la ubicación secuencial que le adjudicó. Este análisis bidireccional, del texto seleccionado a la antología en que se inserta y de la antología al texto — de la unidad (microestructura o microtexto) al conjunto y del conjunto (macroestructura o macrotexto) a la unidad — nos permitirá, primero, establecer la singularidad del texto y, a continuación, la aportación de la «Sátira» a la antología como conjunto ordenado e intencionalmente organizado.

Acabamos de señalar que la «rareza» de la «Sátira» radica en su asunto burlesco-religioso frente a las preferencias temáticas de su autor, pero también su temática burlesca es una materia ajena a las que las antologías solían dar cabida. La poesía burlesca no había encontrado espacio en las colecciones y antologías impresas, dominadas hasta ahora por el asunto amoroso y donde el modelo del cancionero petrarquista seguía dictando los derroteros temáticos y estructurales de las compilaciones.⁶ A esta extrañeza de tipo genérico se suma su exigua difusión textual. A diferencia de muchas de las composiciones incluidas en las *Flores de poetas ilustres* no aparece con posterioridad en las otras antologías vinculadas al grupo antequerano-granadino: las *Flores* de Calderón de 1611⁷ y el *Cancionero Antequerano* fechado en 1627-28.⁸ Y en cuanto

⁵ De los textos de Luis Martín de la Plaza contenidos en las *Flores de poetas ilustres*, veinticinco no ofrecen dudas de autoría, pero otros cuatro plantean problemas de atribución que no nos detenemos a examinar aquí. Remito para ello al estudio de Molina Huete, 2003, pp. 115-129.

⁶ La poesía festiva, circunscrita a la circulación meramente manuscrita, empieza a llegar a la imprenta, incluida en este tipo de repertorios, a inicios del Barroco. Sirva como ejemplo de este cambio de la letra escrita a la imprenta las *Poesías varias* de Alfay, donde las composiciones más abundantes son ya las festivas.

⁷ Calderón, *Flores de poetas*, 1611, que se conserva en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March (Ms. 23/7/6. R-6673). Sólo contamos con la edición de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín de *Segunda parte de las «Flores de poetas ilustres» ordenada por D. Juan Antonio Calderón*, 1986.

⁸ El manuscrito del *Cancionero Antequerano* se encuentra en Antequera [signatura 9816 M / 6 (I), (II), (III), (IV)]. En cuanto a ediciones, contamos con la fragmentaria realizada por Alonso (*Cancionero Antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, 1950) y la publicación de los sonetos por Lara Garrido ([*Cancionero Antequerano*] *I Variedad de sonetos*, 1988).

EN TORNO A LA PORTADA DEL *BURGUILLOS*

MACARENA CUIÑAS GÓMEZ
UNIVERSIDAD DE VIGO

En la primera mitad del siglo XVII español la portada se había constituido, tiempo ha, en uno de los apartados fijos en la impresión de las obras literarias. Si bien los incunables carecían de ella, por lo cual tenían que ser identificados con su *incipit*, lo que daba lugar a largas descripciones, la imprenta trajo consigo la conciencia del libro como objeto dirigido a un público al que era necesario atraer. De ahí surgió la importancia de la portada como fuente de información de la obra, al reseñar autor, título, lugar, fecha y nombre del impresor. Y llegó a concebirse como medio de propaganda del libro, de su contenido o protagonistas.

Se produjo una evolución tipográfica e iconográfica de la portada en los siglos XVI-XVII promovida por las corrientes espirituales y filosóficas. José Manuel Matilla Rodríguez trata del papel fundamental del arte en la difusión de los nuevos ideales y valores de la monarquía y la nobleza así como de las ideas contrarreformistas. En sus propias palabras el arte barroco adquiere “un

carácter marcadamente didáctico y apologetico.¹ En este sentido se enmarcan muchas de las imágenes que se repetirán constantemente al inicio de los libros. Así se imprimen retratos del autor, escudos de armas de los protagonistas, orlas, enseñas religiosas, imágenes que en ocasiones se vuelven crípticas bajo el aspecto de emblemas o jeroglíficos que agudizan el interés del lector y el ingenio del autor e impresor que transmiten de manera oculta ideas o valores.

Un ejemplo plenamente barroco de nuestras letras españolas es el Fénix de los ingenios, el gran Lope de Vega. En una primera consulta a algunas de sus portadas se puede observar una evolución desde la sencillez de las *Rimas sacras* de 1614, que solamente aporta los datos imprescindibles con el nombre del personaje al que va dedicado el libro más una pequeña orla que encuadra las siglas religiosas IHS, hasta alcanzar una mayor complicación en la ejecución del gravado que envuelve la portada a modo de puerta monumental o frontispicio de la obra de arte que le sigue. En este último caso se encuentran *La Filomena* de 1621 y *La Circe* de 1624, en las que no faltan escudos, lemas y reproducciones escultóricas.²

El estudio minucioso de las portadas de todas las obras de Lope de Vega dadas a la imprenta constituiría tema de gran interés; me ocuparé ahora de la que preside la impresión, en 1634, de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*.³

Se inicia con el título en un cuerpo de letra mayor, de tipo genérico, muy propio de la época, y calificado por dos adjetivos, en letra algo menor, que precisan más el contenido del libro. Ya Petrarca empleó este término de “Rimas” como título en sus *Rime sparse*, y fue muy popular en la literatura áurea española, así se llamaron las *Rimas* (1602) de Lope o sus *Rimas sacras* (1614), o las *Rimas* (1634) de los hermanos Argensola, entre otras muchas, y fue título que se prolongó hasta el siglo XIX, como por ejemplo, las *Rimas* de Gustavo Adolfo

¹ J. M. Matilla Rodríguez, “El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo”, *Cuadernos de arte e iconografía*. Revista virtual de la Fundación Universitaria española, 8 (1991), p. 1.

² Reproduzco las tres portadas, *Rimas sacras*, *La Filomena* y *la Circe*, al final de mi trabajo, extraídas del volumen *Lírica* de Lope de Vega editado por José Manuel Bleuca en Madrid, Castalia, 1981.

³ La imagen de la portada incluida en este trabajo ha sido extraída de la edición facsímil de la *princeps* elaborada por la Cámara Oficial del Libro de Madrid en 1935, centenario de la muerte de Lope. Por otro lado, cito esta y otros textos de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* por mi edición para la editorial Cátedra, Madrid, 2008.

Tomad el premio gentil
que vuestra codicia espera;
mas ¿qué le han de dar a un vil
que le abolló la mollera
85 al padre con un astil?
Quiero dejaros, cuitado;
que debéis de estar corrido
por la vaya que os he dado,
90 pues, como quien ha perdido,
hacéis cara de ahorcado.

1. LA «SÁTIRA A JUDAS ISCARIOTE» EN SU MACROTEXTO. REDEFINICIÓN DE LA «SÁTIRA» EN LAS SERIACIONES DE LAS FLORES DE POETAS ILUSTRES DE PEDRO ESPINOSA

La poesía burlesca es mínimamente representativa en el corpus poético de Luis Martín de la Plaza. Sólo en tres composiciones⁴ acude al género burlesco, entre las que se encuentra la «Sátira a Judas Iscariote».

La historia textual de la «Sátira» se reduce a su inclusión en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa. Su publicación en la antología permite establecer el *ante quem* de la composición en noviembre de 1603, fecha de aprobación del florilegio. El cauce antológico por el que se ha transmitido y la singularidad que las *Flores* suponen para la revisión y reconsideración del género antológico, nos proveen de unas primeras pautas de lectura.

La «Sátira» resulta un texto «anómalo» por dos cuestiones: la disonancia de su asunto con la temática dominante en la poesía de Luis Martín y la consiguiente discordancia con los demás textos del mismo autor a los que Espinosa da cabida en su antología. Luis Martín es un poeta eminentemente lírico y es la poesía amorosa de factura petrarquista la más ampliamente recogida en las *Flores* y en el *Cancionero Antequerano*, así como la más representativa de su producción integral. Qué sentido tiene, pues, esta «Sátira» — en principio tan ajena a su quehacer poético — en el conjunto de su

⁴ Las otras dos composiciones burlescas son de temática misógina: *A una mujer flaca* («Pluma menester habéis») y el romance de tema misógino «Aparte, la mi señora». Se alejan estos dos poemas de la «Sátira a Judas Iscariote» por la materia tratada, pues esta última se centra en la burla religiosa, mientras que en el plano formal la «Sátira» coincide en el uso de las quintillas con la composición *A una mujer flaca*. También hay divergencia en la fuente textual puesto que la «Sátira» aparece en las *Flores de poetas ilustres* de 1605, mientras que las otras dos se recogen en el *Cancionero Antequerano* en el que la poesía de Luis Martín de la Plaza goza de amplia representación.

pedidle a Pedro prestado;
que él os prestará dineros,
aunque empeñe su terciado.

45

Mas si el buen viejo repara
y siente que sois aleve,
tened por cosa muy clara
que antes que Cristo cruz lleve
la llevaréis por la cara.

50

Y aun quizá os irá con él
tan mal, si a saber alcanza
vuestra pretensión crüel,
que no deje la venganza
encomendada al cordel.

55

Que no podrán resistillo
cuantos se pongan delante,
para que con su cuchillo,
primero que el gallo cante,
no os corte a vos el gallillo.

60

Con vos enfadado estoy,
porque en tal precio vendéis
a quien yo el alma le doy,
que aun en todo no tenéis
para un juego del rentoy.

65

Y así, con justa razón
a cólera me provoco
de ver que en esta ocasión
para dinero tan poco
lleváis tan grande bolsón.

70

Advertid que es desatino,
pues sin blanca ha de volver;
mas, a lo que yo imagino,
del cuero queréis hacer
unas botas de camino,

75

Porque es necedad pensar
que la civil sinagoga
de cuartos lo ha de colmar,
porque no os dará una sogá
cuando os queráis ahorcar.

80

Bécquer.⁴ El barroco revolucionó este concepto e incluyó bajo este epígrafe todo tipo de metros y estilos poéticos, sin que el conjunto pierda unidad estructural. Esta miscelánea constituye una de las características del *Burguillos*.

Los adjetivos que califican al sustantivo Rimas, humanas y divinas, establecen la estructura binaria de este libro. Responden a dos fuerzas complementarias y en ocasiones antagónicas cuando entran en conflicto. El choque brutal entre ellas fue fuente de tormento para un Lope de Vega piadoso, espiritual, y al mismo tiempo apasionado, mundano. En muchos momentos de su vida esta dualidad, muy a su pesar, se resolvió a favor de la última tendencia. En el caso concreto del *Burguillos* y atendiendo solamente al número de poemas incluidos en una y otra parte, puede observarse que frente a una tirada de ciento sesenta y un sonetos, las siete silvas de *La Gatomaquia*, y algunas composiciones más llamadas "humanas", se encuentran las once que pertenecen al apartado de Rimas divinas.

Enlazado a este título, se presenta al autor de los versos: el Licenciado Tomé de Burguillos. Este nombre era seudónimo conocido de Lope de Vega puesto que ya lo había empleado en la forma de "El Maestro Burguillos" en las Justas poéticas celebradas en honor de la beatificación y canonización de San Isidro, patrono de Madrid, en los años 1620 y 1622. De nuevo en la misma portada se explicita otra dualidad al referir más abajo el nombre completo del verdadero autor.

Durante mucho tiempo la crítica literaria se ha ocupado de la identidad real o no de este personaje. Si bien estuvo claro desde la publicación del libro que había sido escrito por Lope de Vega, puesto que este no jugó a ocultar su nombre en ningún momento como se puede advertir en su lectura, la posibilidad de que Tomé de Burguillos hubiese existido como conocido de Lope o personaje de la época suscitó multitud de conjeturas. Se habló de Burguillos como un estudiante salmantino, un autor de romances, un religioso llamado Fray Bartolomé de Burguillos (1580-1634), un poeta toledano de coplas, Juan Sánchez Burguillos, o un loco conocido en el Madrid de la época.⁵

⁴ Cfr. Y. Novo, "Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro", *Revista de literatura*, 107 (1992), pp. 129-148.

⁵ Cfr. A. Huarte, "Lope de Vega y Tomé de Burguillos", *Revista de Filología Española*, IX (1922), pp. 171-178; A. Carreño, "Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega", en M. Criado de Val (dir.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 547-563; A. Blecua, "Juan Sánchez Burguillos, ruisenor menesteroso del siglo XVI", en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 69-85; F. A., Lapuente, "Más sobre los seudónimos de Lope de Vega", en M. Criado de Val (dir.), *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 657-669.

Lo interesante es el grado de estudios que Lope le otorga a su seudónimo: licenciado, nivel que él hubiera deseado para sí pero al que no tuvo acceso. Quizás pensaba que con este grado habría encajado perfectamente en el mundo de la intelectualidad de su tiempo, anhelo que persiguió hasta el fin de sus días.

Pero lo realmente importante del personaje Burguillos lo constituye la manera en que Lope lo creó y el fin para el cual lo hizo. Dotó a esta entidad ficticia de una realidad a base de datos acerca de su vida, su físico y su carácter, y lo hizo con una intención lúdica, puramente literaria, que le permitía distanciarse de su propia poesía en una suerte de enajenación burlesca y juguetona.⁶ Quizás también esta circunstancia le facilitó la crítica de los males de su tiempo, pero no parece que a estas alturas de su vida, pasados los setenta años, cuando los premios que había de alcanzar los poseía ya y se había despedido de los que nunca le llegarían, le importase mucho atenuar sus palabras bajo un seudónimo.

Por el momento se apostilla al título la siguiente expresión: “No sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería) sino de papeles de amigos y borradores suyos.” El libro se presenta como una recopilación hecha entre los papeles de los amigos de Burguillos y sus propios borradores, lo que convierte a Lope de Vega en un mero compilador de versos de otro poeta. Desde la portada se establece una relación ficticia entre estos dos personajes: uno escribe y el otro reúne la obra del primero con la intención de imprimirla para que sea difundida entre el gran público. Como señala Cayetano Alberto de la Barrera⁷ la frase “no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería)” supone una alusión satírica dirigida contra don José Pellicer Salas y Tovar, que acababa de dar al público las *Obras de Anastasio Pantaleón de la Ribera* (1631), estampando en la portada: “Salen a luz de la biblioteca de D. Joseph Pellicer”. Véase el desprecio burlesco del cultismo “biblioteca” frente al término “librería” que prefiere por sencillo. En esta expresión, “que en castellano se llama”, subyace la polémica antigongorina, en la que Pellicer

⁶ Como ya he citado más arriba Lope había dado a conocer a Tomé de Burguillos en las Justas poéticas en honor de San Isidro en los años 1620 y 1622 en Madrid y construye una semblanza de su persona en el “Advertimiento al señor lector” de estas *Rimas de Tomé de Burguillos*, así como remite a este personaje en muchos poemas del mismo libro, como en los sonetos 28, 115, 137, 163.

⁷ C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Biblioteca de Autores españoles, Madrid, Atlas, 1973, I, p. 325.

5 con el bocado en la boca?
 ¿Es porque estáis satisfecho
 y no queréis más cenar?
 no, mas antes yo sospecho
 que lo vais a vomitar,
 10 porque os entró en mal provecho.
 Sentaos, mirad que es mancilla,
 ya que os ha escogido Dios
 por uno de su cuadrilla,
 por ser mal jinete vos,
 15 tan presto perdáis la silla.
 Pero ya mi lengua calla;
 ¿quién me mete en avisaros?,
 que, pues vos queréis dejalla,
 después no habrá en que sentaros,
 20 y os quedaréis de la agalla.
 Y es bien, pues sois tan rúin,
 que vuestra silla perdáis,
 pues como villano, al fin,
 por interés os trocáis
 25 de apóstol en belleguín.
 No ejecutéis tan mal trato,
 porque se conoce en vos,
 al confirmar el contrato,
 que lleváis hurtado a Dios,
 30 pues lo vendéis tan barato.
 Mas sois picado y fullero,
 y en aqueso no advertís,
 ¡oh cuitado bordonero!,
 pues, cuando por Dios pedís,
 35 os dan tan poco dinero.
 Ciego os tiene la ambición
 que en vuestro pecho se cría,
 pues no veis, con la pasión,
 que cometéis simonía
 40 y os condena a suspensión.
 Si el dinero habéis jugado
 con sisonos despenseros,

antequerano Luis Martín de la Plaza (1577-1625), antologado por Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* (1605).

Los objetivos que se pretenden en este acercamiento a la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín se centran en la redefinición de su papel en la antología en que se inserta —siempre desde la interacción texto (unidad)-conjunto en que se integra (antología)— y en su ubicación dentro de la producción poética de Luis Martín y del grupo antequerano. Para ello consideraremos dos ejes de análisis. Uno, horizontal, es decir, la «Sátira» en su «texto», o lo que es lo mismo, en la antología en que se integra; y, seguidamente, estudiaremos el texto en sí (lectura vertical): diseño retórico, posibles modelos, hipotextos o simples intertextualidades, así como la singularidad de la «Sátira».

Dos razones me han inducido a reproducir aquí la composición a cuyo estudio se dedican las siguientes páginas; la primera es la probable dificultad de acceso a ella;² y, la segunda viene propiciada por el comentario a pie de verso que ocupará una parte amplia del análisis y que hace necesario acudir persistentemente a la base textual.

«Sátira a Judas Iscariote»³

Judas ladrón, ¿qué os provoca
a caminar tan apriesa,
que así con furia tan loca
os levantáis de la mesa

una serie de etiquetas como «satírico-burlesco», «jocoserio», «burlas y veras», etc. Sea cual sea el marbete que adoptemos, la única premisa de la que partimos es la ubicación de esta composición en ese arco flanqueado por lo satírico y su contenido moral y lo burlesco con su provocación a la risa. A pesar del título bajo el que aparece este texto de Luis Martín («sátira»), que, a priori, parece encuadrar genéricamente el texto, veremos inmediatamente que nos movemos en esta zona intermedia, entre las «veras» de la «prédica» y la risa del divertimento. No obstante, sirvan para encuadrar tal debate las siguientes aportaciones críticas fundamentales: el abarcador trabajo de Antonio Pérez Lasheras (1994); el análisis efectuado por Rodrigo Cacho Casal sobre el concepto de «sátira» desde los griegos hasta el siglo XVII (2004); la propuesta en torno a lo «jocoserio» de Jean-Pierre Entienvre (2004) y el capítulo de la monografía gongorina de Jesús Ponce Cárdenas sobre el concepto de lo «satírico» y «burlesco» en la poesía gongorina (2001, pp. 27-37).

² De las *Flores de poetas ilustres*, a falta todavía de la próxima aparición de una ya necesaria edición realizada por B. Molina Huete, sólo disponemos del facsímil de la edición vallisoletana de 1605 y de la obra completa de Luis Martín, reunida por J. M. Morata Pérez (1995).

³ Reproduzco el texto editado por Morata Pérez (1995, pp. 287-290). Véase también: Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, 1991, f. 113r-114v.

tomó parte como seguidor acérrimo del gran poeta cordobés, y que identifica el castellano o el romance con la expresión popular y sencilla que Lope reivindicaba como culta, y el griego con la expresión retorcida, cultista, de los seguidores de Góngora, iguales en la oscuridad de la expresión pero carentes del talento del genio.

En este sentido Lope incluye estas palabras en el prólogo “Advertimiento al señor lector” cuando describe al maestro Tomé de Burguillos:

Fue general en las Humanas y no particular en alguna ciencia, a cuyas noticias le ayudaron las lenguas comunes que fuera de la griega sabía y que nunca quiso estudiar porque decía que hacía más soberbios que doctos a muchos que apenas pasaban de sus principios.

Ejemplo grande para tantos que se prometen el primero, despeñados de una lengua bárbara a la eterna oscuridad de sus escritos, como algunos que, faltándoles opinión para sí, piensan que la pueden dar a los otros, y olvidados de la verdad hacen príncipes de mentira.

si el estilo es más castellano que culto, perdonen los que lo son, porque este poeta decía que como duran poco las novedades, andando el tiempo caerían los hombres en la verdad y se volvería a usar la propia lengua.

E insiste en esta cuestión en sonetos como el 66 titulado “Díjole una dama que le enviase su retrato” en el que después de una descripción burlesca de sí mismo termina diciendo:

tengo con ropa limpia el nacimiento,
la cara en griego y en romance el alma.

Destaca su origen cristiano, limpio de sangre, y cómo el exterior es confuso, por feo, pero el interior, lo más importante, es sencillo y bello. Griego y romance, como hemos visto, metáforas de la poesía de corte gongorino que Lope desprecia y de la poesía clara que defiende.

También se encuentra en esta línea el soneto 147 de estas *Rimas de Tomé de Burguillos* que se titula “Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe”:

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,
nunca a la fe de la amistad perjuro,
vos en amor como en los versos duro,
tenéis el lazo a consonantes roto;

si vos imperceptible, si remoto,
yo blando, fácil, elegante y puro,
tan claro escribo como vos oscuro,
la vega es llana y intrincado el soto.

También soy yo del ornamento amigo,
sólo en los tropos imposibles paro,
y deste error mis números desligo;

en la sentencia sólida reparo
porque dejen la pluma y el castigo,
oscuro el borrador y el verso claro.

Por otro lado, la fructífera unión entre un poeta y su compilador recuerda y parodia las establecidas entre grandes humanistas y sus comentaristas, como Garcilaso de la Vega y Fernando de Herrera, Fray Luis y Quevedo, o lo que el mismo Pellicer hizo con la poesía de Góngora. El ejemplo de este último rebaja el noble oficio de los otros y el caso de Lope con respecto a Burguillos consume la parodia. Pero no se burla de la tarea del comentarista erudito, que tiene en altísima estima, solamente de la capacidad de otros para este trabajo e, incluso, de su propia pretensión de creerse comparable a ellos.

La portada incluye a continuación el nombre del personaje al que se ha dedicado el libro: “Al Excelentísimo Señor Duque de Sesa, Gran Almirante de Nápoles”. Don Luis Fernández de Córdoba, era sobrino-nieto de don Gonzalo Fernández de Córdoba, tercer duque de Sesa, nieto del Gran Capitán. Nacido en Baena el 25 de enero de 1582 fue el heredero de la casa de Baena y Sesa. Durante su permanencia en Roma completó su instrucción estudiando Humanidades. Se casó con doña Mariana de Rojas, de la ilustre casa de Poza en 1599. A la muerte de su padre sus títulos y mayorazgos pasaron a él: conde de Cabra, sexto duque de Sesa, cuarto de Baena, Vizconde de Iznájar, señor de Rute, Zambra, doña Mencía y Alcaudín, quinto duque de Soma, conde de Palamós y de Oliveto, Barón de Bellpuig, Liñola y Calonge, cabeza y jefe de una de las casas más ricas, poderosas y linajudas que entonces contaba la monarquía española. Fue desterrado de la Corte todo el invierno y parte de la primavera de 1611-12. En 1614 alcanzó del monarca el Almirantazgo de Nápoles. Fue desterrado por

LA PRÉDICA DEL DIVERTIMIENTO: LA FIGURACIÓN CARNAVALESCA DE JUDAS ISCARIOTE EN UNA SÁTIRA DE LUIS MARTÍN DE LA PLAZA

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

*Afirmar que fue hombre y que fue incapaz de pecado encierra contradicción;
los argumentos de impecabilidades y de humanitas no son compatibles.*
J. L. Borges.

La «prédica» del género satírico y lo festivo de la poesía burlesca –entendiendo lo satírico y lo burlesco no como géneros delimitables por tal caracterización sino como conjuntos fluctuantes de un tipo único de código literario que, a partir del XVI, da entrada en la literatura a temas desterrados del discurso oficial por su escasa legitimidad—¹ se aúnan en un texto del

¹ Se hace aquí necesaria una aclaración metodológica inicial. Para el propósito de este estudio no tiene utilidad el debate sobre los géneros, normalmente estéril, que aspira al establecimiento de límites entre la poesía satírica y burlesca, puesto que la realidad de los textos ha demostrado, en la mayor parte de los casos, que tales límites teóricos no tienen ninguna operatividad práctica. En una zona intermedia entre ambos polos (lo satírico y lo burlesco) han proliferado en la crítica toda

RIMAS
SACRAS.
PRIMERA PARTE
*De Lope de Vega Carpio, Cle-
 rigo presbytero.*

DIRIGIDAS AL PADRE
 Fray Martin de san Cirilo Religioso
 descalco de nuestra Señora
 del Carmen:

Año  1614.

Con privilegio de Castilla y Aragon.

Por la viuda de Alonso Martin.

**A costa de Alonso Perez merca-
 der de libros.**

segunda vez en Baena (1627-8). Su vida transcurrió, según los testimonios de época, en la holganza y poltrona de la mayoría de los poderosos de su tiempo. Estableció amistad con Lope de Vega en 1605, el cual fue su secretario durante el resto de su vida. Presidió y costeó el sepelio del Fénix en agosto de 1635 en Madrid. El duque falleció el 14 de noviembre de 1642.

Bajo el nombre del personaje al que se dedica el libro se inscribe el del que lo dedica, normalmente identificado con el autor, en este caso: "por frey Lope Félix de Vega Carpio del hábito de San Juan". Por lo tanto, en la portada ya se explicita el nombre completo de Lope de Vega, editor de las *Rimas*. El título de Frey que Lope ostenta es consecuencia de recibir el honor de Doctor en Teología por el Collegium Sapientiae otorgado por el Papa Urbano VIII en correspondencia a la dedicatoria que el Fénix le dirigió en la publicación de su *Corona trágica* (1627). Así mismo le concedió la Cruz de San Juan, de ahí que la portada rece "del hábito de San Juan", siendo el "hábito" la insignia con la que se distinguían las órdenes militares. Lope gustaba mucho de ostentar este honor que buscó halagando al Sumo Pontífice con su obra y que le permitía una distinción, si bien no de tipo económico, sí de índole social.

Inmediatamente debajo de estas palabras se inserta una imagen, en este caso se trata de un motivo heráldico propio de la portada de un libro del denominado estilo español. Representa el escudo de armas de don Luis Fernández de Córdoba que también reprodujo al inicio de la *Expostulatio Spongiae* (Madrid, 1618) y, por supuesto, en las portadas de esta última etapa, como en *El castigo sin venganza* (Madrid, 1634) y *La Vega del Parnaso* (Madrid, 1637). Esta ilustración remite a la persona a la que se dedica la obra, ensalza sus cualidades, su nobleza expresada a través de sus armas, y cómo no, su valeroso linaje que aglutinó en una misma familia ducados, condados, marquesados y baronías. Este escudo expresa el agradecimiento de Lope, quizás su servilismo para con el duque,⁸ pero también el enaltecimiento de unos valores de nobleza y valentía con los que se sentía identificado y le acercaban al poder moral y económico de su época.

En la edición original este escudo se encuentra en blanco y negro de manera que se pierden los matices de los esmaltes, muy importantes en una descripción heráldica como la que paso a realizar. Aún así menciono aquellos

⁸ Para cuestiones relativas a las relaciones entre Lope y el duque de Sesa cfr. A. González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega*, IV vols., Madrid, Real Academia Española, 1989.

colores que hoy pueden conocerse porque siguen siendo seña de determinados lugares de España.

El contorno exterior de este escudo de armas posee una clara influencia francesa y es usado en los dibujos en los que se busca facilidad de representación. El campo está dividido en varios cuarteles resultado de las particiones hechas para poder representar en un solo escudo todos los linajes relativos a las alianzas establecidas entre familias. Tenemos, por lo tanto, una suma de escudos representados en cada cuartel.

En un principio se trata de un escudo partido, esto es, dividido perpendicularmente en dos partes iguales cada una de las cuales contiene a su vez particiones irregulares. La parte diestra del escudo muestra un cuartelado en cruz, esto es, una superposición de las particiones partida y cortada. La parte siniestra del escudo muestra un terciado en palo, esto es, división del escudo verticalmente en tres partes del mismo ancho.

He aquí la descripción de todos los cuarteles de este escudo. El primer cuartel de la parte diestra acoge un escudo cuartelado en aspa, 1.º y 4.º en campo de oro cuatro palos de gules que representan el reino de Aragón, y 3.º y 2.º pueden ser armiños, puesto que no se distingue en el dibujo. El segundo cuartel representa las armas de Córdoba: escudo cortado, 1.º en campo de oro, tres fajas de gules, y 2.º, en campo de plata Rey moro preso con cadenas al cuello, moviente del flanco siniestro. Fue añadido al escudo de armas en 1483, al caer preso el rey Boabdil de Granada a manos de Don Diego Fernández de Córdoba. El tercer cuartel de esta parte diestra del escudo: en campo de oro, cuatro fajas de gules. Y el cuarto cuartel acoge un escudo partido: 1.º en campo de oro, tres palos de gules (Aragón) y el 2.º no se distingue. La parte siniestra del escudo muestra un terciado en palo: 1º en campo de oro tres palos de gules (Aragón); 2.º, escudo cortado con los símbolos del castillo, primer cuartel, y el león, segundo cuartel (reinos de Castilla y León); y 3.º, escudo cuartelado en aspa, 1.º y 4.º en campo de oro cuatro palos de gules, y 3.º y 2.º, águilas, escudo que representa el reino de Sicilia.

Este complejo campo del escudo de armas del duque de Sesá refleja los títulos nobiliarios que poseía, que abarcaban parte del territorio español (Andalucía, Aragón, Cataluña) e italiano.

En cuanto a los adornos exteriores de este escudo está timbrado por una corona de duque de oro engastado el círculo de pedrería y con un realzado de florones, también dos perlas vistas, lo que caracteriza a un tipo específico de duque (belga y holandés). Sobre la corona, penachos, que normalmente





rematan el casco. El empleo de banderas acoladas al escudo lo encontramos en la heráldica militar y revelan la dignidad del poseedor del mismo, el cual dispone su colocación a su capricho como el resto de los signos exteriores del escudo. Estos adornos exteriores pertenecen a la persona que en el momento es propietaria del escudo y no se heredan.

La portada remata con el pie de imprenta. Se especifica la fórmula "con privilegio" que indica que este libro cuenta con la autorización necesaria para ser impreso y vendido en exclusividad por un tiempo concreto. Este era un requisito de carácter obligatorio. A continuación se recoge el lugar, el impresor y el año de publicación. En este caso se imprimió en Madrid, en la Imprenta del Reino, en 1634. La Imprenta del Reino funcionó en Madrid desde 1628 hasta muy avanzado el siglo con una actuación paralela a la de la Imprenta Real pero sin relación con ella. Las más importantes obras salidas de sus prensas son: *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid, historia de su antigüedad, nobleza y grandeza* de Jerónimo de la Quintana (1629), *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora* de José Pellicer de Ossau y Tovar (1630), *El privado cristiano* de José Laínez (1641), el *Arte de los metales* de Álvaro Alonso Barba (1640) y una edición de *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastres* de Martín de Andújar (1640).

El último dato reseñado en la portada del *Burguillos* es el nombre del impresor: Alonso Pérez, que consta como "Librero de su Majestad". Este costeara y cuidaba de la impresión del libro, de ahí la expresión que le precede "A costa", puesto que era él el que adquiría el privilegio y se la encargaba a un tipógrafo. En la inmensa mayoría de los casos detrás del nombre consta el título de "mercader de libros", lo que demuestra que fueron los libreros los realizadores habituales de esta tarea. Alonso Pérez era amigo íntimo de Lope de Vega, y padre de su también amigo Juan Pérez de Montalbán, el autor de la *Fama póstuma*. Tanto es así que fue él quien costeó el entierro de Marta de Nevares (1632), muerte tan dolorosa para el poeta. Nombrado librero del rey, fue uno de los grandes editores de la primera mitad del siglo XVII. Su mayor actividad editorial se desplegó desde 1602, año en que coeditó con Andrés López *La Diana* de Jorge de Montemayor, hasta 1646, en que reeditó *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara. Murió el 22 de diciembre de 1647. En cuanto a su relación editorial con Lope de Vega comienza con una reedición de las *Rimas* (1604), otra de la *Arcadia* (1611), la primera edición de los *Pastores de Belén* (1612), las *Rimas sacras* (1614), el *Triunfo de la fee en los reinos del Japón* (1618), la

Justa poética... (1620), la *Filomena* (1621), la *Circe* (1624), los *Triunfos divinos* (1625) y en 1627, dos obras, *Corona trágica* y los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, edita las partes IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, y XX de comedias, en 1632 *La Dorotea*, en 1634 las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, e incluso, muerto ya Lope, en 1636, colabora y edita el homenaje que su hijo Juan Pérez de Montalbán tributa a su muerte en la *Fama póstuma*.

Sumada a esta faceta de editor, Alonso Pérez desarrolló la de mercader de libros en su librería de la calle de Santiago en pleno centro de Madrid. Parece que se instaló en este lugar hacia 1602-1607 y allí vivía en 1616. Su librería era considerada como una de las más surtidas del momento.⁹ Esta profesión abarcaba en la época dos ámbitos: el de la creatividad, en su labor como editor de textos literarios cuyas ediciones costeaba y cuidaba con mimo, y el del comercio, en su trabajo como mercader de libros a los que buscaba un rendimiento mercantil.

Las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope de Vega se inician con una portada del tipo del barroco español, clasificada así por las partes de que consta y la inclusión de una ilustración, en este caso, de carácter nobiliario. Un estudio detenido de ella revela que constituye un elemento literario más de la obra, en el que se anuncia el contenido y el tono de la misma, se establece un juego de dobles entre lo humano y lo divino y el seudónimo y el verdadero autor, se ironiza y parodia acerca del comentario y compilación de los versos de un poeta hecho por otro, se lanzan dardos envenenados contra los enemigos literarios, se alimenta la crítica al estilo oscuro frente al claro y sencillo, y se desvela la personalidad literaria e íntima de Lope de Vega: el gran talento poético que ensalza el noble linaje de otro, su mecenas, para asegurarse el sustento y asimilarse, de alguna manera, a los poderosos, el hombre que anhela ser reconocido y presume de títulos honoríficos otorgados por el Papa, esto es, el Frey y el hábito de San Juan.

Por lo tanto, esta portada compendia buena parte de los asuntos y temas que se desarrollan a lo largo del libro que precede. En ella destacan los personajes más importantes y despunta el tono lúdico que envuelve todo el volumen. Sin duda esta portada responde a un requisito del libro áureo español puesto al servicio del enorme talento imaginativo del Lope creador literario.

⁹ Para los datos acerca de Alonso Pérez, cfr. A. Cayuela, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur editorial, 2005.

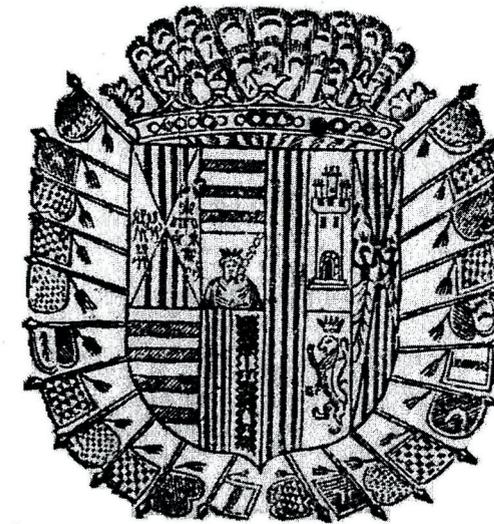
RIMAS HUMANAS Y DIVINAS,

DEL
LICENCIADO TOME DE BURGVILLOS,

NO SACADAS DE BLIBIOTECA NINGVNA,
(que en Castellano se llama Libreria) sino de papeles de amigos
y borradores sujos.

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DVQUE DE
Sessa, Gran Almirante de Napoles.

POR FRET LOPE FELIX DE VEGA CARPIO
del hábito de san Juan.



Compililegio. En Madrid en la Imprenta del Reyno, Año 1634.

A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad.

A partir del juego pseudoetimológico que equipara Judas a *judío*, introduce la prédica contra el pueblo hebreo, la cual vertebra en tres chistes, cada uno en una estrofa:⁶⁸

La primera:

*Advertid que es desatino,
pues sin blanca ha de volver;
mas, a lo que yo imagino,
del cuero queréis hacer
unas botas de camino*

(vv. 71-75)

introduce el motivo de la bolsa con que Judas fue a recibir el pago de la «venta» y que es el objeto al que tradicionalmente se ha acudido, de manera insistente, para simbolizar la ambición del apóstol. La bolsa —que con el sufijo aumentativo se ha convertido en «bolsón» (v. 70)—, tan grande como la propia codicia⁶⁹ de Judas, quedará, finalmente, vacía de acuerdo con la predicción del sujeto poético. Ya que la bolsa no cumplirá la misión a que estaba destinada, su material —el cuero— sólo servirá para hacerse unas «botas de camino» (v. 75).

Si la bolsa ha sido un elemento de presencia constante en las reescrituras literarias —y artísticas en general— de la figura de Judas, el motivo de las botas es novedoso en la caracterización del apóstol en torno a 1600. Crosby señala la «Sátira» como el primer ejemplo de la atribución a Judas de unas botas: «Aunque Quevedo afirma que había un “refrán” que decía, *Las votas de Judas*, no he encontrado ningún ejemplo antes de 1603, cuando lo empleó

⁶⁸ En estas quintillas finales se concentran todos los objetos que tradicionalmente configuran los atributos identificadores de la figura de Judas: la bolsa y la cuerda. El otro elemento caracterizador, las botas, plantea una serie de interrogantes a los que intentaremos ir respondiendo.

⁶⁹ La avaricia —como marcará Luis Martín en los vv. 76-80— es un estigma que el pensamiento antisemita siempre ha hecho pesar sobre los judíos y la bolsa se ha empleado, tradicionalmente, para simbolizarla. Ya aparece en san Juan (XII, 6) aplicado a Judas como «ladrón», y desde entonces «por su codicia es pintado a menudo con una bolsa de dinero» (Martín Fernández, 1979, p. 135). Crosby también insiste en la ascendencia bíblica del motivo al argumentar que los satíricos españoles tomaron la imagen de las bolsas del evangelio «haciendo de ellas símbolo de la codicia, el latrocinio y la traición (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1245). La bolsa también simbolizaba la cuerda con la que Judas se ahorcó, puesto que «las bolsas llevaban una correa larga que permitía que el individuo las llevara colgada del hombro» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1245). Localizamos el siguiente ejemplo en Quevedo: «o con la bolsa, ahórcate Judas» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 94, núm. 125, v. 14)

qué material tan variado y de distintas procedencias —la tradición bíblica, la imaginación popular, las manifestaciones artísticas, las recreaciones literarias,²⁴ etc.— puede revertir el poeta en un retrato satírico de Judas. Así pues, determinar las claves de la «resemantización»²⁵ a que Luis Martín somete tanto la «figura» —rasgos físicos y psicológicos— del apóstol díscolo como del discurso satírico que este ha propiciado es exigencia inexcusable para emprender la interpretación de la «Sátira». Ello equivale a establecer qué factores de la descripción de Judas resultan productivos en el discurso que Luis Martín ha trazado para generar el pretendido efecto satírico. La figura de Judas es apta para un tratamiento satírico en tanto en cuanto representa un defecto moral,²⁶ esencialmente, la traición y la avaricia, las cuales, además,

²⁴ A ello hay que sumar la visión que un hombre del XVII podría tener de tal personaje, integrado en el acervo imaginístico popular, al menos, del mundo católico occidental.

²⁵ En el tratamiento de la figura de Judas en la lírica áurea es esencial la atención que a este personaje presta Quevedo, tanto en sus obras en prosa, sobre todo los *Sueños* (concretamente el *Sueño del Infierno*), como en verso. Por tanto, es exigencia *sine qua non* para el estudio de cualquier composición que atienda a este personaje la revisión de la obra quevediana y así lo haremos cuando sea pertinente. Ningún poeta del Siglo de Oro se interesó tanto por la figura de Judas como Quevedo. Lo menciona en treinta poemas (J. Vilar, 1978, pp. 106-119) pero sólo cuatro sonetos y un ovillejo lo tratan de manera exclusiva: los sonetos «¿Quién es el de las botas, que colgado», «“Tened a Cristo” son palabras vivas», «No, alma, no, ni la conciencia fies», «Dícele a Judas el Pastor Cordero» y el ovillejo «Viendo el mísero Judas que vendido», números 540, 167, 168, 172 y 188 respectivamente de la edición de Blecua (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999). El problema de la datación de las obras quevedianas dificulta el trazado de posibles conexiones intertextuales y el establecimiento de la pertinencia contextual de los textos de Quevedo respecto de la «Sátira» de Luis Martín. En todo caso, la atención a los textos quevedianos es esencial para la comprensión del tratamiento del personaje de Judas en la lírica del Siglo de Oro, puesto que la recreación quevediana alberga todos los elementos potenciales para posibles realizaciones satíricas o burlescas del apóstol traidor.

²⁶ Resulta significativo, pues, que Luis Martín no rentabilice la potencialidad burlesca de los rasgos físicos del apóstol —sobre todo la nariz y lo pelirrojo—, que tantas posibilidades ofrecía, por ejemplo, a Quevedo. En su recorrido por el Infierno, uno más de la galería de condenados a que pasa revista Quevedo es Judas, al que dedica los folios 47v-49v. El autor de los *Sueños* recoge en esas páginas los rasgos configuradores esenciales del tipo. Lo incluye entre el grupo de los despenseros: «vereis [sic] en la parte del infierno más honda a Judas con su familia descomulgada de Despenseros malditos» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 177). Crosby insiste en la idea de Quevedo de tomar a los despenseros como herederos de Judas, motivo también presente en la «Sátira» de Luis Martín, en conexión con la avaricia del apóstol, la ambición y el tema del dinero. Además de pelirrojo, tres son los rasgos determinantes con los que Quevedo singulariza a Judas, y que rastreamos, después, en Luis Martín: la bolsa, el hecho de vender a Cristo con un beso y el ahorcamiento final, todos ellos consensados en estas dos líneas: «Y quien sino vn Capon pudiera condenarse por lleuar las bolsas? Y quien sino un Capon tubiera tan poca verguenza que vesara a Cristo para vendelle? Y quien sino vn Capon tubiera tan poco animo que se aorcara [...]» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 178).

hace extensible Luis Martín a un grupo social también rechazado y fuera de la norma social, los judíos. El género satírico, quizá por la mayor tensión del juego alusivo-elusivo, hace de los textos inscritos en él complejos signos del sistema cultural —en última instancia histórico— en que se insertan.

Por esto, una doble perspectiva se hace necesaria en el análisis: la del examen del artificio constructivo del discurso satírico, esto es, la descripción del *ornatus*; y la de la sátira como producto artístico dentro de la práctica literaria de principios del XVII y por una personalidad creadora como la de Luis Martín de la Plaza.

La descripción de una «figura» —que la retórica clásica encuadraba dentro del *genus demonstrativum*— acarrea el elogio, o bien el denuedo, lo que conlleva un posicionamiento de la voz enunciativa respecto a la representación de que ésta es objeto. La óptica discursiva de la primera persona que Luis Martín de la Plaza ha escogido para su «Sátira a Judas Iscariote» imprime irremediabilmente la subjetividad en la técnica descriptiva.²⁷ La implicación del «yo discursivo» se hace efectiva por medio del tono admonitorio, que se sustenta en el apóstrofe continuo y sistemático a Judas desde el verso primero: «Judas ladrón, ¿Qué os provoca [...]?»; y que sigue con las formulaciones interrogativas de los versos 1-5, 6-7, 83-85. Asimismo, su participación se evidencia en el *dictum* asertivo —«yo sospecho» (v. 7), «yo imagino» (v. 73)—, junto a las distintas modulaciones que adopta el tono admonitorio en el desarrollo discursivo: de la aseveración atenuada —«yo sospecho» (v. 8), «yo imagino» (v. 74)—, al consejo condescendiente —«¿quién me mete en avisaros?» (v. 17), «advertid que es desatino» (v. 15)—, pasando por la advertencia —«tened por cosa muy clara» (v. 48)— y el dictado imperativo —«sentaos» (v. 3), «No ejecutéis» (v. 6), «pedidle» (v. 11), «tomad» (v. 17)—, hasta elevarse a la amenaza en los versos «Y aún quizá os irá con el / tan mal [...] / que no deje la venganza / encomendada al cordel» (v. 51-55) y culminar en la indignación y enojo final: «Con vos enfadado estoy» (v. 67), «a cólera me provocho» (v. 61). El grado de compromiso se sitúa en una escala ascendente en la que la implicación del «yo discursivo» con la figura que satiriza se va definiendo en un esquema contrapositivo que marca positivamente la actitud de esa primera persona frente a la caracterización burlesca del «tú» al que apela insistentemente.

²⁷ Schwartz Lerner, 1986, p. 252.

oscila hacia la condescendencia del consejo sintetizada en el v. 17: «¿quién me mete en avisaros?». En la segunda sección, dedicada al trato de Judas con los fariseos, la relación entre las dos instancias discursivas se establece a través de la acumulación de calificativos negativos aplicados a Judas. La parte final concentra la virulenta invectiva hacia los judíos a partir del embate contra la codicia de Judas. La quintilla de cierre fluctúa, nuevamente, hacia cierta benevolencia que entronca con la condescendencia inicial.

Esta fluctuación conduce a cuestionar el verdadero valor —no extratextual sino estrictamente discursivo— de los versos «con vos enfadado estoy» (v. 61) y «a cólera me provocho» (v. 67). Aunque la confrontación, sistemática y continuada, de la primera y segunda persona deja clara la distancia entre ambas, el giro hacia un tono grave en estas quintillas trece y catorce, con la declaración explícita de la contrariedad del sujeto discursivo, responde, probablemente, a la búsqueda de una justificación intratextual del discurso mismo, calificado unos versos más adelante como «vaya» (v. 88). La justificación metadiscursiva de la retahíla burlesca de la «Sátira» se ampara en un «yo cristológico» que, desde su conciencia cristiana, se ve impelido a la denuncia. El proceso genético del discurso satírico se explica desde un alma lastimada que con «justa razón» —en las estrofas precedentes y las que siguen de invectiva antijudaica se encuentran esas razones— y, desde la cólera y el enfado, articula tal discurso satírico.

No obstante, y pese al tono grave de estos versos, no dudamos en afirmar que el tratamiento que la figura de Judas recibe en la «Sátira» por parte del «yo lírico» es indulgente. Este es un elemento diferencial de marcada significación que distancia de la «Sátira» de Luis Martín de la virulencia que se adscribe a los textos de vejamen.

5. La prédica antijudaica

En las estrofas finales se intensifica la crítica antijudaica por parte de esa instancia discursiva en primera persona que se ha presentado en las dos quintillas anteriores como un «yo reverencial» y «cristológico». Ahora arremete no sólo contra Judas, sino contra el pueblo judío en general como responsable de la muerte de Cristo. En este punto, también se distancia la «sátira» de Luis Martín de los vejámenes a Judas, centrados de forma exclusiva en este personaje y sin apertura a otro tipo de consideraciones.

A diferencia de la segunda persona enunciativa, que aparece identificada con la persona de Judas desde el título y el primer verso, la indeterminación de la primera persona hace aparecer al sujeto poético como simple evocación de un estado de conciencia que se opone sistemáticamente al del «tú» al que apela. Ya hemos insistido en varias ocasiones en que el apóstrofe reiterado es puramente retórico, pues, en sentido estricto, nunca se espera respuesta a las preguntas formuladas. No es más que un artificio que, en última instancia, aspira a mover el ánimo del lector para que se sitúe en un lugar determinado de ese sistema contrapositivo que se va gestando entre las dos instancias de la enunciación y, a la vez, mostrar su propio estado de conciencia — sincero o no, ello no afecta a la dinámica textual —, determinado por el «enfado» (v. 61) o la «cólera» (v. 67). Se atrae, de esta manera, al lector hacia el sistema de valores que se va conformando en torno a esa primera persona.

El hecho de que Judas no tome la palabra en ningún momento puede ser índice de la propia indignidad del personaje cuya voz no admite crédito alguno.⁶⁷ No obstante, también podría argüirse de la falta de respuesta que el apóstrofe se dirige más bien a una imagen, como una de esas sombras del Infierno dantesco o quevediano. Judas, en la ficción enunciativa, aún no ha muerto — como muestran los versos «pues, como quien ha perdido / hacéis cara de ahorcado» (vv. 89-90) — y podría tomar la palabra, pero no tiene más entidad que la burlesca y carnavalesca que el sujeto poético le ha otorgado. Otra implicación que se deduce de este esquema discursivo es la actualización de la figura, que se sitúa «vivificada» — fruto de esa «representación» — ante los ojos del lector para lograr, de manera más efectista, la *evidentia* de una actitud que se sitúa al margen del sistema moral y de valores imperante.

Se hace necesario en este punto, la revisión de las distintas modulaciones, en las sucesivas situaciones enunciativas, de la voz discursiva hacia la figura a la que dirige su alocución. Nos referíamos anteriormente a las inflexiones en la tonalidad enunciativa con la que el «yo discursivo» se dirigía a Judas, pero vamos a analizarlo ahora con algo más de detenimiento en los puntos fundamentales y a la luz de los nuevos elementos que hemos venido comentando. El esquema de tales variaciones es éste que exponemos seguidamente. El tono de las primeras quintillas, las que recrean la escena de la Sagrada Cena, si bien es imperativo,

⁶⁷ Quevedo sí le da la palabra en el *Sueño del Infierno*, porque el mundo infernal se rige por leyes distintas que permiten tales licencias ficcionales.

En esta fijación del discurso satírico desde la primera persona y en las modulaciones de la actitud meramente intradiscursiva de ese sujeto lírico — aunque las implicaciones extratextuales también las podamos y debamos considerar — reside el sentido último del efecto satírico perseguido. Si bien el propósito de denostación de la figura de Judas es objetivo claro de la «Sátira» de Luis Martín, el posicionamiento de la voz enunciativa, más que hacia la censura, oscila a la condescendencia. Pero la condescendencia, entiéndase bien, no hacia Judas, traidor y verdugo de Cristo, en última instancia, referente de la figura que Luis Martín va conformando. No podía serlo en el espacio textual definido por el yo lírico, un espacio de contraposición y diferenciación de la primera persona y la figura que se va conformando. La permisividad solo existe hacia la figura burlesca y ridícula que ha nacido del universo textual de la «Sátira». El referente bíblico sirve de base para una reformulación del «tipo». La recreación llevada a cabo por Luis Martín se deriva — a la vez que se suma — de esa cadena, no sólo de textos escritos sino de la imagen que el folclore popular había creado. Junto a versiones ortodoxas existían otras prefiguraciones del apóstol, nacidas de fuentes más heterodoxas: desde la base de la figura bíblica se ha ido superponiendo toda una imaginería posterior que procede de los evangelios apócrifos, los relatos forjados por la imaginación popular, las procesiones de Semana Santa²⁸ tan importantes en Andalucía, etc.

²⁸ El arraigo de las procesiones de Semana Santa en Andalucía se ha mantenido hasta la actualidad. Del mismo modo, en el siglo XVII, en provincias como Sevilla no había pueblo ni aldea que no albergase en sus calles pasos de imágenes bíblicas que alimentaban el fervor popular. Los elementos que inspiraban estos pasos provenían tanto de los dos Testamentos como de los Evangelios Apócrifos, el Catecismo, etc. (Caro Baroja, 1988, p. 56). A muchos de estos pasos acompañaban «figuras», esto es, actores que representaban — subrayemos esta palabra — personajes bíblicos que personalizaban el pecado en cualquiera de sus manifestaciones. Estas representaciones eran de tipo carnavalesco y potenciaban en las figuras lo grotesco y caricaturesco. Resultan paradigmáticas las procesiones en Puente Genil, recogidas de forma meramente documental por Caro Baroja a mediados del pasado siglo XX. La figura de Judas acompaña a distintos pasos durante el miércoles, jueves y viernes, recreando los episodios más emblemáticos de la Pasión de Cristo en los que Judas intervino. El miércoles, al paso llamado de Nuestro Señor de la Humildad y la Paciencia, acompaña detrás «La gente chusma», es decir, unos romanos de desecho con Judas. Estos personajes aluden también al prendimiento: van de aquí para allá interfiriéndose, pero más normalmente junto al paso, al son de un tambor. Son siete, cinco con escudos y alabardas y uno con bandera roja. Detrás de ellos marcha Judas con un «rostrillo» de barba rojiza, un traje en gran parte de color verde, y con la bolsa, símbolo de su traición en la mano. A Judas le siguen los chicos armando bulla» (Caro Baroja, 1988, p. 68). Está urdiendo aquí Judas la traición que desembocará en la muerte de Cristo. El siguiente día, el jueves, la figura de Judas se torna más trágica: lleva ahora el pelo negro y enmarañado y en la cara una expresión

La superioridad moral de esa voz enunciativa queda evidenciada en el tono de consejo y en la actitud entre burlas y veras hacia la figura que satiriza y con la que en la estrofa de cierre acaba solidarizándose por la denigración cómica a que su discurso la ha sometido: «Quiero dejaros, cuitado; / que debéis de estar corrido / por la vaya²⁹ que os he dado».

Un tipo de textos que se incluyen bajo el marbete de «vejámenes»³⁰ puede clarificar o ayudar a redefinir la «rareza» de este texto de Luis Martín en la antología de Espinosa y en el conjunto de su producción literaria. Esta surtido de composiciones que pretenden dar 'burla, mofa o vaya' a Judas se destinaban, en su mayor parte, bien a justas o certámenes, bien a fiestas eclesiásticas con la finalidad de un entretenimiento piadoso y aleccionador. Tanto el diseño retórico-discursivo como la definición del discurso satírico como «vaya» cobran pleno sentido si se considera este arquetipo de vejámenes.

El diseño retórico-discursivo de la «Sátira de Judas Isacote», que incide directamente en el sentido de la invectiva, la entronca con estos textos que circularon en su mayor parte manuscritos. Este tipo de composiciones de vejamen a Judas³¹ suelen aparecer junto a otras dedicadas al ciclo de la Pasión, o bien como textos para certámenes y justas ligadas al Santísimo Sacramento, y, también, como juegos dialéctico-literarios enmarcados en un contexto de entretenimiento eclesiástico.³²

En las justas impresas del XVII apenas se recogen textos de vejámenes a Judas.³³ La mayor parte de los conservados se encuentran manuscritos, modo de difusión que responde a la circunstancialidad con la que nacen.

de terror. Lo acompaña san Pedro, de rostro venerable, llevando un gallo o pollo blanco (Caro Baroja, 1988, p. 70). El viernes, una sogá al cuello sujeta a una rama de higuera que lleva en la mano recuerda el suicidio (Caro Baroja, 1988, p. 78). Es razonadamente factible que Luis Martín conociera estas figuras que pululaban por las procesiones de Semana Santa, a manera de carnaval sacralizado, en un rito de representación que contenía en sí la subversiva semilla de la risa.

²⁹ 'Burla o mofa que se hace de alguno o chasco que se le da' (*Diccionario de Autoridades*).

³⁰ Estas composiciones no han recibido mucha atención por parte de los estudiosos de la literatura y la bibliografía que podemos aducir es escasa. Un libro fundamental es el de G. Cara, *Il «vejamen» in Spagna: juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001.

³¹ Agradezco a Inmaculada Osuna la generosidad con la que me ha proporcionado gran parte de los materiales sobre composiciones de vejamen que recojo en estas páginas.

³² No pretendo dar un catálogo amplio ni exhaustivo de textos de vejamen a Judas sino sólo algunos que resulten indicativos y explicativos para la conformación de la «Sátira» de Luis Martín.

³³ Una de estas justas impresas recoge un certamen que tiene el siguiente asunto: «También merece Judas, que le pongan como merece. Él ha de entrar en este Certamen, como Ladrón, y como borrico, porque ay borrico, y Ladrón en la Historia. Él buelve el dinero de la venta (que dinero de venta, es hazienda del Diablo) y estotro Ladrón buelve el borrico (que hazienda de asnos, nunca luze, ni

se ahorcó, también —dice Covarrubias— 'tomóse la metáfora de los cordeles que aprietan a los que ponen a cuestión de tormento'.

Las dos siguientes quintillas, la trece y la catorce, son claves para determinar el posicionamiento del «yo discursivo» y, por ende, la intencionalidad de un discurso. En estas estrofas, frente a las anteriores, posee especial relieve la voz enunciativa, cuya presencia queda evidenciada en el empleo de la primera persona verbal y los pronombres correspondientes a ella:

*Con vos enfadado estoy,
porque en tal precio vendéis
a quien yo el alma le doy,
que aun en todo no tenéis
para un juego del rentoy.*

*Y así, con justa razón
a cólera me provoco
de ver que en esta ocasión
para dinero tan poco
lleváis tan grande bolsón.*

La oscilaciones en la actitud de la voz enunciativa a que hacíamos referencia al inicio crea un juego de ambigüedades muy interesante, ya que en la problematicidad del sujeto poético radica, en gran parte, el sentido último de la «Sátira» de Luis Martín. En estas últimas estrofas, la presencia de la primera persona cobra especial protagonismo y relevancia en el acto comunicativo, como se desprende de la acumulación de referencias — mucho más neutras en las quintillas precedentes — a esa primera persona verbal y los pronombres personales que la acompañan: «enfadado estoy» (v. 61), «a quien yo el alma le doy» (v. 63) y «a cólera me provoco» (v. 67).

Nada ocioso hay, pues, en el lugar que estas quintillas —trece y catorce— ocupan en la distribución estrófica de la «Sátira». Se ubican justo después del episodio de la «posible venganza» de san Pedro y antes de las tres estrofas que centralizan la crítica antijudaica. Esta colocación, en una zona marcada del poema, responde a distintos propósitos comunicativos: primero, el de situar la actitud de san Pedro en el mismo plano que la del sujeto poético — también se invita al lector implícito a colocarse en ese lado de la oposición binaria primera / segunda persona que la «Sátira» establece —; y, segundo, el de introducir la crítica a los judíos en las tres quintillas siguientes y antes de la estrofa de cierre en la que se recupera la preeminencia de la primera persona: «quiero dejados, cuitado» (v. 86) y «por la vaya que os he dado» (v. 88).

A otro personaje bíblico, el mismísimo Padre de la Iglesia, retrata Luis Martín de la Plaza en quince versos. La técnica descriptiva en este «microrretrato» revela idénticos recursos a los del «macrorretrato» de Judas en el que está integrado. San Pedro es descrito por las actitudes que el «yo discursivo» le presupone a la figura bíblica: la generosidad —«pedidle a Pedro prestado / que él os prestará dineros / aunque empeñe su terciado» (vv. 43-44) — y la fidelidad a Cristo. Pero enseguida sobreviene la degradación burlesca al caracterizarlo de «buen viejo» (v. 46) y poner en acción un bravucón que no dudaría en arremeter contra Judas si tuviera conocimiento de sus verdaderos propósitos:

*Mas si el buen viejo repara
y siente que sois aleve,
tened por cosa muy clara
que antes que Cristo cruz lleve
la llevaréis por la cara.*

*Y aun quizá os irá con él
tan mal, si a saber alcanza
vuestra pretensión crüel,
que no deje la venganza
encomendada al cordel*

(vv. 46-55)

En torno a la bisemia de la palabra «cruz» establece un chiste fácil: la cruz que Cristo llevará a cuestras hasta el Calvario y en la que será crucificado y el dibujo de la cruz o *persignum crucis* que san Pedro dejará marcado en el rostro de Judas con su espada —o con su cuchillo— a la manera en que se hacían en los duelos. La convivencia de dos significados tan dispares —el sagrado de la cruz en que Cristo murió y el de la señal con que se marcaba al adversario en las justas— en un mismo significante, acentúa, por contraste, el efecto burlón. Vuelve a insistir en los versos siguientes en la misma imagen de san Pedro como bravucón: «que no podrán resistillo / cuantos se pongan delante, / para que con su cuchillo, / primero que el gallo cante, / no os corte a vos el gallillo» (vv. 56-57).

El juego de palabras, tanto en el plano del significante como del significado, en torno a los lexemas «gallo»-«gallillo» clausura el retrato de san Pedro. De nuevo recurre el poeta antequerano a la doble alusión en la mención del «cordel» (v. 55), pues si bien «cordel» es la soga con la que Judas

La circunstancia de que muchas de ellas están ligadas al Santísimo Sacramento puede explicar las alusiones en este tipo de textos a la Sagrada Cena, incidiendo en dos aspectos: la comida y el momento en que Judas se levanta de la mesa, al ser descubierto por Jesús. Así sucede con las endechas de A. de Ledesma —«Discipulo ingrato, / apóstol aleue, alça de la mesa, / no comas con gentes»—³⁴, que comparten con el texto de Luis Martín la apelación insistente a la segunda persona, Judas. Sin embargo, frente a la composición del antequerano, marcada por la condescendencia del sujeto lírico hacia Judas —o al menos una buscada ambigüedad— Ledesma coloca un estribillo reiterado —«Mal prouecho te haga, / con ellos rebientes»— que particulariza en la virulencia de la invectiva. Caso semejante lo constituye la *Troba a Iudas*, «Y quien me la lleua?, la lleua, la lleua?...».³⁵ La apelación a Judas se efectúa en tercera persona, y el motivo central es el ahorcamiento, pero los versos iniciales, que aluden a la cena y al juego, ofrecen paralelismos significativos con el texto del poeta de Antequera:

parece). Aquél se ahorca por su gusto; y éste, contra toda su voluntad amanece aspadado de aturdido a la puerta de San Juan de Dios, harto de andar toda la noche (que en eso para quien se dexa llevar de bestias). Quitóle el Santo el burro, apeándose primero el Ladrón de su asno; y dióle por él muy buenos consejos, y algunas reprehensiones. El que con más gracia, en veinte Quintillas muy jocosas, pintare este caso, será premiado como Dios fuere servido, y de más a más, llevará el mejor: por premio [...]. Está impreso en Sarabia, *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influxo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca y Padre de Pobres San Juand e Dios, Fundador de la Religión de la Hospitalidad. Celebróse en el claustro del Convento Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios, y Venerable Padre Antón Martín de esta Corte, el Domingo diez de junio del Año de mil seiscientos y noventa y vno*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1692, fol. 314r, R/15239 y 7/107913 BNM.

³⁴ «Al santissimo Sacramento, y a la venta de Iudas. En metáfora de agua de manos. Endechas», en Ledesma, *Tercera parte de Conceptos Espirituales. Con las obras hechas a la Beatificación del glorioso Patriarca Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Iesus, para el Colegio de la ciudad de Segouia*, 1612, fol 23r, R-16027 BNM.

³⁵ Incluida en Cantero Jiménez, *Plausibles elogios, célebre octava, circulo festivo, corona que labraron, laureola que entrexieron, y victimas que sacrificaron, Sagradamente ambiciosos, En Aras de su piadoso celo, los deuotos hijos del nunca bastantemente venerado San Felipe Neri. En su Congregacion y nvevo Oratorio de la Nobilissima Ciudad del Valle de Vlid. A los veynte de Octubre de 1658*, fols. 101-103. Esta composición se integra en una serie de textos en honor de san Felipe Neri, escritas por miembros de su congregación. Se agrupan por días y en el viernes se incluye esta troba: «Hizo la musica dmirable compañía hasta el fin, mas a el alçar se pusieron muy de re mi fa sol a cantar esta troba a Iudas, que es la Tarasca del día del Corpus [...]» (fols. 100v-101r). Se enmarcan, pues, este tipo de composiciones en los momentos de solaz de los miembros de la comunidad eclesiástica. Esta faceta de entretenimiento o divertimento eclesiástico se observa también, por ejemplo, en la inclusión de una composición titulada *El Juego de A Fray Juan de las cadenetes. A los efectos del Sacramento de la Eucaristía, y venta de Iudas*, «Despues que el Rey de la gloria...» en una obra titulada *Ivegos de Noche Buena moralizados a la vida de Christo, martirio de Santos, y reformation de costumbres. Con vnas enigmas hechas para honesta recreación*, Madrid, 1611, G-11155, *British Museum*, Londres, fols. 32r-34v.

De un exceso mal dispuesto
se sintió, que en cierta cena
comiendo hasta rebentar,
se fue a otra parte hazer venta.

Dizen que por cumplimiento,
tomó un bocado en la mesa,
no comió el bien porque luego
se conoció su flaqueza.

Xugó al hombre, y dióle mal,
y arrojando moneda
viendo lo que auía perdido
se ahorca, y se desespera.

(vv. 13-24)

Muchos otros textos de vejamen a Judas reiteran el mismo esquema discursivo que Luis Martín plasma en su «Sátira». Pero no sólo en el diseño retórico-elocutivo (lo más común es la apelación en segunda persona pero también es frecuente referirse a Judas desde la tercera persona gramatical) rastreamos similitudes con el texto de Luis Martín sino también en los episodios escogidos —nos referimos, sobre todo, a la Sagrada Cena— así como en el vocabulario empleado, en el tipo de estrofa —que suele ser la quintilla, la redondilla o el romance—, en los mismos títulos con que se rotulan las composiciones —normalmente el de «sátira» o «vejamen»—, en la mención del nombre de Judas en el primer verso³⁶ etc. Por ejemplo, en el *Vexamen a Ivdas Coplas*, «A Iudas Bexamen doi...»,³⁷ la copla quince, recuerda el momento en que Judas se levanta de mesa con el mismo sintagma que Luis

³⁶ Pueden consultarse, al mismo respecto, las siguientes composiciones: *El autor a Judas*. «Falso Iudas no conuiene / olvidar lo que heziste» (Montemayor, *La passion de Christo, compuesta en metro español*, fols. 100r-100v); la composición de D. Agustín de Palacios, «A Iudas vejamen oy / Dar quiero determinado», (Martínez De Grimaldo, *Fondacion, y fiestas de la Congregacion de los indignos esclavos del SS. Sacramento, que esta en el religioso convento de Santa Maria Magdalena, de la orden de S. Agustín de esta Corte. Celebradas en los primeros cinquenta años de sv edad felice*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657, 3/62584 BNM, fol. 155v); *Quintillas a Judas*, «Judas para ser colgado...», en *Tonos a lo Diuino y a lo Humano recogidos por el Licenciado D. Gerónimo Nieto Madaleno... y escriptos por el Maestro Manuel López Palacios...*, Ms. de la Biblioteca Pública de Toledo, descrito por Esteve Barba, *Catálogo de la Colección de manuscritos de la Biblioteca Borbón Lorenzana*, Madrid, 1942, nº 391, fols. 26-27; un romance de Ovando y Santarén (*Ocios de Castalia en diversos poemas*, 1987, pp. 216-219), presentado a un certamen en Úbeda e incluido en su obra más lograda *Ocios de Castalia en diversos poemas...* publicada en 1663.

³⁷ *Poesias varias de grandes ingenios españoles. Recogidas por Ioseph Alfay*, R-6797 BNM, pp. 48-49.

este significado: 'En el juego de los cientos vale contar el que es mano sesenta puntos, cuando en las jugadas había de contar treinta, sin haber contado punto alguno el contrario'. Dentro de este mismo campo semántico está el chiste de los vv. 64-5: «que aun en todo no tenéis / para un juego del rentoy».

El mundo del juego⁶⁵ está asociado a los maleantes y al universo de la picaresca, igual que la figura del «bordoneo»⁶⁶ con la que se compara a Judas en el verso 33. Las dilogías encadenadas, pertenecientes a distintos espacios de significación, aunque interrelacionados —en este caso el de los tramposos y el de los vagabundos—, establecen vínculos que las engloban en una metáfora aglutinadora y dilatada que llega a abarcar el conjunto completo de la «Sátira». La composición de Luis Martín no tiene la densidad conceptual ni la perfección constructiva de Quevedo, pero sí sabe encontrar el antequerano un espacio propio en que desarrollar, tanto en el plano de la *dispositio* como en el de la *elocutio*, originales resortes poéticos de la risa.

El chiste, junto a la dilogía, se alza en el recurso más recurrente. Tal es el caso del que se compone en torno al verbo «pedir», en el que la conjunción de los dobles sentidos y de la broma del chiste aspira a mostrar la doble faz de las acciones del apóstol: Judas como «bordoneo» pide caridad, pero como apóstol y como villano pide a los judíos una recompensa por vender al hijo de Dios: «pues, cuando por Dios pedís, / os dan tan poco dinero» (vv. 34-35). Y en el asunto eclesiástico como materia para el chiste encuentra Luis Martín otro venero del que mana la carcajada. Tal es el caso del gracejo en torno a la palabra «suspensión» del verso 40: *suspensión* es la 'censura eclesiástica o pena política que en todo o parte priva del uso del oficio o beneficio o de sus goces y emolumentos' (*Diccionario de Auoridades*), pero, de igual forma, *estar suspendido* es estar el ahorcado pendiente de la soga. En torno a la equivocidad de todos estos términos compone Luis Martín la figuración de Judas como un personaje del inframundo de la España del Siglo de Oro.

⁶⁵ En cuanto a la red de asociaciones metafóricas vinculadas al campo semántico del juego hay un fragmento del *Sueño del Juicio* que puede arrojar luz sobre ello: «Dijo vn Diablo: Judas es Apostol descartado [...] Naydie mire que vamos a partido, y tomamos infinitos siglos de purgatorio El diablo como buen jugador, dijo: Partido pedis? No teneis buen juego» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 135). Crosby comenta en relación a este pasaje y a la «Sátira» de Luis Martín que «en sentido literal, coincide la imagen de *descartado* con lo que en 1603 dijo Luis Martín de la Plaza en su *Sátira a Judas* [en los versos «tan presto perdáis la silla» y «que vuestra silla perdáis]» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 991).

⁶⁶ 'El que disimulado con el hábito de peregrino y el bordón anda vagando por el mundo por no trabajar' (Covarrubias)

y «belleguín» (v. 25). Subyace en esta quintilla la oposición entre caballero y villano matizada en el verso «de apóstol en belleguín» (v. 25): los dos primeros términos de la oposición, «caballero» y «apóstol» comparten el sema 'ir a caballo' mientras que «villano» y «belleguín» son los que van a pie.

Los conceptos-marco se adscriben, sobre todo, a la seriación adjetiva y distribuyen la materia discursiva en una estructura equilibrada en cuanto a la disposición estrófica:

- Las quintillas 1-5 (vv. 1-25) escenifican la Última Cena. La idea básica de Judas como «ladrón» en el v. 1 sirve de encuadre al discurso satírico completo.
- Los vv. 26-65, que abarcan las estrofas 6-13, recrean el trato de Judas con los judíos. Los calificativos de «picado» y «fullero» (v. 31) y «bordonero» (v. 33) enmarcan estas estrofas.
- El tercer bloque, formado por las quintillas 14-17 (vv. 66-90), tiene como núcleo la codicia de Judas, que se hace extensiva al pueblo judío reconduciendo, de esta manera, la "seudocrítica" desde la personalización en Judas hacia el conjunto del pueblo hebreo. La apreciación como «vil» (v. 83) supone el climax en esa enumeración de términos valorativos aplicados al personaje.

Las adjetivaciones de «picado» y «fullero» (v. 31) abren todo un abanico de secuencias metafóricas relacionadas con el ámbito del juego:

*Mas sois picado y fullero,
y en queso no advertís,
joh cuitado bordonero!,
pues, cuando por Dios pedís,
os dan tan poco dinero*
(vv. 31-35)

«Fullero» (v. 31), según Covarrubias, es 'el jugador de naipes o dados que, con mal término y conocida ventaja, gana a los que con él juegan, conociendo las cartas, haciendo pandillas, jugando con naipes y dados falsos, andando de compañía con otros que se entienden, para ser, como dicen, tres al moino'. El elemento coordinante copulativo «y» que une «picado» a «fullero» atrae la significación del primer término hacia la esfera semántica de los juegos de azar. En el *Diccionario de Autoridades* se recoge del verbo «picar»

Martín: «La embidia que le prouoca / le ha dado con grande priessa / que ahorcarse fue de la mesa / con el bocado en la boca». Los ecos con la primera quintilla de Luis Martín resuenan ya en una epidérmica lectura:

Judas ladrón, ¿qué os provoca
a caminar tan apriessa,
que así con furia tan loca
os levantáis de la mesa
con el bocado en la boca?

Por ejemplo, la *Sátira a Ivdas Redondillas*, «Ya Iudas llegado se ha»,³⁸ insiste — como el v. 30 de Luis Martín «pues lo vendéis tan barato» — en la venta realizada por apóstol: «que bien se vio ser hurtado / pues lo distes tan barato».³⁹

Un último grupo de composiciones que nos detenemos a examinar se encuadran en el «octavo asunto»⁴⁰ de una serie de cuestiones referidas a la capellanía de san Andrés. Incluye este asunto una serie de alegatos que los poetas profieren para presentar su candidatura a una de las doce capellanías (en honor de los doce apóstoles) que tenía la Capilla de san Andrés y que queda vacante al morir el Patrón. Los alegatos tienen que ser ideados «de parte de Iudas, o por si mismo, en pretensión de esta Capellania, esforçándole con las razones con las razones que le dictare su ingenio».⁴¹ El tercero, autoría del licenciado Bartolomé Gallego Sandoval, presenta varias semajanzas con el texto de Luis Martín. En primer lugar, emplea el dicho «quedarse en las agallas» que utiliza Luis Martín en el verso 20: «el que se ve en apreturas / por algunas trabesuras / se ha quedado en las agallas».⁴² Un poco más adelante se sirve del chiste dilógico en torno a la palabra «suspensión»:⁴³ «y vive como en un sueño / en notable suspensión».⁴⁴ Y refiriéndose al prendimiento llama «cuadrilla» a los que apresarán a Cristo: «mas no entrará su quadrilla / hasta que el haga la seña».⁴⁵ Otro alegato, el de

³⁸ Ledesma, *Conceptos espirituales*, 1602, R-985 BNM, composición 213, pp. 445-52.

³⁹ Ledesma, *Conceptos espirituales*, p. 450.

⁴⁰ Ávila, *Epinicio sagrado...*, Salamanca, 1687. Véase la segunda parte titulada «Epinicio. Cántico victorial al sumo love vencedor de Saturno. Canta Apolo», 2-10720 BNM, pp. 432-451.

⁴¹ Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 434.

⁴² Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 438.

⁴³ Fray Diego de Ares Escrito escribe su alegato en quintillas y emplea la misma dilogía: «porque el mejor beneficio / tiene también suspensiones» (Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 444).

⁴⁴ Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 439.

⁴⁵ Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 439.

Francisco Suárez de Medina se refiere, al igual que Luis Martín, a la avaricia de los judíos: «Y el darlo barato, fue / por ser gente tan mezquina, / que si les pido un real más / la venta se desperdicia».⁴⁶ El alegato undécimo, realizado por José de Oviedo emplea un juego paronomásico con la palabra «vaya»: «para que a Judas le vaya / vaya dando».⁴⁷

Este tipo de composiciones de vejámenes a Judas le sirve a Luis Martín como esquema estructurador de su «Sátira», pero potencia el antequerano otros elementos que dan singularidad a su texto, principalmente dos: la figuración carnavalesca y la prédica antijudaica.

3. LOS RESORTES DE LA COMICIDAD EN LA «SÁTIRA A JUDAS ISCARIOTE»: LA CONFORMACIÓN DE UN UNIVERSO TEXTUAL DE LO BURLESCO

La base estructural de la «Sátira» se sustenta en un fictivo marco dialogal fundado en el apóstrofe sistemático a Judas por parte de ese sujeto poético que se implica en los trazos que van delineando de la vida del apóstol. Este diseño dialógico permite atraer la figura de Judas hacia la contemporaneidad de Luis Martín para que el «yo discursivo» construya, desde su mundo y mediante su propia observación, la imagen satírica del discípulo traidor. La concretización de la figura⁴⁸ en el universo áureo es el núcleo del impulso satírico, y en la ambigua actitud del sujeto poético reside otro anclaje esencial de la comicidad del texto, todo ello apoyado en la contraposición temporal entre el contexto bíblico que funciona como referente, al menos en la mente del lector, y una atmósfera social de principios del XVII.

El inframundo áureo se introduce por los calificativos de «picado y fullero» (v. 31) y «bordonero» (v. 33) y con la transmutación de uno de los

⁴⁶ Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 443.

⁴⁷ Ávila, *Epinicio sagrado...*, p. 450.

⁴⁸ La pregunta que surge irremediamente es cómo observaría un hombre del siglo XVII, el sujeto discursivo como ejemplo, la figura de Judas. La imagen de Judas como el gran traidor no tiene cabida en la mentalidad de un hombre del XVII en la que el valor del dinero acaba por sustituir cualquier otro principio (recuérdese, por ejemplo, el Don Dinero de Quevedo). Las licencias facilitadas por el ámbito de escritura al que se adscribe lo satírico-burlesco permite a Luis Martín insistir de forma continuada en el «mal trato» de Judas, priorizando su escasa habilidad mercantil frente a la falta moral de la traición. En una mentalidad medieval —por ejemplo, la de Dante al colocar a Judas junto a Bruto y Casio en su Infierno como emblemas de la traición— donde la lealtad ocupaba un lugar primordial en la escala de valores no posibilitaría una reescritura de Judas como la que propone Luis Martín.

En esta primera secuencia de la «Sátira» encontramos compendiados los recursos estilísticos básicos que conforman el *modus scribendi* burlesco del poeta antequerano. Las figuras más utilizadas son la dilogía y la silepsis, que sirven de basamento a la acumulación de equívocos, los cuales se van encadenando para crear dobles sentidos, los cuales, referidos a distintos planos por una serie de variaciones metafóricas, son el sustento de la burla y la comicidad derivada de ella. La doblez de la actitud de Judas se convierte también en doblez verbal y conceptual en los juegos dilógicos, a la vez que los contextos metafóricos se van haciendo más complejos a medida que la «Sátira» avanza, a partir de asociaciones, si no ingeniosas, al menos inusitadas. Todo ello sostenido por el tono irónico a que da lugar la continua equivocidad de los términos que van concurriendo. Los coloquialismos y frases proverbiales contribuyen a la degradación lingüística exigida por el género burlesco para la canónica acomodación de materia y estilo.

La quintilla número cinco pasa por ser una estrofa de transición. Acaba con el episodio de la silla en la Última Cena para dejar paso al del trato⁶⁴ de Judas, que empieza con una enumeración descriptiva y acumulativa de calificativos negativos: «rüin» (v. 21), «villano» (v. 23), prácticamente sinónimos,

⁶⁴ La insistencia en el «mal trato» (v. 26) se perpetúa en las estrofas siguientes: «Pues, cuando por Dios pedís / os dan tan poco dinero (vv. 34-35); «que aún en todo no tenéis / para un juego del rentoy» (vv. 64-65); «para dinero tan poco» (v. 69). Además de la tradición literaria ya codificada a que aludíamos de la venta de Cristo por poco dinero y de su rentabilización en la «Sátira» de Luis Martín al reforzar la caracterización de Judas como necio, habría que considerar varios factores sociológicos que otorgan a esta representación de Judas una dimensión social que la aleja de la ambientación bíblica y la enclava en un mundo de pícaros. Ya mencionábamos la relevancia del valor del dinero en la sociedad de inicios del XVII y la indiscutible habilidad que se reconocía en la época a los judíos para la administración de la economía. La presentación del trato de Judas con los fariseos como un intercambio poco inteligente por parte del apóstol refuerza ese valor del dinero, a la vez que apoya la crítica antijudaica, que cobra especial virulencia en las quintillas finales. Está ampliamente documentado el importante papel que desempeñaron los judíos como figuras sobresalientes en la administración de la hacienda real española en el período áureo (Glaser, 1954, p. 39). Quevedo, en el soneto al que ya nos hemos acercado desde varias perspectivas, «¿Quién es el de las botas, que colgado?», utiliza la imagen político-administrativa de Judas como presidente de la hacienda y como «ministro», partiendo de la consideración de éste como despensero de los apóstoles. Dice en este soneto: «y presidió la hacienda interesado» (v. 8) y en el v. 12 «Fue Judas gran ministro, no ratero». Era Judas el ministro de Cristo, el que se ocupaba, en consecuencia, de la «hacienda» de los apóstoles. Quevedo da un salto del ámbito bíblico a la dimensión social, y desde ahí a la política era fácil la traslación. La figura de Judas adquiere, de esta forma, una nueva dimensión: la del personaje bíblico pero, también, el ladrón contemporáneo. No hay duda de que Judas tendría muchos modernos descendientes en la España Imperial.

Todos los elementos pertenecientes al ritual de la cena, sacralizados por el dogma católico, se convierten, también, en materia óptima para el chiste. Los manjares del banquete, pan y vino, después transformados en sangre y cuerpo de Cristo por el sacramento de la Eucaristía, se transmutan en secreción nauseabunda desde un acercamiento irreverente a las cosas sagradas y mediante el enlace de lo sagrado a lo más ínfimo, de lo espiritual a lo puramente material.

La comparación y metáfora degradadora se usa también como recurso para la desacralización del simbolismo de la Sagrada Cena: la reunión de los apóstoles se figura en «cuadrilla» (v. 13).

*Sentaos, mirad que es mancilla,
ya que os ha escogido Dios
por uno de su cuadrilla,
por ser mal jinete vos,
tan presto perdáis la silla*

(vv. 11-15)

y, partir de aquí se inicia el despliegue de asociaciones metafóricas: si los allí reunidos son una cuadrilla, cada apóstol es un jinete, y Judas, por no ser ni buen apóstol ni buen jinete, pierde la silla —la de la mesa y la de la montura del caballo— y, en una transposición metafórica más, lo que acaba perdiendo es su lugar entre los doce discípulos de Cristo. El tejido asociativo y metafórico se va trenzando de la siguiente manera y tiene como finalidad ese común rebajamiento burlesco de la reunión sagrada:

Plano real	Plano metafórico
Sagrada Cena	banquete
cuerpo y sangre de Cristo	náusea
reunión de los doce apóstoles	cuadrilla
Judas	jinete
silla	silla de montar

Acaba el retrato de Judas en la Sagrada Cena con la frase proverbial: «y os quedaréis de la agalla»⁶³ (v. 20).

⁶³ Anota J. M. Morata (Martín de la Plaza, *Poesías completas*, p. 287) lo siguiente sobre esta locución proverbial, tomado del *Diccionario de Autoridades*: «es frase tomada "para dar a entender que alguno se quedó burlado, y desvanecida alguna esperanza en que estaba fundado"». Covarrubias habla del origen del proverbio «Quedóse de la agalla»: «quando uno queda asido, o preso, o frustrado de su pretensión por semejanza al pez que queda preso en el anzuelo por la agalla. Que es ésta la abertura que tiene entre el cuerpo y la cabeza y por la que quedan asidos a la red».

discípulos más fieles y el ministro más venerable de la Iglesia católica, san Pedro,⁴⁹ en la figura de un bravucón.

El otro resorte básico de la comicidad estriba en la ambigua actitud del sujeto emisor. Si bien la correspondencia «yo discursivo»-«yo biográfico» no es pertinente en muchos casos, sí es un factor que se ha de tener en consideración en muchos otros. En el caso de Luis Martín no conocemos el marco pragmático de la «Sátira»: pudo ser compuesta para un certamen, para una reunión de amigos después de una de esas jornadas de Semana Santa en que el baile y la risa llenaban las calles, etc. Las posibilidades son diversas y no disponemos de ningún dato que haga primar una u otra. A ello hay que añadir que Luis Martín, como clérigo,⁵⁰ se erige en portavoz de los valores eclesiásticos. El mundo de la Iglesia está presente en la «Sátira», tanto en el antijudaísmo como en los chistes vinculados a ese universo religioso.

No obstante, hay que verificar si, realmente, en el espacio textual la contraposición entre las dos figuras básicas del texto, un Judas a la manera de los pícaros del XVII y un «yo cristológico», es tan antitética como, en principio, puede parecer.⁵¹ Los argumentos que se esgrimen para censurar la conducta del apóstol se revelan absurdos, poniendo de relieve la inconsistencia de la argumentación que los sustenta. La oposición entre las dos instancias textuales se verbaliza por medio de la presencia de pronombres y adjetivos personales y posesivos, así como en formas verbales en primera y segunda persona:

⁴⁹ Tradicionalmente se ha destacado del apóstol la intensa admiración que profesaba a Cristo y el empeño que, por ello, tuvo en averiguar quién era el discípulo traidor de Cristo. San Agustín comenta que Cristo no le quiso revelar a san Pedro el nombre de Judas por temor a que matase al traidor. «El Crisóstomo es de la misma opinión, puesto que a propósito de esto dice: Si Pedro hubiese oído pronunciar el nombre del desgraciado felón, inmediatamente se habría levantado de su asiento para arrojarlo sobre el traidor y despedazarle allí mismo, en presencia de todos» (De la Vorágine, 1982, vol. 1, p. 346-347). Quizá aquí pueda estar el germen de la hiperbolización de Luis Martín.

⁵⁰ Pocos datos conocemos sobre su vida excepto que «en febrero de 1598 era capellán de la Iglesia y monasterio de Santa María de Jesús (fundación de su madre) y ese mismo año recibe el presbiterado. Desde 1605 hasta 1622 al menos, es cura de la Iglesia de Santa María la Mayor» (Martín de la Plaza, *Poesías completas*, pp. 21-22).

⁵¹ Mazzocchi (2001, p. 115) señala la contraposición entre la primera y segunda persona como característica de la lírica religiosa.

PRONOMBRES Y ADJETIVOS (PERSONALES Y POSESIVOS)		FORMAS VERBALES	
Primera persona («yo discursivo»)	Segunda persona (Judas)	Primera persona («yo discursivo»)	Segunda persona (Judas)
«yo» (vv. 8, 63, 73) «mi» (vv. 16) «me» (vv. 17, 67)	«os» (vv. 4, 10, 24, 35, 36, 40, 43, 51, 60, 79, 80, 88) «-os» enclítico (vv. 11, 17, 19, 86) «vos» (vv. 14, 18, 27, 61) «vuestra» (vv. 22, 53, 82) «vuestro» (v. 37)	«sospecho» (v. 8) «estoy» (v. 61) «doy» (v. 63) «provoco» (v. 67) «imagino» (v. 73) «quiero» (v. 86) «he dado» (v. 88)	«levantáis» (v. 4) «estáis» (v. 6) «queréis» (vv. 7, 18, 74) «vais» (v. 9) «perdáis» (v. 15) «quedaréis» (v. 20) «sois» (vv. 21, 31, 47) «perdáis» (v. 22) «trocáis» (v. 24) «ejecutéis» (v.26) «lleváis» (vv. 29, 70) «vendéis» (v. 30) «advertís» (v. 32) «pedís» (v. 34) «veis» (v. 38) «cometéis» (v. 39) «habéis» (v. 41) «llevaréis» (v. 50) «tenéis» (v. 64) «queráis» (v. 80) «debéis» (v. 87) «hacéis» (v.90)

Lógicamente, tienen mayor protagonismo cuantitativo las formas de segunda persona, puesto que la figura satirizada es el núcleo principal de la composición. Pero, sin embargo, la confrontación entre las instancias discursivas representa, en sí misma, un indicio de la funcionalidad de tal oposición. Su cometido es el de disociar las actitudes del productor del discurso frente a las del destinatario, cargando las primeras de un signo positivo en oposición a las del segundo. La alusión a una tercera persona, san Pedro, se proyecta hacia el reforzamiento de la actitud del sujeto poético:

mal «ministro»,⁶² que no obra con inteligencia en el trato, al vender algo tan valioso (Cristo así cosificado) por una cantidad insignificante. La comicidad reside, pues, en hacer del trato un intercambio mercantil y de su ejecutor un especulador inhábil. Esta nueva lectura de la traición de Judas es otro elemento que apoya el anclaje del texto en la mentalidad de una sociedad moderna, que ha sustituido el trueque por un sistema de intercambio donde el valor del dinero se convierte en el motor de la vida social. La concreción histórica aleja a la figura de cualquier dimensión teológica y la acerca al ámbito social, de lo real, si se quiere. Más que de un sustento ideológico sólido, la figuración satírica descansa sobre la inventiva retórica y el virtuosismo asociativo.

El punto de inicio de ese itinerario burlesco ofrecido por la «Sátira» lo constituye la Última Cena en la que los apóstoles reciben el cuerpo y la sangre de Cristo como banquete. La comicidad se logra gracias a distintas fórmulas las cuales aspiran a un efecto de teatralidad tanto en la presentación-representación de Judas como en la figuración de la escena:

*Judas ladrón, ¿qué os provoca
a caminar tan apriesa,
que así con furia tan loca
os levantáis de la mesa
con el bocado en la boca?
¿Es porque estáis satisfecho
y no queréis más cenar?
no, mas antes yo sospecho
que lo vais a vomitar,
porque os entró en mal provecho.*
(vv. 1-10)

La tradición cristiana instaurado como instante emblemático de la traición de Judas en la Sagrada Cena el momento en que se levanta de la mesa. Luis Martín reduce el climax de la traición a la insignificante cuestión, elevada a primer orden, del abandono de la silla por Judas que podría, así, quedar sin asiento. En este caso, es el encumbramiento de un detalle ínfimo el que provoca el desconcierto y/o extrañamiento.

⁶² En este punto difiere del soneto de Quevedo titulado *A Judas, ladrón no de poquito*: «¿y entre los cinco mil no hurtó aquel día? / Fue Judas gran ministro, no ratero: / las migajas dejó porque atendía / a embolsarse su dueño todo entero». La deconstrucción burlesca del acto de traición en la «Sátira» lleva aparejada la reinención de un personaje necio que no obtiene de una acción tan vil el resultado esperado.

Un aspecto muy interesante de la técnica descriptiva empleada por Luis Martín se halla en el extrañamiento desde el que hace contemplar al lector las actitudes y acciones más relevantes de la vida del apóstol. La «Sátira» traslada los sucesos elementales de la vida del apóstol pero rompiendo el mecanismo de la lógica, ofreciendo una dinámica nueva que reside, esencialmente, en la construcción verbal del propio discurso satírico.

Se hace necesario, en este punto, examinar el texto desde esos dos ejes vertebrales que hemos señalado: los conceptos-marco y elementos elocutivos que dan cuerpo al tejido de asociaciones imaginísticas, por una parte, y, por otra, atender a esa nueva lógica que el devenir discursivo va imponiendo.

La idea de Judas como el que vendió a Cristo⁶⁰ termina en consificación, al convertir a Cristo en el objeto robado por Judas y vendido después a los judíos por la nimia cantidad de treinta monedas de plata: «que lleváis hurtado a Dios / pues lo vendéis tan barato»⁶¹ (vv. 29-30). Judas queda así caracterizado como

⁶⁰ La imagen definitoria con la que Luis Martín caracteriza a Judas es la del que vendió a Cristo, ya consolidada desde la *Biblia*. Las demás se suman a ésta: lo vendió por poco dinero, es un traidor, un ladrón y un avaro. Igualmente, éste es el ángulo primordial del retrato de Judas que nos ofrece Quevedo, siguiendo una tradición viene de la Edad Media y el Renacimiento literario español (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1249). Por ejemplo, en el *Sueño del Juicio* pone en boca del mismo apóstol: «si os vendi, remediè el mundo» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 139); en el *Sueño del Alguacil Endemoniado* «los Mercaderes que se condenan por uender estàn con Judas» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 149); y en el *Sueño del Infierno*: «Vendiste al Justo? Èste es Judas» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 169). Para finalizar, en el ovillejo *A Judas Escariote cuando vendió a Cristo Señor nuestro* incide en la misma idea, ya presente desde el título, en los vv. 1-18 (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 172-173).

⁶¹ El asunto recurrente de la venta de Cristo por poco dinero en el que insiste Luis Martín — «pues lo vendéis tan barato» (v. 30), «pues cuando por Dios pedís / os dan tan poco dinero» (vv. 34-35) y «porque en tal precio vendéis» (v. 60)— se incardina en una tradición muy antigua. Crosby (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1248) rastrea su presencia en las obras literarias desde la Edad Media hasta Quevedo: está ya en el *Libro de buen Amor*, en el *Cancionero* de Juan del Encina, Luis Martín de la Plaza es el siguiente eslabón en la cadena y, finalmente, en el *Sueño del Infierno* podemos aducir los siguientes ejemplos: «[...] vendiste a tu Maestro, a tu Señor, a tu Dios, por tan poco dinero como èsse?» y un poco más adelante «Y en lo que dezís que fuy traydor y maldito en dar a Cristo por tan poco dinero» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, pp. 178 y 179). También el v. 18 del ovillejo ya citado (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 172-173) insiste en la misma idea. Ésta se proyecta en las estrofas finales por medio de la acusación de ruines y codiciosos a los judíos, puesto que fueron ellos los que quisieron hacer de la vida de Cristo un negocio: «Porque es necedad pensar / que la civil sinagoga / de cuartos lo ha de colmar, / porque no os dará una sogá / cuando os queráis ahorcar» vv. 76-80). La misma avaricia achaca Quevedo a los judíos en el *Sueño del Infierno*: «gente tan ruin como los Judios, que lo era tanto que pienso que si pidiera vn dinero màs por èl, no me lo tomaran» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 179).

Pronombres y adjetivos (personales y posesivos)	Formas verbales
«él» (vv. 44, 51) «su» (vv. 45, 58)	«prestará» (v. 44) «empeñe» (v. 45) «repara» (v. 46) «siente» (v. 47) «alcanza» (v. 52) «deje» (v. 54) «corte» (v. 60)

Otro factor de fundamental incidencia en la dinámica satírica es el molde estrófico elegido por Luis Martín, la quintilla⁵², como hemos visto, estrofa habitual en los textos de vejamen a Judas. La materia se ve constreñida en extensión e intensidad al tratarse de un metro reducido que no facilita la amplitud ni extensión. Lo más frecuente es que cada quintilla presente una agudeza dominante que «determina un equívoco en el verso de cierre». ⁵³ Así ocurre en las estrofas cinco, seis, siete y ocho, donde desarrolla una agudeza en cada una, que se resuelve en los dos versos finales o en el último. Además, obsérvese que todas las quintillas excepto la décimo quinta

⁵² Los cauces formales más transitados por la poesía burlesca del XVI fueron el soneto y los tercetos, y en el XV el romance, ésta última forma elegida por Luis Martín para «Aparte, la mi señora». En cambio, se sirve Luis Martín de la quintilla en sus otras dos composiciones satíricas: «Pluma menester habéis» y la «Sátira» que nos ocupa. Es la quintilla un tipo de estrofa poco habitual en el inicio del XVII que se compone de cinco versos octosílabos y que Luis Martín hace rimar de la siguiente manera ABABADC. Clarke (1933, pp. 28-295) señala que se trata de una forma ligada a la redondilla, pues la encontramos unida a esta estrofa en sus orígenes. Es un tipo de estrofa genuinamente castellana que raramente se da en otros países y su uso se empieza a generalizar a principios del XVII. Expone Lara Garrido que, a partir de 1600, este tipo de estrofa queda circunscrita al ámbito de las burlas al considerarla un metro humilde y poco útil para otros propósitos, y sostiene que «tal mutación estuvo justamente sustentada en la propia práctica quevediana, ya que el autor e los *Sueños* las había empleado hacia la fecha citada [1600] en composiciones “ingeniosas y ligeras”, “obras jocosas hechas para puro regocijo” (1995, p. 437). Quevedo usa la quintilla en cuatro composiciones burlescas de mayor extensión: «Sola esta fiesta en mi vida», «Todo mi discurso atajo», y dos más breves «De Osuna y Araciél», y «Moisés, rico mesonero» (675, 676, 813, 814, según la numeración de Blecua, 1999). Además de las concomitancias temáticas comentadas en el tratamiento de la figura de Judas así como en la crítica a los judíos, si nos ceñimos al aspecto formal, el uso de la quintilla vincula la práctica burlesca de Luis Martín con Quevedo. Nótese, además, que la quintilla y la redondilla son las estrofas dominantes en los vejámenes a Judas y que la mayoría de éstos son posteriores a la composición de Luis Martín, por lo que hay que subrayar el papel del poeta antequerano como uno de los primeros cultivadores de este tipo de textos satíricos cuya consolidación se efectuará durante el desarrollo del siglo XVII.

⁵³ Lara Garrido, 1995, p. 437.

acaban en punto, con lo que la estrofa se convierte en unidad de sentido sin que haya extensiones semánticas que traspasen las fronteras interestróficas. No obstante, el procedimiento generalizado es el de agrupar las quintillas en pequeñas secciones micronarrativas: de la una a la cinco, las agudezas giran en torno al hecho de levantarse de la mesa; de nueve a la doce, el hilo narrativo lo constituye la presencia de san Pedro; y en el fragmento que ocupa de la estrofa trece a la diecisiete el nexos cohesivo gravita sobre la condena de la ambición de Judas y del pueblo en general. El conceptismo de los cuatro versos de Quevedo en «Aquí yace Monsén Diego» o en el soneto «¿Quién es el de las botas, que colgado?» lo sustituye Luis Martín por la chispa ingeniosa y por un sistema de agudezas encadenadas, basadas en la equivocidad de los términos, gracias a un tipo de estrofa que le permitía desarrollar una ideación distinta de lo burlesco.

Observaremos a continuación cómo se hilvanan los principales elementos hasta ahora comentados para formar el tejido burlesco e irónico desde el que se eleva el relieve de la figura de Judas. Las dos primeras quintillas y la penúltima —las que abren y cierran la composición— proponen formulaciones interrogativas que fijan el discurso satírico en una dinámica artificialmente dialógica sustentada en el apóstrofe regular. La interlocución se presenta como instrumento imprescindible de degradación grotesca. Ahora bien, el interlocutor a quien la voz enunciativa exhorta, continua y sistemáticamente, no tiene en ningún momento la posesión de la palabra. El marco dialogal⁵⁴ es sólo base constructiva del discurso y encubre un alocución monológica en la que la pregunta es respondida por quien la formula. Tal es el caso de la primera (vv. 1-5), a la que se responde con otra pregunta (vv. 6-7), la cual, a su vez, es contestada (vv. 8-10) por el mismo articulador de la interpelación. La interrogación de los vv. 83-85 es meramente retórica.

⁵⁴ También Quevedo se sirve de las formulaciones interrogativas para el retrato de Judas en el soneto «¿Quién es el de las botas, que colgado» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 540). La formulación dialógica en la organización discursiva del soneto quevediano sirve también al mismo propósito de mera estrategia retórica sobre la que sustentan el entramado del discurso. A diferencia de la «Sátira» de Luis Martín, las preguntas formuladas por el sujeto poético (vv. 1-2, 5, 11) no apelan a Judas sino al lector al que se dirige el soneto. De ahí la primera persona plural del verso cuatro: «Habéis los portugueses despenado». Consigue, de esta manera, la implicación del lector en el universo discursivo por él ideado. Como hemos visto, los textos posteriores a la «Sátira» dedicados al vejamen de Judas no toman el diálogo como forma estructurante de la elocución.

4. UN ITINERARIO BURLESCO

La «Sátira a Judas Iscariote» empieza, abruptamente, con el insulto genérico y, en principio, no individualizador del tipo que se nos presenta: «ladrón»⁵⁹ (v. 1). Junto a ello, se deja patente, también desde el primer verso, el personaje objeto de la «Sátira», cuyo nombre —que ya aparece en el título— se menciona explícitamente en el v. 1: «Judas, ladrón». Ambos aspectos son, pues, indicativos del tono directo que se va a sostener a lo largo de toda la «Sátira» y compartidos por los textos de vejámenes recogidos en los apartados anteriores. El insulto «ladrón» se instituye, de este modo, en el concepto marco al que se van a ir sumando, en estructura apositiva, una serie de calificativos pertenecientes o vinculados al mismo campo semántico: «ruín» (v. 21), «villano» (v. 23), «belleguín» (v. 25), «picado y fullero» (v. 31), «bordonero» (v. 33), «vil» (v. 83). En cambio, a partir de la quintilla décima, se produce una leve variación en el campo isotópico de lo mezquino, que se reorienta ahora hacia términos que resaltan la necedad del personaje: «es desatino» (v. 71), «es necedad pensar» (v. 76). La base del efecto satírico no se halla, como en Quevedo, en la densidad conceptual ni en la agudeza verbal. Hay en la «Sátira» una tensión continua entre la dispersión que implica la atención al detalle y la fuerza cohesiva que nace de un sistema de repeticiones léxicas y reiteraciones semánticas. Luis Martín va enunciando una serie de conceptos-marco en torno a los cuales despliega un tejido de asociaciones léxicas e imaginísticas interrelacionadas que forman, por esa suerte de lazos semánticos, un entramado compacto al que se irán sumando nuevos concepto-marco y sus asociaciones derivadas. La escuálida línea narrativa, de apariencia seuobiográfica, sirve de bisagra entre los conceptos generales y definidores del tipo que se está pintando. La compacidad de la red asociativa resulta de las reiteraciones verbales, variación sinonímica y palabras que comparten algún sema común o pertenecen al mismo campo semántico y entre las que crea asociaciones inauditas donde reside el efecto de extrañamiento conducente a la risa.

⁵⁹ Este calificativo, además de ser habitual compañero del apóstol ya desde la *Biblia*, es un insulto genérico en toda la literatura áurea. Quevedo lo emplea aplicado a Judas en numerosas ocasiones. Véase la nota de Crosby en Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1252. El soneto «¿Quién es el de las botas, que colgado?» va precedido del siguiente título *A Judas Iscariote, ladrón de no poquito*. No obstante, en la «Sátira» de Luis Martín parece utilizarse como insulto genérico porque en ningún verso posterior vuelve a aludir a elementos que refuerzan ese calificativo, posiblemente, por resultarle más interesante la codicia y la traición desde las que introduce, en las quintillas finales, la crítica antisemita.

«más» (vv. 8, 31, 46, 73, 83); «pues» (vv. 24, 30, 34, 38, 72, 89) y «que» con valor consecutivo (vv. 18, 87). Esa sucesión de acciones que va relacionando el «yo discursivo», junto a su valoración y posterior evaluación del personaje que las ejecuta, se articula en la alternancia de tres paradigmas verbales: verbos de movimiento o que implican algún tipo de acción, verbos valorativos y la calificación que otorgan los copulativos:

ACCIÓN DESCRIPTIVA	ENJUICIAMIENTO del «yo discursivo»	CALIFICACIÓN DE LA ACCIÓN: carácter psicológico
A 1) «caminar» (v. 2) «os levantáis» (v. 4) «cenar» (v. 7) «vais» (v. 9) «sentaos» (v. 11)	A 2)	A 3)«sois tan rüin» (v. 21)
B 1) «lleváis hurtado» (v. 29) «Vendéis» (v. 30)	B 2) «No <u>ejecutéis</u> tan mal trato» (v. 24)	B 3) «pues como villano, al fin» (v. 23)
C 1) «pedís» (v. 34) «Os dan» (v. 35)	C 2) « <u>cometéis</u> » (v. 40)	C 3) « <u>sois</u> picado y fullero» (v. 31)
D 1) «habéis jugado» (v. 41) «Pedídle» (v. 43) «Prestará» (v. 45)	D 2) «repara» (v. 46) «Siente» (v. 47)	D 3) « <u>sois</u> aleve» (v. 48)
E 1) «vendéis» (v. 62) «Llevais» (v. 70) «Abolló» (v. 84)	E 2) « <u>es</u> desatino» (v. 71) «Yo <u>imagino</u> » (v. 73) « <u>Es</u> <u>necedad</u> pensar» (v. 76)	E 3)

El aparente efecto de dispersión provocado por la diseminación de las pinceladas psicológicas y por las acciones deslavazadas se contrarresta con un hilo narrativo de secuenciación pseudobiográfica. En los noventa versos que ocupa la «Sátira» están condensados los hechos más reveladores de la vida del apóstol: la Última Cena (vv. 1-25), el acuerdo de Judas con los fariseos para entregar a Cristo (vv. 26-60) y el ahorcamiento final (vv. 76-90).

El momento escogido para situar esa fictiva interlocución *in praesentia* se sitúa justo al fin de la Última Cena: Judas, al ser descubierto por Cristo, abandona la mesa que ha compartido con los apóstoles. A ese esquema dialogal responde el uso de formas verbales en presente,⁵⁵ tiempo dominante en la composición, que alterna con el pasado inmediato –trato de Judas con los fariseos– y con el futuro próximo –cobro del dinero y ahorcamiento–. A esta convivencia de marcos temporales se superpone la alternancia cronológica entre un pasado bíblico donde tiene existencia efectiva la historia de Judas, y la traslación al presente, favoreciendo, de este modo, el dinamismo ya evidenciado por el marco dialogal y por el juego de movimientos de apóstol en torno a la silla.

En esta variación de planos temporales, el pasado sirve a la voz enunciativa para reconstruir burlescamente los avatares previos al instante elegido como punto de inicio de la «Sátira». El momento inmediatamente anterior, la cena, queda marcado por el uso del pretérito perfecto simple del verso «os entró en mal provecho» (v. 10), referido a los alimentos de la cena. Se usa también este mismo tiempo verbal en el v. 12, «ya que os ha escogido Dios», en alusión al momento en que Cristo eligió a Judas entre sus doce apóstoles. El empleo del perfecto compuesto en los versos «Si el dinero habéis jugado / con siones dispenseros» (vv. 41-42) hace referencia al trato de Judas con los fariseos, cuyo desenlace será el prendimiento de Cristo. Paralelamente, contrapuntea el futuro inmediato de la materialización efectiva del trato de Judas cuando entrega a Cristo con el futuro próximo del ahorcamiento: «que no os dará una sogá / cuando os queráis ahorcar» (vv. 79-80).

Al dinamismo verbal y al que proporciona un esquema dialógico hay que añadir el juego de movimientos⁵⁶ en las quintillas iniciales. Las cinco primeras se recrean en un juego oscilante entre la quietud y el movimiento, que aspira a semejar la tensión del momento descrito: visualmente, la mesa (v. 4) y la silla (v. 15) sirven de marcas para la creación del ámbito espacial mientras que la abundancia de verbos de movimiento –«caminar» (v. 2), «levantáis»

⁵⁵ Los ejemplos que podemos aducir son numerosos, de los que pueden ser botón de muestra los siguientes: «os provoca» (v. 1), «estáis satisfecho» (v. 6).

⁵⁶ Ya J. O. Crosby llamaba la atención sobre el reiterado movimiento de Judas en las cuatro quintillas iniciales: «[en la «Sátira a Judas Iscariote»] el estar de camino ocupaba un lugar importante entre las imágenes que caracterizaban a Judas, pues el poeta dedicó los diez versos iniciales a esta actividad y, de manera implícita, la proyectó sobre los quince que siguen» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1252).

(v. 4), «sentaos» (v. 11) — y los adverbios — «apriosa» (v. 2), «presto» (v. 15) — dinamizan la representación de la figura.

Hemos ido resaltando en los párrafos anteriores una serie de elementos que parecen incidir en un efecto común: la representación «teatral» de Judas en acción. Éstos son el marco dialogal, con esa fictiva interlocución *in praesentia*, el dinamismo de los juegos temporales y el movimiento de la figura de Judas en la escena de la Sagrada Cena. Se inicia aquí la transformación del apóstol Iscariote en la figura a cuya representación carnavalesca vamos a asistir en las estrofas sucesivas. El «yo discursivo» propone un espectáculo del ridículo, de la burla, un regocijo en la risa, para ir desvelando las facetas encubiertas de quien, a manera de «hipócrita» — en el sentido más teatral de la palabra —, representó durante toda la Sagrada Cena el papel de discípulo fiel. Si Jesús no descubrió a Judas ante los apóstoles, el sujeto poético sí pretende mostrar la verdadera naturaleza ruin del apóstol verdugo de Cristo. Nada mejor que lo carnavalesco para poner de relieve la verdadera intención del apóstol: mostrar el revés de la trama de Judas a través de otra inversión, la de la poesía seria en burlesca.

Desde ese propósito teatral y los recursos que lo evidencian (marco dialogal, juegos temporales, dinamismo verbal), la visualidad⁵⁷ se convierte en un elemento sustancial para el logro de la agudeza y la risa. El verso final de la «Sátira», además de la palmaria comicidad del chiste, presupone la contemplación directa, por parte del sujeto poético, del rostro de quien ya es una figura ridícula: «pues, como quien ha perdido / hacéis cara de ahorcado» (vv. 89-90). A la relevancia de lo visual responde, paralelamente, la fijación en el detalle y la significativa presencia de los objetos tradicionalmente atribuidos a Judas: el dinero (vv. 31, 45, 69), la bolsa (v. 70), la cuerda («cordel», v. 55 y «soga», v. 79) y las botas (v. 75). Cabe matizar aquí que el detenimiento en formas ínfimas, de escaso valor incurre en la comicidad.

Dos elementos se van superponiendo y alternando para la caracterización de Judas: por una parte, la propia acción de la figura durante la «actuación»

⁵⁷ La pintura de las palabras evocan las representaciones pictóricas de la Sagrada Cena, como *La Cena* de Leonardo da Vinci (1495-1498), no tanto las de Castagno y Ghirlandaio. Hay dos aspectos en el cuadro de Da Vinci que pueden ilustrar la lectura que proponemos de la «Sátira» de Luis Martín. Frente a la tradición iconográfica, que solía representar a Judas delante de la mesa y separado del resto de los discípulos, opta Leonardo por incluir al traidor entre los discípulos presentes en la mesa y en actitud de ponerse en movimiento para marcharse. Además, y de acuerdo con sus teorías, Leonardo no se centra tanto en la pintura del rostro como en la actitud y movimiento de los personajes para recoger sus emociones.

en el episodio de la muerte de Cristo y, por otra, las actitudes que de ella se derivan, recogidas por la voz de la enunciación. La seriación verbal — para la acción —, la sustantiva — para el enjuiciamiento de esa acción realizada por el «yo discursivo» — y la adjetiva — para la calificación del sujeto, Judas, que lleva a cabo la acción — vertebran el retrato burlesco:

ACCIÓN DESCRIPTIVA	ENJUICIAMIENTO del «yo discursivo»	CALIFICACIÓN DE LA ACCIÓN: carácter psicológico
A 1) vv. 4-5 «os levantáis de la mesa / con el bocado en la boca»	A 2) v. 11 «Sentaos, mirad que es mancilla»	A 3) vv. 21-22 «Y es bien, pues sois tan rüin, / que vuestra silla perdáis»
B 1) vv. 28-29 «al confirmar el contrato, / que lleváis hurtado a Dios»	B 2) v. 24 «No ejecutéis tan mal trato»	B 3) v. 23 «pues como villano, al fin»
C 1) v. 34 «pues, cuando por Dios pedís»	C 2) v. 39 «que cometéis simonía»	C 3) v. 31 «Mas sois picado y fullero» v. 33 «¡oh cuitado bordonero!»
D 1) v. 34 «pues, cuando por Dios pedís»	D 2) v. 53 «vuestra pretensión cruel»	D 3) v. 47 «y siente que sois aleve»
E 1) v. 62 «en tal precio vendéis» v. 69-70 « para dinero tan poco / lleváis tan grande bolsón»	E 2) v. 71 «Advertid que es desatino» v. 76 «Porque es necedad pensar» v. 81 «Tomad el premio gentil»	E 3) v. 83 «mas, ¿que le han de dar a un vil?»

Resulta llamativo que Luis Martín prescindiera de la caracterización física — por ejemplo, lo bermejo es un lugar común en los escritos satírico-burlescos sobre el apóstol — y sea la deformación moral⁵⁸ la que se va imponiendo en la descripción, por medio de estructuras consecutivas que extraen consecuencias directas y lógicas de los episodios más expresivos de la vida del personaje:

⁵⁸ Ciertamente, prescinde de cualquier rasgo físico a favor de una enumeración descriptiva de rasgos psicológicos: «ruin» (v. 21), «villano» (v.23), «belleguín» (v. 25), «picado y fullero» (v. 31), «bordonero» (v. 33), «vil» (v. 83) y «cuitado» (v. 86). Éstos se diseminan a lo largo de la sátira a manera de conclusiones sentenciosas que se encauzan a poner de relieve las acciones del personaje, dictadas por la avaricia y la codicia, que justifican, en última instancia, tales calificativos.

integración hábil de la propia experiencia vital con un amplio conocimiento de las formas narrativas auriseculares, está dirigido, entre otros propósitos, a configurar una imagen del escritor seria y culta, alejada de la de escritor popular, “fácil”, que da gusto al vulgo “encerrando los preceptos bajo siete llaves”. Este objetivo, que se intensifica en el llamado período *De senectute* (1627-1635), está ya presente mucho tiempo antes, desde casi sus primeros éxitos en el teatro, y acompañará a Lope, sin conseguirlo, hasta ese testamento literario suyo que es *La Dorotea*.

En efecto, porque Lope, antes que nada, es el gran dramaturgo del Siglo de Oro, el que, desde fechas muy tempranas (1580-1590) domina la escena española. Cervantes relató con expresivas palabras tal dominio por parte de Lope:

[...] Tuve otras cosas en qué ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. Avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes; llenó el mundo de comedias propias, felices y bien razonadas, y tantas que pasan de diez mil pliegos los que tiene escritos, y todas, que es una de las mayores cosas que puede decirse, las ha visto representar o oído decir por los menos que se han representado; y si algunos, que hay muchos, han querido entrar a la parte y gloria de sus trabajos, todos juntos no llegan en lo que han escrito a la mitad de lo que él solo. (Prólogo de Cervantes a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, Madrid: Viuda de Alonso Martín, 1615).

El teatro le proporcionó dinero, gloria, mil y una aventuras, lances amorosos, satisfizo —¿acaso sólo en parte?— su vanidad como hombre de letras; pero también era actividad que Lope llevaba a cabo con un contenido importante *pro pane lucrando*, esto es, como una actividad que le proporcionaba

Leonarda, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alianza Editorial, 1968; *La Dorotea*, ed. de E. S. Morby, Madrid: Castalia, 1968, 2.ª Ed. revisada. No obstante, he tenido en cuenta estas otras ediciones que en ocasiones se citan puntualmente: Barella, Julia, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Júcar, 1988; Bleuca, José Manuel, ed., Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1974, 2.ª ed.; ----, ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Cátedra, 1996; Carreño, Antonio, ed., Lope de Vega, *Pastores de Belén*, Barcelona, PPU, 1991; ----, ed., *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2001; Entrambasaguas, Joaquín de, *Obras completas de Lope de Vega*, ed. de [...], Madrid, CSIC, 1965, tomo I, *Obras no dramáticas*; Fernández Montesinos, José, ed., Lope de Vega, *Poesías líricas*, Madrid, La Lectura, 1926-1927, 2 vols. (“Clásicos Castellanos”, n.º 68 y 75); Fitzgerald, John D., y Leora, A., eds., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda, Romanische Forschungen*, XXXIV (1915), pp. 278-467; Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega esencial*, Madrid, Taurus, 1990; ----, ed., Lope de Vega, *Rimas*, Ciudad Real, Universidad de Castilla La Mancha, 1993-1994, 2 vols. Profeti, M. G., ed., *Novelle per Marzia Leonarda*. Traducción de Paola Ambrosi, Venecia, Marsilio editore, 1991.

Luis Martín de la Plaza en su *Sátira a Judas Iscariote*.⁷⁰ Esta afirmación del hispanista estadounidense hay que considerarla con cierta reserva, puesto que no revisa el corpus manuscrito de composiciones sobre Judas, por ejemplos los vejámenes, ni tampoco menciona haber revisado comedias, sermones etc. que tienen por objeto este personaje bíblico. Quevedo⁷¹ alude a ellas en el *Sueño del Infierno* y pone en boca del falso discípulo de Cristo una razón factible para explicar el valor de este elemento: «quisieron significar poniendome votas que andaua siempre de camino para el infierno, y por ser despensero». En otro pasaje del *Sueño del Infierno*⁷² las asocia el autor del *Buscón* a un refrán: «¿Las votas de Judas? No porque ya las truge» y continúa explicando: «Esta fue la causa y no la que algunos han colegido de verme con votas, diciendo que era Portugués».⁷³

No obstante, si podemos atestiguar, junto a Crosby, que las botas no aparecen mencionadas en ninguno de los vejámenes que he revisado atentamente, lo que nos lleva a emprender la tarea de indagación de referentes a los que pudo acudir Luis Martín para recoger este motivo en su composición y a qué motivación responde tal atributo. Para ello consideraremos dos perspectivas, legitimadas por las palabras Quevedo. La primera está en relación con la indumentaria y la otra con el peregrinar o caminar eternamente como forma de castigo. Junto a ello, como explicaremos enseguida, hay que considerar la posible intrusión de la leyenda del Judío Errante gracias a los resortes comunes que permiten tal asociación de las dos figuras.

La sátira del XVII abunda en la indumentaria como mecanismo de burla. Entre la nómina de elementos que constituían el vestido de los

⁷⁰ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1253.

⁷¹ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 179.

⁷² Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1253.

⁷³ La obra de Quevedo acaba por codificar las botas como uno más de los atributos identificadores de la figura de Judas. A los pasajes aclaratorios sobre tal motivo que hemos citado en el *Sueño del Infierno* se añaden los textos poéticos que incluyen las botas en el retrato de Judas. Tal es el caso de las Décimas *A una mujer que besó a un caballero, estando mirando un Judas* (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 702 núm. 674, vv. 24-26: «le daré bolsa y dinero, / un comprador y un ropero, / botas le daré después». También en el romance *Efectos del amor y los celos* (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 978, núm. 768, vv. 97-98.): «y el Judas de los amores, / que sin dinero ni botas, / el umbral de Anaxarete / la requebraba de sogá». A éste hay que añadir el también romance *Refiere las partes de un caballo y de un caballero número* (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, p. 796, núm. 707, vv. 71-72: «pues se acuerda de las botas / des discípulo traidor». Y, por último, aparece este motivo en el soneto «¿Quién es el de las botas, que colgado?».

portugueses estaban incluidas las botas.⁷⁴ Pero hay una razón más que apoya la mención a las botas como rasgo de la indumentaria de los portugueses y que, además, conectaría el motivo de las botas con el contexto general de crítica antijudaica de estas estrofas finales. Reside éste en un lugar común en las invectivas antisemitas, el de la equiparación portugués y judío, propiciado por una situación histórica muy concreta: después de la expulsión de los judíos de España, muchos de ellos se establecieron en Portugal⁷⁵ por la mayor flexibilidad del país vecino hacia sus costumbres y prácticas religiosas. Pero no sólo la portuguesa sino también la vestimenta castellana,⁷⁶ aduce Crosby,⁷⁷ contenía las botas. Por estar éstas ligadas a la gala y riqueza de los colores del vestido de camino la atribución resulta aún más burlesca.

Otro argumento complementario se suma al esclarecimiento de la alusión a las «botas». Quevedo, unos años después de la «Sátira» de Luis Martín, en el *Sueño del Infierno*⁷⁸ ponía en boca de Judas estas palabras, ya citadas anteriormente, sobre el significado de las botas: «mas quisieron significar poniéndome votas, que andaua siempre de camino para el Infierno, y por ser Despensero».⁷⁹ Este motivo del andar errático como castigo conecta

⁷⁴ Testimonio de ello ofrece Quevedo en el «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 875, p. 1227, vv. 169-172): «Portugueses, hirviendo de guitarras, / arrastrando capuces, vienen listos, / compitiendo la solfa a las chicharras, / y todos con las botas muy bienquistos».

⁷⁵ «En Portugal las autoridades trataron a los conversos forzados con menos rigor, y por eso persistieron allí costumbres judías» (Glaser, 1954, pp. 40-41). Igualmente, recoge Glaser (1954, p. 41) una cita de Quevedo en *La rebelión de Barcelona* sobre los judíos: «la cosa que más a mano hay en Portugal».

⁷⁶ Quevedo alude a este vestido en la jácara *Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardencha* (núm. 853, vv. 11-12, p. 1133) «jayanes de arredo vayas, / cuya sed a todas horas / se calza de vino añejo, / sin ir de camino botas» y el baile *Los Borrachos* (núm. 873, vv. 47-48, p. 1214 de la edición de Blecua): «Siendo borrachos de asiento, / andan ya de sopa en sopa, / con la sed tan de camino, / que no se quitan las botas». Ya Quevedo había achacado el uso de las botas a «una célebre coquetería vestuaria de los portugueses» (Vilar, 1978, p. 107) tanto en los *Sueños* como en sus escritos poéticos, por ejemplo, el soneto «¿Quién es el de las botas, que colgado»: «Habéis los portugueses despenado» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 540, p. 531 v. 4).

⁷⁷ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1253: «el vestido castellano de camino incluía las botas».

⁷⁸ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 179.

⁷⁹ Quevedo también esgrimía, entre las razones de Judas para llevar las botas, junto a su peregrinar continuo camino al infierno, la de ser despensero. Respecto a la adscripción de las botas a los despenseros Crosby propone la siguiente explicación: «Insiste en la correlación estrecha entre los despenseros y las botas [...], basándose no sólo en el oficio de Judas como apóstol encargado de las provisiones, sino en los repetidos y bien conocidos recorridos de los de los despenseros en busca de artículos para la despensa del amo» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1255).

PROSAS DE LOPE

JOSÉ MONTERO REGUERA
UNIVERSIDAD DE VIGO

“A excepción de los vastos estudios sobre *La Dorotea*, contradictorios algunos, polémicos otros, el Lope narrador está de espaldas al canon”.¹

La ficción en prosa de Lope de Vega constituye un corpus textual no muy extenso —cinco obras—,² pero muy interesante por cuanto que en él confluyen no sólo circunstancias y motivos personales ingeniosamente reelaborados, sino también un verdadero propósito de renovación de la prosa áurea en la que este esfuerzo constituye un hito singular. Tal ejercicio literario, desarrollado a lo largo de casi cuarenta años, y sustentado en una

¹ Son palabras de Antonio Carreño, ed., Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 11. Agradezco a Macarena Cuiñas y Fernando Romo su atenta lectura de este trabajo.

² He utilizado como textos de referencia de donde se extraen todas las citas las siguientes ediciones: Lope de Vega, *La Arcadia*, ed. de E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975; *El peregrino en su patria*, ed. de J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973; *Pastores de Belén*, ed. de Salvador Fernández Ramírez, Madrid, Renacimiento, s. a. [1930?], 2 vols.; Lope de Vega, *Novelas a Marcia*

con el dinamismo de la escena de la Sagrada Cena y al que Crosby hace referencia: «[en esta *Sátira a Judas Iscariote*] el estar de camino ocupaba un lugar importante entre las imágenes que caracterizaban a Judas, pues el poeta dedicó los diez versos iniciales a esta actividad, y de manera implícita la proyectó sobre los quince que siguen».⁸⁰ Desde que Judas se levantó de la mesa se convierte en un caminante⁸¹ eternamente castigado y arrastrando el peso de la culpa. Para ese caminar eterno necesita el apóstol las botas. A esta relevancia del movimiento en los primeros versos, es pertinente añadir que otro vocablo asociado a la idea de vagar y errar —también a la de dinero y, por tanto, a la bolsa—, es el de «bordonero» (v. 33). Para explicar esta idea del movimiento así como la imagen de ‘estar de camino’, se remonta Crosby a los relatos bíblicos de san Juan (XIII, 21-27, 30) y san Lucas (XXII, 4), los cuales no ofrecen, a mi parecer, un sustento explicativo lo suficientemente sólido.⁸²

La idea quevediana de un Judas que está siempre de camino hacia el Infierno en una suerte de *peregrinatio* eterna, se encuentra también en Luis Martín antes que en Quevedo. Un posible antecedente para esta imagen de peregrino eterno atribuido a Judas encuentra Crosby «en el dicho siciliano “Giuda non mori mai”», que se hace eco de la creencia popular de que el alma de Judas está condenada a vagar «per aria senza fermarsi mai altro que per guardare e contemplare qualche tamerice».⁸³

Si no directamente el motivo de las botas, sí la idea del peregrinar eternamente evoca otros personajes castigados a vagar hasta el fin de los tiempos por ultrajar a Cristo. El caso más evidente lo constituye la leyenda del Judío errante.⁸⁴ Crosby sugiere como trasfondo explicativo de la insistencia en el movimiento, en las cuatro quintillas iniciales, la leyenda del Judío Errante y la de san Juan evangelista, que espera en la tierra la nueva venida de Cristo. Por ello, sugiere la incorporación de Judas a toda esa tradición de peregrinos condenados a vagar eternamente (en la clasicidad Calisto e Io, Caín, el Judío

⁸⁰ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1252.

⁸¹ Sirvan de ilustración estos versos de la «Sátira»: «caminar tan apriesa» (v. 2), «después no habrá en que sentaros / y os quedaréis de la agalla» (vv. 19-20).

⁸² Lo único que san Juan recoge es que en cuanto tomó Judas el último bocado salió y era ya de noche. No parecen estas palabras lo suficientemente determinantes para sustentar una argumentación como la que Crosby propone.

⁸³ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1254.

⁸⁴ Vilar (1978, p. 107) propone respecto al soneto de Quevedo «¿Quién es el de las botas, que colgado», que la alusión a las botas puede tratarse «de una confusión difusa y posible con el Judío errante».

errante en la cristiana, etc.): «a las tradiciones cristianas hay que añadir la de Judas, por pocos que sean los testimonios de su supuesta peregrinación eterna»⁸⁵. Sólo tres son los testimonios manejados por el estudioso de Quevedo para sostener tal peregrinación eterna de Judas: el relato de san Juan — que no resulta concluyente a nuestro juicio — la propia «Sátira» de Luis Martín de la Plaza y el refrán siciliano mencionado. Más bien, lo que Luis Martín propone en su «Sátira» consiste, sencillamente, en equiparar la figura de Judas con la del Judío errante o bien con la de su descendiente español, Juan de Espera en Dios: las botas, la insistencia en el movimiento y, especialmente, el motivo de las blancas, introducido en el v. 72, favorecen el supuesto de que Luis Martín tenía en mente este tipo de figuras erráticas, forjadas por las distintas tradiciones folclóricas nacionales y que fusiona con la historia del propio Judas.

La similitud de los dos personajes en el hecho de que ambos ultrajaron a Cristo, aunque de diferente manera, y la comunión de los elementos que los caracterizaban (la bolsa, las monedas, las botas) viabiliza la permeabilidad entre ambos personajes. Además, se adecua estrechamente al contexto de crítica antijudaica en que se ambientan estas estrofas. Tanto Judas, que vendió a Cristo con unas monedas, como el impío zapatero que viendo a Cristo sufriendo camino del Calvario no se compadeció de su dolor, ejemplifican idéntica vileza.

En definitiva, estos dos motivos, el de las botas y el del peregrinar eterno, que configuran un novedoso retrato del apóstol, cobran plena significación, entonces, explicados desde la historia del Judío errante, que se hace aún más palmaria al mencionar Luis Martín la «blanca».⁸⁶ Aunque la blanca⁸⁷ era un

⁸⁵ Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1255.

⁸⁶ La indeterminación del número de monedas permite introducir la alusión a las blancas y proponerlas como nexo fusionador de las dos figuras, Judas y el Judío errante, pues al primero le pagaron con treinta la entrega de Cristo y el Judío errante siempre disponía de cinco blancas en su bolsa para su sustento.

⁸⁷ Las cinco blancas son un elemento potenciado por la tradición española que vierte la leyenda del Judío errante en la figura de Juan Espera en Dios, pues, según recoge Bataillon (1964, p. 87), fueron «aparentemente ignoradas fuera de España hasta el siglo XIX». Por ejemplo, en la versión protestante de la leyenda, Ashaverus no tiene las cinco monedas. Se plantea entonces la cuestión de cuál era el estado de difusión de la leyenda del Judío errante en la España del XVII, a fin de analizar qué elementos de la leyenda asume Luis Martín en la «Sátira». Juan de Espera en Dios o Juan Devoto a Dios es el nombre con el que, en el siglo XVI, se designó en España al discípulo inmortal de Cristo que espera en la tierra el retorno de su maestro y al que siempre acompañan la bolsa milagrosa y las cinco monedas. A la leyenda protoevangélica de este personaje se suma en el XVII la historia de Juan Botadíos o Giovanni Buttadio, el zapatero que insultó a Cristo en el camino al Calvario. Según Bataillon, este personaje fue difundido en Italia y España por los falsos peregrinos

tenida por burlesca sin poder por ello tomarla como completamente seria. La solución final del poema resulta bastante escéptica al respecto, pues el poeta se atreve a considerar que la heroicidad del santo se debiera quizás a falta de resignación cristiana:

Es porque con mayor tormenta vía
que la llama por poco se muriera
y su lado quedara sano y crudo
y en caso tal estar no quiso mudo
y un grave dolor sufrir no pudo.¹⁹

4. UNA CODA CRÍTICA.

Al comenzar comentaba que el tema de la poesía religiosa era, simultáneamente apasionante y muy árido. En un artículo clásico Bruce Wardropper ya alertó de la importancia de la llamada poesía religiosa y quiso destacar su influencia sobre la poesía profana del siglo XVI, frente a la tendencia habitual a resaltar el camino crítico opuesto.²⁰ No obstante, la clasificación que ofrecía el crítico norteamericano dejaba de lado aquellas composiciones que, como las que hemos analizado, resultan difíciles de integrar en un esquema apriorísticamente religioso. No creo, con todo, que su estudio, como un afluente del conceptismo religioso, aporte grandes novedades al conocimiento de la gran poesía burlesca barroca.

Sin embargo, es posible que una revisión más profunda de la que he podido esbozar aquí ofrezca datos interesantes tanto desde una perspectiva estrictamente filológica, histórico-crítica, como desde una teórica. La división métrico-genérica, la adscripción temática, la organización macroestructural de los Cancioneros —colectivos o individuales—, así como los elementos estilísticos de disidencia y subversión carnavalesca, habitualmente asociados al ámbito gastronómico y escatológico, pueden ofrecer ángulos nuevos de la transformación social, política y religiosa de la España seiscentista.

¹⁹ F. de Medrano, *op. cit.*, p. 246.

²⁰ Bruce W. Wardropper, «La poesía religiosa del Siglo de Oro», *Edad de Oro* IV (1985): 195-210.

psicológica, conviene reparar que el propio Medrano recupera también el violento choque entre “rigor conceptual de lo divino y chocarrera atracción del mundo de la cocina” que el maestro filológico advertía en unos versos del poeta Miguel Cid, incluido en el manuscrito de justas sevillanas donde Dámaso había descubierto los dos romances de Medrano. Compárese la lira de Cid que citaba en su trabajo sobre Medrano y la siguiente octava del poema a san Lorenzo:

Medrano

“Es en este banquete convidado
Dios, a cuyo sabor vos os guisastes,
habiéndoos con el fuego sazonado,
donde vuestro saber todo empleastes,
porque queriendo dar otro guisado
del que dio de sí Dios y vos probastes,
daros en carne asada habéis querido,
habiéndose dado en pan cocido”¹⁷

Miguel Cid

“Habéis diferenciado
de Dios, pues habéis querido
dar diferente el guisado,
que él dióseos en pan cocido
y vos a él en carne asado”¹⁸

Sin duda, esa combinación de un estilo presuntamente elevado con uno bajo para un tema simultáneamente heroico y cómico, a medio camino entre lo eucarístico y lo carnavalescamente gastronómico, sin ser paródico, refleja una época de experimentación que distorsiona el decoro correspondiente a temas y patrones estróficos. Esta tarea, llevada a cabo con excelsa calidad por el trayecto poético de Góngora, también podía recordar la contaminación genérica y temática renacentista entre lo heroico narrativo, lo elegíaco y lo satírico, aunque en un nivel pedestre, conceptual y lingüísticamente deudor de la tradición cancioneril del siglo XV, que había logrado pervivir en el primer Renacimiento como señalara Dámaso Alonso. Con las enormes distancias que lo separan del soberbio romance de *Píramo y Tisbe* del cordobés, en las octavas de Medrano puede advertirse de modo muy embrionario y sin apenas levantar vuelo lírico el malestar ante una situación poética que no puede ser

¹⁷ F. de Medrano, *op. cit.*, pp. 244-245.

¹⁸ *Ibidem*, p. 355. Miguel D’Ors recoge un romance de Alonso de Ledesma titulado *A todos los santos*, de temática alimentaria, que incluye una cuarteta dedicada a san Lorenzo, aunque aquí se limita a resaltar la anécdota nuclear del martirio: “Laurencio es el pavo asado, / y anduvo tan diligente / que porque no fuese crudo / dio prisa que le volviesen” (*Vida y poesía de Alonso de Ledesma. Contribución al estudio del conceptismo español*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1974, p. 183).

tipo de moneda, y bien podría usarse con ese sentido genérico, el empleo de tal lexema arrastra, sin duda, la evocación del Judío errante o, más bien, a su descendiente español, Juan de Espera en Dios.⁸⁸

Los puntos de contacto entre las dos figuras posibilitaban fácilmente la conciliación de ambas en un texto con finalidad de crítica antisemita. Aunque Crosby encuentre en las botas y en el andar errático elementos producidos desde la propia figura de Judas, la «blanca» del v. 72 hace más factible la idea de una buscada permeabilidad entre las dos tradiciones.⁸⁹

Retomando el hilo de análisis de las tres estrofas finales, algo más se puede añadir a esta comparación implícita de Judas con el Judío Errante: la degradación grotesca de la figura que ha regido la dinámica del retrato a lo largo de todas las quintillas anteriores se hace ahora patente al oponer la necesidad de Judas a la omnisciencia del otro.

La quintilla siguiente, la dieciséis, esgrime dos nuevos argumentos contra los judíos:

*Porque es necesidad pensar
que la civil sinagoga
de cuartos lo ha de colmar,
porque no os dará una sogá
cuando os queráis ahorcar.*

El oxímoron «civil sinagoga» acentúa la falta de religiosidad de un pueblo como el judío, a la vez que subraya la avaricia en el hecho hipotético de negarle los judíos a Judas hasta la sogá con que este pudiera ahorcarse. Lo que se impone en esta parte final de la «Sátira» es una extensión analógica de los rasgos

que se hacían pasar por los insultadores de Cristo y utilizaban la argucia del engaño para conseguir fácilmente dinero. Así pues, en el XVII la leyenda del zapatero de Jerusalén o Judío errante queda vinculada a la de Juan Espera en Dios. Por tanto, en estos estadios germinales de la leyenda del Judío errante en España la atribución a Judas de las entronca con la imagen de este personaje de Juan de Espera en Dios, mezcla del folclore español y de la leyenda del Judío errante.

⁸⁸ Así lo entiende Quevedo en los versos tres y cuatro del romance *Significa su amor a una dama y procura introducir la doctrina del no dar a las mujeres*: «que por faltarme las blancas / no soy Juan de Espera en Dios» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 710, p. 803).

⁸⁹ Los dos personajes, Judas y el Judío errante, se presentaban juntos como figuras que acompañaban los pasos de Semana Santa. Así ocurren en Puente Genil, donde en la procesión de Nuestro Señor de la Humildad y la Paciencia «sin guardar con respecto a los pasos y la marcha un orden preciso, aparece ya el Judío errante, al que en las procesiones siguientes también suele vérselo aquí o allá» (Caro Baroja, 1988, p. 69). Tanto Judas como el Judío errante se transformaban por unas horas en bufones, siendo objeto de las burlas y mofas de los devotos procesionarios.

negativos con que se ha caracterizado a Judas en las quintillas que anteceden al conjunto del pueblo judío. Así ocurre con la avaricia, que articula el ridículo retrato de Judas —significada en el tópico de la venta de Cristo por poco dinero y la bolsa constituida en símbolo de esa misma codicia—, hiperbolizada en los versos: «poque no os dará una sogá / cuando os queráis ahorcar».

El chiste con el que concluye la penúltima quintilla —«¿qué le han de dar a un vil / que le abolló la mollera / al padre con un astil?» (vv. 83-85)— redonda, de nuevo, en la condición pérfida del pueblo judío.

La estrofa dieciocho cierra la sátira finalizando la red metafórica de asociaciones organizada en torno al juego:

*Quiero dejaros, cuitado;
que debéis de estar corrido
por la vaya que os he dado,
pues, como quien ha perdido,
hacéis cara de ahorcado*

En el juego con los «sisones despenseros»⁹⁰ Judas ha perdido y, como en el juego del ahorcado, la cuerda es el castigo (vv. 89-90). Las asociaciones

⁹⁰ La relación entre los despenseros y Judas ya la había establecido Quevedo en su prosa (Martín Fernández, 1979, p. 133). El adjetivo de «sison» aplicado a despensero está en el *Sueño del Infierno*. Y en el *del Juicio* aparece «sison» atribuido a Judas, patrón infernal de los despenseros, además de la explicación pseudoetimológica de la atribución del adjetivo «sison» a los despenseros, mediante un divertido juego de palabras: «[...]dijo vn demonio: Despenseros son; y otros: No son; y otros: Si son. Dioles tanta pesadumbre la palabra sison que se turbaron mucho» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 135). Los despenseros eran los que se encargaban de surtir la despensa de sus amos, pero ya en el *Libro del buen Amor* señaló el Arcipreste de Hita el dinero que le robaban a éstos. A causa de los hurtos desmedidos, se les tachó de ladrones en la literatura satírica del XVI. Como tal aparecen en el *Guzmán de Alfarache* y en el *Buscón*. El engaño y la traición del despensero hacia su amo así como el hecho de llevar en las bolsas el dinero y las compras son puntos de enlace entre la figura de Judas y tales despenseros. Crosby señala como lugar coincidente en Luis Martín de la Plaza y Quevedo la equiparación de despensero y ladrón a través del adjetivo «sison», trasladando las connotaciones negativas de tales despenseros al apóstol: «Y siendo el despensero *sison*, como dicen Quevedo y Luis Martín, será «ladrón» [...] para los dos autores, Judas era ladrón que llevaba bolsón». (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 990). En su obra poética también son numerosos los ejemplos en que Quevedo equipara a Judas con los despenseros. Reproducimos los más significativos. Por ejemplo, sobre el verso «este fue despensero y sacerdote» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 875, p. 1227, vv. 169-172) anotan L. Schwartz e I. Arellano que Judas «aparece en los textos satíricos como patrón de los despenseros» (Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisí y otros poemas*, 1998, p. 325). Podemos añadir a éste «de discípulo, a ingrato despensero» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 172, pp. 163-4, v. 7), cambio de actitud del apóstol al que Luis Martín también acude en los versos 24-25: «por interés os trocáis / de apóstol

en la cual la voz poética se dirige a un muerto. En el caso presente, sin embargo, Lorenzo, cuya historia se conoce, es interpelado mientras aún vive. Por tanto, la simultaneidad de la voz poética con el interlocutor sólo puede proceder de una dislocación temporal. Dislocación verosímil sólo en el ámbito de la «meditación», concretamente en su aplicación ignaciana, que se basa no sólo en la “composición de lugar” sino en “traer a la memoria” y “hacerse presente” a la historia. Por ello, es posible compaginar el sentido alegórico del relato con la participación de los acontecimientos que incluyen una respuesta del propio Lorenzo:

En medio, pues, del fuego que sufristes,
sal de la tierra, mártir, os mostrastes
y como tal con fuerza resurgistes
y del fuego prestísimo saltastes,
a los más altos cielos subistes
de donde nunca más acá tornastes
porque Dios en la mesa generosa
os tiene como sal blanca y sabrosa
[...]
«Por mostrarles el lado requemado,
les ruego y les suplico que me vuelvan,
que vuelto lo que sufro mostraré
y a Dios a quien me vuelve, volveré»¹⁴

La alusión evangélica al cristiano como “sal” de la tierra (Mt. 5, 13) (que incluye también la posibilidad homofónica con el verbo “salir”, presente en el sintagma de la vocación de Abraham en Gen 12,1) alude en todo caso a una posibilidad isotópica que recorre el poema: el cuerpo de Lorenzo como manjar y, en consecuencia, connotado eucarísticamente. Esta posibilidad, paradójicamente, actualiza la dimensión al mismo tiempo seria y humorística que está presente en su fuente: la *Legenda aurea* (1264) de Jacobo de la Vorágine.¹⁵

Para Dámaso Alonso “tras las bromas macabras de Medrano, sus ojos de jesuita nos avizoran, angustiados”.¹⁶ Sin descartar esta interpretación

¹⁴ F. de Medrano, *op. cit.*, pp. 245-246.

¹⁵ «Luego, volviendo la cabeza hacia donde estaba el emperador, díjole en tono festivo: -Oye, pobre hombre: de este lado ya estoy asado, di a tus esbirros que me den la vuelta; acércate a mí, corta un trozo de mi carne y cómelo, que ya está a punto para ello» (Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, Alianza Editorial, 1982, p. 465).

¹⁶ D. Alonso, *op. cit.*, p. 356.

3. LA AMBIGÜEDAD BURLESCA DEL CONCEPTO SACRO: FRANCISCO DE MEDRANO.

Por lo que respecta a Francisco de Medrano, es fácil advertir en muchas de sus composiciones, como en la de tantos autores religiosos, los recursos estilísticos que Dámaso Alonso describió a propósito de los romances a San Francisco “Un bulto casi sin bulto” y a la muerte “Al son cuerdo de las cuerdas”: derivación, vinculada a la homofonía o cuasi-homofonía; arabescos etimológicos, etc.¹⁰ Para Alonso, todos estos procedimientos permiten ver a Medrano “ligado a una tradición de artificios de chiste verbal que aparecen una y otra vez en la Edad Media y el Renacimiento temprano y llegan a la segunda mitad del siglo XVI”.¹¹

Me gustaría señalar, con todo, una extraña composición en que todos estos recursos se combinan con una estrofa heroica (la octava real). Me refiero al poema *A San Laurencio mártir*. En las dos primeras estrofas se plantea el motivo más conocido del martirio del santo español: colocado en una parrilla con brasas encendidas, Lorenzo pide al emperador Decio que le den la vuelta para estar en su punto. Como puede observarse, la mezcla de lo heroico y lo chusco está permitido por el mismo tema, que, sin embargo, en principio Medrano quiere atemperar:

Espanto ponga verle que convide
a Decio con el lado retostado
y dé a garganta ya tan estragada
carne con amoroso fuego asada¹²

Ahora bien, a partir de la tercera estrofa la voz del poeta se dirige directamente al santo (“Mirad, levita santo, el alegría”). Según la clasificación de las figuras del receptor lírico realizada por Ángel Luis Luján, Lorenzo formaría parte de aquellos interlocutores especiales “que están a medio camino entre la capacidad y la incapacidad de comunicarse: son muertos, divinidades, personas imaginarias”.¹³ El caso típico de esta clase de apóstrofe sería la elegía,

¹⁰ A partir de este momento, reaprovecho parte del material incluido en mi artículo inédito “La poesía religiosa de juventud de Francisco de Medrano”, el cual aparecerá próximamente en un número monográfico de la revista *Canente*.

¹¹ D. Alonso, *Vida y obra de Medrano II*, Madrid, CSIC, 1948, p. 357.

¹² F. de Medrano, *Diversas Rimas*, op. cit., p. 244.

¹³ Ángel L. Luján, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2004, p. 252.

metafóricas han constituido un tejido asociativo cuyas relaciones se hacen más complejas a medida que introduce nuevos elementos en el contexto figurado ya establecido. Además, también «perdido» (v. 89) pone en funcionamiento el equívoco a través de la dilogía, extendiendo, así, la red metafórica del juego que empezó con «picado y fullero» (v. 31), seguía con «habéis jugado con siones despenseros» (v. 41), y acababa en «que aun en todo no tenéis / para un juego del rentoy»⁹¹ (vv. 64-65). «Perder» tiene aquí el sentido recto, pero lo que Judas acaba perdiendo, más allá del dinero, será su propia vida — «hacéis cara de ahorcado» (v. 90)— y, en una transposición más, la propia salvación, pues está condenado a vagar eternamente como las figuras de Juan Espera en Dios o el Judío errante. No es el Judas traidor, ni el avaro, la figura que Luis Martín instituye desde las palabras de su «Sátira a Judas Iscariote», sino la triste imagen del perdedor, del burlado.

6. Una nueva figuración de Judas

El tratamiento de la traición del apóstol diverge en enfoque de los discursos anteriores sobre el apóstol. Luis Martín ofrece en la «Sátira» la imagen de un perdedor, a través de la figuración bufonesca del personaje, potencializando la escenificación y dramatización. Elige, para ello, el momento inmediatamente posterior a la finalización de la Cena con el propósito de situar la figura en el abismo entre la ambición y el remordimiento, en ese territorio lábil que revela la propia contradicción de la naturaleza humana.

en belleguín»). Por último, citemos dos casos más: «No habrán en Madrid despensero / a Judas más obligado» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 674, p. 701, vv. 21-22); y «Y yo, que en diez y seis años / que tengo de despensero, / aún no he podido ser Judas, / y vender a mi maestro» (Quevedo, *Poesía original completa*, 1999, núm. 697, p. 678, vv. 129-132).

Si activamos, desde la invectiva a los judíos de estas últimas estrofas, la dimensión de crítica social, la denominación de «despenseros» alcanza al propio Judas —aunque en Luis Martín no es tan explícita como en Quevedo— y a los que hacen tratos con él, los judíos. Queda implícito, pues, que en la Hacienda española los judíos, encargados de administrarla, son, igualmente, «siones despenseros».

⁹¹ ‘Juego de naipes, que se juega de compañeros entre dos, quatro, seis, y a veces entre ocho personas. Se dan tres cartas a cada uno, y después se descubre la inmediata, la qual queda por muestra, y según el palo sale son los triunfos aquella mano. La malilla es el dos de todos los palos y esta es la que gana a todas las demás cartas; solo cuando es convenio de los que juegan, que ponen por superior a el quatro, a el que llaman borrego, y la malilla se queda en segundo lugar después del rey, caballo, sota, as, y así va siguiendo el siete y las demás hasta el tres que es la más inferior. Se juegan bazas como al hombre y se envida como al truque, haciéndose señas los compañeros’. (*Diccionario de Autoridades*).

De ahí que la última estrofa recupere la primera persona enunciativa: «quiero dejaros» y «os he dado». La apelación al «tú», en la forma «cuitado», vuelve a fluctuar, de nuevo, en ese sistema de ambigüedades, a la condescendencia que, en otras ocasiones, mostraba el sujeto poético hacia la imagen que se ha ido conformando en el devenir de la «Sátira». En esas expansiones anfibológicas de la actitud de la voz enunciativa, la estrofa final es el último punto de inflexión.

La calificación del discurso como «vaya»⁹² (v. 88) implica, además de la nota metapoética, la ubicación clara de la «Sátira» en un tipo de discurso muy determinado: los vejámenes a Judas. Paralelamente, suscribe su estimación como discurso oral —«pero ya mi lengua calla» (v. 15)—, establece su determinación genérica como disertación burlesca ofensiva, y, finalmente, se constituye en el elemento angular del sentido de la invectiva a partir de la dinámica condescendencia-rechazo de la voz enunciativa o productora del discurso hacia el receptor a que se apela. Si bien el esquema retórico de los textos de vejámenes a Judas es el principio organizativo y estructural de la «Sátira», Luis Martín introduce nuevos elementos que singularizan la composición. Téngase en cuenta que la literatura de vejamen florece durante el siglo XVII y todos los ejemplos que hemos podido documentar, impresos y manuscritos, son posteriores a la «Sátira» de Luis Martín, por lo que hay que situar este texto al inicio de la cadena de desarrollo de este tipo de discursos. El título de

⁹² Quevedo emplea esta palabra en el *Sueño del Infierno* para designar la burla que los que caminaban por el camino izquierdo, el del vicio, hacían de los que recorrían el camino de la Virtud: «Yuamos dando vaya a los que veíamos por el camino de la Virtud más trabajados; hazíamos burla de ellos, llamauamoslos hezes del mundo y desecho de la tierra» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 1, p. 161). Y un poco más adelante: «Algunos [...] otros [...] persuadidos de las razones y corridos de las vayas, cayan y se bajauan» (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1162). Crosby, en la nota a este fragmento, propone el significado de *dar vaya* como «burlarse, mofarse» y recoge los autores principales que han usado esta expresión: Arcipreste de Hita en el *Libro del buen Amor*; en 1602 es usado por Mateo Luján en *Segunda parte de ... Guzmán*; también en el *Buscón*, en Covarrubias, Correas y *La pícaro Justina* (Quevedo, *Sueños y Discursos*, 1993, vol. 2, p. 1143). Son de corte picaresco todas estas obras recogidas por el estudioso de Quevedo, de lo que se desprende la inclusión de la «Sátira» —que ya atestiguaban otros elementos léxicos— en ese universo marginal o del hampa. Ovando Santarén (*Ocios de Castalia en diversos poemas*, 1987, p. 216) en el romance compuesto para un certamen de ambientación eclesiástica usa igualmente este sustantivo cuando menciona el asunto del certamen: «Romance compuesto en un certamen que, en fiesta del Santísimo Sacramento, se celebró en la ciudad de Úbeda, de cuyos asuntos fue el uno dar vaya a Judas en veinte y cuatro coplas». En estas composiciones, junto a las de vejamen ya analizadas, lo términos de «vaya», «burla», «sátira» comparten el mismo sentido de invectiva personal.

una sustitución eufemística para evitar la fácil imagen de “cordero degollado” que rompe el ritmo.

Pero el sentido evidente del terceto (“Pues mostrando tu esfuerzo y valentía, / siendo reconocido de la tierra, / quedaste como espía degollado”) sólo aparece teniendo en cuenta el uso de “espía” como voz de germanía. La edición de 1732 del Diccionario de la Real Academia Española incluía la acepción “en la Germanía significa el que acecha o atalaya”.⁷ Remitía sin más especificación al *Vocabulario* de Juan Hidalgo, que en realidad era una antología de romances de germanía del siglo XVII anotada léxicamente.⁸

Ahora interesa retener, sin embargo, el sustantivo “atalaya”, del que deriva el verbo “atalayar”, uno de cuyos significados está recogido desde 1726 por la Real Academia y que pervive hasta la última edición de su Diccionario en 2001. En el siglo XVIII se señalaba que era “voz antigua, que significaba el hombre que habita en la torre para registrar la tierra y el mar, y avisar con ahumadas o fuego las novedades que ve. Oy decimos Centinela”. Y remachaba “Lo que agora llamamos Centinela, amigos de vocablos extrangeros, llamaban nuestros Españoles en la noche *escucha*, en el día *atalaya*; nombre más propio para su oficio”.⁹

Por tanto, el terceto en cuestión de Salas Barbadillo se apoya en la palabra “espía” con esta acepción para mantener la sorprendente coherencia semántica de todo el soneto. El Bautista, con su testimonio diurno, avista al Cordero de Dios y lo anuncia a los de su tierra. Por su profesión misma de “atalaya” es asesinado. Quizás sería excesivo atribuirle también un siniestro sarcasmo implícito semánticamente y derivado léxicamente, pues, si hacemos caso de nuevo a Hidalgo, “atalaya” es sinónimo también de “ladrón” en la jerga de germanía. Es muy difícil justificar esta acepción, sin exceder el marco isotópico del poema. Sería, a lo sumo, una alusión a las razones políticas de la muerte del Bautista por haber denunciado el concubinato de Herodes con su cuñada. Aun así, el significado más probable sería el más corriente de “espía”. En cualquier caso, parece verosímil inclinarse por la opción de que el Bautista acaba como un “espía degollado” por haber anunciado la luz del mundo a sus compatriotas.

⁷ Véase la base de datos *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* incluida en el portal de la Real Academia Española (www.rae.es).

⁸ Juan Hidalgo, *Romances de germanía de varios autores: con el vocabulario por la oren del a.b.c. para declaración de sus términos y lengua...*, Zaragoza, Juan Larumbe, 1644.

⁹ *Ibidem*.

simonía eclesiástica, pues la Virgen lo nombra capellán por ser su nuevo hijo, así como de nuevo contra su amistad: “Y vuestras manos le dan / La carne a su misma carne, / Como digno capellán, / Aunque ella nos la dio en carne, / Y vos se la days en pan”.

Todas estas connotaciones burlescas que, al mismo tiempo, reflejan alusiones metaliterarias (desde los Evangelios a las leyendas hagiográficas sobre la vida de san Juan), culminan en la quintilla que cierra el poema. En los dos primeros versos es posible descubrir una burla paródica de la mística sanjuanista (“Levantays a Dios el buelo, / sin ser de ninguno visto”). En los tres últimos no habría que descartar que existiese una alusión mitológica condensando el ataque de todo el poema. Se produciría por contaminación e interferencia de elementos culturales que reforzarían tanto la cohesión intratextual como la coherencia extratextual: “Y despidiéndoos del suelo, / Qual gentilhombre de Cristo / En cuerpo entrays en el cielo”. El último verso aplica a san Juan la creencia católica de la Asunción. No obstante, desde la descripción de san Pablo de su visión mística (2 Cor.12, 2-4), nada impide un rapto corporal al cielo. En el texto de Espinosa se refuerza esta posibilidad por el uso del presente.

También sorprende el último poema de la antología de Espinosa, precisamente por su posición final. Fue escrito por Salas Barbadillo y está dedicado a san Juan Bautista. Es un soneto en apariencia tópico, que presenta al Bautista como la aurora que anuncia el Sol que es Cristo. Se lisonjea al protagonista en un par de versos del segundo cuarteto: “Y al despertar su luz tan bien cantaste, / Que tu voz le suspende y le enamora”.⁶ En cambio, los dos últimos tercetos presentan un vivísimo contraste anticlimático que coincide con un desplazamiento de perspectiva desde el espacio bucólico al heroico.

El Bautista, que es la “sagrada espada” con que Cristo hace huir a Lucifer, muestra entre aclamaciones “esfuerzo y valentía” para acabar siendo descrito como “espía degollado”. La alusión desmitificadora a la trágica muerte de Juan resulta irónica. Sin duda, contiene un eco del *Ecce Agnus Dei*, pues, siendo el precursor, Juan anticipa escondidamente, con sigilo, la muerte del Cordero de Dios. Así, podría justificarse un tanto forzosamente el uso de la palabra “espía” en su acepción corriente. Es obvio además que se trata de

⁶ *Ibidem*, f. 204r-v.

la composición, «sátira»,⁹³ como hemos visto se perpetúa en muchos de los vejámenes a Judas y se equipara a la denominación de «vaya», término con el que la voz enunciativa sumariza y «valora» su propio discurso, y ambas se instituyen en la dicotomía definidora del sentido último de la composición.

No subyace en este texto de Luis Martín una reflexión teológica profunda ni un pensamiento religioso sistemáticamente articulado. Los juegos metafóricos, las dilogías, los equívocos, van dibujando la silueta de una figura de Judas que Luis Martín reinventa en 1603 y que ahora hemos añadidos esa cadena de tratamiento literario, pictórico, artístico en general, del apóstol Iscariote. El propósito final a que apunta el discurso burlesco no tiene una determinación única. La dimensión social, cuyos aspectos hemos ido espigando, se hace presente por medio de esa actualización de la figura del apóstol en una ambientación propia del inframundo áureo. Prima la finalidad risible de la burla, la que provoca el «poner en escena» de manera «teatral» una silueta irrisoria que mueva a la carcajada. Ahora bien, nada existe tampoco de propósito subversivo en la «carnavalización» de la figura de Judas, puesto que la risa se halla plenamente integrada en el sistema humanista como simple divertimento, haya prédica o no subyacente en la invectiva antimsemita. En el caso de los vejámenes, se trata de textos enmarcados en un ámbito eclesiástico, regidos, en su génesis, por el carácter circunstancial, y cuya finalidad no es otra que la del esparcimiento de la comunidad religiosa. Luis Martín, clérigo, pero además poeta, proyecta su conciencia creadora en la génesis del texto. De ello resulta un producto artística y literariamente más logrado, que sigue las pautas de un discurso, en principio, circunstancial y sin mayores pretensiones artístico-literarias, probablemente compuesto para los momentos de solaz de miembros de la comunidad eclesiástica, el entretenimiento en unas fiestas religiosas de Semana Santa, o la candidatura a un certamen con el mismo motivo.

⁹³ El término «sátira», como es obvio, no tenía en estos textos, ni en otros muchos del Siglo de Oro el sentido a que hoy lo asociamos en el ámbito filológico. Cacho Casal (2004, p. 61) ofrece cuatro significados asociados a la palabra «sátira» en los Siglos de Oro: «drama satírico griego, sátira menipea, sátira latina en verso y composición injuriosa». Probablemente, es éste último el sentido que tiene en el texto de Luis Martín. Ha perdido el valor de crítica social y corrección de las costumbres a favor del mero insulto. Frente a la sátira de tipo culto circulaban, normalmente manuscritos, otro tipo de textos más circunstanciales de tema político, religioso o de invectiva personal que se basaba en el carácter mordaz y ofensivo. Aquí se situaría la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín.

Los núcleos de originalidad de Luis Martín respecto a los textos de vejamen a Judas –cuyo esquema acabará codificándose en discursos meramente formularios– y a otras composiciones en la que el apóstol Iscariote es figura central proceden de distintos niveles de análisis. En primer lugar, no recoge Luis Martín sólo los atributos y rasgos que tradicionalmente han caracterizado al apóstol (la bolsa o la venta por poco dinero) sino que introduce el motivo de las botas y la permeabilidad con una figura como la del Judío errante. En cuanto a la finalidad de la invectiva, aleja su discurso del simple ataque a la figura de Judas y crea un espacio de ambigüedad en el que el lector participa activamente. La figuración carnavalesca del personaje y la relevancia de la «dramatización» renuevan el universo discursivo creado por Luis Martín. Y, por último, la crítica antijudaica que origina un movimiento de apertura desde la particularización en la figura de Judas a la generalización de la prédica antisemita.

Por qué un texto como la «Sátira», enclavada en el ámbito discursivo del vejamen, fue impreso a la altura de 1603 y, además, en una antología como la *Flores de poetas ilustres* de Espinosa se constituye en un interrogante de problemática respuesta. Como hemos visto, la mayoría de textos de vejámenes a Judas se conservan, incluso aún hoy, manuscritos, y los que se imprimieron fue en fecha posterior a la «Sátira», principalmente desde mediados del siglo XVII. A la luz del análisis y de las conclusiones que éste ha puesto de relieve volvemos a plantearnos el sentido de la inclusión de la «Sátira a Judas a Judas Iscariote» en las *Flores de poetas ilustres* como antología de vanguardia y el lugar que ocupa en la secuenciación textual de las composiciones. La novedad que la composición de Luis Martín pudiera suponer en torno a 1603 estriba básicamente en razones de índole temática: es interesante la relectura que propone el antequerano de la figura de Judas como personaje bufonesco. Pero la técnica empleada se mantiene dentro de los límites del manierismo, y alejada del conceptismo sacro, por ejemplo, de Quevedo. Y en cuanto al aspecto formal, el empleo de la quintilla es escaso a principios de siglo pero acabará imponiéndose en los textos de vejámenes y burlescos desde la práctica quevediana.

La inclusión de esta composición de Luis Martín en las *Flores* podría responder al propósito de variedad y de novedad del antólogo. Variedad temática, estructural y formal y novedad al introducir un tipo de texto que hallará amplio cultivo a lo largo del XVII, los vejámenes a Judas.

2. SUBVERSIÓN BURLESCA EN LAS *FLORES DE POETAS ILUSTRES* (1605).

Me detendré primero en dos composiciones de la *Segunda Parte* de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa (1605) en que este “agnosticismo” literario de los temas religiosos es más llamativo por la soltura casi desvergonzada de su tratamiento. Después, insistiré en el empleo de algunos procedimientos que hacen muy difícil determinar claves burlescas de lectura que, sin embargo, parecen operar subterráneamente. Para esto último, tomaré algunos ejemplos del *Cancionero religioso* de Francisco de Medrano.

El primer poema está dedicado a san Juan Evangelista y es obra de Pedro Espinosa, cuyas composiciones en las *Flores de poetas ilustres* –dice Belén Molina– “declaran abiertamente una naturaleza poco espiritual”.⁴ Escrito en quintillas, Espinosa apostrofa al discípulo amado, reconstruyendo su amistad con Cristo mediante el campo semántico eucarístico que, a lo largo del poema, cobra diversos significados, algunos muy dudosos desde un punto de vista sexual. La imagen nuclear del poema es la intimidad de Juan con Cristo durante la cena pascual. Comienza así la imprecación:

Iuan, aunque soys tan querido,
No trateys de regalaros,
Estando Christo afligido,
Que es mucho regalo, echaros
Sobre lo que aveys comido.⁵

Resulta evidente a lo largo de las estrofas que el poeta no siente simpatía por el autor del cuarto evangelio, que, satisfecho de querer tratar el origen de quien es el Logos eterno, “despues nos hazeys creer / en los sueños que soñays”. Diríase que Espinosa siente una extraña mezcla de animadversión y envidia de escritor, que busca en las dilógicas alusiones una compensación sublimada: “O quan alto aquí subís! / Quanto essa pluma os remonta? / Pues si de Christo decís, / Lo infinito que Dios monta / En una plana escrivís”. La encomienda de Cristo en la Cruz a Juan para que cuide de su Madre, da pie una vez más para que el poeta andaluz arremeta en tres quintillas contra la

⁴ Belén Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 144.

⁵ Pedro Espinosa, *Primera parte de la Flores de poetas ilustres*, edición facsímil, Madrid, RAE, 1991, f. 195r-196v

culta religiosa.³ Una lírica que vuelve los ojos, de manera seria, a la tradición poética petrarquista, sumándose así a la línea hegemónica, de alta cultura, de la poesía de su época. Pero este tipo de poesía religiosa no sólo es que no constituya el único camino o incluso la fórmula dominante sino que en sí mismo se desvía —y he ahí su originalidad y su mérito, pero también sus límites— del substrato de los cancioneros religiosos quinientistas desde fray Ambrosio de Montesinos.

Más que a Córdoba, imbuido de una aplicación contrarreformista de la *imitatio*, se debieron primero a Juan del Enzina a fines del siglo XV y después, y sobre todo, al *Segundo Cancionero Espiritual* de Jorge de Montemayor (1558) los intentos de una profunda renovación métrica, estilística y hasta temática de la poesía religiosa. Aunque sea ésta la línea más interesante, sin embargo no es la que atraviesa predominantemente los cancioneros religiosos de la segunda mitad del siglo XVI, más interesados en repetir alabanzas al Santísimo Sacramento, a la Inmaculada Concepción de María o en exaltar las virtudes de algunos santos, de acuerdo con unos recursos poéticos aplicados mecánicamente.

Al hablar de conceptismo religioso conviene vigilar, por tanto, el uso excesivo de la categoría literaria implicada en él. Uso del ingenio y de la imitación, sí; en algunos casos, incluso, con un alto grado de recreación literaria, que incluye la técnica de los contrafacta. Pero un ingenio y una imitación que no son dotadas de una organicidad compositiva sino que se utilizan como medios de amplificación. Así, las posibilidades burlescas son, normalmente, producto de dilogías chocarreras exprimidas al máximo. No resulta siempre fácil discernir en ellas una intención irreverente, implícita a menudo en las posibilidades perlocutivas del juego verbal. Aun así no se puede afirmar sin ambages que estos juegos conceptuales tengan una base o una finalidad buscadamente burlesca; entre otras cosas, como es lógico, por los riesgos que se corrían en tiempos tan inciertos.

³ Sebastián de Córdoba, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas*, Granada, René Rabut, 1575. Puede verse un extenso capítulo dedicado a un gran número de estas versiones "a lo divino" de Garcilaso desde el último tercio del siglo XVI al primero del siglo XVII en el tomo III de la *Historia y Crítica de la poesía lírica culta "a lo divino" en la España del Siglo de Oro* (Francisco Javier Sánchez Martínez, "Garcilaso «a lo divino»", *De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso*, Alicante, F. J. Sánchez Martínez, 1996, pp. 59-289).

Esta variedad hay que considerarla también respecto a la microserie de que la «Sátira» forma parte. Las conclusiones derivadas del análisis de la «Sátira» nos permiten reubicarla en las seriaciones de las *Flores* de Espinosa propuesta por Belén Molina, pues, lógicamente, el análisis particularizado de cada texto ofrece nuevas pautas sobre las series en que podamos estructurarlos. Belén Molina integra la «Sátira a Judas Iscariote» en una serie que va de las composiciones 119-151, en que se insertan textos «que, en su variedad, siguen el hilo moralizante de la condena del pecado, centrado sobre todo en la codicia y ambición humanas».⁹⁴ La variedad que ofrece la «Sátira» en esta serie hay que analizarla en relación a las demás composiciones, especialmente respecto de la redondilla de Quevedo «Aquí yace Monsén Diego». La «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín, más que sumarse a esa condena de la avaricia y codicia humanas por medio de la figura de Judas, se acerca a la crítica contra los judíos de la redondilla quevediana cuyo protagonismo queda puesto de relieve en las últimas quintillas. Pero, también, frente a la seriedad de la invectiva antisemita de Quevedo, el texto de Luis Martín opone el divertimento que se recrea en lo ridículo. Y más allá, el cometido del texto de Luis Martín es el de servir a esa «variedad» de que gustaba Espinosa para su antología, una diversidad que puede considerarse desde distintos planos. Primero, el de hacer convivir un sistema poético en decadencia con uno nuevo que se irá imponiendo a lo largo de la centuria: la poética manierista en un texto marcado en su génesis por la circunstancialidad (Luis Martín) con el conceptismo barroco (Quevedo y la redondilla «Aquí yace Monsén Diego»). Segundo, contribuir a la diversificación estrófica: las quintillas de Luis Martín y la redondilla de Quevedo, por ejemplo, acogiendo la antología un metro cuyo cultivo iba a quedar circunscrito, a lo largo del XVII, a las composiciones de burlas, entre ellas los vejámenes. Y, por último, ofrecer pluralidad en el tratamiento de un mismo tema, la crítica contra los judíos: Luis Martín opta por la figuración carnavalesca de Judas y la redondilla quevediana se recrea en la invectiva antisemita.

Hemos intentado poner de relieve en estas páginas los artificios y recursos de la prédica y el divertimento así como las posibles razones e implicaciones de su uso en un texto que acoge tanto «los argumentos de *impeccabilitas*» como los «de *humanitas*».

⁹⁴ Molina Huete, 2003, p. 342.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, «Notas filológicas en torno a Luis Martín de la Plaza», *Nueva Revista de Filología Española*, XLV, 2, 1997, pp. 429-445.
- ASENSIO, Eugenio, «Algunas modalidades del retrato en Quevedo», en *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971, 2.ª ed. revis., pp. 178-198.
- ÁVILA, Tomás de, *Epinicio sagrado...*, Salamanca, 1687, 2-10720 BNM.
- BATAILLON, Marcel, «Peregrinaciones españolas del Judío errante», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 81-132.
- CACHO CASAL, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- , «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus*, 88, 2004, pp. 51-72.
- CANTERO JIMÉNEZ, José, *Plausibles elogios, célebre octava, círculo festivo, corona que labraron, laureola que entretejeron, y víctimas que sacrificaron, Sagradamente ambiciosos, En Aras de su piadoso celo, los deuotos hijos del nunca bastantemente venerado San Felipe Neri. En su Congregacion y nvevo Oratorio de la Nobilissima Ciudad del Valle de Vlid. A los veynte de Octubre de 1658*, Madrid, 1611, G-11155, *British Museum*.
- CARA, Giovanni, *Il «vejamen» in Spagna: juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII saecolo*, Roma, Bulzoni, 2001.
- CARO BAROJA, Julio, *Estudios sobre la vida tradicional española*, Barcelona, Península, 1988.
- CARREIRA, Antonio, «Luis Martín de la Plaza, o el manierismo en Antequera», *Analecta Malacitana*, XX, 1, 1997, págs. 291-306.
- [*Cancionero Antequerano*] *I Variedad de sonetos*, ed. José Lara Garrido, Clásicos Malagueños, Cancioneros del Siglo de Oro, Diputación Provincial de Málaga, 1988.
- Cancionero Antequerano recogido por los años de 1627 y 1628 por Ignacio de Toledo y Godoy*, ed. Dámaso Alonso, Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1950.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, «Sobre la quintilla», *Revista de Filología Española*, XX, 1933, pp. 28-295.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua Castellana o española*, Madrid, Castalia, 1994.
- ETIENVRE, Jean Pierre, «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, junio 2004, 1, pp. 235-252.
- ESPINOSA, Pedro, *Flores de poetas ilustres*, RAE, 1991.
- GLASER, Edward, «Referencias antisemitas en la literatura peninsular de la Edad de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1954, pp. 39-62.
- LARA GARRIDO, José, «Código temático y representación: la sátira “A una mujer flaca” de Luis Martín de la Plaza desde sus interferencias contextuales y cotextuales, o ascendencia y descendencia de una “figura” quevediana», *Revista de Estudios Antequeranos*, 2, 1995, pp. 414-453.

carmelitana emprendida —también en el terreno de la poesía— por Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. Prefieren repetir una y otra vez los motivos más “espectaculares” de la liturgia y el culto católicos: los principales ciclos del año (Navidad, Pasión, Pascua) y la devoción a la Virgen, a los santos y a la Eucaristía.

Su reflexión poética no es tampoco la de Sánchez de las Brozas ni la de Fernando de Herrera, ni muchísimo menos. Donde se mueven cómodamente estos poetas es entre manuales escolares, como el de Miguel Sánchez Lima (*El arte poético en romance castellano*, 1580) y, sobre todo el de Juan Díaz Rengifo (*Arte poética española*, 1592). Por ejemplo, en su Cancionero religioso de juventud Francisco de Medrano emplea en varias ocasiones como modelo a fray Luis de León, normalmente en composiciones cuya atribución actualmente es dudosa.¹ Sobresale por su extensión una serie larguísima de tercetos en la extensa e incompleta composición titulada *Estímulo de amor divino*, homónima de la que apareció en el *Arte poética española* de Juan Díaz de Rengifo como *Estímulo del divino amor*, atribuida por fray Bautista de Lisaca en el siglo XVII a fray Luis de León.²

Este ejemplo podría multiplicarse comparando composiciones de poetas desde Damián Vegas hasta José de Valdivielso. Se recoge un misma estrofa, unos mismos motivos y unos mismos estilemas y se estiran al máximo, hasta que se logra que quede claro que han dado de sí. Parece, pues, un tipo de poesía que podría hacer las delicias de clasificaciones ortodoxamente estructuralistas, cuyo interés, más allá de este ámbito, podría atañer, en todo caso, a un mejor conocimiento de la estructura y la variedad de los certámenes poéticos habituales en la época.

En primer lugar, es conveniente evitar la tendencia a extrapolar al género de la poesía religiosa uno de sus dispositivos temático y estructural básico, por más relevante y definitorio que sea en nuestra percepción actual. Me refiero, claro está, a los contrafacta o vueltas a lo divino de composiciones profanas. Es evidente que desde Sebastián de Córdoba, que volvió a lo divino la poesía de Garcilaso, ésta es una de las líneas fundamentales de la lírica

¹ Este *Cancionero* acaba de ser editado por Jesús Ponce, con una introducción que enmarca su lugar en la poesía religiosa de la época (Francisco de Medrano, *Diversas rimas*, edición de Jesús Ponce Cárdenas, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 213-465).

² *Romancero y Cancionero sagrados*, BAE 35, p. 364. De igual título existía una obra atribuida a San Buenaventura.

Podría ser útil detenernos, para comenzar, en unas cuestiones terminológicas que, aplicadas a algunos poemas concretos, pueden arrojar alguna luz sobre la necesidad de estudiar, pese a todo, esta clase de poesía si de verdad se quiere profundizar en el desarrollo de la evolución lírica del siglo XVII. De hecho, últimamente retorna el interés por las *Rimas sacras* de Lope. Sin las composiciones religiosas del último tercio del siglo XVI se pierde parte del horizonte literario que enmarcan — incluso como parodia seria — el experimento lopesco como el más logrado de todos ellos. En este sentido, el conceptismo sacro, que incluye una veta burlesca a contrapié, desempeña un papel no pequeño.

Desde el punto de vista teórico, resulta complicado tratar de analizarlos con la horma de la categoría de la *imitación*. Si se me permite el anacronismo, casi podría decirse de ellos que reproducen en serie unos modelos que han perdido cualquier “aura” poética. Son unos modelos extremadamente fijos que afectan a la composición del texto desde sus niveles macroestructurales hasta decisiones microestilísticas; es decir, suponen la elección de metros, tipos de composiciones y hasta géneros cuya tipificación está plenamente asumida en función de un lenguaje, normalmente coloquial e incluso vulgar, con un carácter completamente tópico.

Si en el Renacimiento, los géneros eran cauces de comunicación poética, ya sea en prosa o en verso, con los que experimentar literaria y vitalmente, la paradójica y creciente obsesión prescriptiva del Manierismo encuentra en la poesía religiosa un fiel y doméstico servidor. El Barroco resuelve estas contradicciones haciéndolos saltar por los aires, arrastrando consigo en fabuloso y cegador apocalipsis crepuscular la estética — y la retórica — clasicistas. Mucho más modestos en sus objetivos, los poemas religiosos reflejaban un agotamiento existencial y creador más profundo de lo que normalmente se cree.

Frente a lo que pudiera parecer, no nos encontramos ante unas poesías que transmiten el ideario contrarreformista, pese a la insistencia, por ejemplo, en el tema de la doctrina eucarística. Más bien, en ellos se destacan los aspectos más superficiales del nuevo paradigma ideológico que vivía la España de Felipe II. No recogen las grandes polémicas en torno a la cuestión *De auxiliis* que enfrentó durísimamente a dominicos y jesuitas españoles al comienzo del siglo XVII; ni siquiera se hacen eco de las polémicas espirituales de la época, como, por ejemplo, la que tiene como protagonista la reforma

- LEDESMA, Alonso de, *Conceptos espirituales*, 1602, R-985 BNM.
- LEDESMA, Alonso de, *Tercera parte de Conceptos Espirituales. Con las obras hechas a la Beatificación del glorioso Patriarca Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesus, para el Colegio de la ciudad de Segouia*, 1612, R-16027 BNM.
- LIDA, Raimundo, «Dos “Sueños” y un prólogo», en *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 183-219.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, M.^a Isabel, «Referencias judaicas en la poesía satírica de Quevedo», *Anuario de Estudios Filológicos*, 1979, II, Universidad de Extremadura, pp. 121-146.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis, *Poesías completas*, ed. Jesús M. Morata Pérez, Diputación Provincial de Málaga, 1995.
- MARTÍNEZ DE GRIMALDO, José, *Fondacion, y fiestas de la Congregacion de los indignos esclavos del SS. Sacramento, que esta en el religioso convento de Santa Maria Magdalena, de la orden de S. Agostin de esta Corte. Celebradas en los primeros cinquenta años de su edad felice*. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1657, 3/62584 BNM.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, «Lo burlesco religioso: La Canción a Cristo crucificado de Francisco de Aldana», en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega, Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, 2001.
- MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- OVANDO Y SANTARÉN, Juan de, *Ocios de Castalia en diversos poemas*, ed. Cristóbal Cuevas, Diputación Provincial de Málaga, 1987.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, «Fustigat mores». *Hacia el concepto de la «Sátira» en el siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1994.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sátira y burla en la poesía de Góngora» en *Góngora y la poesía culta del XVII*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 27-37.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía varia*, ed. James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1985.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lia Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía selecta*, edición, estudio, bibliografía y notas de Lia Schwartz e Ignacio Arellano, PPU, Barcelona, 1989.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y Discursos*, ed. James. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
- Poesias varias de grandes ingenios españoles. Recogidas por Ioseph Alfay*, R-6797 BNM.
- Segunda parte de las «Flores de poetas ilustres» ordenada por D. Juan Antonio Calderón*, eds. José Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, Imprenta E. Rasco, Sevilla, 1986.
- SARABIA, Antonio de, *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influxo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca y Padre de Pobres San Juand e Dios, Fundador de la Religión de la Hospitalidad. Celebróse en el claustro del Convento Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios, y Venerable Padre Antón Martín de esta Corte, el Domingo diez de junio del Año de mil seiscientos y noventa y vno*, Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1692, R/15239 y 7/107913 BNM.

- SCHWARTZ LERNER, Lia, *Quevedo. Discurso y representación*, Anejo nº 1 de *Rilce*, Ediciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1986
- Tonos a lo Divino y a lo Humano recogidos por el Licenciado D. Gerónimo Nieto Madaleno... y escritos por el Maestro Manuel López Palacios...*, fols. 26-27, ms. de la Biblioteca Pública de Toledo, descrito por Esteve Barba, *Catálogo de la Colección de manuscritos de la Biblioteca Borbón Lorenzana*, Madrid, 1942, nº 391.
- VILAR, Jean, «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)» en *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, El escritor y la crítica, 1978, pp. 106-119.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, 2 vols.

NOTAS SOBRE BURLA Y SACRALIDAD EN EL CONCEPTISMO RELIGIOSO

ARMANDO PEGO PUIGBÓ
FACULTAT DE FILOSOFIA
UNIVERSITAT RAMON LLULL

1. ALGUNAS DELIMITACIONES HISTÓRICAS Y TEÓRICAS DEL CONCEPTISMO RELIGIOSO.

El conceptismo religioso es, al mismo tiempo, un aspecto apasionante y muy árido del conjunto de la poesía aureosecular, a caballo entre la estética manierista y la barroca. Afecta a un conjunto inmenso de composiciones esparcidas por los Cancioneros religiosos de la segunda mitad del siglo XVI y primer cuarto del siglo XVII. La mayoría de ellas carecen de inspiración y resultan casi siempre sumamente repetitivas. En esto no se diferencian mucho de sus precedentes profanos del siglo XV. Ahora bien, si éstos constituyen una fuente de primera mano para trazar el arco inicial de la evolución lírica castellana que culminará en una reinterpretación paradigmática del modelo poético italiano, las antologías religiosas representan la fragmentación escolar, tanto retórica como piadosa, de un magnífico universo literario y espiritual.

Porello, el autobiografismo se hace patente en las continuas intromisiones de Lope en la obra para dirigirse directamente a la “Señora Marcia”, y en diversas referencias habituales en las obras lopescas: digresiones teóricas (p. 46, p. 60-61), alusiones a amigos (Juan Blas de Castro, p. 115), a su casa madrileña (p. 119), a obras propias (*El asalto de Mastroique*, p. 75), referencias al doloroso asunto Osorio (p. 139: “¡Oh papeles, cuánto mal habéis hecho!”), a las bodas de Felipe III en 1599, a las que asistió y describió (p. 153), ataques al gongorismo (p. 77), pero admiración sin paliativos a Góngora (p. 178), etc.

Y junto a ese poso autobiográfico evidente, que las explica, las novelas presentan también las otras facetas que se han venido señalando en la ficción narrativa de Lope: la erudición, conseguida a través de referencias mitológicas, reflexiones teóricas sobre algunos acaecidos de la narración, y citas abundantes,⁶⁶ y su propósito renovador. En efecto, no se puede analizar las novelas lopescas siguiendo los mismos criterios que las obras de Cervantes, Tirso, Eslava, etc.: mientras que estos escriben relatos enmarcados (el caso cervantino requeriría explicación especial), Lope escribe novelas sin marco —al menos un marco del tipo del que encontramos en las obras referidas—; pero, por otra parte, no deja de ser consciente de estar escribiendo en el seno de una determinada tradición que él mismo se encarga de reparar,⁶⁷ reconociendo, además, el puesto destacado que ocupa Cervantes:

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, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano *caballerías* [...] y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandelo (ed. Rico, pp. 27-28).

⁶⁶ Véase Lía Schwartz, “La retórica de la cita en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIX (2000), pp. 265-285.

⁶⁷ Cfr. Francisco Induráin, “Lope de Vega como novelador”, *Selección de clásicos*, Madrid, Prensa Española, 1969, pp. 113-167, esp. pp. 139-141; Joaquín de Entrambasaguas, “Las obras en prosa de Lope de Vega”, *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona, Teide, 1961, pp. 222-247; y Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer ‘novellas’*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1992, p. 81.

buena parte de su sustento —y el de su larga y numerosa familia—; pero que llevaba aparejada una consideración, por parte de la sociedad de la época, baja, despreciativa, que se muestra en las numerosas críticas de la época sobre el teatro (actores, actrices, mundo que les rodeaba, etc.). Los ejemplos y documentos son muchos y suficientemente conocidos.³

Lope era plenamente consciente de tal estado de opinión; en varias ocasiones él mismo se refiere a estas cuestiones y deja traslucir, a veces muy claramente, el desprecio por sus propias obras dramáticas.

En una carta de 1615, Lope califica a las musas que originan sus comedias como “rameras”: “Señor, para trasladar los romances no he tenido lugar; mañana me dejarán las Musas, porque en mí no son damas, sino rameras”.⁴

Dos años después se refiere a ellas como “ocupaciones viles y ajenas a mi natural condición”, en carta bien expresiva: “Yo haré lo que Vex.^a me manda y proseguiré este libro que se le dé el fin que Vex.^a desea, pues bien estoy cierto que le hubiera tenido si estas viles ocupaciones no se llevarán tras sí la mejor parte de mi vida, que [para] los hombres de algún estudio son las mañanas, de las cuales suelo quedar las tardes tan inútil, que me llevo al campo, los más días, sólo a despasionarse de mí mismo”.⁵

En *La Circe* (1624) merecen el concepto de “versos mercantiles”.⁶ En esta misma línea pueden interpretarse unos conocidos y duros versos suyos de la *Égloga a Claudio* (1632) en los que se refiere a su tiempo malgastado en hacer comedias:

³ Remito sencillamente al trabajo ya clásico de Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [1904], ed. de José Luis Suárez, Granada, Universidad de Granada, 1997.

⁴ Carta al duque de Sessa de julio de 1615? La reproduce Agustín González de Amezúa, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Real Academia Española, 1935-1943, 4 vols., vol. III, p. 199. Modernizo ligeramente los textos.

⁵ Véase *Epistolario*, ed. González de Amezúa, vol. III, p. 310. La carta se dirige al Duque de Sesa y está fechada en Madrid, junio-julio de 1617?

⁶ En *La Circe* (1624), f. 154. Citado por Agustín González de Amezúa, ed., *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. cit., vol. II, p. 167. Este y algunos de los ejemplos mencionados pueden encontrarse en el trabajo de Márquez Villanueva, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, en *Lope, vida y valores*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988, pp. 143-145. Sobre esta actitud de Lope pueden consultarse además del trabajo de Márquez Villanueva, lo que señala González de Amezúa en su edición del *Epistolario* (vol. I, p. 167), y los artículos de Sturgis E. Leavitt (“Spanish ‘comedias’ as Pot Boilers”, *PMLA*, 82 [1967], pp. 178-184) y Carroll B. Johnson, que estudia la mezcla de culpabilidad y orgullo de Lope con respecto a su teatro (“El arte viejo de hacer teatro: Lope de Rueda, Lope de Vega y Cervantes”, *Cuadernos de Filología*, 3, 1-2 [1981], pp. 247-259). De una manera general, José María Díez Borque, *Teatro y sociedad en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.

Del vulgo vil solicité la risa,
siempre ocupado en fábulas de amores;
así grandes pintores
manchan la tabla aprisa;
que quien el buen juicio deja aparte
paga el estudio como entiende el arte.⁷

Y estos otros, que revelan una postura nada clara —en todo caso no decididamente favorable— hacia sus comedias, de las que parece desentenderse:

Yo, en fin, no las defiendo,
Mas, como veo juegos y blasfemias,
y de otros vicios viles academias,
ni por malas ni buenas las señalo,
ni apruebo ni condeno;
tendré por bueno lo que fuere bueno,
tendré por malo lo que fuere malo.⁸

Y “patética” es —en palabras de Márquez Villanueva— la súplica de 1630 al Duque de Sessa pidiéndole que no deje morir a un sacerdote bajo aquella condena a escribir comedias de lacayos, en carta bien reveladora del estado de ánimo de Lope en sus últimos años:

Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad, que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción de espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedia, he propuesto dejarlas de todo punto por no ser como las mujeres hermosas, que a la vejez todos se burlan dellas, y suplicar a V. E. reciba con público nombre en su servicio un criado que ha más de veinticinco años que le tiene secreto, porque sin su favor no podré salir con vitoria deste cuidado, nombrándome algún moderado salario, que con la pensión que

⁷ Vv. 169-174. Véase la ed. de Miguel García Posada (Lope de Vega, *Poesía. Antología*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992), p. 250.

⁸ Versos citados por Márquez Villanueva (p. 144) procedentes de *El laurel de Apolo* (1630). Se encontrarán en la *Silva nona*, vv. 189-195, ed. de Antonio Carreño, Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 432.

de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertarla a servirla: porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí [...] Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia”.⁶²

No se trata, pues, de un conjunto de relatos enmarcados según el uso de la época: su unidad viene dada por el hecho de ir dirigidas a un mismo destinatario. Compuestas además en fechas diversas, ciertamente Lope nunca se preocupó de reunir las bajo un mismo título e, incluso, la primera de ellas ni siquiera aparece anunciada en la portada de *La Filomena*. El reunir las, pues, bajo el título general de *Novelas a Marcia Leonarda* es producto de la erudición posterior, con título, por cierto, que ha tenido fortuna. El propio Lope dice al final de la cuarta de ellas que tiene preparada otra más (*El pastor de Galatea*),⁶³ así como, en el prólogo a *La Circe*, afirma haber compuesto “otras muchas escritas a Marcia Leonarda”.⁶⁴ Sea como fuere, hasta nosotros han llegado sólo cuatro: *Las fortunas de Diana*, *La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bravo*. La destinataria única es quien proporciona unidad a las novelas cortas de Lope, a diferencia de lo usual en todos los relatos similares de la época.

Henos aquí, pues, ante un grupo de relatos resultado, en primera instancia, de la petición efectuada a Lope por parte de uno de sus grandes amores: Marta de Nevares. Las novelas, en este sentido, presentan un poso autobiográfico evidente que sin duda contribuye a explicarlas: han de entenderse, primera y primordialmente, como el regalo de un escritor a su amante, esto es como un juego de puro galanteo. Lope quiere festejar a su amada y escribe estas novelas como regalo, de igual forma que le podía haber regalado flores, telas o ricos paños.⁶⁵

⁶² Ed. Rico, p. 27.

⁶³ Ed. Rico, p. 178.

⁶⁴ Ed. Rico, p. 185.

⁶⁵ Desde esta perspectiva, las *Novelas a Marcia Leonarda* han dado lugar a una jugosa bibliografía, con planteamientos y resultados muy dispares; véanse los trabajos de Asunción Rallo Gruss, “Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Dicenda*, 8 (1989), pp. 161-180; Juan Diego Vila, “Lectura e imaginario de la ‘feminidad’ en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega”, *Silva. Studia Philologica in Honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 697-708; Christina H. Lee, “The Rethoric of Courtship in Lope de Vega’s *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Bulletin of Spanish Studies*, 80, 1 (2003), pp. 13-32; Rafael Sánchez Martínez, “El requiebro en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Memoria de la palabra, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2004, vol. II, pp. 1609-1618; y Rafael Bonilla Cerezo, “Mascaras de seducción en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Edad de Oro*, XXVI (2007), pp. 91-146.

unidos destierro y peregrinación bajo la misma imagen. El peregrino en su patria es, por tanto, el exiliado en su propio país”.⁵⁹

Tal conjunto de novedades, innovaciones y autobiografismo convierten a *El peregrino* en una obra de especial importancia en el contexto de la novela bizantina española, que, además, gozó de un éxito inicial impresionante: en 1604 se publica en cuatro ocasiones, al año siguiente dos veces más. Se vuelve a editar en 1608 (ya en Bruselas) y en 1618, para luego prácticamente desaparecer durante más de un siglo. Es posible además que existieran otras ediciones de época que no han llegado hasta nosotros.⁶⁰

LOPE DE VEGA ANTE LA NOVELA CORTA DE ORIGEN ITALIANO

Pasa el tiempo, los gustos cambian, evoluciona la narrativa áurea y un nuevo género empieza a gozar del aplauso general: la novela corta de origen italiano, generalmente, enmarcada. Este tipo de relato ya viene siendo utilizado desde *El Patrañuelo* de Timoneda (1560), pero es en el siglo XVII cuando alcanza plena actividad. En 1613, por ejemplo, Cervantes se vanagloriará de haber sido el primero en haber “novelado” en España, y los relatos enmarcados inundarán los fondos de las librerías de la época: Antonio de Eslava, Tirso de Molina, Alonso de Castillo Solórzano, Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, Luis Vélez de Guevara... Y, cómo no, también Lope. No podía dejar de tentar también este género, para mostrar su pericia en el tipo de narración que estaba de moda en torno a 1620-1630, pese a los celos, más bien oposición frontal, que muestra veinte años antes.⁶¹

Lope compone cuatro novelas cortas a instancias de su amante Marta de Nevaes, como bien señala al inicio de la primera de ellas: “No he dejado

⁵⁹ Véase José Lara Garrido, “*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego”, *Analecta Malacitana*, VII (1984), pp. 19-52, y “La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*”, *Edad de Oro*, III (1984), pp. 123-142, reimpresos y revisados en *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea – CEES ediciones, 1997, pp. 401-470, y González Rovira, *op. cit.*, 1996, pp. 220-221.

⁶⁰ En efecto, según señala González Rovira (*op. cit.*, 1996, p. 209), parece que pudo haber más ediciones; cfr. O. M. Villarejo, “Lope de Vega’s *Peregrino Lists*: An Historical Sketch Relative to the Data Produced on This Subject By a Series of Investigators”, *Hispania*, 62 (1978), pp. 1-48. La obra tuvo de todos modos un éxito inicial considerable, con siete ediciones en tan sólo cuatro años para luego caer en el olvido.

⁶¹ Véase a este respecto mi trabajo, “El nacimiento de la novela corta en España (La perspectiva de los editores)”, *Lectura y signo*, I (2006), pp. 165-175.

tengo, ayude a pasar esto poco que me puede quedar de vida. El oficio de capellán es muy a propósito.⁹

El teatro era género que no satisfacía uno de sus máximos deseos: sus afanes de gloria, de consideración social y reconocimiento por parte de la República literaria, no tanto como escritor popular, como autor de romances, ni como autor de un sinfín de comedias – algo que nunca iba a conseguir por la propia consideración de la época sobre este género –, sino como escritor docto, como un escritor “culto”, utilizando un adjetivo que tanto criticó el propio Lope, pero que en alguna ocasión fue utilizado por algún amigo suyo para definirle:

Del uno y otro a la sublime gloria
un peregrino en su fortuna aspira
por la voz dulce y cortesano aviso
del culto Lope, que en su nueva historia
tales sucesos canta con la lira
del Peregrino que lo fue en Anfriso.¹⁰

Lope, pues, anhelaba ser considerado como un “intelectual” de la época. A eso responde toda la serie de largos y cultos poemas, que tantos desvelos le costaron, pertenecientes a los géneros “nobles” del momento: lírica culta, poemas mitológicos, históricos y caballerescos, épica nacional y extranjera. Surgen de inmediato unos cuantos títulos: *La Dragontea*, *La Jerusalén conquistada*, *La hermosura de Angélica*, *La Circe*, *El laurel de Apolo*, *La Filomena*, *El Isidro*, *poema castellano*, y un largo etcétera.

Y, también, sus obras narrativas, muy especialmente las de ficción, que responden, fundamentalmente – al menos las tres primeras – a los dos grandes géneros nobles y clásicos de la narrativa del momento: pastoril y bizantina. Sus obras narrativas de ficción responden también a ese propósito capital en Lope ya referido: el de mostrarse como un escritor culto, intención y propósito estos, que aparecen en él muy pronto y que se irán intensificando con el paso del tiempo, en relación sobre todo con tres hechos que marcaron

⁹ La carta se fecha en Madrid, ¿julio-diciembre de 1630? La reproduzco de Nicolás Marín, ed., Lope de Vega, *Cartas*, Madrid, Castalia, 1985, p. 285. Cfr. el comentario que hace Enrique García Santo-Tomás, *Espacio urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*, Madrid, Iberoamericana, Universidad de Navarra y Vervuert, 2004, p. 134.

¹⁰ Son los tercetos que cierran el soneto de Juan de Arguijo incluido en los preliminares de *El peregrino en su patria* (ed. Avallé-Arce, p. 49).

decisivamente su vida: la polémica con los preceptistas neorristotélicos, la polémica gongorina y, también, su deseo de dejar una determinada imagen de sí mismo a la posteridad.

Tales obras constituyen, en este sentido, diversos ensayos de Lope sobre la prosa de ficción de la época, utilizando de manera sucesiva, además, los moldes de mayor fama y éxito en el momento correspondiente: relato pastoril, bizantino, otra vez pastoril (pero a la divino, en pleno ambiente contrarreformista), las *novelle*. En todos ellos combina además tradición e innovación: Lope también ofrece su particular aportación y dota a esos géneros narrativos de nuevos elementos, de nuevos recursos y modos de contar. Porque, además, por otra parte, la vanidad literaria de Lope le impedía dejar sin tocar cualquier género o tipo de obra en el que demostrar su propio valer; se trataba, en fin, del escritor que quiere mantenerse en candelero, estar en la cabeza de la república literaria de entonces: son intentos diversos del escritor por triunfar en los géneros de moda en la época y así, de igual manera que —al decir cervantino— era el “Monarca” de la producción dramática, serlo en la prosa; en un momento —al inicio, sobre todo, en torno a 1600— en el que se estaba innovando radicalmente la prosa de ficción en España, lo cual conduciría a la creación de la novela moderna. Es el tiempo de Mateo Alemán (*Guzmán de Alfarache*, 1598, 1604), de Cervantes (*Quijote*, 1605-1615; *Novelas ejemplares*, 1613; *Persiles*, 1616), de Quevedo (*El Buscón*, 1605). Lope de Vega, sabedor de la revolución que se estaba llevando a cabo en el campo de la prosa de ficción, también quiere contribuir a esa renovación.

De hecho, todas y cada una de sus obras responden a este parámetro: recoger una tradición ya asentada, clásica, y, partiendo de los modelos anteriores, añadir sus propias modificaciones: recursos, personajes, tipo de acción, etc. En este sentido las prosas de ficción de Lope han de explicarse teniendo en cuenta todas las motivaciones anteriores y, además, como muestras de la combinación de tradición y modernidad, con un propósito renovador del que Lope era plenamente consciente.

Junto a este aspecto, hay que señalar también que Lope acude por una parte a moldes narrativos que le permitían introducir versos propios: quizás no se sentía completamente cómodo con la prosa y de ahí que introduzca, abundantemente, poesías, género que sí dominaba y en el que se sentía a gusto;¹¹ en algunos casos

¹¹ Así lo afirma explícitamente en *La Dorotea*, IV, 3, p. 350. Véase el texto infra, nota 83.

Asimismo, se incluye (pp. 262-270) una epístola de importante contenido autobiográfico, en la que Lope se desdobra nuevamente en otro personaje (Jacinto). La Luscinda de la epístola puede ser trasunto de Micaela de Luján (p. 264) como los “dulces pajarillos” pueden serlo de los hijos habidos de la relación entre Lope de Vega y Micaela Luján. Por otra parte, el final de la composición, muy autobiográfica, según lo ya visto, creo que muestra a ese Lope perseguidor de la fama literaria y de un puesto de primera fila en el Parnaso español de la época:

Donde si espero de mis versos fama,
a ti lo debo, que tú sola puedes
dar a mi frente de laurel la rama,
donde muriendo vencedora quedas.

Además, Pánfilo afirma que “hombre que tan tiernamente escribía furiosamente amaba”, con referencia indiscutible al propio Lope; Al decir de Avalor-Arce *El peregrino en su patria* cae de lleno “en los años climatéricos” de la relación de Lope con Micaela de Luján, “que dejó profundas huellas en la novela, según se verá, entre ellas el nombre homenaje del protagonista, Pánfilo de Luján, y la muy hermosa epístola poética ‘Serrana hermosa’”.⁵⁷

No faltan tampoco la presunción y alarde de Lope, que introduce una composición (pp. 391-393) con versos en italiano y versiones de esos mismos versos en valenciano, portugués, vizcaíno, francés, alemán, latín, flamenco etc.; ni la presencia de Belardo, el gran seudónimo literario de Lope, que aparece al menos en dos ocasiones (p. 405 y p. 485), con referencia directa, al menos en el segundo caso, a su autor.

Avalor-Arce señala cómo en una ocasión se otorga al honor un tratamiento un tanto distinto al habitual y afirma que en ello podría encontrarse un elemento más que interrelacione nuevamente vida y literatura.⁵⁸ Y, finalmente, no hay que olvidar las casi continuas dilogías en torno al adjetivo *peregrino*. En efecto, como han puesto de manifiesto Lara Garrido y González Rovira, tales dilogías “reflejan el propósito del autor de autoproclamarse como ingenio único ante la incompreensión y los ataques recibidos en una época marcada por su destierro”; de hecho, por otra parte, en la representación de *esilio* que se encuentra en la iconografía de la época (en Ripa, por ejemplo) “aparecen

⁵⁷ Avalor Arce, *op. cit.*, 1973, p. 13.

⁵⁸ Avalor Arce, *op. cit.*, 1973, p. 35; cfr. González Rovira, *op. cit.*, 1996, pp. 212-213.

a Aurelia (= Elena Osorio, = Dorotea), e intervienen Feliciano (= Perrenot de Granvela, = Don Bela) y Menandra (¿acaso Marfisa?). Por otra parte, el romance que relata la historia de Fabio (pp. 454-462) parece presentar concomitancias con la historia de los amores lopescos en *La Dorotea*: es romance confuso donde hay cosas sin aclarar, pero que parecen referirse a algo ocurrido en los años del destierro, cuando Lope podría tener unos veinte años:

[...] Desde el Aries a los Peces
había el sol por su esfera
hecho apenas veinte cursos,
cuando empezaron mis penas.
[...]
Cuanto escribí fue después
Proceso de mi sentencia
[...]
Puso mi vida en peligro,
Púsome mal con quien era
Dueño de ella por entonces,
Que estaba mi vida en ella.
Mis secretos publicaba
Con encubierta cautela [...]⁵⁴

En la novela también se hacen referencias precisas a las Fiestas en Valencia (1599) con motivo de la celebración de las bodas de Felipe III con Margarita de Austria. Lope fue testigo presencial de esas bodas; es más participó en una mascarada de carnaval para celebrarlas en la que apareció vestido de Bottarga.⁵⁵ Lope hizo además relación de estas fiestas en su *Fiestas de Denia* (Valencia, 1599) y en su *Romance a las venturosas bodas que se celebraron en la insigne ciudad de Valencia* (de la misma fecha).⁵⁶

⁵⁴ Las citas proceden de las pp. 455-457.

⁵⁵ Según señala Felipe Gauna en la *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, "Consequitivamente después de su horden yuan delanteras deos máscaras ridículas quel uno dellas fue conocido ser el poheta Lope de Vega el cual venía vestido de Botarga, hábito italiano que hera todo de colorado, con calzas y ropilla seguidos y ropa larga de leuantar de chamebote negro, con una gorra de terciopelo llano en la cabeza, y este yua a cauallo, con huna mula ensillada a la gineta y petral de cascaueles, y por el uestido que traya y arsones de la silla levava colgando diferentes animales de carne para comer, representando el tiempo del carnal [...]". Cit. por Agustín Redondo, "El personaje de don Quijote: tradiciones folklórico-literarias, contexto histórico y elaboración cervantina", *NRFH*, 29 (1980), 36-50, pp. 40-41, reimpreso en *Otra manera de leer el "Quijote"*, Madrid, Castalia, 1998.

⁵⁶ Véanse p. 193 y las notas correspondientes de Avalor-Arce n.º 259, 272 y 286.

—*Pastores de Belén*— lo hace de manera que la prosa casi queda ahogada por los poemas; y de igual forma obras dramáticas: la *Arcadia*, y el *Peregrino en su patria*, que incluye cuatro autos sacramentales.

Para llevar a cabo esa mezcla de tradición e innovación que le permita destacar en el campo de la prosa, Lope echa mano de géneros bien conocidos, pero acude también a una de sus mejores fuentes de inspiración: su propia vida. En efecto, la literatura puede mostrarse como espejo de la vida observada, y constituye también, a menudo, testimonio de la vida vivida, e, incluso, de la vida soñada o imaginada. En este sentido, las obras de ficción de Lope de Vega son expresión máxima de sus obsesiones, de sus rasgos existenciales; en definitiva, muestra indudable de la integración de la peripecia vital del autor en su obra hasta el punto de que, sin ella, no se podrían entender por completo. Siguen, además, un proceso intensificador que culmina en *La Dorotea*, esa magistral fusión de vida y literatura que constituye sin duda —en palabras de José Manuel Blecua— la "suprema originalidad de Lope".¹²

En estas obras se pueden encontrar, como fuente principal de inspiración, algunos episodios y hechos conocidos de su vida, de los que señalaré seguidamente algunos:

- 1.- Sus tormentosos amores de juventud con Elena Osorio, que están en el origen de la *Arcadia*, y que reaparecen en *El Peregrino* y en *Pastores de Belén*, hasta llegar a su más bella y perfecta expresión en *La Dorotea*. De hecho, como ya sugirió en 1950 E.S. Morby, se puede hablar de toda una *Materia de Dorotea* conformada por la literatura surgida de los amores de Lope con Elena Osorio, de manera similar a como hablamos de una *Materia de Bretaña* para referirse un amplio grupo de obras literarias.¹³
- 2.- Su obsesión por la envidia, ya presente en la *Arcadia*, donde se incluye un retrato del escritor con estas palabras al pie: *Quid homilitate Invidia?* (ed. Morby, p. 53), y que reaparece sistemáticamente en todas sus obras narrativas.
- 3.- La relación con Góngora (enemistad y admiración unidas) y su ataque despiadado a los gongoristas. Esto sucede sobre todo en *La Dorotea*. Pero también en las *Novelas a Marcia Leonarda* y circunstancialmente en *Pastores de Belén*.

¹² Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Cátedra, 1996, p. 16.

¹³ Véase E.S. Morby, "Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*", *HR*, 17 (1950), pp. 108-125 y 195-217; cfr. Márquez Villanueva, ob. cit., p. 147. Más recientes son los trabajos de Enrique García Santo-Tomás, "Creación / recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio", *Criticón*, 65 (1995), pp. 55-63 y Marcella Trambaioli, "Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política", *Criticón*, 96 (2006), pp. 139-152.

- 4.- Sus alardes eruditos: presente en todas sus obras, desde fechas muy tempranas: Lope quiere demostrar, en consonancia con lo ya señalado más arriba, que es tan sabio como el que más y que maneja tanta bibliografía y erudición como el mejor de los humanistas. Todas sus obras narrativas de ficción constituyen un impresionante despliegue de citas y referencias cultas.
- 5.- Sus alardes de otro tipo: *Pastores* puede explicarse también como alarde poético. Maneja un número muy amplio y diverso de metros y estrofas, con pies forzados a veces muy difíciles. Acaso esto pueda explicarse también porque no se sentía cómodo en la prosa y acude con frecuencia al verso (*Arcadia*, *Pastores*) o al teatro (*Peregrino* y *Arcadia*).
- 6.- La astrología, a la que era tan aficionado, y que aparece, cuando menos, en *La Arcadia*, *Peregrino*, *Pastores* y *Dorotea*.
- 7.- Su lucha con los preceptos literarios, esto es, su aspecto como teórico literario, pues, como afirma Antonio Carreño se trata del “gran poeta crítico –con Herrera– de nuestra literatura”.¹⁴ Por ello son frecuentes sus digresiones, cuando no discusiones, sobre los más variados aspectos de la literatura.

Al final de esta trayectoria narrativa ha de situarse *La Dorotea*, sin duda el más personal de todos estos ensayos en lo que se refiere al género; acaso también su ensayo de obra narrativa nueva, su aportación más particular y personal a la ficción en prosa del Siglo de Oro. Al mismo tiempo, *La Dorotea* constituye el testamento literario-biográfico de Lope, en el que se hallará no sólo la vida vivida, sino la vida que le hubiera gustado haber vivido y la vida o biografía que se quiere transmitir a la posteridad. Es esa la razón fundamental, creo, por la que en esta obra aparecen todas las obsesiones vitales de Lope, aquellas que ya había ido desperdigando en sus obras anteriores, en mayor o menor medida, según la fecha de composición de esas obras: erudición, astrología, petulancia y presunción, antigongorismo...

La narrativa de ficción de Lope constituye en definitiva un proceso de renovación de la narrativa áurea, autobiografía y transfiguración literaria que culmina en *La Dorotea*.

¹⁴ Antonio Carreño, “La otra *Arcadia* de Lope de Vega: *Pastores de Belén*”, Adolfo Sotelo Vázquez y Marta Cristina Carbonell, eds., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 137-155. La cita en p. 146.

le permitan ponerse a la altura y tratar de *tú a tú* a los que le atacaban: “La publicación de una nueva novela [EPp] imponía ciertas cautelas y medidas defensivas elementales [ante los ataques que había recibido por la publicación de *La Arcadia*], ya que Lope no ceja ni en su intención de conquistar a los cultos ni en su vanidad literaria”.⁵²

Junto a esos elementos, aparecen otros muchos de también marcado carácter autobiográfico:

Alusiones a la casa de Alba, a cuyo servicio había estado unos pocos años antes.⁵³

De nuevo aparecen sus amores con Elena Osorio relatados por extenso aquí, aunque con otro desenlace (pp. 174-181). En efecto, Lope refiere a través de otro personaje esa relación, sobre la que volverá en varias ocasiones y, muy destacadamente, en *La Dorotea*: “Os quiero contar una historia sacada de los libros de mi juventud, a los veinte capítulos de mis años, escrita por mis desdichas e impresa en mi memoria [...] aquella breve tiranía, lazo de la verde edad, engaño de la vista, cárcel del alma, escuridad de los sentidos y, finalmente, hermosura que en las mujeres puso el cielo para tanto mal nuestro, de tal manera cegó mis ojos [...] Como este amor no era platónico, no tengo que disputar por qué partes era honesto, útil y deleitable; basta que a mí me pareció el mayor bien lo que era cifra de tanto mal” (p. 174). La amada recibe ahora el nombre de Aurelia: “libre en sus costumbres [...] gallarda [...] de ingenio claro y atrevido”, y actriz (p. 175). La relación se iba haciendo cada vez más intensa y “Ya nos parecía la casa estrecha para nuestro amor y buscábamos las soledades de los campos (p. 176) [...]”; Y duró cinco años (p. 176) hasta que “[...] se dejó vencer Aurelia de las obligaciones de un hombre [trasunto posible de José Francisco Perrenot de Granvela], no de mis méritos” (p. 177). La narración de este suceso real en la vida de Lope acaba con una solución distinta a la verdadera. Aquí Lope decidió tomar hábito, pero de nuevo recommenzó su amor (“Comenzó de nuevo nuestro amor con escándalo general de cuantos nos conocían”, p. 180) y acaban pasando los dos a Italia donde “hicimos voto de religión” (p. 180). Estamos, pues, ante un nuevo caso de interrelación de vida y literatura y de transfiguración literaria. A todo esto, el personaje que ha hablado se llama Tirso (= Lope, = Don Fernando en *La Dorotea*), y se refiere

⁵² Avalor-Arce, *op. cit.*, 1973, pp. 10-11 y 17.

⁵³ Véanse las referencias en pp. 172 y p. 457 (con alusión, además, a *La Arcadia*).

El peregrino en su patria".⁵⁰ Curiosamente: "Lope introduce una paradoja conceptual: un peregrino en su propia patria [lo que] implica un desafío a la novela picaresca, ya que era el pícaro quien había dado vida a la paradoja de un peregrino en su patria, pero así como las peregrinaciones de éste forman el registro del progreso del vicio, el protagonista de Lope registra la peregrinación de la virtud. Vista así, la novela de Lope se nos aparece como una superación espiritual de la picaresca, ya que está animada por la suposición fundamental de que el camino del hombre en la vida es uno de perfectibilidad. Confrontado con los edictos de Trento, y con la solución literaria a que había llegado Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* (1599), Lope formula en su *Peregrino* una nueva y original respuesta a los mismos problemas".⁵¹

f) Inclusión de numerosos elementos autobiográficos.

Todo ello convierte a *El peregrino* en una obra de especial significación en la trayectoria de la novela bizantina española que, además, cabe ser situada como cabeza de una de las dos líneas fundamentales que sigue este género: a) Corriente clásica, representada por Cervantes (y Enríquez de Zúñiga y Suárez de Mendoza), con geografía universal y onomástica exótica (Persiles, Periandro, Sigismunda...); y b) Corriente innovadora, representada por Lope de Vega (y Quintana y Párraga Martel), con geografía hispánica y onomástica idealizante (Nise, Aminta, Pánfilo...).

Como rasgo fundamental de la innovación lopesca ha de entenderse también la inclusión, una vez más, de numerosos elementos biográficos, ya desde la portada, en la que van de la mano la arrogancia y la admisión de desdichas; los preliminares y el prólogo, cargados de alusiones y referencias personales: envidia, erudición, aspiraciones de ser considerado como escritor culto, afición por la astrología, batalla con los preceptos, ataques recibidos, etc. Con todo ello, Lope desvela además, su aspiración de sentar plaza de humanista cristiano. *El peregrino en su patria* ha de entenderse en este sentido dentro de esas obras que Lope escribe en torno a 1600, insertas en la lucha contra Góngora y sus seguidores y, por otro lado, la gran batalla a la que dieron lugar sus comedias: la librada con los críticos neoaristotélicos por las reglas y preceptos. Lope se empeña, pues, en crear obras cultas, eruditas, que

⁵⁰ Son palabras de Avalle Arce, *ibidem*, p. 32.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 32-33; Antonio Carreño (art. cit., 1989, pp. 290-306) y González Rovira (*op. cit.*, 1996, p. 215) opinan en la misma dirección.

LOPE DE VEGA ANTE LA LITERATURA PASTORIL

Lope se inicia en el campo de la prosa de ficción con la novela pastoril, a la que dedica dos obras importantes — y no bien conocidas, pese a su alto valor —: *La Arcadia* (1598) y *Los pastores de Belén* (1612). Es un momento ya tardío para este género: la novela pastoril había triunfado años antes, sustituyendo en el gusto de la época a los libros de caballerías (*Diana*, 1559; *Diana enamorada*, 1564; *Galatea*, 1585), pero que se extenderá hasta bien entrado el siglo XVII (el último relato pastoril se publica en 1633). Lope, pues, acude a un molde genérico culto, noble, que, además de sus antecedentes clásicos e italianos, se encuentra en el momento, quizá, de mayor éxito y consolidación. Sólo así se explica que en 1599 aparezca una contrafacta a lo divino: *Primera parte de la Clara Diana a lo divino repartida en siete libros* (Zaragoza: Lorenzo de Robles, 1599).

Lope acude a este género para demostrar que es también un buen escritor de novelas pastoriles, e introduce nuevos elementos y características que crearán escuela. Así, en *La Arcadia*, Lope asume y emplea las convenciones del género siguiendo los modelos de Sannazaro y Montemayor, pero añade otros elementos que permitirán a Antonio Rey Hazas distinguir tres grandes líneas en la evolución de la novela pastoril: 1) Los que siguen la línea pastoril-(bizantino-cortesana) y neoplatónica de Montemayor, como Gil Polo y Cervantes; 2) los que moralizan y mixtifican diversas tendencias, como Enciso o Lofraso; y 3) los que prefieren acentuar el autobiografismo y rechazar el neoplatonismo al tiempo que el sostén bizantino, e incluyen elementos de miscelánea erudita: Lope de Vega y Cristóbal Suárez de Figueroa.¹⁵

Efectivamente, porque Lope ha dotado a su primera novela pastoril de un importantísimo contenido erudito, donde se muestra claramente la tendencia manierista ya en el camino del Barroco hacia la complejidad, la ornamentación y el decorado, que llevan a que, en ocasiones, la erudición o las digresiones parezcan tener más importancia que el tema en sí.¹⁶ Esta tendencia llevará a la pastoril a confluir con las misceláneas del siglo XVI dando lugar a, en palabras de Antonio Rey Hazas, la configuración de la novela como "miscelánea" morfológica, de acuerdo con esquemas que responden

¹⁵ Véase el trabajo de Antonio Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. (Formas de narrativa idealista)", *Edad de Oro*, I (1982), pp. 65-105.

¹⁶ Véase ahora el trabajo de José Manuel Trabado Cabado, "Poética y manierismo en *La Arcadia* de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), pp. 347-357.

a ejercicios paraescolares, en los que se integra una considerable cantidad de erudición y doctrina, con el fin de enseñar deleitando: “Esta tendencia, que ejemplifica mejor que ninguna otra obra la picaresca *Vida de Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, está ya prefigurada en la novela de Lope, a causa de la magna erudición que inserta y de la lista alfabética que nos ofrece, rasgos ambos fundamentales de las misceláneas, silvas y lecciones varias que abundan entre las publicaciones de los siglos XVI y CVII”.¹⁷

Junto a este contenido erudito, Lope dota a *La Arcadia* de otro rasgo novedoso y definitorio: es obra que se gesta casi en exclusiva “en la matriz del vivir anecdótico personal del escritor”,¹⁸ esto es, con un contenido autobiográfico muy destacado. La obra, en primer lugar, es resultado último de sus amores con Elena Osorio. Estos amores acabaron en un tormentoso proceso judicial por los famosos libelos de nuestro escritor contra Elena y su familia que le condujeron, en 1588, a ocho años de destierro de la Corte. Lope viaja y se establece en Lisboa, primero, Valencia y Toledo, después; hasta que en 1592 entra al servicio del Duque de Alba – también desterrado – y reside en la corte del Duque, en Alba de Tormes, hasta 1596. Sus ocupaciones allí no debieron ser arduas, lo que le permitió dedicarse a hacer literatura. En efecto, su estancia al servicio del Duque supuso la elaboración de, al menos, tres obras teatrales (*La pastoral de Jacinto*, *Los amores de Albanio e Ismenia* y *La Arcadia*), y una extensa obra pastoril, de igual título a la última teatral referida, compuesta, según el criterio más generalizado, entre 1592 y 1596.¹⁹

¹⁷ Antonio Rey Hazas, *op. cit.*, p. 89. Cfr. Alexander McNair, “Reconsidering the Didacticism of Lope de Vega’s *Arcadia*”, *Romance Notes*, 42, 1 (2001), pp. 97-105.

¹⁸ Son palabras de Avalor-Arce que la incluye dentro del capítulo V (“Autobiografía y novela”, pp. 141-174) de su *La novela pastoril española* (Madrid, Istmo, 1975, 2.ª ed. corregida y aumentada) como perteneciente al grupo de libros pastoriles que se distingue “por su gestación casi exclusiva en la matriz del vivir anecdótico personal del escritor”, p. 141. Sobre *La Arcadia*, pp. 158-166 y 173-174.

¹⁹ Además de los ya clásicos trabajos de Frida Weber de Kurlat (“El Lope-Lope y el Lope-prelope. Formación del subcódigo de la Comedia Nueva”, *Segismundo*, XII, 1976, pp. 111-131) y Juan Oleza (“La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308), sobre la producción literaria lopesca en Alba de Tormes ha de consultarse la monografía de Rafael Osuna (*La Arcadia de Lope de Vega: Génesis, estructura y originalidad*, Madrid, R. A. E., 1973), especialmente las pp. 81-120; los trabajos de Jesús Cañas Murillo, “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp. 75-95, y *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1995; José Roso Díaz, “El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega”, *Hesperia*, II (1999), pp. 115-126; Antonio Carreño, “Lope y el ciclo de *iuventute*”, *Iberoromania*, 56 (2002), pp. 4-32, y Dominick

los autos sacramentales, indefectiblemente dedicadas a la reflexión sobre la *peregrinatio vitae* [...]”.⁴⁶

c) Vuelve a incluir los característicos lances y peripecias que Contreras había olvidado. De hecho, Lope introduce numerosos elementos de marcado carácter cortesano, procedentes de la novela corta italiana, del teatro, incluido el del propio Lope: lances de amor y de honra, galanteos, seducciones, celos, desafíos...; con, además, marcado propósito actualizador y nacionalizador del género.⁴⁷

d) El *Peregrino* postula una recompensa final a los esfuerzos de los enamorados viajeros no sólo espiritual, sino también física; una satisfacción amorosa total.⁴⁸

e) Inclusión de elementos picarescos: el infra-mundo carcelario, de manicomios y locos.⁴⁹ En este sentido (otro elemento más de radical novedad, por lo que significa de pugna por la creación de la novela moderna), se ha llegado a considerar *El peregrino* como la respuesta de Lope a la picaresca, porque si la bizantina era una *peregrinatio vitae* o *peregrinatio amoris*, con carga – en este caso concreto – del ambiente doctrinal postridentino, la picaresca es una *peregrinatio famis*: “Y no olvidemos que la verdadera picaresca también está imantada por los conceptos post-tridentinos. Todo esto gravita sobre

⁴⁶ Son palabras de González Rovira (*op. cit.*, p. 220). De hecho, continúa este investigador, “En cuanto tiene ocasión, Lope de Vega despliega como en sus mejores autos sacramentales toda la ideología religiosa contemporánea, es decir, los dogmas y preceptos de la contrarreforma, con evidente afán divulgador y panegirista. Para ello incluirá numerosas digresiones sobre temas candentes de la época (libre albedrío, milagros, endemoniados, Inquisición, etc.) [siguiendo casi al pie de la letra los dictados del Concilio de Trento]. Pero sobre todo aprovechará la innovación de Contreras de incluir representaciones alegóricas en el desarrollo de la novela mediante el recurso de hacer testigo presencial de los espectáculos dramáticos a sus personajes, quienes pueden aprehender así conceptos teológicos”. (*Op. cit.*, pp. 220-221). Sobre estas cuestiones han de verse las consideraciones de Avalor-Arce (ed. cit., p. 28) y Rey Hazas (art. cit., p. 102-103).

⁴⁷ Sobre estas cuestiones, cfr. González Rovira, *op. cit.*, p. 212). Por otro lado, “Los elementos de la cultura cortesana que hemos señalado pretenden, en primera instancia, acercar el modelo clásico a la sensibilidad del lector de la época. Lope está ensayando un proceso de actualización y nacionalización del género con la inclusión de estos rasgos que serán característicos de nuestra narrativa y teatro barrocos para la edificación de del público, nacionalización que, por otro lado, se apoya también en dos sólidos pilares, destacados por Avalor-Arce como innovaciones de Lope: la delimitación del marco espacio-temporal y la intensificación de la religiosidad” (González Rovira, p. 215). Todo esto redundará en la verosimilitud del relato, si bien Lope va buscando no tanto ya la verosimilitud del relato cuanto la autenticidad del mismo.

⁴⁸ Véase Rey Hazas, art. cit.

⁴⁹ Avalor-Arce, *op. cit.*, 1973, p. 30.

a) Consolida y acentúa la tendencia innovadora de Jerónimo Contreras. La peregrinación se hace dentro de España, esto es, Lope hispaniza y actualiza el argumento ya que la obra no sólo sucede en España, sino que incluye también numerosos elementos y referencias a la España de 1600, con un propósito verosimilizador evidente. Este proceso de actualización influirá profundamente en novelas posteriores, y le lleva a limitar el espacio geográfico, que, además, es extraordinariamente conocido y familiar para todos. En este sentido, las “aventuras de Pánfilo y Nise carecen del sentido trascendente de la novela de Heliodoro y de Contreras”.⁴³

b) La obra responde sobre todo a un objetivo didáctico;⁴⁴ y didactismo entendido desde una vertiente fundamentalmente religiosa, en la que converge la práctica totalidad de los elementos de la narración. En efecto, todos los elementos de la narración se orientan hacia el provecho del lector en una línea concreta: la religiosa. En este sentido, mantiene la tendencia religiosa y simbólica que ya es posible encontrar en la *Selva de aventuras* de Contreras, pero si en esta era “mística beatería platonizante”, ahora, en Lope, es “rígido catolicismo postridentino”.⁴⁵ De hecho, la peregrinación de los personajes principales, motivada inicialmente por un asunto amoroso deriva de inmediato hacia una peregrinación religiosa, en la que no perderán momento para visitar cuantos monasterios, iglesias y lugares de culto les salen al paso. De hecho, los viajes de los protagonistas se articulan en un triple eje: “*peregrinatio amoris* en la estructura convergente de las tramas; *peregrinatio* religiosa desde el punto de vista argumental; y *peregrinatio vitae* desde la perspectiva del narrador, quien insiste numerosas veces en el carácter simbólico del devenir de los personajes mediante las citas que cierran cada libro, pocas líneas después de

Este libro puede dar una buena idea, por una parte, de cómo se pasaba el tiempo en la corte de Alba de Tormes: juegos diversos, música, representaciones teatrales, tertulias filosóficas sobre diversas materias (amor, poesía), etc., realizados por personajes literarios que, por otra parte, disfrazan a personas reales, de identidad conocida o que se puede conjeturar: Belardo no es otro que el propio Lope de Vega, a través de uno de sus seudónimos predilectos; Anfriso pudiera ser Don Antonio de Toledo, Duque de Alba; Brasildo, probablemente Juan Blas de Castro, músico y amigo de Lope que reaparecerá en *Pastores de Belén*; Bresinda, la madre del Duque; Lucindo, Don Diego, el hermano bastardo del Duque; Alcino, Jerónimo de Arceo, secretario del hermano bastardo del Duque; y Tirsi, el poeta Diego Hurtado de Mendoza, ayo de Don Antonio de Toledo.²⁰

La presencia, pues, de la vida de la corte albana se hace materia tangible y principal de *La Arcadia*, y muy especialmente en lo que tiene que ver con el propio Lope: sus alardes eruditos, la presencia de la magia, que, al decir de Javier Blasco, lo invade todo en *La Arcadia*,²¹ episodios concretos como las posibles referencias a sus amores con Elena Osorio, hechos acaecidos en Alba de Tormes...; todo ello se plasma no tanto ya en datos y hechos concretos (a veces muy desfigurados), sino, sobre todo, en el tono general de desengaño que presenta la obra²² y que llevará incluso al propio Belardo (=Lope) a usurpar el papel de Anfriso. En efecto, Lope llega a Alba de Tormes tras varios años de destierro y un penoso proceso judicial, que le conducen a un tono pesimista y desengañado que se acentúa, sin duda, en 1593 con el fallecimiento de su hija mayor, Antonia Clara, y en 1594, con la muerte de su mujer Isabel de Urbina.

Cabría hablar en este sentido no tanto de autobiografía cuanto como de proyección de un estado de ánimo, que alcanza a otros personajes utilizados por Lope para expresar su propio sentir, como desfogue de sus propios

⁴³ González Rovira, *op. cit.*, p. 214. Cfr. Javier Rubiera Fernández, “El teatro dentro de la novela. De la *Selva de aventuras* a *El peregrino en su patria*”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 27 (2002), pp. 109-122; Guillermo Serés, art. cit., y Francisco Javier Díez de Revenga, “La imaginación de Lope de Vega: los espacios de *El peregrino en su patria*”, *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002, pp. 189-202.

⁴⁴ En este sentido la obra responde a la taxativa afirmación aristotélica de “quien sabe, enseña”, según González Rovira (*op. cit.*, p. 210). Se intenta educar, sí, a los lectores, pero de manera manipuladora; en esta misma línea, “Lope sostiene siempre con sus incursiones la veracidad de la historia que nos está relatando, ante la cual se siente tan admirado como, presumiblemente, debe estarlo el incrédulo lector [...] buscará la identificación entre protagonista y lector a través de un narrador medial que represente explícitamente el proceso de recepción esperado”. González Rovira, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁵ Son palabras de Avalle-Arce, *op. cit.*, 1973, p. 28.

Finello, “Alba de Tormes y el ambiente dramático en torno a la *Arcadia* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, 9 (2003), pp. 211-224. Tangencialmente también puede consultarse Antonio Rey Hazas, “Los comendadores de Córdoba: hacia la fórmula definitiva de la tragicomedia barroca”, *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp. 413-425.

²⁰ Para todos estos aspectos debe acudir a la monografía de Rafael Osuna, ya citada en la nota anterior.

²¹ Véase Javier Blasco, “Entre la magia de amor y la magia de la memoria. Hermetismo y literatura en *La Arcadia*, de Lope”, *Edad de Oro*, XI (1990), pp. 19-37, p. 20.

²² Véanse las certeras páginas que Rafael Osuna ha dedicado a este asunto, *op. cit.*, pp. 65-77. Consúltese también del mismo investigador, “La forma interior de *La Arcadia* de Lope de Vega”, *BBMP*, XLV (1969), pp. 255-269.

sentimientos; así se justifica desde la portada del libro, con la afirmación siguiente: “De Bernardo es el blasón, las desdichas mías son” (ed. Morby, p. 51). Esta leyenda, por cierto, rodea al blasón con las famosas diecinueve torres del escudo que Lope incluye también al inicio de su *Peregrino* y que motivaron la acerada crítica de Góngora. Justificación similar se puede encontrar en el prólogo: “[...] Si alguno no advirtiese que a vueltas de los [pensamientos] ajenos he llorado los míos, tal en efeto como fui quise honrarme de escribirlos [...] antes es conforme a la esperanza de una Vega humilde el fruto de pastores que lo parezcan tanto, y más tratando amores con desdichas, que cayeron en mí como en su mismo centro”. (Ed. de Morby, p. 56).

En efecto, Lope de Vega, a vuelta de las ajenas, llora sus propias desdichas. Los ecos en este sentido son muy numerosos y sólo señalaré un ejemplo para mostrar cómo la vida del propio Lope lo inunda todo. Muy al inicio, en la primera conversación entre Belisarda y Anfriso, esta le dice “Bien digo yo que has leído esta mañana tus libros, y que quieres venderme tu descuido vestido de unos encarecimientos, como si se pudiese comprar mi cuidado con mentiras” (ed. Morby, p. 77); parece más una reprensión destinada a Lope que no al Duque. La vida de Lope, pues, se convierte en aspecto fundamental a la hora de explicar la génesis de su primer ensayo pastoril.

Casi quince años después, Lope acude al mismo modelo y publica en 1612 *Pastores de Belén*, uno de los escasos ejemplos de libro de pastores pastoril a lo divino que han llegado hasta nosotros. En efecto, *Pastores de Belén* ha de insertarse en primer lugar dentro de la rica tradición de literatura a lo divino que en el caso español cuenta con ejemplos muy destacados: Sebastián de Córdoba, San Juan de la Cruz y un largo etcétera; en este sentido, *Pastores* tiene siempre el referente de *La Arcadia*, su otro libro pastoril.²³

²³ Véase por ejemplo la dedicatoria a Carlos Félix (ed. Fernández Ramírez, vol. I, p. 17) y el párrafo final de la obra en el que Belardo [= Lope] se dirige a la zampoña (ed. cit., vol. II, p. 182): “Si en otras ocasiones me havéis parecido rústica y bárbara, Zampoña mía, quando al son vuestro cantaba yo los pastores de mi patrio Tajo, sus vanos amores y contiendas a vueltas de los errados pensamientos de mis primeros años: ¿qué me parecéis ahora que me havéis ayudado a cantar los *Pastores de Belén*, sus honestos pensamientos, dirigidos a las justas alabanzas de aquella hermosa Virgen, que enamora los choros de los ángeles?”. Lope había terminado *La Arcadia* en forma similar (ed. Morby, pp. 451-452). Los preliminares de *Pastores* insisten en la misma relación a través de los versos de Tamayo de Vargas (“De pastor a pastor va / lo que va de amor a amor / [...] está, Lope, en vuestra mano, / siendo tan perfecto humano, / ser tan perfecto divino”, p. 20.) y de Nectalvo (trasunto posible del propio Lope?): “Lope, por ser peregrino / en cuanto hacéis y decís / vos a vos os traducís / de lo humano a lo divino” (ed. cit., p. 22).

de *Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea* (1552), que readapta en parte la obra de Aquiles Tacio; y Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras* (1565), acaso el paradigma ejemplar de la novela de aventuras de la Contrarreforma y la que crea las bases del nuevo género narrativo español, desligado ya de los modelos clásicos.

La obra de Lope consta de cinco libros que se articulan en torno a la subordinación de diversos elementos (digresiones, episodios, autossacramentales, relatos varios, lances de amor, galanteos, celos, seducciones, desafíos) a la fusión de dos tramas paralelas directamente relacionadas que se entrecruzan a lo largo de la obra: la historia principal entre Pánfilo y Nise y la secundaria entre Celio y Finea, dos parejas de hermanos huidos por error, a causa de la oposición paterna a su relación amorosa que, en realidad no existe, ya que el padre de la joven ha concertado la boda de Nise y Pánfilo con el padre de éste, y no con otro pretendiente como creen los enamorados (cfr. ed. cit., p. 258).⁴¹

El propósito de Lope se expresa con nitidez: “Respondida, pues, esta objeción, nuestra historia, cuyo fin es mover con los trabajos deste hombre” (p. 336). El objetivo, pues, parece claro: se trata de escribir una narración que, inserta en pleno ambiente contrarreformista, responda a los móviles horacianos de enseñar deleitando y, además, *mueva* a los lectores.⁴² Pero además de este objetivo del autor, se propone asimismo renovar el género, dotarle de nuevos rasgos y elementos, de tal manera que, partiendo de los aspectos generales que se pueden encontrar en los modelos clásicos y españoles, Lope añade otros que permiten considerar *El Peregrino* como una obra de especial significación en la evolución de la novela bizantina en España. Lope, en definitiva, quiere hacer en el campo de la novela griega lo mismo que venía haciendo desde aproximadamente 1580 con el teatro. Sus grandes aportaciones a ese género pueden centrarse en los siguientes aspectos:

⁴¹ Además del libro ya citado de González Rovira, véase a este respecto el trabajo del mismo investigador sobre “Estrategias narrativas en *El peregrino en su patria*”, Alberto Blecuá et alii, *Lope en 1604*, Barcelona, 2004, pp. 137-150.

⁴² Véase la nota 473 de Avallé-Arce (ed. de *El peregrino en su patria*) y p. 338, momento en que el narrador se ‘mete’ dentro de la historia de los peregrinos y ‘mueve’ a los lectores. Para González Rovira “a los *delectare* y *docere* añade Lope una tercera función, el *mouere*, claramente relacionada con la persuasión retórica, señalada en varias ocasiones en el seno de la misma novela como virtud del orador y, por extensión, del narrador” (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996, p. 218).

desde muy pronto.³⁹ Acaso contribuyan varios factores: formato pequeño (octavo en su mayoría) que favorece una mayor difusión; calidad y número de poemas, de autor, además, ya muy conocido en ese género; por ser libro también didáctico en el seno de la literatura de la Contrarreforma (lo que también haría Lope con *El peregrino*). Parece indudable, pues, que Lope fue un escritor de gran éxito en el terreno de la novela pastoril, que renovó, y cuyas innovaciones fueron del gusto del público y gozaron del aplauso general.

LOPE DE VEGA ANTE LA LITERATURA BIZANTINA

Entre uno y otro ensayo pastoril, Lope de Vega acude a otro modelo clásico que competía por la primacía en el gusto popular con los libros de pastores: la novela bizantina. Se trata ahora del tipo de ficción narrativa que vino a sustituir el gusto por los libros de caballerías en lo que se refiere a ser un tipo de relato que mantiene los preceptos aristotélicos de verosimilitud,⁴⁰ unidad, decoro y, al mismo tiempo, capaz de producir en los lectores admiración, por lo peregrino y extraño de sus lances y por la variedad de aventuras que introduce. Se acude entonces a los modelos clásicos de la novela griega de aventuras, que llegó y circuló de manera extensa por los ambientes humanistas y cortesanos. Sus modelos son Heliodoro (*Historia etiópica de los amores de Teágenes y Clariclea*, que se traduce en castellano en 1554 a partir de la versión francesa de Amyot y, más tarde, en 1587 por Fernando de Mena a través de la traducción latina de Warschewich), y Aquiles Tacio (*Leucipe y Clitofonte*, que se conoció sobre todo a través de la refundición hecha por Ludovico Dolce en sus *Amorosi ragionamenti* [1546], traducido por Quevedo con posterioridad, aunque esta versión no llegó a publicarse nunca). El siglo XVI da lugar a las primeras expresiones de este género por medio de dos obras que le proporcionan las características fundamentales que seguirá en España este tipo de literatura: Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores*

³⁹ En carta al Duque de Sessa fechada en noviembre de 1611 Lope dice: "Y sepa V. E., señor, que estos días he escrito un libro que llamo *Pastores de Belén*, *prosas y versos divinos* a la traza de *La Arcadia*. Dicen mis amigos (lisonja aparte) que es lo más acertado de mis ignorancias, con cuyo ánimo le he presentado al Consejo y le imprimiré con toda brevedad; que ha sido devoción mía y, aunque de materia sagrada, tan copioso de materia humana y divina, que pienso será recibido igualmente". Cit. por Carreño, art. cit., 1989, p. 145.

⁴⁰ Véase ahora el trabajo de Guillermo Serés, "La poética historia de *El peregrino en su patria*", *Anuario Lope de Vega*, 7 (2001), pp. 89-104.

A este aspecto primero y fundamental de la obra se le añaden algunos elementos característicos de los libros de pastores, ya desde el mismo inicio, que no es sino un recuerdo del inicio de *la Diana*. Si esta había comenzado:

Baxaba de las montañas de León el olvidado Sireno, a quien Amor, la fortuna, el tiempo trataban de manera que el menor mal que en tan triste vida padecía, no se esperaba menos que perdella. (Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. Asunción Rayo, Madrid: Cátedra, 1991, p. 109).

Pastores lo hace de manera similar:

Bajaba de las montañas de Judea a la torre de Belén, puesta una milla de la sagrada Elia, el pastor Aminadab, descendiente del Tribu [sic] y casa de Jacob [...] (ed. cit., vol I, p. 29).

Pero Lope elimina todos aquellos aspectos que han de quedar fuera de una obra sacra. En efecto, como señaló Avalor-Arce, nuestro escritor, una vez situada la obra en un molde clásico lo va a superar espiritualmente, hasta tal punto que el único parecido con el modelo es la condición pastoril de los personajes. Con todo, "estos pastores no pertenecen a la tradición bucólica sino a la bíblica: son los pastores de la Adoración. Pero ya se ha visto cómo en Fray Luis de León la doble identidad del pastor evoca y mezcla estos dos mundos. Algo semejante ocurre aquí, pues si bien el personaje es el pastor bíblico, su *modus vivendi* es novelístico, despojado, claro está, de lo que no condice [sic] con la intención divinizada. En otras palabras, en los *Pastores de Belén* la materia es sacra, mientras que la forma es profana".²⁴

Pastores se compone de cinco libros de extensión más o menos similar, en los que se narran historias bíblicas muy diversas que culminan en el tercer libro con el nacimiento de Cristo y la adoración posterior: "[...] iba el pastor dichoso revolviendo en la memoria aquellas antiguas historias de la creación del mundo, tapizes que por la ancianidad del tiempo intentaban los años cubrir de olvido", (I, p. 29), se señala al comienzo de la obra. Las historias sirven, entre otras cosas, para entretener a los diversos personajes (I, p. 33), que sucesivamente se van encontrando y reuniendo, formando grupos más o menos numerosos. El tercer libro es el núcleo porque en él se relata la llegada a Belén de la Virgen María y San José y el nacimiento del Niño Dios (II, p. 10).

²⁴ Véase *La novela pastoril española*, op. cit., p. 271.

El relato del nacimiento presenta aspectos costumbristas y de cotidianidad, a la vez que “rompe sus propios límites, situándose entre lo maravilloso e idílico”;²⁵ y acaba (libro V, vol. II, p. 182) con los preparativos de la familia sagrada para su huida a Egipto. En realidad este libro gira en torno a un recurso muy sencillo: un narrador hace contar a otros narradores (en un número muy amplio, pues hay más de cincuenta personajes) la historia bíblica en torno al nacimiento de Jesús. En el seno de esas narraciones se incluyen digresiones sobre diversos aspectos (neoplatonismo, poesía, etc.), se refieren juegos de entretenimiento de la época, muy en la línea de lo que se suele hacer en los libros de pastores.

Pero todo ello conducido a otros fines que no son los habituales en las novelas pastoriles y que dotan a la obra de un elemento novedoso importante: se trata de narrar el nacimiento de Cristo. Nos encontramos, efectivamente, ante una pastoril a lo divino, con un fin, parece lógico, fundamentalmente didáctico, que se inserta de lleno en el contexto de la literatura contrarreformista española (el propio Lope con *El peregrino en su patria* [1604], Cervantes, con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* [1617]). Es el tiempo en el que autores, géneros y obras muy populares, de gran éxito y plenamente consolidados, son utilizados con propósito de propaganda católica (Sebastián de Córdoba, 1575; *Clara Diana a lo divino*, 1599). En este sentido, *Pastores* presenta un contenido didáctico importante —no habitual en la novela pastoril— que se plasma, por un lado, en que es lectura que Lope recomienda a su hijo Carlos Félix para entretener mejor sus niñeces: “Estas prosas y versos al niño Dios se dirigen bien a vuestros tiernos años; porque si él os concede lo que yo os deseo, será bien que, cuando halléis Arcadias de pastores humanos, sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños, y aquellos mis ignorancias. Leed estas niñeces, comenzad en este Christus, que él os enseñará mejor cómo havéis de pasar las vuestras. Él os guarde”. (Ed. cit., vol. I, p. 17).²⁶

Por otro lado, *Pastores* se inscribe en la tradición de los *exempla* bíblicos, dentro de los ritos y tradiciones religiosas navideñas: “En el contexto de la Contrarreforma [...] los *Pastores* se definen también no tan sólo como texto novelesco sino también didáctico. Se acomoda al *exempla* bíblico, [sic] ya

²⁵ Véase Antonio Carreño, art. cit. (1989), pp. 137-8.

²⁶ Este y otros elementos es lo que ha llevado a plantearse recientemente sobre el contenido de literatura infantil que pueda llevar consigo esta obra. Véase Florence Raynié, “*Pastores de Belén*, de Lope de Vega: ¿Una novela para niños?”, *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14 (2002), pp. 195-210.

Tal sentir invade también la obra que me ocupa ahora. *Pastores* es reflejo del arrepentimiento del poeta, en correlato evidente con su circunstancia vital, que se dirige a un ¿auténtico? propósito de enmienda:

No más el Babilónico alboroto,
prisión injusta de mis verdes años,
de mi patria y razón suspenso loto.
Traxéronme los blancos desengaños
nuevas del fin, y el tiempo fugitivo
passadas horas y presentes daños.

[...]

Admite mi humildad, pues tu grandeza
primero que a la myrra, incienso y oro,
llamó a Belén la pastoril pobreza.³⁷

Juan Bautista Avalle-Arce se ha referido también al tono vital de arrepentimiento que invade esta obra de Lope:

[...] los *Pastores de Belén* dan una anhelante nota, propia de la circunstancia vital en que se halla su autor. El arrepentimiento ha invadido su alma y se reniega de los locos devaneos de la juventud, y de aquellas obras en que se canta esa misma carne que se interpone obstinadamente en su camino de regeneración. La *Arcadia*, apoteosis del amor humano, destaca nítida su contorno y sobre ella descarga el desaliento inducido por la frágil humanidad del poeta. Los *Pastores* son el resultado del vano esfuerzo de aniquilar la pastoril profana, la *Arcadia*, y las memorias que su nombre evoca, y de suplantar todo, en el irremontable curso de la historia, por su versión divina. Inútil empresa ¡pero qué hermosos versos destiló el corazón del pecador arrepentido al acometerla!³⁸

Lope de Vega consiguió un verdadero éxito con sus obras pastoriles. De la primera de ellas se conocen, entre 1598 y 1675, veinte ediciones distintas publicadas sobre todo en Madrid, pero también en Barcelona, Valencia, Lérida, Segovia, Málaga y Amberes. Por lo que se refiere a la segunda, se tiene noticia de diez ediciones de existencia cierta entre 1612 y 1675, y de otras cinco más sobre las que hay algunas dudas. La obra tuvo un éxito considerable,

³⁷ Estos versos proceden de la introducción que Lope incluye al inicio de la obra, vv. 70-75 y 127-129.

³⁸ Juan Bautista Avalle-Arce, *La novela pastoril española*, p. 272.

En efecto, porque si hay algo que también destaca en esta obra es su fuerte contenido autobiográfico, al que el propio Lope se refiere en carta de noviembre de 1611 al Duque de Sessa:

Y sepa V.E., señor, que estos días he escrito un libro que llamo *Pastores de Belén, prosas y versos divinos* a la traza de *La Arcadia*. Dicen mis amigos (lisonja aparte) que es lo más acertado de mis ignorancias, con cuyo ánimo le he presentado al Consejo y le imprimiré con toda brevedad; que ha sido devoción mía y, aunque de materia sagrada, tan copioso de materia humana y divina, que pienso será recibido igualmente.³²

Este contenido biográfico se plasma no ya sólo en menciones concretas al propio Lope (soneto de Belardo en I, p. 123; el párrafo anterior, etc.), en acaso posibles dardos contra el gongorismo,³³ y en la presencia de la astrología a la que tan aficionado era nuestro autor,³⁴ sino también, como sucede en *La Arcadia*, en la plasmación de un estado de ánimo, muy similar al que inunda su primer ensayo pastoril.

En efecto Lope llega a 1611 en un momento vital caracterizado por el desencanto y el arrepentimiento³⁵ que se traduce en una serie de obras de carácter fundamentalmente religioso de entre las que destaco las siguientes:

- a) Abril de 1610: tres manuscritos autógrafos de las comedias *La hermosa Ester*, *La buena guarda* y *El caballero del Sacramento*.
- b) Febrero de 1611: comedia de asunto bíblico *Barlaán y Josafat* (*Los dos soldados de Cristo*).
- c) Sin fecha fija, pero entre 1610 y 1612: dos comedias, *La historia de Tobías* y *La madre de la mejor* (sobre Santa Ana y el nacimiento de la Virgen María).
- d) *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1612).
- e) *Rimas sacras* (1614).³⁶

³² Cito a través de Carreño, art. cit., 1989, p. 145. Cursiva mía.

³³ Me refiero a estos versos: "Yo no escribo mis versos tropológicos, / ni me precio de machinas versátiles, / ni vivo de aforismos Astrológicos", ed. cit., vol. II, p. 103.

³⁴ Aparte de referencias aisladas, Lope incluye una composición en verso en la que una gitana le lee la mano al niño Jesús; se trata, pues, de una lectura astrológica de manos en verso (ed. cit., vol. II, p. 181).

³⁵ Véase a este respecto lo que señalan Antonio Carreño (art. cit., pp. 139-145) y García Posada (ed. cit., pp. 39-46 y 169-174).

³⁶ Sobre este poemario ha de consultarse ahora el estudio de Yolanda Novo, *Las "Rimas sacras" de Lope de Vega. Disposición y sentido*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, y la excelente edición de Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana, 2006.

dentro de la representación gráfica y en miniatura de "nacimientos" (San Francisco de Asís fue su iniciador); de los ritos religiosos navideños; de la representación medieval de los mismos misterios, y de la importancia que el dogma de la Virgen-Madre adquirió en la Teología Católica [...] esta figuración plástica de la "Adoración" se acomoda también con la ejemplificación visual que proclamaba San Ignacio en los *Ejercicios espirituales*, y con los métodos que la nueva devoción inculcaba en devocionarios religiosos. Era la técnica –visual, plástica, emotiva– practicada por la predicación religiosa [...] Los diminutos tomillos en octavo en que circularon los *Pastores de Belén*, de fácil manejo, satisfacían –de ahí el éxito– esa devoción con frecuencia a flor de piel, lírica, imaginativa, sensual. A su popularidad alude Góngora en 1621 en un soneto ("Aquí del Conde Claros...") donde asigna al famoso "alter ego" de Lope –Burguillos– como autor de los *Pastores*.²⁷

Las novedades que presenta *Pastores*, se refieren también, por ejemplo, al tratamiento del nacimiento de Dios, por cuanto que en la tradición anterior (tanto en la literatura como en las artes plásticas), el centro sobre el que giran las obras es el anuncio del ángel; aquí, sin embargo, el centro es la adoración. En este sentido, *Pastores de Belén* ha podido ser definido como una "formidable pastorela polifónica"²⁸ para celebrar a Dios recién nacido y como un variado palimpsesto en el que se funden diversas tradiciones (clásica, bíblica, renacentista) y variedades de formas métricas y personajes.

En este aspecto, la obra presenta un número muy elevado de composiciones poéticas, en número muy superior a cualquiera de las otras obras narrativas de Lope. En efecto, entre las historias narradas se incorporan numerosas composiciones poéticas que convierten el libro en un impresionante muestrario de la poesía en boga, tanto de la procedente de la lírica culta y las formas italianas, como de la lírica tradicional, que se suceden y se combinan en grado sumo.²⁹

Estas composiciones poéticas sirven para fines diversos: resumen, síntesis de lo anterior (p. 73, 81, II.80; II.81 [la historia de Caín y Abel en un soneto], II.82 [origen de las letras], II.83 [el diluvio universal], II.84 [las dimensiones del mundo], II.85 [la torre de Babel]); pasar y entretener el tiempo

²⁷ Antonio Carreño, art. cit., pp. 150-151.

²⁸ *Ibidem*, p. 155.

²⁹ Véase ahora el trabajo de Begoña López Bueno, "Beatus ille y Lope (A vueltas con un 'Cuán bienaventurado')", *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 197-212.

(p. 107, p. 144, II.117), relajación del autor — y del lector — ante tanta narración (“Fileno hizo estos versos que por no cansaros con la continuada narración de mi historia, puesto que es imposible que a nadie canse, os los quiero referir cantando[...]”, p. 47), momentos para la efusión lírica y expresión de los propios sentimientos...

Y, a veces, se convierten en verdadero alarde, no ya sólo por el número y variedad de estrofas que emplea, sino por la dificultad de rima que se propone en algunas de las composiciones: así cuando se simulan justas poéticas (II.38, II.39, II.39-40, II.40-41, con mención de las consonantes que han de seguir los sonetos). También el estribillo siguiente, con llamativos juegos aliterativos:

A la mu, niño, a la muerte,
ea ro, rostro al morir,
que a mí me importa el vivir.
(II, 95)

Lope se haya en plena madurez artística y se nos muestra como un perfecto dominador del verso a través de ciento setenta y seis composiciones poéticas distintas,³⁰ algunas de las cuales son una auténtica delicia (II.12), donde, además, se puede encontrar el sabor de la lírica tradicional (II.12, II.13, II.15-16, II.27-29):

Campanitas de Belén,
tocada al Alva, que sale
vertiendo divino aljófara,
sobre el sol que della nace,
que los ángeles tocan,
tocan y tañen.

Y esta otra, excelentísima y muy conocida:

TEBANDRA

Las pajas del pesebre,
niño de Belén,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.

³⁰ He aquí una relación incompleta: sonetos, p. 30, 32, 73, 81; romances: pp. 35-36 (“con letra”, en vv. de 7 y 5), 40-42, 42, 103-104, 117-120; romancillos: 109-111, 111-112, II.177 (con pentasílabos); villancicos: 42-43, 54-55; rondallas: pp. 43-44, 44-45, 45-46, 52, 55; Canciones: p. 48-52; sextetos lira: 56-58; décimas: (pero con vv. octosílabos) 67, 76-78, 90-91, 92, 93, 94; tercetos encadenados: 95-102 (égloga); seis octosílabos: 107-108; sextina: II.131.

Lloráis entre las pajas
de frío que tenéis,
hermoso niño mío,
y de calor también.

Dormid, cordero santo;
mi vida, no lloréis,
que si os escucha el lobo,
vendrá por vos, mi bien.

Dormid entre las pajas,
que aunque frías las veis,
hoy son flores y rosas,
mañana serán hiel.

(ed. cit. II, 31-32).³¹

Pastores de Belén se cierra finalmente con un largo párrafo en prosa de Belardo dedicado *A la zampoña* en la que de nuevo se ponen en relación las dos obras pastoriles de Lope y se relaciona asimismo con el estado anímico y psicológico de Lope, que es lo que, al fin y a la postre, parece haber guiado la composición de este libro: su arrepentimiento y desengaño de las cosas mundanas:

Pero no puedo negaros, que esta vez havéis empleado vuestro talento en sujeto dignísimo: y satisfecho en parte aquellas fábulas vanas, inútiles, copiosas de mentiras y *lisonjas*, halagadoras de hermosuras, que en tan breve tiempo feas, han sido luz de mis engaños. Ya no os cuelgo en laureles, ya no en aldavas de oro sino en este portal de Belén derribado y eterno, de donde pienso volveros a tomar, si la vida que allí nació aquella noche, para que cante sus alabanzas me la concede. (Ed. cit., vol. II, p. 182).

³¹ Cfr. la ed. de Miguel García Posada (Lope de Vega, *Poesía. Antología*, ed. de ..., Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 178-179), que lo comenta así: “En este y los siguientes poemillas Lope ve al Niño Jesús acosado, amenazado por los presentimientos de su futuro o por los hielos de diciembre, siempre indefenso. Esta humanización de la figura de Jesús es la clave primera del gran acierto estético que son estos poemas. Jesús, para Lope, es, por encima de todo, un niño. Por eso no duda en introducir los motivos infantiles de modo realmente conmovedor (vv. 11-12). Todo el poema está organizado sobre el llanto del Niño, molesto por las incomodidades del pesebre: muy en la tradición española (así la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique), esas pajas que hoy le molestan anuncian las espinas de la pasión [...]”. Por cierto que el estribillo lopesco procede del cancionero tradicional y volverá a utilizarlo con retoques Góngora: “Las flores del romero, / linda Isabel / hoy son flores azules, / mañana serán miel”. Cfr. lo que dicen sobre este cantar tradicional, ya recogido por Correas, Dámaso Alonso y José Manuel Blecua en su *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1992, 2.ª ed. corregida, 4.ª reimpresión, pp. 264-265.

Queda como peor solución la de la edición pirata, privada del interrogante, y de la coma cuya ausencia podía paliar:

: Pues **como ladrón** tienes la casa entapiçada, de lo que hurtaste y yo lleuè, y hazes alharacas por seys tristes hueuos que me hallaste: (M 155).

9. Una errata de puntuación es arrastrada desde A, por B y por M. No la hallamos corregida hasta la edición de 1602:

Preguntado al cabo dello, que teneys horro? que se ha **ganado, la** respuesta esta en la mano. (A 220).

Preguntado al cabo dello: que teneys horro? Que se ha **ganado, la** respuesta esta en la mano: (B 220).

Preguntado al cabo dello: Que teneys horro? Que se ha **ganado, la** respuesta está en la mano: (M 239).

Preguntado al cabo dello: Que teneys horro? Que se ha **ganado? la** respuesta está en la mano: (C 226).

M sigue a B en los otros signos de la frase y en la mayúscula del segundo *Que*. La inclusión del segundo interrogante debió ser fruto de la última corrección para la edición de C, y no fruto, como hemos visto en tantos otros casos, de los retoques de un ejemplar de B que se habría de emplear en la confección de M.

10. Un punto interrumpe indebidamente la narración en la primera edición. La corrección se presenta ya en B, y la recogen M y C:

. De tal manera, que como huuiesse algunas vezes assechado [sic] a Dorido, y supiera la ora, lugar y modo, como subia por el paredon y se **hablauan**. **Vna** noche se anticipo a la venida del verdadero amante, (A 251^v).

: de tal manera, que como huuiesse algunas vezes azechado a Dorido, y supiera la hora, lugar y modo, como subia por el paredon y se **hablauan**: **vna** noche se anticipo a la venida del verdadero amante, (B 251).

M y C leen con B.

El propósito de competencia con Cervantes —muerto hacía ya tiempo—⁶⁸ parece evidente pues “si también hay libros de novelas, de ellas traducidas de italianos y de ellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel de Cervantes”, la de Lope “no la ha oído ni es traducida de otra lengua” (ed. Rico, p. 28). Se trataba pues de emular —y superar, si fuera posible— al que ya por esas fechas se reconocía como el gran novelliere hispano, el Boccaccio Español, en palabras de Tirso de Molina.⁶⁹ Lope adopta en este sentido una actitud muy curiosa, por cuanto que, como ha recordado Juan Bautista Avalle-Arce, “por un lado hurta el bulto a la comparación directa con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, por la forma de presentar las suyas al público; por otro lado, hay una firme actitud de superioridad que invita a la comparación”.⁷⁰ Cervantes es modelo, pero también la competencia a quien superar; Lope desarrolla en sus novelas una serie de elementos que colocan sus narraciones en las antípodas de las cervantinas, como ha indicado certeramente Augustin Redondo: “Lope inventa una fórmula original de novela que le permite diferenciarse de su gran rival. El juego y la burla, valiéndose de una espectacular relación humorística entre el narrador y la narrataria, Marcia Leonarda, le conducen a invertir los preceptos y las autoridades. La libertad —muy teatral— de la creación es lo que le interesa y desemboca en el relato en una divertida parodia que se sirve en particular del tema turco, como lo demuestra el caso de *La desdicha por la honra*”.⁷¹

⁶⁸ Las novelas aparecen en 1621 y 1624, pero es posible que pudieran haberse compuesto años antes. En todo caso son posteriores a las *Ejemplares* de Cervantes (1613). Véase mi trabajo “Una amistad truncada: sobre Lope de Vega y Cervantes. (Esbozo de una compleja relación)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXIX (1999), pp. 313-336.

⁶⁹ Recuérdense simplemente las referencias a Cervantes de Tirso en *Los cigarrales de Toledo* de 1624 (“Paréceme, señores, que después que murió nuestro español Bocacio, quiero decir Miguel de Cervantes, ejecutor acérrimo de la expulsión de andantes aventuras”, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996, p. 236) y de Quevedo en *La Perinola* de 1632 (pueden verse los elogios quevedescos en la ed. de Pablo Jauralde Pou, *Obras festivas*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 193 y 201).

⁷⁰ Juan Bautista Avalle-Arce, “Lope entre dos mundos”, p. 343.

⁷¹ Augustin Redondo, “*La desdicha por la honra*: de la concepción lúdica de la novela a la transgresión ideológica”, M. G. Profeti, ed., “*Otro Lope no ha de haber*”. *Atti del convegno Internazionale*, Firenze, Editrice Alinea, 2000, vol. I, pp. 159-173 (La cita en pp. 172-173). El mismo investigador ha dedicado otros dos trabajos complementarios que iluminan la narrativa corta de Lope: “Du contexte historique au jeu narratif dans une nouvelle de Lope de Vega: *Guzmán el Bravo* (1624), *Les Langues Néo-Latines*, 310 (1999), pp. 43-67, y “Jugando con los referentes históricos y narrativos: La novela de Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*”, *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*. A cura di Antonina Paba, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari, 2007, pp. 121-133. Más lejanos, pero todavía valiosos son los trabajos de Marcel Bataillon, “*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope”, *NRFH*, I (1947), pp. 13-42; y en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 373-418; y Georges Cirot, “Valeur Littéraire des nouvelles de Lope de Vega”, *BHI*, XXVIII (1926), pp. 318-356.

Desde luego, parece que Lope pretende algo más que sólo galantear a una amante: él mismo afirma tener varias escritas y, ciertamente, sólo espera el éxito de las primeras para sacar a la luz el resto, como señala en el prólogo de *La Filomena*:

Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor de Pimentel, busqué por los papeles de los pasados años algunas flores —si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se la atribuyo—. Hallé *Las fortunas de Diana* —que lo primero hallé fortunas [‘tormentas’]—, y con algunas epístolas familiares y otras diversas rimas escribí en su nombre [‘dedicadas a ella’] las fábulas de Filomena y Andrómeda, y formado de varias partes de un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no se perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza, y Tulio, al divino Platón. *Si tuviere este suceso, seguiranle algunas obras —que quedan en mis papeles— del mismo género, y cesará la reprehensión de mis amigos, que me persuaden a comunicarlas, venciendo el temor de mi humilde condición por la variedad de los juicios de los hombres.*⁷²

Lope se servirá de los elementos principales que caracterizan a este género: a) Variedad en la elección de temas (tragedias de honor, historias de cautivos) y geografía (Toledo, Italia, Valencia, mar Mediterráneo, Constantinopla, Sevilla, etc.) diversos; b) Inclusión de versos: son muchos, pero imbricados perfectamente en la narración, a la que sirven de relajación, síntesis, descanso, etc.; c) Abundantes elementos teatrales: no sólo por lo que afirma el propio escritor (“Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles”, ed. Rico, p. 74), sino porque, incluso, se ha llegado a afirmar que “Los asuntos, tocados fuertemente por el aliento dramático, hasta el punto de que en algunas de ellas quedan patentes las tres partes correspondientes a los tres actos: exposición, nudo y desenlace”.⁷³ Y también por el empleo de recursos muy teatrales, por ejemplo la manera de comportarse el galán y la dama, que lo hacen en forma muy similar a como en

⁷² Ed. Rico, p. 179, cursiva mía.

⁷³ Son palabras de Federico Carlos Sáinz de Robles, *Obras escogidas de Lope de Vega. II: poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, 1987, 4.ª ed., 2.ª reimp., p. 1523b.

cajista que lee, memoriza, y se pone a componer los tipos, y confunde *se aborrecen otras* con el más trivial *vnas...se aborrecen, otras por influjo...*:

: que assi como vnas cosas entre si se aman, se **aborrecen, otras** por influjo celeste, que los hombres no han **alcanzado, hasta** oy razon que lo sea para ello (B 94^v).

Esta errata no será seguida por M ni por C:

: que assi como vnas cosas entre si se aman, se **aborrecen otras** por influjo celeste, que los hombres no han **alcanzado, hasta** oy razon que lo sea para ello (M 101^v).

C mejorará el texto, restaurando la coma detrás de *otras* que traía A, muy oportuna para aclarar el sentido de la frase: el *influjo celeste* es la causa tanto del amor mutuo de unas cosas como del odio de otras:

: que assi como vnas cosas entre si se aman, se aborrecen **otras, por** influjo celeste, que los hombres no han **alcanzado hasta oy** razon que lo sea para ello (C 97).

8. Me atrevo a calificar de errata la que se introduce en el siguiente pasaje, a partir de B, y heredan las otras dos ediciones que beben en ella:

; Pues **como, ladrón**, tienes la casa entapizada, de lo que hurtaste y yo lleuè, y hazes alharacas por seys tristes hueuos que me hallaste: (A 142^v).

A pesar de que no se acotan siempre los vocativos en el sistema de puntuación que sigue el autor, la primera coma se hace prácticamente imprescindible para una lectura correcta del *como* que precede a éste dándole al adverbio el valor interrogativo que tiene —y no comparativo—, y al *ladrón* valor de vocativo y no de término de comparación, que es la interpretación que hace el lector del texto desprovisto de la coma. B y C añaden un signo de interrogación conveniente, y que, de alguna forma, suple la deficiencia de la coma arrebatada a la primera edición:

; Pues **como ladrón**, tienes la casa entapizada, de lo que hurtaste y yo lleuè, y hazes alharacas por seys tristes hueuos que me hallaste? (B 142^v).

; Pues **como ladrón**, tienes la casa entapizada, de lo que hurtaste y yo lleuè, y hazes alharacas por seys tristes hueuos que me hallaste? (C 147).

Por lo baxo del suelo **cercano**, **cantidad** de arboledas, yeruas floridas, prados y riscos: (M 3).

C, en cambio, corrige estilo, cambiando la expresión ponderativa ‘cantidad de’ por el más simple determinante ‘muchas’:

Por lo baxo del suelo **cercano muchas** arboledas, yeruas floridas, prados y riscos: (C 2^v).

5. Y la misma situación se vuelve a repetir, poco más adelante, omitiendo una usual coma ante *que* causal, precisamente en las mismas ediciones B y C, en final de línea, dejando testimonio de la voluntad que el autor tenía de mantenerla, la presencia en A:

No me conuenia, ni era necessario llevar a mi tierra tanta baluma de arboles, y carga de **edificios, que** alla tenemos muchos y muy buenos. (A 3),

y en M que lee en un ejemplar de B retocado por el autor.

6. En el siguiente caso, la coma que añade B, y con él las ediciones posteriores, esclarece la sintaxis y facilita la adecuada entonación, aclarando que el sintagma que precede al verbo no es su sujeto, sino su complemento directo. Ayuda a su mejor intelección una coma, una pausa:

Este que aquí **canta no** sera poderoso vn carpintero con hacha ni açuela para desalauearlo ni ponerlo de prouecho. (A 94).

Este que aquí **canta, no** sera poderoso vn carpintero con hacha ni açuela para desalauearlo ni ponerlo de prouecho. (B 94).

M y C leer con B.

7. Hay un corto pasaje con abundantes variantes —algunas erradas— que merece la pena comentar:

: que assi como vnas cosas entre si se aman, se **aborrecen otras**, por influjo celeste, que los hombres no han **alcanzado, hasta** oy razon que lo sea para ello (A 94^v).

La coma después de *alcanzado* está de más, pero no se eliminará, como vamos a ver, hasta la edición de 1602. En cambio B introduce una errata —la coma detrás de *aborrecen*— sólo explicable, y fácil de entender, por la acción del

las comedias;⁷⁴ y d) La erudición, tan querida para Lope, aunque no llega a los excesos de *La Arcadia* o *El peregrino*.⁷⁵

Junto a estos elementos, incluye otros que me parecen más novedosos y en los que se puede ver al Lope renovador de este género narrativo. Me centraré en el que creo más importante: las intromisiones constantes del narrador, que conllevan la inclusión de numerosas digresiones, pero de una manera distinta a como se solía hacer en las novelas cortas de la época, y, al mismo tiempo, suponen una manipulación constante y consciente del lector, a quien Lope lleva de la mano: “[...] continuamente se detiene para invitar a la dama a seguir la narración, o pide excusas ante lo impertinente de una digresión. Conjetura sus reacciones; le explica un detalle o simplemente le llama la atención con el cariñoso vocativo de “Señora Marcia”. En ello reside (creemos) uno de los máximos atractivos de estos relatos, hablados, más que escritos, dialogados, más que narrados”.⁷⁶ Se trata acaso de una de las más importantes simbiosis de autobiografía y renovación genérica de las llevadas a cabo por Lope. Y en esto, además, se ha creído ver uno de los rasgos definitorios de la novela moderna. En efecto, como señala Carmen Rabell,

[en las *Novelas a Marcia Leonarda*] se muestra un narrador ambivalente que lo mismo rompe con las leyes morales que con las poéticas y retóricas y le pide disculpas a su narratario como si fuera vigilante de la academia y la iglesia en la tierra, o se justifica alegando que su señora Marcia ni sabe latín, ni simpatiza con el matrimonio [...] Tanto la ambivalencia del narrador y su narratario como la manipulación de recursos retóricos para manipular al lector cumpliendo o traicionando sus expectativas, dan paso a la creación de un texto plural y contradictorio que anticipa (junto con el *Quijote*, la picaresca y la novela moderna) las prácticas de la novela moderna.⁷⁷

⁷⁴ Véase Induráin, p. 144. Cfr. Avalor-Arce, “Lope entre dos mundos”, *NRFH*, XXIV (1975), reproducido en *Dintorno de una época dorada*, Madrid, Porrúa, 1978, pp. 339-352, esp. p. 350.

⁷⁵ Véase complementariamente lo que dice a este respecto Antonio Carreño en el prólogo a su edición de las *Novelas* (Madrid, Cátedra, 2002, pp. 58-59).

⁷⁶ Son palabras de Antonio Carreño, en el prólogo de su edición de las *Novelas* ya citada, p. 28.

⁷⁷ Carmen R. Rabell, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer ‘novellas’*, Londres, Tamesis Books Ltd., 1992, p. 82. Las intromisiones de Lope en el texto y las digresiones que se introducen han sido los aspectos en los que ha incidido más la crítica de las *Novelas*; véanse los siguientes trabajos: Juan Bautista Avalor-Arce, “Lope entre dos mundos”, art. cit; y, sobre todo, los artículos de Gonzalo Sobejano, “La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar”, *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1978, vol. II, pp. 479-494; y Carmen Hernández Valcárcel, “El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII, 4 (1980), pp. 263-281.

Si se repasa brevemente algunas de las más conocidas obras del género (*Noches de invierno*, de Eslava o *Cigarrales de Toledo*, de Tirso de Molina, por ejemplo) se podrá observar que también se producen este tipo de intromisiones o intervenciones directas del narrador; pero en mucha menor medida que en las *Novelas a Marcia Leonarda* y, además, no suelen dar lugar a digresiones extensas. Estas suelen venir introducidas por los propios personajes de la narración, no por el autor, que, por otra parte, aunque se siente plenamente dominador del curso de la narración (*Cigarrales*, pp. 163, 213, 218, 281, 307, 355, 429; *Noches*, 69, 172, 266, 278, 318, 326, 327),⁷⁸ no se lo repite al lector de la manera tan abrumadora de Lope, que lleva de la mano a aquél por los vericuetos de la narración. En efecto, desde un primer momento, Lope se incorpora en el relato guiando la propia lectura de las novelas tanto a Marta de Nevaes, como a cualquier otro lector de ellas. He aquí algún ejemplo. En *Las fortunas de Diana*, Lope introduce un largo romance (pp. 42-44) en el que el personaje Fabio refiere sus quejas de amor:

¡Ay verdades, que en amor
siempre fuistes desdichadas!
Buen ejemplo son las mías,
pues con mentiras se pagan.
[...]

Inmediatamente antes nos da la opción de leerlo o, simplemente, de seguir la narración de los hechos: “comenzó a cantar así (y vuestra merced, señora Leonarda, si tiene más deseo de saber las fortunas de Diana que de oír cantar a Fabio, podrá pasar los versos de este romance sin leerlos; o si estuviere más de espacio su entendimiento, saber qué dicen estos pensamientos quejosos a poco menos enamorada causa)” (p. 42).

En otras ocasiones aclara cosas que podrían haber quedado incompletas: “Parécenme que dice vuestra merced que claro estaba eso, y que, si había hija en esa casa, se había de enamorar del disfrazado mozo. Yo no sé que ello haya sido verdad, pero por cumplir con la obligación del cuento, vuestra merced tenga paciencia y sepa que la dicha Silveria tendría hasta diecisiete o dieciocho años, edad que obliga a semejantes pensamientos” (p. 52). Y aclara también

⁷⁸ Para *Cigarrales* manejo la edición ya citada (Madrid: Castalia, 1996) y para *Noches*, la siguiente: Antonio de Eslava, *Parte primera del libro intitulado Noches de invierno* [1609], ed. y pról. de Luis M. González Palencia, Madrid, SAETA, 1942.

el qual como fuesse aficionado a cauallos Españoles, desseando llevar a su tierra el fiel retrato, tanto para su gusto, como para enseñarlo a sus amigos, por ser de nacion muy remota, y no siendole permitido ni possible llevarlos **viuos, teniendo** en su casa los dos mas hermosos de talle, que se hallauan en la Corte: pidio a dos famosos pintores, que cada vno le retratasse el suyo. (A 2).

B omite esa coma sencillamente porque le tocaría ir contigua al margen derecho, y lo mismo pasa en *C*, donde la coma iría en fin de una línea que ya viene apretada con una contracción. En cambio, *M* que lee un ejemplar de *B*, corregido por el autor, como hemos explicado más arriba, recoge la voluntad de éste, conservando esa puntuación, que en su caso queda dentro de la línea, y ascendiéndola a dos puntos:

y no siendole permitido ni possible llevarlos **viuos: teniendo** en su casa los dos mas hermosos de talle, que se hallauan en la Corte: (*M* 2^v).

3. En el mismo pasaje, justo en las palabras que siguen, tan sólo la edición de Sevilla 1602 corregirá una errata de cierta entidad, que andaba deturpando el texto en las versiones anteriores:

, que cada vno le retratasse el **suyo. Prometiendo** demas de la paga cierto premio, al que mas en su arte se estremasse. (A 2^v).

, que cada vno le retratasse el **suyo, prometiendo** de mas de la paga cierto premio, al que mas en su arte se estremasse. (C 2^v).

4. *B* y *C* vuelven a ser víctimas de la chapucería del cajista, que no está dispuesto a correr los tipos cuando se encuentra con que ha de insertar una coma en final de línea. La voluntad del autor se manifiesta en *A*, y en *M*: las instrucciones para *C* serían las mismas que para *M*, como se está probando, pero sólo esta edición respetó la coma (que queda en interior de línea). Estamos en la descripción de uno de los retratos de los caballos :

: y fue, que pintado el cauallo, a otras partes en las que hallo blancos, por lo alto dibuxò admirables lexos, nuues, arreboles, edificios arruynados, y varios encasamentos. Por lo baxo del suelo **cercano: cantidad** de arboledas, yeruas floridas, prados y riscos: (A 2^v).

Los dos puntos son una puntuación insuficiente para marcar el cambio de frase, aunque hasta cierto punto aceptable, por cuanto, a lo menos, marca una pausa intermedia. Inexplicablemente, *B* deja sin puntuar ese pasaje; se trata de una errata, obviamente, achacable al cajista:

; y antes de contarla, no dexé dicho quienes, y quales fueron mis padres, y confuso nacimiento, que en su tanto, si dellos huuiera de escriuirse, fuera sin duda mas agradable y bien recibida que esta **mia tomare** por mayor lo mas importante, dexando lo que uo [sic] me es licito, para que otro haga la vaza. (*B* 1).

La razón, que veremos en otras ocasiones, no puede ser otra que el hecho de que la línea iba llena, y los dos puntos, que debían ir en fin de línea, no entraban en el componedor: el cajista se dejó llevar por la pereza de no mover los tipos ya montados. *C*, y anticipadamente *M*, enmiendan esta errata, o si lo preferimos, mejoran la lectura de la primera edición con un punto y seguido.

: y antes de contarla, no dexé dicho quienes, y quales fueron mis padres, y confuso nacimiento, que en su tanto, si dellos huuiera de escriuirse, fuera sin duda mas agradable y bien recibida que esta **mia. Tomare** por mayor lo mas importante, dexando lo que no me es licito, para que otro haga la vaza. (*M* 1).

: y antes de contarla, no dexé dicho quienes, y quales fueron mis padres, y confuso nacimiento, que en su tanto, si dellos huuiera de escriuirse, fuera sin duda mas agradable y bien recibida que esta **mia. Tomare** por mayor lo mas importante, dexando lo que no me es licito, para que otro haga la vaza. [sic, con s alta, por confusión fonética entre la z, la ç y la s, cuyo deslinde tanto preocupó al autor]³⁶ (*B* 1).

Nótese que *M* anticipa no sólo el punto, sino los dos puntos que incoan el pasaje.

2. La buena traza del autor se ve traicionada por el cajista en más de una ocasión. En el siguiente pasaje, la primera edición acota adecuadamente una cláusula de gerundio mediante la coma:

³⁶ Véanse, sobre todo, los comentarios de Navarro Tomás, en la edición citada, pp. xxviii y xxix.

posibles descuidos de la novela (p. 60), lo que da lugar a una larga digresión de Lope, de la que es plenamente consciente (“Atrévome a vuestra merced con lo que se me viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas”, p. 61).

En fin, los ejemplos se podrían multiplicar. Muestran a un escritor, plenamente consciente de su papel de narrador, que maneja las riendas del relato haciéndose presente de manera reiterada según avanzan las páginas de la obra y que, además, sabe dirigir, guiar al lector, a quien, en definitiva, manipula con mucha habilidad. Todo ello no es fácil encontrarlo en la narrativa corta de la época y constituye, pienso, la gran aportación de Lope a este género.

Otra cuestión es que Lope creara escuela. Lo cierto es que sus novelas no se editan nuevamente hasta varios años después de la muerte de su autor: en 1648, 1649 y 1650 en el seno de un tomo bajo el título *Novelas amorosas de los mejores ingenios de España*. Parece, pues, que no tuvo el éxito de sus narraciones anteriores, aunque, posiblemente, otra cosa hubiera sucedido de haberlas editado Lope de manera independiente: el hecho de publicarse en el seno de otras obras más extensas nos impide calibrar ajustadamente la aceptación entre el público del ensayo lopesco.

LOPE DE VEGA Y SU PROPUESTA DE UN NUEVO TIPO DE OBRA DE FICCIÓN: *LA DOROTEA* EN EL CONTEXTO DE LA PROSA DE LA ÉPOCA

Ya en el umbral de sus últimos días, Lope sorprende publicando una nueva obra en prosa, muy distinta a todas las anteriores, de título inquietante (*La Dorotea. Acción en prosa*) y de muy difícil encasillamiento con respecto a los géneros de ficción del momento, hasta tal punto que todavía en la actualidad no se sabe a ciencia cierta dónde situarla.

La Dorotea responde en primer momento a una circunstancia de la época que se debe tener presente: la pragmática que prohibió la publicación de novelas y comedias entre 1625 y 1634.⁷⁹ Lope satisface, pues, sus deseos de comunicación

⁷⁹ Véanse a este respecto los trabajos de Jaime Moll, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *BRAE*, LIV (1974), pp. 97-103; y “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”, 1616. *Anuario de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, II (1979), pp. 7-11; y Anne Cayuela, “La prosa de ficción entre 1625 y 1634. Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los reinos de Castilla”, *MCV*, XXVIII (1993), pp. 51-76; “Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 78-83; *Le paratexte au Siècle d’Or*, Geneve, Droz, 1996.

con sus lectores a través de una narración que no responde a los géneros en boga del momento: no es pastoril, ni bizantina, ni novela a la italiana. Es algo completamente distinto, que se ha podido emparentar con la comedia latina (Terencio, Plauto), pero que es algo más. Puede ser, efectivamente, como señala Márquez Villanueva, una “fina adaptación al Madrid de los Austrias del alto mundo meretricio de la comedia latina”, que entronca, pues, de manera directa con la literatura celestinesca.⁸⁰ En efecto, Lope vuelve los ojos a una obra por la que había tenido siempre una especial inclinación: *La Celestina*. De ella conserva, según recuerda José Manuel Bleca, la estructura formal, la acción en prosa dialogada y la moralidad que se desprende del prólogo; pero, por lo pronto, entre Gerarda y Celestina media todo un mundo, son dos personajes, en el fondo, muy distintos.⁸¹ Y lo mismo sucede con el resto de personajes. *La Dorotea*, pues, acaba no pareciéndose siquiera a su modelo más inmediato⁸² y, por otra parte, ha legado a la posteridad un cierto grado de hermetismo dada la propia calificación otorgada por su autor: *Acción en prosa*. De hecho, Lope no aclara mucho la situación cuando en el prólogo (*Al teatro de don Francisco López de Aguilar*) no duda en señalar que *La Dorotea* es poesía, “aunque escrita en prosa”.

Con todo, Lope quiere llevar a cabo una obra en prosa que contenga todos los elementos que la literatura de entretenimiento de la época exigía: imitación de la verdad (= verosimilitud), variedad, erudición, mezcla de verso y prosa⁸³ y que responda a la formulación horaciana de *utile dulci*:⁸⁴

⁸⁰ Francisco Márquez Villanueva, “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”, *Lope, vida y valores*, op. cit., pp. 143-267. Véanse también los trabajos de Christian Andrés, “La problématique du genre et un genre problématique: *La Dorotea*”, *Les Langues Néo-Latines*, 319 (2001), pp. 81-104; Jean-Michel Laspéras, “*La Dorotea* de Lope de Vega, ‘ce genre d’écriture’”, *Hommage à Alain Milhou, Cahiers du CRIAR* (Univ. de Rouen), 21 (2003), pp. 243-261; y Nadine Ly, “*La Dorotea* de Lope: *Acción en prosa*. Réflexions sur un sous-titre”, *Bulletin Hispanique*, 2 (2002), pp. 767-810. Asimismo, el volumen coordinado por esta última autora, *Lectures d’une oeuvre. La Dorotea de Lope de Vega*, Paris, Éditions du temps, 2001, incorpora un capítulo sobre esta cuestión de Natalie Dartai-Maranzana, “Le portrait-puzzle de la *divine* Dorotea ou l’ambiguïté du personnage-titre”, pp. 31-53.

⁸¹ Véase Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. José Manuel Bleca (Madrid, Cátedra, 1996), pp. 43-44.

⁸² Esto es, la propia *Celestina*; cfr. lo que dice el propio Lope al inicio de la obra (ed. Morby, p. 54) y Márquez Villanueva, p. 149. Véase también Harry Véllez - Quiñones, *La celestinesca, la comedia y “La Dorotea”: huellas de un intertexto*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.

⁸³ Además de lo que dice el párrafo incorporado al cuerpo del texto téngase presente este otro: “La causa de que los poetas escribiendo prosa mezclen en ella versos medidos, es el uso de escriuirlos; de que se enfadan los dos filósofos, y con mucha razón. Pero el que fuere poeta natural no podrá remediar este defeto, si no es con mucho cuidado” (IV, 3, p. 350).

⁸⁴ Recuérdese en este sentido la cita ciceroniana con la que se cierra *La Dorotea*: “lectionem sine vlla delectatione negligo” (ed. Morby, p. 459).

Las interrogaciones se colocan al final de las oraciones interrogativas directas, como en este pasaje:

El harriero alçando el rostro, le dixo: Quien lo à con vos hermano: ni os pregunta los años que **auelys?** **Ay** aranzel en la posada que ponga tassa, de que y quanto se à de reyr el huesped que tuuiere **gana?** **O** à de pagar algun derecho, que estè impuesto sobre **ello?** **Dexad** a cada vno que lllore, o ria, y cobrad lo que os deuiere: (C 49).

Y no lo hace con las interrogativas indirectas, al contrario de lo que hará ordinariamente la *princeps* del *Quijote*.

Se utiliza también algunas veces el signo de interrogación, en las ediciones *B*, *C* y *M*, para señalar alguna frase admirativa,³³ siguiendo un uso normal en las imprentas de la época.³⁴

III. RASTROS DE LA MANO CORRECTORA EN B Y C

Puesto que la condición correctora de la edición de Madrid 1600, denominada *B*, ha sido suficientemente demostrada por José María Micó,³⁵ no es menester insistir más en ello. Lo que sí nos interesa abordar — y Micó no lo hizo — son las correcciones de erratas, o enmiendas que mejoran la puntuación de la *editio princeps*. Y también las posteriores correcciones a *B* en la edición de Sevilla 1602 (*C*), y, en su caso, la presencia anticipada de esas enmiendas en la edición pirata de Madrid 1601 (*M*). Intentaremos ver en qué medida se consigue, examinando las variantes contenidas en la cala seleccionada.

A. Enmienda de erratas

1. En la primera página de *A* se lee:

; y antes de contarla, no dexé dicho quienes, y quales fueron mis padres, y confuso nacimiento, que en su tanto, si dellos huuiera de escriuirse, fuera sin duda mas agradable y bien recibida que esta **mia: tomare** por mayor lo mas importante, dexando lo que no me es licito, para que otro haga la vaça.

³³ Ver nota 29.

³⁴ Véase *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, p. 38.

³⁵ Cfr. “El texto de la primera parte de *Guzmán de Alfarache*”, ya citado.

y para cerrar algunas exclamativas.²⁹ El paréntesis, finalmente, para acotar algunos incisos.

Alemán se ha separado de la costumbre —arrastrada desde los gramáticos antiguos y medievales— de ligar necesariamente la coma a determinadas conjunciones:³⁰ no se asocia necesariamente con la *y*, la *ni*, o la *o*.

Ni se sigue la rigurosa asociación de la coma con la conjunción *que* introductoria de oraciones sustantivas, que tanto abunda en el *Quijote*. En *C* son prácticamente el mismo número de conjunciones copulativas precedidas de coma y el de las que van sin ella (con coma, el 58,8%). La disyuntiva *o* va precedida de coma en un 70%, proporción adecuada a las necesidades impuestas por la sintaxis. De las oraciones sustantivas introducidas por la conjunción *que*, son mayoría las que no van precedidas de coma, en pro de la fluidez del texto, y en armonía con la sintaxis (60,3%). Las completivas precedidas de coma —o algunas veces, de dos puntos—, suelen ser complementos directos del verbo *dezir*, u otros similares que introducen una intervención oral, bien de estilo directo o indirecto.³¹ Caso especial constituye la enumeración de los estatutos por que se regían los pobres de la ciudad de Roma, y que le dan a conocer por escrito con el título burlesco de “Ordenanzas mendicativas” (capítulo 2.º del libro III), las cuales vienen separadas unas de otras por punto y aparte, y comenzando cada una con *Que* completivo, introductor de oración sustantiva de complemento directo: las ediciones modernas de Rico y Micó conservan —por actual y operativa— la misma puntuación.

Una puntuación muy oportuna, en fin, y llevada a cabo con constancia, es la de las muy abundantes oraciones causales introducidas con *que*.³²

²⁹ Como, por ejemplo:

Ved, ya que metí la mano, en lo que vine a empacharme? (C 146^v).

A, en este caso pone punto; *B* coloca el interrogante, como era frecuente en los usos de la época, y le siguen *M* y *C*.

³⁰ Cfr. *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, pp. 27-29.

³¹ Por ejemplo:

Fueronse las damas, quedandose Daraxa vn poco atrás, y en Arabigo le dixo, que esperasse. (C, 97).

Vnos juraron, que con Ozmin venian seys o siete, otros que salieron de casa de don Luys. (C, 99).

Preguntome, si dexaua recaudo en lo de casa, dixele, que si: (C 146)

³² Por ejemplo:

Mucho la senti por hazermela mi amo, que si fuera de vn estraño, no la estimara en tanto: (C 147).

No pudo resistir la torcedura, siempre rodando de daño en daño, de mal en peor, que vn abismo llama otro. (C 225).

Solo esto se permitia hurtar, digo (se hurtau) menos mal, que si se nos permitiera, cabo a cabo me diera tal maña, que pusiera tienda de cereria. (C 226^v).

[...] si bien ha puesto algunos [versos] que ellas refieren. La *Dorotea* de Lope lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito; [...] y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa [...]. Si algún defeto huuiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de vna ausencia— sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrecharse a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de auerse con tanta propiedad escrito; yo lo he sido de que salga a la luz, aficionado al argumento y al estilo. Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que auía de gastar en reprehender, ocupe en enseñar, que sabe hazer otra imitación más perfeta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festiuo más plausible y lo sentencioso más graue; con tantas partes de filosofía natural y moral que admira cómo aya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (Ed. Morby, pp. 51-53).

Y además que tuviera un poso clásico,⁸⁵ una tradición conocida y noble, a la que, por otra parte, va a intentar superar: “[...] y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas” (ed. Morby, p. 51). Se trata por tanto de un nuevo ensayo de Lope que, con una base en una tradición clásica y ajustándose a las exigencias de la narrativa de entretenimiento, quiere superar todo lo anterior. En este sentido, *La Dorotea* puede considerarse como la gran obra de Lope, en la que realmente quiso destacar, dejar su propio y novedoso legado, en definitiva su aportación más personal a la ficción narrativa áurea.

Pero, ¿por qué quiere hacer esto Lope de Vega con setenta años a las espaldas? De nuevo por su deseo de estar en candelero, de ser considerado

⁸⁵ Son evidentes las pretensiones lopescas de crear una obra clásica: recuérdense simplemente los versos finales de cada acto que siguen moldes latinos: sáficos adónicos, dímetros iámbicos, dícolos distrophos, “Hendecasílabos falecios” y “alcmánios euripideos”, respectivamente. Morby (ed. cit., p. 128) afirma sobre esta cuestión: “Lope quiere también realzar el aspecto clásico de su *Dorotea*, ya marcada por la división en cinco actos. Pero no sin cierta intención irónica [...] Si con términos pomposos y versos de supuesta configuración clásica subraya lo ordinario de los actores y lo huero de sus actitudes, al mismo tiempo destaca lo que verdaderamente tienen de auténtica tragedia”. Véase a este respecto mi trabajo “*La Dorotea* como tragedia”, Isabel Lozano Renieblas y Juan Carlos Mercado, eds., *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 479-48. Cfr. Jean Pierre Étienne, “Castigo y venganza en *La Dorotea*”, *Anuario Lope de Vega*, 8 (2002), pp. 19-34. Otros argumentos que ayudan a revelar el poso clásico de *La Dorotea* se hallarán en el artículo de Lía Schwartz, “La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio”, *Anuario Lope de Vega*, 8 (2002), pp. 177-196.

escritor culto y, finalmente, como ha puesto de relieve la crítica, por su desesperado intento de buscar, al final de su vida, dignidad en tres planos: moral (tras sus abundantes escándalos amorosos), económico (atrás quedan sus intentos de ser nombrado cronista real) y, sobre todo, literario. Se trata, en fin, de una obra inserta de lleno en el ciclo que Juan Manuel Rozas bautizó como *De senectute*.⁸⁶

En este sentido, *La Dorotea* “quiere ser, entre otras cosas, la gran réplica frente a la competencia y los ataques de los nuevos escritores, y el gran mérito final que Lope presenta como credencial con vistas a conseguir alguna recompensa de quien veía como poderosos olvidadizos e injustos”.⁸⁷ Lope perseguía ser considerado un escritor docto y defender su primacía frente a los *pájaros nuevos* o *noveles*, jóvenes escritores que comenzaban a ganarle la partida: dramaturgos como Jerónimo de Villazán, Mira de Amescua, Coello, Diamante, Cubillo de Aragón y, muy especialmente, Calderón de la Barca. Uno de esos jóvenes que competían con él y que se convirtió en gran enemigo para Lope fue el joven José Pellicer de Salas (1602-1679) erudito comentarista de Góngora.⁸⁸

Y para llevar a cabo tales propósitos Lope acude no sólo a un género clásico que va a renovar, sino también a su mejor fuente de inspiración: su propia vida, en la que se basa la trama central de *La Dorotea*, construida sobre ese episodio que tanto parece haberle marcado y que reitera de manera intermitente en varias obras: sus amores con Elena Osorio;⁸⁹ con la intención, por una parte, de historiarlos, novelarlos, pero, por otra, en mi opinión, de legar a la posteridad una imagen determinada de sí mismo. No se trata ya de

⁸⁶ Juan Manuel Rozas, “El ‘ciclo de senectute’: Lope y Felipe IV”, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 73-131. Véanse también, los trabajos de Márquez Villanueva (art. cit.) y, sobre todo de Francisco J. Ávila, “*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 9-27. Debe leerse también el certero trabajo de Maria Grazia Profeti, “El último Lope”, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1996*, Almagro, Ediciones Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 11-39; y los más recientes de Belén Atienza, “A una hermosa con ojo de cristal: *La Dorotea* y las *Rimas de Burguillos* en el ciclo *De senectute*”, *Anuario Lope de Vega*, 8 (2002), pp. 9-18; y Begoña López Bueno, “Las tribulaciones literarias del Lope anciano: una lectura de *La Dorotea*, I, II y III”, *Anuario Lope de Vega*, 11 (2005), pp. 145-164.

⁸⁷ Ávila, art. cit., p. 12.

⁸⁸ Cfr. *ibidem*, p. 10.

⁸⁹ Véase Márquez Villanueva (p. 146, nota 10) y Ávila (p. 18, nota 31) con bibliografía complementaria.

Los signos de que se vale son: el punto, los dos puntos, el punto y coma (este signo se va abriendo paso lentamente en la moderna puntuación propia de los impresos en tipos redondos; por ejemplo, en la *Primera parte* del *Quijote* no se empleará en absoluto); la coma, el paréntesis, el interrogante, y el signo de admiración (solamente en la *princeps*: las siguientes lo sustituyen por otro signo de puntuación).²⁷

Los valores están bastante definidos. En función de esos valores, se cambian, se quitan o se ponen unos signos u otros en las distintas reediciones. El punto es señal de fin de periodo. De hecho, es el signo más estable: de los 214 puntos que tiene el texto de nuestra cala en C, 203 son compartidos por las ediciones A, B y M. Los dos puntos y el punto y coma se van alternando en unas y otras ediciones —como se puede ver más abajo, en la tabla n.º 1—, buscando un lugar de pausa intermedia que se reparten entre ambos signos. La coma se reserva para las pausas menores, las más frecuentes: en C, en concreto, el número de comas supone el 70% de todos los signos. Le sigue el colon, de larga tradición (los dos puntos) con un 9%, y el novedoso semicolon, o punto y coma con tan sólo un 3%. Los siete signos de admiración que están puestos con toda cordura en la *princeps* se sustituyen por signos en las ediciones siguientes, como en una ultracorrección que imitaría en esto el uso de los más en la época.²⁸ El interrogante se usa para las oraciones interrogativas directas,

²⁷ Cfr. *infra*, tabla n.º 1.

²⁸ Véase, también, el empleo de diversos signos para cerrar frases admirativas en *La puntuación del Quijote (1605 y 1615)*, pp. 30-35 y 97-99.

En el *Guzmán*, realmente, nos quedamos con la primera redacción de este pasaje:

Qual andaua todo, que sin orden, cuenta ni concierto! Que sin duelo se pedía! que sin dolor se daua! con que gloria se recebia! que poco se gastaua! quanto se rehundia! (A 142), frente a B, que escribe:

Qual andua todo: que sin orden, cuenta ni concierto. Que sin duelo se pedía: que sin dolor se daua, con que gloria se recebia: que poco se gastaua, quanto se rehundia: (142). O C, que sigue a B en esta, como en muchas de las enmiendas que hizo esta segunda edición:

Cual andaua todo: que sin orden, cuenta ni concierto. Que sin duelo se pedía: que sin dolor se daua, con que gloria se recebia: que poco se gastaua, quanto se rehundia. (146). El impreso M está deteriorado en esta página, pero se aprecia que sigue a B en quitar los signos de admiración: después de *concierto* coloca punto, como los otros; después de *daua*, dos puntos, lo mismo que después de *recebia*. En cambio, en el final de la frase —tras *rehundia*— comete una de sus muchas erratas, colocando una coma, seguida de mayúscula. (154).

La edición de Micó respeta la puntuación de A, ahorrando algunas admiraciones que pueden considerarse incluidas en la que se pone al final de la frase trabada con comas. Escribe así: “¡Cuál andaba todo, qué sin orden, cuenta, ni concierto! ¡Qué sin duelo se pedía, qué sin dolor se daba, con qué gloria se recebia, qué poco se gastaba, quanto se rehundía!” (p. 325).

por medio de un cambio en la puntuación. No obstante las dificultades que en general suponía en la imprenta de la época la impericia o la intromisión del personal manipulando el texto que había de transcribir, en el *Guzmán* el criterio ortográfico del autor y su preocupación por pulir y enmendar su propia obra, obró el efecto saludable de reducir a un mínimo las erratas y facilitar al receptor una cómoda lectura. Prestaremos, también, una atención particular a la puntuación de la edición pirata de Madrid 1601 (*M*), a fin de comprobar hasta qué punto sigue a las primeras ediciones autorizadas, y hasta qué punto anticipa cambios definitivos en *C* (1602): esto es, buscaremos las huellas que puedan delatar la presencia correctora del autor en una edición oficialmente ajena.

Con el fin de poder realizar estadísticas, hemos seleccionado —e introducido en el ordenador— los tres primeros folios (recto y verso), de los cuadernos A, G, N, T, Bb, Ff, y Kk del impreso *C*, y el texto correspondiente de las ediciones *A*, *B* y *M*, con sus variantes. El material que hemos manejado son los microfilms del British Museum de Londres para *A*, de la Bibliothèque National de París, para *B* y *C*, y de la Biblioteca Nacional de Madrid, para *M*. Citaremos por la inicial de cada edición seguida del número del folio (sin otra mención si se trata del folio *recto*, y con una *v* volada si se trata del *verso*).

II. SISTEMA DE PUNTUACIÓN EN LA PRIMERA PARTE DE GUZMÁN DE ALFARACHE

Gracias a la intervención tan directa del autor en el cuidado de su texto, desde la redacción hasta la impresión y corrección para las sucesivas ediciones, la puntuación de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* es eminentemente coherente, y moderna.

Una de las primeras características que saltan a la vista es su fluidez: la densidad de puntuación es de un signo cada 5,38 palabras, prácticamente igual a la de la *Primera parte del Quijote* (uno por cada 5,75). Pero, mientras el desentendimiento de Cervantes por la ortografía, y la incuria de los oficiales del taller de Juan de la Cuesta —en un trabajo, hecho, por demás, a contrarreloj— fueron causa de abundantes deturpaciones y lecturas oscuras, la puntuación de Alemán aligera el texto del *Guzmán de Alfarache*: en el *Guzmán* hay la misma cantidad de puntos y de comas que en el *Quijote*, pero puestos en su lugar.²⁶

²⁶ Cfr. Fidel Sebastián, *La puntuación del Quijote (1605 y 1615)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

reflejar sólo la vida vivida o soñada, sino acaso la que se quiere perpetuar, no sin un importante desengaño vital: “Como obra literaria, *La Dorotea* es la mejor en prosa del autor. Está escrita con la vivacidad y nervio de lo vivido. Con estilo suave nos va llevando de la mano a través del proceso sensual hasta llegar a saborear el amargor del desengaño. Está contenida en aquellas páginas toda una evolución psicológica que empieza en el fuego de una pasión aturdida y acaba en un desmoronamiento sentimental y melancólico”.⁹⁰

La Dorotea, en este sentido, se muestra como la obra de Lope en la que más y mejor se revelan sus grandes obsesiones:

- 1) Su amor de juventud, acaso el más valioso de su vida. Bajo los nombres de Don Fernando, Dorotea, Don Bela se esconden los nombres del propio Lope, Elena Osorio y Francisco Perrenot de Granvela. Además parece lo esencial en su vida, lo que realmente mereció la pena, aquello que sí debe relatarse. Todo lo demás, como dice la Fama en la última escena de la obra, “fueron trabajos de Don Fernando”.⁹¹
- 2) Su relación con Góngora, enemistad y admiración unidas (siempre aparece con el tratamiento de don)⁹² y, junto a ella, el ataque despiadado a los gongoristas.⁹³
- 3) Sus alardes eruditos, siempre presentes.⁹⁴
- 4) Su presunción: Don Fernando (Lope, en definitiva), es caballero y, en consecuencia, se le da el tratamiento de don. Bien conocidos son los aires de grandeza de nuestro autor y sus intentos de autoennoblecimiento, que motivaron

⁹⁰ Son palabras de José María Viqueira, *El lusitanismo de Lope de Vega y su comedia “El Brasil restituído”*. Estudio bio-bibliográfico, notas y comentarios, Coimbra, Coimbra Editora, 1950, p. 140.

⁹¹ “LA FAMA. -Senado, ésta es LA DOROTEA, este fin tuuieron don Bela, Marfisa y Gerarda. Lo que resta fueron trabajos de don Fernando. No quiso el poeta fallar a la verdad, porque lo fue la historia”. Escena última, ed. Morby, p. 456. Cfr. lo que dice el propio Morby al respecto (p. 440): “Pero reconociendo lo peligroso de querer solucionar el enigma de un autor muerto a tan gran distancia de tiempo y espacio, me siento tentado de ver otro motivo todavía, tal vez medio inconsciente, y de encontrar la clave de la clave y cifra de la cifra en una frase final de la obra puesta en boca de la Fama: [es la cita anterior] ¡“Lo que resta”! toda una vida, pero vida condensada en unas frases y resumida en la mitad de otra. Lo esencial, lo que ha valido la pena de contarse por extenso, es *La Dorotea*. Lope durante un momento intuye que *La Dorotea* es su vivir, que lo demás, en cierto sentido, fue sobrevivirse”.

⁹² III, 7 (Ed. Morby, p. 267), IV, 2 (p. 322).

⁹³ Ed. Morby, pp. 317-319. Cfr. Márquez Villanueva, pp. 206-210.

⁹⁴ Véanse los trabajos de Félix Monge, Félix, “*La Dorotea* de Lope de Vega”, *Vox Romanica*, XVI (1957), pp. pp. 60-145; y “‘Literatura’ y erudición en *La Dorotea*”, *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 449-463.

la crítica furibunda de Góngora. Que en *La Dorotea* se trate a sí mismo como caballero (Don Fernando) puede interpretarse como otro intento en ese sentido, pero, por otro lado, consecuentemente con lo ya expuesto, como la imagen que de sí mismo como caballero quería dejar a la posteridad: un Lope caballero, con un tratamiento superior al que le correspondía.

- 5) La lucha con los preceptos literarios, constante en Lope.⁹⁵
- 6) Presencia de la astrología, aquí no sólo ya como un tema muy querido para Lope sino con una importante función estructural, como ha estudiado certeramente Márquez Villanueva:⁹⁶ Lope confía el enjuiciamiento definitivo de sus personajes a unos horóscopos que le permiten “ver el desenlace en toda su profundidad y concilian la existencia de no uno sino *dos* finales, a respectivos corto y largo plazo”.⁹⁷

Lope de Vega no salió a disgusto de este ensayo. Su obra, recibida más bien con indiferencia, contaba sin embargo con el mayor beneplácito por parte de su autor:

Póstuma de mis musas *Dorotea*,
y por dicha de mí la más querida,
última de mi vida
pública luz desea.⁹⁸

Ya era tarde para la gloria. El escritor no pudo disfrutar apenas de esta su gran obra. Pero legó a la posteridad acaso su mejor creación, esa síntesis de vida y literatura, de tradición e innovación que sólo su genio podía crear. Los

⁹⁵ Véanse pp. 52 (sobre “las leyes de la fábula”), 186 y 448 (sobre tópicos de la novela pastoril), 236 (sobre la literatura clásica), 328-329 (sobre las comedias), etc.

⁹⁶ Márquez Villanueva, *op. cit.*, pp. 187-189.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 188. “Por encima de sus santos propósitos, *Dorotea* naturalmente no será monja, pues volverá a casarse, enviudará y de nuevo va a volcar sus seducciones sobre Fernando, solicitándolo ahora por marido. No le espera ninguna clase de futuro heroico bajo el signo de Marte, pues lo mismo que *Dorotea* “tenéis la luna en la duodécima parte de los pezes, en dignidad de Venus”. Por el contrario, habrá de sufrir en sus amores infinitos trabajos, sin ahorrarse (igual que Lope) ni aun el de ser blanco de aborrecibles hechicerías. La desdichada Marfisa volverá, sin su codiciado Fernando a la rueda de sus matrimonios (similar y paralela a la de los amantes en *Dorotea*) y acabará asesinada, lejos de la patria, por un marido celoso. Si “Fernando” termina en hábitos sacerdotales, ya sabemos nosotros lo que después le esperaba y, aunque Lope no pudiera decirlo en letra de molde, era en la época de dominio bien público”. *Ibidem*, pp. 188-189.

⁹⁸ Vv. 403-406 de la *Egloga a Claudio* (1632). Ed. García Posada, p. 258.

algunas erratas inexplicables, y discordantes con las otras ediciones revisadas por el propio escritor.

Por lo que toca a la primera reedición (*B*) — que, por cierto se imprimió en el mismo taller que la *princeps*, aunque presenten distintos titulares las portadas²² —, su apariencia es tan similar a la *princeps* que se diría mera copia a plana y renglón; pero, como señala Rico, salió “punteada por doquiera de ligeras correcciones de estilo”,²³ y un examen atento revela abundantes señales de una profunda revisión del texto. Los cambios eran tan frecuentes y de tal envergadura, que los cajistas tuvieron que extremar su pericia para acomodar las adiciones o alteraciones y volver — tras comprimir espacios o añadir líneas en algunas planas — a la caja de impresión del modelo. Corrigió erratas, alteró reiteradas veces el orden sintáctico de una frase a favor de una mejor entonación, aclaró confusiones e incluso incorporó adiciones de cierta consideración con respecto al texto de *A*. Son, en total, unos trescientos noventa cambios que pasaron también a la edición de 1602.²⁴

En cuanto a la edición sevillana de 1602, Alemán entregó en la imprenta de Juan de León los materiales necesarios: el modelo (un ejemplar de *B*), el taco de madera con su retrato y el pequeño grabado — un jarrón con flores — que figura en la portada y forma parte de las acreditaciones de las obras autorizadas por Alemán. La nueva edición brindaba al autor la posibilidad de pulir más si cabía su obra. Y así, tras un concienzudo repaso del texto, incorporó nuevos cambios en la misma dirección que los que había efectuado en *B*, sólo que en menor cuantía: las variantes de *C* con respecto a *B* vienen a ser la mitad de las que ésta ofrecía con respecto a la *princeps*, y sin adiciones de peso.²⁵ Cada nueva edición supone una mejora de estilo, una corrección intencional. Inevitablemente, en *C* se introdujeron erratas nuevas, pero también se corrigieron errores de las ediciones anteriores (algunas correcciones de *C* las anticipa la edición pirata de 1601, como se probará más abajo).

Es nuestro objetivo abordar estas tres primeras ediciones autorizadas de la *Primera parte*, e intentar ver la mano del gramático en la puntuación y en las enmiendas que incorpora de una en otra, explicando las mejoras que aporta

²² Lequerica, muerto en 1599, y sus herederos trabajaron por esos años en la imprenta de Várez de Castro (Pérez Pastor, citado por Micó, “El texto”, p. 5).

²³ En los “Apéndices” de su edición del *Guzmán*, 1983, p. 946.

²⁴ Cfr. José María Micó, “El texto de la Primera Parte”, pp. 5-6.

²⁵ Cfr. *ibidem* p. 17.

no es poco — que las que dicte el buen sentido para hacer comprensible al lector aquello que el autor le quiere transmitir. ¿Los signos?: como durante todo el Siglo de Oro, no acaban de tener un valor claramente diferenciado (¿acaso hoy no sigue concediéndose, en este sentido, un amplio margen a la elección, al matiz subjetivo que el autor quiera reflejar?). Las *señales* que cita son: ‘puntos’, ‘medios puntos’ (punto y coma o dos puntos), ‘admirantes’, ‘paréntesis’, ‘interrogantes’ y ‘otras’. Muestra una cierta amplitud de criterios, necesaria para moverse bien en cualquier sistema de puntuación. Se trata de guardar un equilibrio entre unos límites infranqueables y unas opciones variadas donde, sin alterar el sentido, cabe, mediante una puntuación optativa, matizar un sentimiento, acentuar una pausa, o poner más claramente de manifiesto las relaciones sintácticas de las partes.

Por lo tanto, al estudiar la puntuación en el *Guzmán de Alfarache*, nos conforta saber que está escrito por un escritor atento a esa parte de la ortografía y estudioso de sus fundamentos y efectos, lleno de buen sentido, dotado de una más que corriente formación humanística,²¹ y que vela por sus obras hasta el último momento, más allá de la entrega al editor. La consecuencia de todo ello es que nos ha dejado una edición que expresa sobradamente su voluntad de estilo: se trata de la de Sevilla: 1602. Las dudas o erratas que ésta puede presentar se pueden solventar acudiendo a las otras dos ediciones de su competencia: *A*, la *princeps*, y *B*, la primera reedición corregida por el autor.

En general, la responsabilidad de la buena o mala ortografía de un libro viene compartida, en proporciones muy diversas, según los casos, por el escritor, el pendolista que prepara la *copia en limpio*, el corrector, y, finalmente, por el cajista, el cual, abandonando las pautas indicadas en la muestra, interviene en ocasiones con cierta espontaneidad cuando la ocasión lo reclama, para ajustar el texto al espacio asignado (acortando o alargando con signos de más o de menos), o bien para enmendar un error presunto o real, fiándose más de su práctica y familiaridad con el oficio, que de la autoridad del escriba que ha confeccionado la *copia en limpio* u *original de imprenta*, o del mismo corrector. En las obras de Alemán —sobre las que veló el autor, corrigiendo, y volviendo a corregir—, la mano del cajista puede ser la causa, en todo caso, de

²¹ Graduado de Bachiller en Artes y Teología, más tarde, a lo largo de su azarosa vida, cursó estudios de Medicina, sin llegar a licenciarse, y comenzó más tarde la licenciatura en Leyes, que también dejó sin acabar. Desde México evocará: “Yo me acuerdo aver asistido en las escuelas de Salamanca y Alcalá de Henares algunos años” (*Ortografía*, ed. cit., p. 85).

clarines de la fama acabaron sonando —es, con diferencia, su obra reeditada en más ocasiones—, pero mucho tiempo después. Lope no pudo oírlos.

Tradicición e innovación, autobiografía y transfiguración literaria constituyen las bases en que se asienta el conjunto de estos textos con los que Lope de Vega, acaso el dramaturgo español por excelencia, quiso pasar a la posteridad como un escritor culto de obras en prosa.

Virrey de Nueva España, que había sido su amigo y protector, que concluye con una *Oración fúnebre* a modo de panegírico.¹⁷

Por desgracia, tampoco es mucho lo que aporta de explícito al mundo de la puntuación. Sin embargo, es destacable que aluda a ella, cosa no muy frecuente en los tratados contemporáneos –y posteriores– de ortografía, o de gramática en general.¹⁸ El breve texto es el siguiente:

I bolviendo à las diciones, digo que se componen dellas las oraciones, de qualquier calidad ò jénero que sean, i no se llamarà ortografía solamente, la que fuere observando los preceptos i reglas, importantes al bien escrevir, porque aun más adelante pasa, hasta la terminación de las oraciones, compuestas de las diciones i sílabas que avemos dicho, puntuando las cláusulas con señales divisorias; de manera i tales, que se conosca por ellas, el ánimo del que lo escribió, i eso es ir ortógrafo, estar juntamente bien puntuada, porque à muchas oraciones, que tienen su señal conocida, si se les trocase, poniéndoles otra, les trocaría el sentido, i aun de proposición de fê, la harían ereje, como se hallan à cada paso, ved pues lo que importa lo dicho; i porque, si una cláusula, un período, que se componen de varias oraciones, i están señaladas con puntos i medios puntos, admirantes, paréntesis, interrogantes i otras, las trocamos, no poniendo en su lugar lo que se requiere, para la intelijencia de lo escrito, no vendríamos à entender (ò con mui gran dificultad) lo que allí se nos dize, sin ser culpa de quien lo leyese, sino del imperito que los escribiese. De manera, que no sólo se llamará ortografía, la del bien escrevir, mas aun la de la congrua puntuación.¹⁹

Queda manifiesta la importancia que otorga a la puntuación. Su actitud al escribir y al corregir quedará como un modelo a imitar, pero que fue desgraciadamente poco seguido por sus colegas del Siglo de Oro, y aun posteriores. Por lo demás, en el breve texto se reconoce la doctrina de los antiguos, cuando quiere separar las cláusulas y las oraciones, y la doctrina de S. Jerónimo y S. Agustín, que tanta atención prestaron a la puntuación en orden a la ortodoxa transmisión de la Sagrada Escritura²⁰. No precisa más reglas –y

¹⁷ El título, que observa las normas ortográficas del propio Alemán, reza *Sucesos de D. Frai Garcia Gera (...), en Mexico. En la emprenta de la Viuda de Pedro Balli. (...) Año 1613*. Esta obra ha sido reimpresa por Alice H. Bushee en el tomo XXV de la *Revue Hispanique*, pp. 359-457.

¹⁸ Cfr. *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, pp. 5-6.

¹⁹ Folios 17 y 17^v. Se reproducen en las pp. 32-33 de la edición de 1950. También se recogen en Fidel Sebastián, *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, pp. 117-118.

²⁰ Véase, por ejemplo, Parkes, M. B., *Pause and effect, (an introduction to the history of punctuation, California, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1993, p. 15.*

(aproximadamente una veintena) que, apartándose de *B* —y también de *A*— anticipan la revisión de 1602 (*C*). Es decir, *M* incorpora algunos de los cambios definitivos de *C*, que modificarían ligeramente varios pasajes de la novela.

En conclusión, nos hallamos ante un texto —el de la *Primera parte de Guzmán*— muy rigurosamente revisado y corregido por el autor. La *princeps* pudo repararla atentamente a lo largo de dos años por cuanto su publicación se retrasó más de lo deseado: aunque la redacción había concluido en 1597¹², el libro no salió a la venta hasta 1599. Agotada enseguida la primera edición, pudo intervenir el propio autor introduciendo enmiendas en las sucesivas de Madrid 1600 y Sevilla 1602 (y en la pirata de Madrid 1601, como se ha adelantado y se probará más adelante). Como pondera Micó, “si existe la voluntad de estilo, tenemos en Mateo Alemán un ejemplo modélico de escritor con ella, pues durante cinco años vivió pendiente del texto de su *Primera parte* y lo sometió a dos profundas revisiones”.¹³

Además, Alemán tenía una predilección por la ortografía, que le llevaría a escribir y dar a la imprenta en sus últimos años, en México, un opúsculo titulado *Ortografía castellana* (1609). Debió tener escasa difusión,¹⁴ y no ha vuelto a ser editado hasta 1950.¹⁵

Las modificaciones ortográficas defendidas por Alemán son de tres géneros distintos. Unas proponen signos especiales para la representación de ciertos sonidos. Otras tratan de evitar duplicidad de signos y funciones en la relación entre sonidos y letras. Otras tienden a evitar formas de grafía culta que no concordaban con la pronunciación real. En opinión de Navarro Tomás, “aunque varios autores, desde Nebrija, habían tratado de la conveniencia de introducir algunas de estas reformas, ninguno había presentado el asunto con la unidad y extensión con que Alemán lo hace”.¹⁶

De hecho, el propio Alemán no hizo más uso de su ortografía original que en la muestra que propone al final del tratado (un breve debate sobre las respectivas ventajas de la lengua hablada y escrita), y en su última obra, los *Sucesos de D. Fray García Guerra*, breve crónica sobre el Arzobispo de México y

¹² El privilegio está fechado “en Madrid, a diez y seis de hebrero de mil y quinientos y noventa y ocho.

¹³ “El texto de la *Primera parte*”, p. 22.

¹⁴ Cfr. Tomás Navarro Tomás, “Estudio preliminar” a la *Ortografía castellana* de Mateo Alemán ed. José Rojas Garcidueñas, México, Colegio de México, 1950, p. xxxviii.

¹⁵ La que aquí se cita. La *princeps* se compuso y estampó en la imprenta de Jerónimo Balli, año 1609.

¹⁶ *Ibidem*, p. xxiv.

MATEO ALEMÁN Y LA PUNTUACIÓN DEL GUZMÁN DE ALFARACHE

FIDEL SEBASTIÁN MEDIAVILLA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

I. INTRODUCCIÓN

La *Primera parte de Guzmán de Alfarache* vio la luz en Madrid en 1599. Fue el libro español más leído a comienzos del siglo XVII. Las prensas españolas y extranjeras tiraron numerosas ediciones de las que Mateo Alemán apenas obtuvo provecho económico.¹ Por lo mismo que se hicieron numerosas ediciones hurtándose al privilegio real y/o al control del autor, no todas las estampaciones gozan del esmero que Alemán prodigaba a cada una de sus obras.

La primera edición goza del raro privilegio, entre las obras del Siglo de Oro, de haber sido cuidadosamente puntuada por el propio escritor, que

¹ Acerca de las vicisitudes de las ediciones con privilegio y sin él, y de las sucesivas intervenciones del autor en la *Primera parte*, ha tratado en diversas ocasiones José María Micó. Reúne frutos viejos y nuevos en “La conciencia textual de Mateo Alemán”, *Atalayas del Gozman de Alfarache*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, pp. 241-254. Este libro recoge las ponencias del Seminario internacional sobre Mateo Alemán que se celebró en esa universidad con motivo del IV Centenario de la publicación del *Guzmán de Alfarache* (1599-1999).

no delegó esta responsabilidad en el editor, como era habitual entonces —y, hasta cierto punto— en nuestros días.² Mateo Alemán, después de escribir y puntuar por su mano el original, se tomó el trabajo de vigilar la ortografía del impreso, y de corregirla cuando fue menester. Este mismo cuidado lo ejerció en las sucesivas ediciones que pudo controlar: el hecho de que en el plazo de cuatro años salieran tres impresiones autorizadas de la *Primera parte*, brindó a Alemán la oportunidad de revisar una segunda y una tercera vez su obra, de ir enmendando yerros propios o del impresor, y puliendo su estilo, también con modificaciones en la puntuación.

Las ediciones de la *Primera parte* autorizadas por el autor son, según dejó sentado Foulché-Delbosc,³ las tres que imprimen su retrato: Madrid: Várez de Castro, 1599 [A]; Madrid: herederos de Juan Íñiguez de Lequerica, 1600 [B]; y Sevilla: Juan de León, 1602 [C].⁴

El éxito de la obra fue tal⁵ —mayor inicialmente del que alcanzó en sus primeros años el *Quijote*—, que libreros de España y fuera de España la reprodujeron enseguida saltándose los límites del *privilegio* concedido para la *princeps*, y basándose en esa misma primera de 1599.⁶ Las ediciones modernas

² Véase Fidel Sebastián, *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007, p. 50.

³ Cfr. “Bibliographie de Mateo Alemán. 1598-1615”, *Revue Hispanique* XLII, 1918, p. 551.

⁴ El retrato de Mateo Alemán se imprime a partir de un grabado en cobre en la primera edición de la *Primera parte de Guzman de Alfarache*, Madrid 1599 (A), y de una copia en madera en las ediciones B, Madrid 1600 y C, Sevilla 1602. Original y copia lo acompañaron en sus viajes. La plancha de cobre no se volvería a utilizar hasta la edición de los *Sucesos de D. Fray García Guerra*, en México 1613. El grabado de madera autoriza las ediciones de las demás obras sobre las que Alemán tuvo intervención personal: la *Segunda parte de Guzman de Alfarache*, Lisboa 1604; *San Antonio de Padua*, impreso en la misma ciudad y año, y la *Ortografía castellana*, México 1609. Foulché-Delbosc se refiere a ello con detalle en el artículo citado, en particular en el apartado denominado “Éditions publiées par Mateo Alemán”, pp. 550-552. Con anterioridad, en 1911, Miss Alice H. Bushee había dado noticias más completas sobre los mencionados retratos, en un artículo titulado “The *Sucesos* of Mateo Alemán”, acerca de la última producción literaria de nuestro autor, en el n.º XXV de la misma *Revue Hispanique*, especialmente, pp. 425-428.

⁵ Cervantes pondrá al Guzmán como modelo de pícaros en *La ilustre fregona: Finalmente el salio tan bien con el assumpto de picaro, que pudiera leer cathedra en la facultad al famoso Alfarache*. (*Novelas ejemplares*, ed. facsímil, RAE, Madrid, 1982, p. 159).

⁶ Desde 1599, en Barcelona, imprenta de Sebastián de Cormellas, se publicaba con el título de *Primera parte de la vida del picaro Guzman de Alfarache*, el cual se repitió en varias reimpressiones en otros talleres de la misma ciudad, así como en Zaragoza, Bruselas, Tarragona, Milán, entre otras. Foulché-Delbosc, “Bibliographie de Mateo Alemán”, especialmente pp. 491-518.

de Rico⁷ (1967, actualizada en 1983) y de Micó⁸ (1987) toman por base la edición C —que recoge las enmiendas sucesivas del autor—, acudiendo a las ediciones anteriores autorizadas (A, B), cuando el pasaje presenta dudas.

Un interés especial ha despertado la enigmática edición pirata denominada M, publicada en Madrid, en 1601, en casa de Juan Martínez, en principio sin la intervención de Alemán, pero, al parecer, realizada con su consentimiento, forzado por la necesidad de sanear su precaria economía con unos ingresos extra.⁹ Esta edición M no tomó como base la *princeps* —cosa que sí hicieron casi todas las posteriores confeccionadas sin contar con el autor—, sino la edición autorizada por el autor, de 1600 (B): con toda seguridad, un ejemplar corregido por el autor con prisas, distinto del que serviría de modelo a la edición de Sevilla 1602. Alemán vio y anotó el ejemplar que habría de servir de muestra, pero no se preocupó por hacer de M una edición ‘autorizada’ con todas las de la ley. En aquel momento le apremiaba más conseguir cuanto antes y directamente los ciento y seis mil y quinientos maravedís que sacaría de la venta de su texto a los “mercaderes de libros”.¹⁰

Como cabe esperar, el traslado del texto de B a M no se llevó a cabo sin abundantes deturpaciones —las esperables en una edición pirata—. Pero, como observa José María Micó,¹¹ son mucho más significativas las variantes

⁷ En *La novela picaresca española*, I, Barcelona, Planeta, 1967. Y, en solitario, en Planeta, Barcelona, 1983.

⁸ Editada por Cátedra. Aquí citaremos por la 6.ª edición, de 2003.

⁹ Los nombres que figuran en la portada, como librero editor —Juan Martínez—, y en el colofón, como impresor —Francisco de Espino—, esconden los verdaderos de Miguel Martínez y Francisco López, mercaderes de libros. A ellos vendió Mateo Alemán, por contrato, firmado el 24 de mayo de 1601, “mil y quinientos libros intitulados *El picaro Guzman de Alfarache*, impresos todos ellos en marca de octavo de pliego”, y con gran probabilidad en la propia casa de Alemán, con materiales de imprenta propiedad del autor. (Cfr. Micó, “El texto de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, *Hispanic Review*, LVII, 1989, pp. 11 y 15-16, y “El texto y sus problemas”, *Insula*, 636, diciembre 1999). Pérez Pastor reseña al autor entre los impresores dados de alta en Madrid: “No conocemos obra alguna impresa en casa de Mateo Alemán; pero no se puede dudar que tuvo imprenta, porque en el citado *Libro de la Hermandad de Impresores*, al anotar las limosnas que se recogieron en las casas ó imprentas de la Corte el año 1600 á 1601, se incluyen las que se cobraron de esta imprenta en la siguiente partida: 1600. En 4 de Junio de en casa de Mateo Alemán, un real y catorce maravedís. Después de esta fecha no vuelve á aparecer el nombre de este impresor, que creemos sea el autor del *Guzmán de Alfarache*” (Cristóbal Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Amsterdam, Gérard Th. van Heusden, 1970, tomo I, p. xxxviii). Durante esos meses, un alta en el gremio de impresores le pudo permitir albergar en su casa los trapicheos de una edición no tanto pirata cuanto convenida entre el autor y los libreros al margen de la ley.

¹⁰ Cfr. *ibidem*, p. 15.

¹¹ Cfr. *ibidem*, p. 12.

la caza,²¹ que, según la condición de su pieza, será mayor. En este contexto, resulta paradójico que la caza mayor se concrete en *pajaritos*²² y *gallinas*,²³ con lo que estos términos adquieren, sin duda, una significación metafórica, distinta a su sentido recto, con un evidente valor erótico. De este modo, el poeta ha establecido una correspondencia entre el vestido de la dama y su finalidad a la hora de cazar a sus víctimas:

Para hacer caza mayor,
redes por valona y vueltas,
jaula para pajaritos,
para gallinas pollera. (352b)

En *Los áspides de Cleopatra*, Caimán también cuenta cómo las gentes se solidarizaban con los amores de Marco Antonio y Cleopatra, aludiendo a sus deseos eróticos, que no deja de ser una relación de tipos femeninos —la vieja, la viuda hipócrita, la soltera y la casada— vistos solo desde la perspectiva erótica. El eco de la sátira de estados resulta evidente, aunque en esta relación no hay, sin embargo, atisbo de crítica:

La casta anciana, que estuvo en su atención recoleta, sabiendo lo que ha perdido, no quisiera ser tan vieja. La viuda también buscaba un sustituto que lea en su cátedra del sexto del propietario la ausencia. En disolución tan libre, trocados los frenos vieras las solteras muy casadas,	corrieron en esta era, que a más de cien mil Tarquinos no se encontró una Lucrecia; la tórtola enamorada, la dulce paloma tierna, por ser aves que amar saben, las arrullan y gorjean; la azucena y el jazmín, símbolos de la pureza, les daban humo a narices; que solo del gusto eran
---	---

²¹ A lo largo de la tradición literaria, la caza ha venido configurándose como una imagen tópica con la que realmente se significaba la caza de amor; una metáfora del deseo o acto sexual que fue muy empleada por Lope de Vega en su teatro; y, entre otros, también por Luis Vélez de Guevara.

²² Aunque no en diminutivo, el *pájaro* ya había volado, con su valor metafórico como *pene*, en Catulo, de donde lo vimos posarse en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora: «Ofrecióle su regazo / (y yo le ofrezco en su muslo / desplumadas las delicias / del pájaro de Catulo)» (vv. 449-452); *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 511. Como diminutivo, tal como lo usa Rojas Zorrilla, ha sido identificado con el miembro viril masculino en la tradición popular, en especial en el lenguaje infantil; véase J. Ponce, «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», *op. cit.*, p. 201.

²³ El término *gallinas* puede referirse metafóricamente a los hombres ‘cobardes o tímidos’.

11. El mismo error vemos más adelante, y del mismo modo enmendado por las otras tres ediciones, a partir de la corrección de B:

, y con la derecha (sacando vn afilado cuchillo que lleuaua) sin mucha dificultad, y con suma impiedad se la cortò y llevò **consigo**. **Dexando** la triste donzella en el suelo amortecida, porque el dolor que se auia de desfogar con bozes y quexas, refrenolo, (A 251^v).

, y con la derecha (sacando vn afilado cuchillo que lleuaua) sin mucha dificultad, y con suma impiedad se la cortò y llevò **consigo: dexando** la triste donzella en el suelo amortecida, porque el dolor que se auia de desfogar con bozes y quexas, refrenolo, (B 251).

B. Correcciones oportunas e inoportunas

1. En la primera pagina de la edición A se lee:

Y aunque a ninguno **conuiene, tener** la propiedad de la Hiena, (A 1)

Esa coma se podría justificar por cierta costumbre seguida por algunos textos coetáneos de poner coma delante de las proposiciones sustantivas, incluso las asindéticas.³⁷ B da por buena esta puntuación, C la elimina, si bien la decisión podría atribuirse al cajista, pues vendría en fin de línea (lo mismo que en M, que se anticipa a la omisión de esta coma ociosa). Lo que sucede es que tenemos testimonios de que Alemán no puntuaba en situaciones semejantes; por lo cual, nos inclinamos a creer que no se trata en este caso de intervención arbitraria del componedor, sino de enmienda de autor, que se manifiesta en M y en C.

2. En la segunda página, el cambio que efectúa primero M, y definitivamente C, de una coma por un signo de mayor entidad —los dos puntos— confiere al pasaje una adecuada jerarquización de las diversas proposiciones:

yo asseguro, según oy ay en el mundo censores, que no les falten **coronistas, y** no es de maravillar, que aun esta pequeña sombra querras della inferir, que les corto de tijera, (A 1^v, B 1^v).

³⁷ Véase *La puntuación del Quijote (1605 y 1615)*, pp. 39-11 y 105-108.

yo aseguro, según oy ay en el mundo censores, que no les falten **coronistas**, y no es de maravillar, que aun esta pequeña sombra querras della inferir, que les corto de tijera, (B 1^v).

yo aseguro, según oy ay en el mundo censores, que no les falten **coronistas**; y no es de maravillar, que aun esta pequeña sombra querras della inferir, que les corto de tixera, (M 1^v).

yo aseguro, según oy ay en el mundo censores, que no les falten **coronistas**; y no es de maravillar, que aun esta pequeña sombra querras della inferir, que les corto de tigeria, (C 1^v).

Nótese las tres variantes ortográficas de *tijera*. (¿Correcciones?, ¿alternativas del autor todavía no definido en materia ortográfica?, ¿u opción del cajista en materia de libre elección? Cuando escribe su *Ortografía*, que fue bastante antes de su publicación en 1609,³⁸ se muestra partidario de sustituir la x y la g por la j, en palabras como 'dijo', 'tejer', 'ejército', 'jénero' y 'rejión'.³⁹ Pero es tan difícil ser coherente con las propias convicciones —y más contra corriente, y más, todavía, teniendo que confiar en otros que las han de llevar a la práctica, y corregir una y otra vez—, que no nos extraña que la voluntad unificadora de Alemán se quedara incumplida, al menos en parte, en sus libros más cuidados.

3. Supone un avance de calidad de la puntuación, la introducción, en las ediciones corregidas, de una coma que acote una cláusula, tanto a su comienzo, como a su término, cosa que no veremos hacer, salvo excepción, en el *Quijote*, por citar la obra maestra más próxima en el tiempo, y tan ajena al cuidado ortográfico del autor.⁴⁰ Véase esta corrección en el pasaje siguiente:

Y **que contrauniendo** a vn tan santo precepto, como el quarto, del honor y reuerencia que les deuo, (A 1^v).

B lo deja como está, y será M, una vez más, anticipadora de enmiendas o correcciones de C:

Y **que, contrauniendo** a vn tan santo precepto, como el quarto, del honor y reuerencia que les deuo, (M 1^v).

³⁸ Cfr. Navarro Tomás, "Estudio preliminar", p. xvi.

³⁹ *Ortografía castellana*, f. 74.

⁴⁰ De nuevo remitimos a nuestro estudio de la puntuación del *Quijote*.

recorrido han tenido en la poesía de corte ético desde la antigüedad clásica hasta este tiempo), que Rojas ha empleado en varias ocasiones (vv. 532-575):²⁰

De esta suerte:
 Muchos son, amiga mía,
 los piratas y cosarios
 que en corso de mi belleza
 surcan el golfo del Prado.
 Apenas del puerto mío
 las dos áncoras levanto
 y la nao de mi hermosura
 se pone vergas en alto,
 cuando cercando mi coche,
 que es mi nave, a un tiempo hallo
 que hacen señal que me rinda
 las naves de «Pie de Palo».
 Las naves de España allí
 disparan por el costado
 versos que me dan asombro
 y no me dan sobresalto.
 Mas como saben que soy
 nave zorrera, disparo
 un *pido*, con que echo a fondo
 a un tiempo todas las naos.
 Y si algún navío rindo,

me le llevo remolcando
 a la isla Confitería
 en el golfo de Leplanto.
 Si algún cosario perdido,
 de aquellos que yo he robado,
 se quiere abrigar conmigo,
 de mi bandera le aparto;
 que el grande golfo de Abido
 solo es para los Leandros.
 Si algún bergantín encuentro
 de bergantes y taimados,
 que a vela y remo procuran
 darme caza, me adelanto
 hacia la playa Viteli,
 adonde al piloto lamo,
 y digo: «¿Hay bajos aquí?
 ¿Surgiré en este playazo?»
 «Bajos hay —responden luego—,
 pero como estos cosarios
 no pueden sondar la playa,
 peligran luego en los bajos».
 Si llevo...

En *Peligrar en los remedios* se observa cómo el criado Bofetón hace una descripción física de su señora y alude al vestido que lleva. En dicha referencia parece claro que el criado destaca cómo la dama se viste para llevar a cabo su ejercicio de seducción, al que se refiere a través de la tradicional metáfora de

²⁰ Los términos náuticos han sido con frecuencia usados para referirse al ámbito erótico; de hecho, la navegación de doña Clara no es sino la práctica del ejercicio de la prostitución; véase Alonso Hernández, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germanía*. (Introducción al léxico del marginalismo), Salamanca, Universidad, 1979, pp. 113, 114, 171; J. Sepúlveda, «"Caminar por do va el buey"». Nota a *La Lozana Andaluza*, XI», en *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, I, *Il mondo iberico*, ed. G. Grossi e A. Guarino, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, p. 349; y J. Ponce, «Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos», en *Asimetrías genéricas. "Ojos ay que lagañas se enamoran"*. *Literatura y género*, ed. de E. Lacarra Lanz, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 222-223; también la anotación de F. Pedraza y M. Rodríguez a F. de Rojas Zorrilla, *op. cit.*, pp. 296-299.

cómo fueron recibidos sus soldados, insinuando ya lo que se avecinaba. Caimán había descrito el ejército de Marco Antonio como «cincuenta Cupidos», y el de Cleopatra como «suavísimas sirenas»; un término que en la época era sinónimo de 'prostituta':¹⁷

Los soldados desta nave
cincuenta Cupidos eran
que a corazones de bronce
disparaban mil saetas.
En la cámara de popa
suavísimas sirenas
cantaban, amor, amor,
que esta era su dulce guerra. (p. 429c)

Pero, sin duda, tal vez sea *Abrir el ojo* la comedia de Rojas que más ejemplos ofrece de esta visión descarada y desvergonzada de las relaciones eróticas y, en particular, en relación con este epígrafe, de las mujeres de vida alegre, las cortesanas que venden sus favores sexuales. Pedraza y Rodríguez han señalado acertadamente la trascendencia en este aspecto de la comedia *cínica* por antonomasia de Rojas.¹⁸ Estas comedias *cínicas* presentan «un juego descarado de amores promiscuos y acomodaticios, de constantes contradicciones entre un lenguaje caballeresco y un comportamiento tan innoble como simpático y despreocupado, a ratos absurdo y siempre hilarante». «Su peculiaridad está en llevar más lejos, a terrenos socialmente más conflictivos, los alardes de libertad amorosa y de descaro que hay en estos precedentes». Estas piezas son un «fresco de la movida madrileña de 1640, pintado con desenfado, buen humor, cinismo y desvergüenza a raudales».¹⁹

Doña Clara es una mujer que responde muy bien al tipo de las cortesanas. Rojas hace una presentación magistral de la forma de ser y de actuar de Doña Clara, tomando como base las metáforas náuticas (que, curiosamente, tanto

¹⁷ Como señaló J. Sepúlveda: «No puede sorprender esta contaminación semántica, puesto que las sirenas estaban relacionadas ya en la antigüedad con el reclamo sensual y engañoso. Por ello, alcanzaron una presencia significativa también en la lírica amorosa»; «Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo», en I. Colón y J. Ponce (eds.), *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, p. 41.

¹⁸ F. Pedraza y M. Rodríguez, «Introducción» a F. de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, op. cit., pp. 23-24.

¹⁹ Para obtener una visión completa del tono erótico de *Abrir el ojo* y, en particular, del tipo de la cortesana, véase la «Introducción» de F. Pedraza y M. Rodríguez a su citada edición.

4. En el siguiente párrafo, A marca bien el inicio de la cláusula de gerundio, pero en este caso la buena lectura del texto requiere marcar también su final, como hace B y las ediciones que se basan en B:

La verdad es la clauija, y la mentira la cuerda, bien puede la mentira, yendose **estirando apretar** a la Verdad y señalarla, haziendola gruñir, y que ande desabrida. (A 219).

La verdad es la clauija, y la mentira la cuerda: bien puede la mentira, yendose **estirando, apretar** a la verdad y señalarla, haziendola gruñir, y que ande desabrida; (B 219, M 238, C, 238).

La verdad es la clauija, y mentira la cuerda: bien puede la mentira, yendose **estirando, apretar** a la verdad y señalarla, haziendola gruñir, y que ande desabrida: (M 238, C 238).

5. También las enmiendas realizadas sobre el ejemplar de B para la edición pirata anticipa una labor de agilización, retirando comas delante de la conjunción o:

y no lo puede ser mayor, pues descubro mi punto, y no salua mi yerro el de mi **vezino, o deudo**. (A 1^o).

y no lo puede ser mayor, pues descubro mi punto, no saluando mi yerro, el de **mi vezino, o deudo**. (B 1^o).

y no lo puede ser mayor, pues descubro mi punto, no saluando mi yerro, el de **mi vezino ni deudo**. (M 2).

y no lo puede ser mayor, pues descubro mi punto, no saluando mi yerro el de **mi vezino o deudo**. (C 1^o).

En la redacción de M se percibe que sigue a B, en lugar de la primera edición (*mi yerro, el de mi*), y, al mismo tiempo, que introduce cambios, seguramente del autor (supresión de la coma delante de la conjunción), que serán repetidos en la nueva edición autorizada. Por su parte, acumula una variante de cajista, cambiando o por ni.

6. Cuando la conjunción disyuntiva separa oraciones, en lugar de palabras, puede ser conveniente, y aun necesaria una coma: en el siguiente

párrafo, la ausencia de la coma delante de la conjunción en las ediciones *B*, *M* y *C* no es atribuible al autor, sino, de nuevo, al cajista molesto con una coma inoportuna en final de línea. En este caso, la misma circunstancia se da en las tres ediciones mencionadas:

los jaezes quedaos con **ellos**, o dadlos a otro, que no los he menester. (A 3^v).

C muda *otro* por *otros*:

los jaezes quedaos con **ellos** o dadlos a otros, que no los he menester. (C 3^v).

7. *C* proporciona una mejor lectura del siguiente pasaje, mediante una coma que, si no es imprescindible, sí muy aconsejable:

muchas arboledas, yeruas floridas, prados y riscos: y en vna parte del **quadro, colgando** de vn tronco los jaezes, (C 2^v).

Aunque se queda a medias al marcar el comienzo de una cláusula y no cerrándola donde correspondería, que es después de *tronco*. La redacción de las otras ediciones es:

cantidad de arboledas, yeruas floridas, prados y riscos: y en vna parte del **quadro colgando** de vn tronco los jaezes, (A 2^v, B 2^v, M 3)

8. Más moderna y ágil la puntuación del *Guzmán* que la de otros textos contemporáneos, evita los puntos delante de las conjunciones. Y de esta manera, uno que se imprime lícitamente en *A*, recibirá una corrección de estilo, más apta para relacionar adecuadamente las oraciones:

En lienço tan grande pareciera muy mal vn solo **cauallo**. Y es importante, y aun forçoso para la vista y ornato, componer la pintura de otras cosas diferentes, (A 3).

En lienço tan grande pareciera muy mal vn solo **cauallo**: y es importante, y aun forçoso para la vista y ornato; componer la pintura de otras cosas diferentes, (B 3).

En lienço tan grande pareciera muy mal vn solo **cauallo**: y es importante, y aun forçoso para la vista y ornato: componer la pintura de otras cosas diferentes, (M 3^v).

estados dedicada a la mujer en el Siglo de Oro recogía con cierta frecuencia: la mujer hipócrita que llevaba una vida licenciosa, pero aparentaba honestidad y recato.¹⁴ Hipólita, que quiere que Don Clemente no se vaya, le dice algunas cosas no exentas de contenido erótico justificando que ella no es una dama vanidosa ni casquivana, y le insinúa que ella no es mujer que venda sus favores sexuales. También le aclara que: «nunca al sotillo / un verde me salgo a dar» (vv. 17-18). Era frecuente ir al sotillo a divertirse, pero la mención del «sotillo» ya estaba marcada en el Siglo de Oro como el ámbito para el solaz erótico. Basta recordar la letrilla de Góngora, que inspiró a otros autores, para afirmar el tipo de juegos eróticos que se practicaban en el sotillo:

No vayas, Gil, al Sotillo
que yo sé
quien novio al Sotillo fue,
que volvió después novillo.¹⁵

El carácter lascivo y libidinoso que adquieren los paseos en el sotillo viene remarcado, para colmo, con la expresión, ya comentada, «un verde me salgo a dar». Doña Hipólita se postula como buena para Don Clemente frente a las típicas mujeres de reconocida y abierta mala reputación, como las cortesanas, meretrices o prostitutas. De modo que ella se ofrece como mejor opción (vv. 68-80). La respuesta de Don Clemente trasluce su cansancio de la «mujer honrada», como la llama irónicamente (v. 157), pues la *ha visitado* (con un sentido claramente erótico) durante seis años (vv. 114-115).¹⁶ La ironía de Don Clemente deja al descubierto la verdadera naturaleza de Doña Hipólita, como se observa cuando ella le reprende por hablar alto: «“Repare que hay vecindad, / y aquí no es como las casas / donde no hay que reparar”» (vv. 134-136). También se evidencia la liviandad de costumbres de los dos, cuando Doña Hipólita alude en varias ocasiones al triángulo amoroso en el que viven: «Somos tres, no hay que espantar» (v. 152).

En *Los áspides de Cleopatra*, Caimán cuenta a Octaviano, Lépido e Irene, que, después de un año, han llegado a Alejandría en busca de Marco Antonio,

¹⁴ Véase F. Pedraza y M. Rodríguez, «Introducción» y notas a F. de Rojas Zorrilla, *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo*, Madrid, Castalia, 2005, p. 258.

¹⁵ L. de Góngora, *Obras completas*, I, ed. A. Carreira, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, p. 538.

¹⁶ En la edición de P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000², pp. 107-109, 173, 195 (en adelante, la citaré como *PESO*), puede verse varios testimonios de *visitar* con el sentido de *futuere*.

No hay quietud que no retoce,
aquel de ochenta, se pierde
por salir a darse un verde
con la muchacha de doce.
Mira aquella vieja lince

tres digiere y a uno ama;
¡Oh cuál será aquella dama,
pues aquel mata la luz!
¡Qué pocos galanes nones
olvida el amor cruel! (p. 433b)

La visión que cuenta Caimán parecería inspirada en los lugares de recreo de la corte madrileña. Todo comienza con una alusión a la relajación de los códigos morales («anda suelta»), que facilita la liberación de todos los deseos carnales, una lascivia que afecta a todo el mundo, sin respetar edades, sexo, ni condición. Como puede observarse, lo que podemos llamar las «metáforas cromáticas» que usa Caimán, que no son sino voces o expresiones características del lenguaje de germanías, sirven para aludir a las prácticas eróticas: un viejo «de ochenta» quiere salir a «darse un verde» ('relación sexual', 'excitarse una pareja acariciándose')⁹ con una «de doce». Caimán, en una imagen de gran plasticidad, se refiere a la vieja «con rostro arrebolado», por la pintura del afeite,¹⁰ que quiere «darse un colorado» ('azote', con claro sentido erótico)¹¹ con uno «de quince». El criado también muestra a un mozuelo bien dotado para galantear eróticamente con las viejas: «qué bien juega a las setenta». Caimán nos muestra a la «dama avestruz»,¹² quien «tres digiere¹³ y a uno ama». Y también parece aludir a las relaciones eróticas de alguna dama que quiere preservar a toda costa su identidad; y a la promiscuidad del «amor cruel» que se olvida de «pocos galanes nones». Parece que la función de esta descripción sea la de enfatizar la idea de una Alejandría —marco de los amores de Marco Antonio y Cleopatra— inmersa en un ambiente de desenfreno moral, en el que triunfa el amor erótico y lascivo, que puede explicar la pasión adúltera de los protagonistas.

La expresión de germanías *darse un verde* es utilizada de nuevo por Rojas en *Abrir el ojo*. Doña Hipólita responde a uno de los tipos que la sátira de

⁹ C. Hernández y B. Sanz, *Diccionario de Germanía*, Madrid, Gredos, 2002, p. 491.

¹⁰ El color *arrebolado*, es decir, 'rojo', se conseguía gracias a un conocido tipo de afeite llamado *arrebol*. Quevedo había usado el término en algunas ocasiones, como, por ejemplo, en su soneto *Pinta el «Aquí fue Troya» de la hermosura*: «tez que con pringue y arrebol semeja».

¹¹ C. Hernández y B. Sanz, *Diccionario de Germanía*, op. cit., p. 152.

¹² El poeta se refiere, tal vez, a la voracidad erótica de dicha dama, que coincide en ese aspecto con el avestruz: «Come de todo cuanto le dan, o encuentra, sin tener diferencia ni gusto en uno más que en otro, y lo digiere con facilidad» (*Autoridades*).

¹³ El poeta parece usar *digiere* y *ama* con el mismo sentido de goce erótico, subrayando así la voracidad sexual de la «dama avestruz».

En lienzo tan grande pareciera muy mal vn solo **cauallo**: y es importante, y aun forçoso para la vista y ornato; componer la pintura de otras cosas diferentes, (C 3^v).

Nótese cómo *M* y *C* siguen la corrección de *B*, y la imitan en cambiar la coma que sigue a *ornato* por un signo de más intensidad separativa (dos puntos o punto y coma, tanto valen). Su finalidad, aquí, consiste en señalar el punto de inflexión de la frase; allí donde la entonación descendente hace pausa para comenzar su fase descendente.⁴¹

9. En el siguiente párrafo, nos parece que quien mejor dejó reflejada la intención del cuidadoso escritor es justamente la edición pirata:

El cauallero que ya tenia lo importante a su **desseo (pareciendole lo mas [sic] impertinente, aunque en su tanto muy bueno) y** no hallandose tan sobrado que lo pudiera pagar, (A 3^v).

El cauallero que yà tenia lo importante a su **desseo ,(pareciendole lo de mas impertinente, aunque en su tanto muy bueno) y** no hallandose tan sobrado que lo pudiera pagar, (B 3^v, C 3^v).

El cauallero que yà tenia lo importante a su desseo ,pareciendole lo demas **impertinente (aunque en su tanto muy bueno) y** no hallandose tan sobrado que lo pudiera pagar, (M 3^v).

La coma antepuesta al paréntesis que se observa en *B* no carece de precedentes en textos coetáneos,⁴² pero en este caso permite pensar que se trata de una indicación del autor para que la coma sustituya al paréntesis. *C* copia aquí literalmente a *B*, si bien, seguramente *M* interpretó mejor la corrección que sobre un ejemplar de *B* pudo haber trazado el propio Alemán. Sintácticamente la amplitud abarcada por los paréntesis en ambos casos es correcta (son incisos, cuya ausencia no dejaría sin sentido a la frase), pero el sentido lingüístico pide que el gerundio *hallandose* ligue con el precedente *pareciendole*, y en tal caso la solución más correcta de todas sería la que aporta la denostada edición de Madrid, 1601.

⁴¹ Sobre esta función de la puntuación intermedia, véase *Puntuación, humanismo e imprenta en el Siglo de Oro*, pp. 68-70.

⁴² Por ejemplo, en la *princeps* del *Ingenioso hidalgo*. Cfr. *La puntuación del Quijote (1605 y 1615)*, pp. 56-58.

10. Cuestión de estilo, de sobriedad, de eliminar comas que, siendo correctas y portadoras de un sentido, sin embargo son prescindibles, es sin duda el motivo que lleva a eliminar, a partir de *B*, en *M* y en *C* la que sigue:

Acordème **agora, por** estos hueuos, de otros que mi compañero comio este dia tres leguas de aqui en la venta. (*A* 48).

11. La misma intención expurgatoria de comas ociosas, aunque correctas, se observa en el siguiente pasaje:

Por estas **cosas, y otras tales, no** quiere nadie parar en su casa, (*A* 48^v).

Por estas **cosas y otras tales no** quiere nadie parar en su casa, (*B* 48^v, *M* 52, *C* 50).

12. Y la siguiente:

Limpieza de **vida, es** lo que importa: y la cara sin vergüença descubierta por todo el mundo. (*A* 49).

Alemán suele usar de la coma para marcar una determinada entonación, como en este caso, lo que se puede apreciar tanto en lo que dice en la *Ortografía*, como en su propia obra literaria. Sin embargo, en la revisión de su texto hace prevalecer la sobriedad de medios. Las ediciones siguientes a la *princeps* quedan de esta forma:

Limpieza de **vida es** lo que importa: y la cara sin vergüença descubierta por todo el mundo. (*B* 49, *M* 52^v).

Limpieza de **vida es** lo que importa: y la cara sin vergüença descubierta por todo el mundo: (*C* 50^v).

13. La misma solución se dará a la coma que sólo aparece en la *editio princeps* en el siguiente pasaje:

Y **assi, como** si huuiera tenido sarampion, me levantè por la mañanasin auer parte de todo mi cuerpo, rostro, ni manos, donde no pudiera darse otra picada en limpio. (*A* 49^v).

A nuestro juicio es más acertada la primera intención. Es muy conveniente esa coma para marcar el comienzo de un inciso, cuyo final señalarán todas las ediciones.

Las declaraciones de los criados son algo más que una simple parodia de las de los señores. El comienzo de las referencias a tópicos manidos del amor es desviado hacia expresiones más realistas, incluso eróticas, más acordes con su baja condición social. Si bien es cierto que —como señaló Profeti— queda prohibida «la mención directa al sexo»:

mientras se intensifica la alusión, a menudo de tipo dialógico, y muy transparente por cierto, tanto que [...] no se aludía para esconder la alusión sexual, sino para descubrirla de forma muy evidente, apelando al patrimonio de referencias en poder del espectador. Se trata, sin embargo, de una modalidad burlesca, baja, carnavalesca, más que erótica.⁷

La imagen degradada de la mujer suele ser fruto de la larga tradición misógina que se da en la literatura española y de la que participan casi de forma generalizada todos los poetas. Podría afirmarse, no obstante, que apenas si hay misoginia en el teatro de Rojas, donde la mujer normalmente sale muy bien parada. Las pocas notas que pueden ser susceptibles de ser consideradas misóginas caben situarlas en el ámbito de una misoginia genérica.

En *Los áspides de Cleopatra*, cuando Marco Antonio y Cleopatra han urdido la idea de huir juntos, el criado Caimán, a modo de ticoscopia, describe la diversión nocturna de Alejandría concretada en unas gentes que gozan en un prado. La descripción de Caimán parece una nueva relación de las prácticas eróticas de Alejandría, convertida en una especie de nueva Sodoma y Gomorra.⁸

En día tan singular
tan común es la alegría,
que anda suelta Alejandría
y no hay quien la pueda atar.
A cuanto se ve de aquí
todo tu cuidado atienda;
allí hay música y merienda,
baile allí, juegos allí.

que con rostro arrebolado
sale a darse un colorado
con el muchacho de quince.
Ella hacer trampas intenta,
que ha de engañarle recelo;
joiga, el diablo del mozuelo,
qué bien juega a las setenta!
Aquella dama avestruz

en el nivel comunicativo propio del teatro, el de la acción, que en el texto espectáculo se suma al de la palabra»; «La escena erótica de los siglos áureos», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (coors.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Ediciones Tuero, 1992, p. 71.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Para las citas del teatro de Rojas Zorrilla sigo la edición de Mesonero Romanos, especificando al final, entre paréntesis, con número la página y con letra la columna correspondiente; *Comedias escogidas de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Biblioteca de Autores Españoles, t. 54, Madrid, Atlas, 1952 (1861). En caso contrario, se indicará la edición empleada.

y significados que cumple. Una simple lectura de algunas de las obras de Rojas Zorrilla permitiría seleccionar una amplia galería de escenas, diálogos, parlamentos, en los que lo erótico adquiere un gran protagonismo, en cualquiera de sus expresiones, literaria o escénica.⁴ Es tal la cantidad de escenas donde está presente de alguna forma el erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla que no resulta fácil su clasificación o sistematización para proceder, posteriormente, al estudio de su función y significado. No está en mi ánimo llevar a cabo esta labor clasificatoria de la materia erótica en el teatro de Rojas; ni siquiera pretender abarcarla en su totalidad, pues sería una tarea que necesitaría, cuando menos, una dedicación exclusiva en forma de monografía. Por los límites que imponen este tipo de trabajos, tan solo pretendo en esta ocasión acercarme tímidamente al estudio de un único aspecto del erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla: la risa erótica o la unión del binomio conceptual erotismo y humor.⁵

1. Tipos y prácticas del erotismo

Tal vez una de las vertientes más ricas de la expresión de lo erótico en el teatro se dé a través del comentario jocoso, del chiste o la burla de los criados que, aunque no los únicos, son los que con más frecuencia y singularidad hacen gala de dicho repertorio. En el teatro de Rojas Zorrilla resulta muy frecuente la aparición de estas sales relacionadas con la sexualidad. Lo más recurrente es que tales bromas se pongan en boca del gracioso o criado, que es el elemento principal sobre el que recae la función cómica de la pieza. Los chistes de carácter erótico también cumplen, por lo tanto, un papel humorístico, que, sin embargo, no siempre será la única de sus funciones.⁶

⁴ Cuando, como es el caso, hablamos de erotismo en el teatro áureo, no se puede obviar siquiera, aunque no sea aquí objeto de estudio, la referencia al erotismo escénico, pues, como afirmó J. Oleza: «El arte verbal del dramaturgo barroco es alambicado y oblicuo, proclive a las terceras intenciones, y deposita buena parte de su malicia más en la gestualidad de los actores que en la materialidad misma de la palabra»; «La comedia: el juego de la ficción y del amor», en *Edad de Oro*, X (1990), p. 206. En este sentido, no cabe duda de que el discurso teatral de Rojas Zorrilla ha sido uno de los que con más énfasis debió de alentar la representación escénica del erotismo.

⁵ Por los aludidos problemas de espacio, dejo para otra ocasión una segunda parte de este estudio que se centra en lo que podemos llamar la otra cara de la vertiente erótica en la dramaturgia de Rojas Zorrilla: desnudo y violencia. Ni que decir tiene que la obra del toledano nos ofrece, desde luego, otros muchos temas y motivos eróticos susceptibles de ser estudiados, pero, a mi juicio, es esta paradójica doble cara del erotismo, humor y violencia, la que singulariza su tratamiento del tema.

⁶ M. G. Profeti lo había señalado con estas palabras: «Sólo el ámbito bajo de la risa (las piezas cortas, la intervención del gracioso) puede acoger la alusión sexual, que se da —y esto es muy interesante—

Y no reproduciremos más ejemplos similares, pues son muy abundantes en el texto: baste señalar que, como se refleja en la tabla n.º 1 más abajo, en la cala analizada hay 24 casos parecidos, en que, por un motivo o por otro, una coma de la edición A es suprimida sucesivamente por B, M y C.

14. La frase siguiente exige una puntuación de más tomo que la coma, y sobre ella actúa la corrección de la edición segunda, que será seguida por M y por C:

, y deue de ser assi, pues el guarda, el malsin, el quadrillero, el alguazil, todos lo veen, y hazen la vista gorda, sin que alguno **la ofenda**, a estos tales trae contentos; y les pecha con lo que a los otros pela. (A 48°).

, y deue de ser assip [sic] ; pues el guarda, el malsin, el quadrillero, el alguazil, todos lo veen, y hazen la vista gorda, sin que alguno **la ofenda**: a estos tales trae contentos, y les pecha con lo que a los otros pela. (B 48°).

, y deue de ser assi, pues el guarda, el malsin, el quadrillero, el alguazil [fin de línea] todos lo veen, y hazen la vista gorda, sin que alguno **la ofenda**: a estos tales trae contentos, y les pecha con lo que a los otros pela. (M 52).

, y deue de ser assi; pues el guarda, el malsin, el quadrillero, el alguazil, todos lo veen, y hazen la vista gorda, sin que alguno **la ofenda**: a estos tales trae contentos, y les pecha con lo que a los otros pela. (C 50).

15. La edición sevillana de 1602 sabe aprovechar el punto y coma para jerarquizar la siguiente oración compuesta, donde no todo pueden ser comas del mismo valor:

Luego pidiendo el almuerzo, se **nos truxo**, **no** me supo tan bien como a el, que cada bocado parecia dallo en pechugas de pauo, (A 49°, B 49°, M 53°).

Luego pidiendo el almuerzo, se nos **traxo**; **no** me supo tan bien como a el, que cada bocado parecia darlo en pechugas de pauo: (C 51).

A la actualización del texto mediante el punto y coma se añade, notoriamente, la opción por el más moderno *traxo*, en lugar de *truxo*.

16. Una coma en B, reiterada poco más adelante, deja definitivamente mejorado un pasaje inteligible, pero desaliñado, sin ella, en A:

El quedo aguardando, y en tanto que **boluia se** passeaua por aquella calle. La gente villana siempre tiene a la noble (por propiedad oculta) vn odio **natural como** el lagarto a la culebra, el cisne al Aguila, el gallo al francolin, (A 94).

El quedò aguardando, y en tanto que **boluia, se** passeaua por aquella calle. La gente villana siempre tiene a la noble (por propiedad oculta) vn odio **natural, como** el lagarto a la culebra, el Cisne al Aguila, el gallo al francolin, (B 94, M 101^v, C 97).

17. Una vez más, B pone una coma en lugar oportuno para mejor leer el texto, y las ediciones posteriores le siguen en esta puntuación:

Tantos cargaron por vna y otra vanda, tanto lo acossaron, que no pudiendose **defender quedo** preso. (A 95^v).

Tantos cargaron por vna y otra vanda, tanto lo acossaron, que no pudiendose **defender, quedo** preso. (B 95^v, M 130, C 98^v).

18. La variante que traemos ahora más parece error de copista en B por reduplicación, por atracción de lo más próximo. El error, si así se puede llamar a poner un colon donde bastaría una coma, se transmitió a las otras ediciones:

Y sacandola de donde la **tenia, dixo:** (A 97).

Y sacandola de donde la **tenia: dixo:** (B 97, M 104^v, C 99^v).

19. Una innecesaria coma viene a colarse en B precediendo a una proposición sustantiva con *si*. Pudo ponerla el autor, pero es más probable que actuara, sin que él lo echara de ver, la oficiosidad del cajista acostumbrado a hacerlo en otras obras contemporáneas.

Preguntome si dexaua recaudo en lo de casa, dixele, que si, (A 141^v).

Preguntome, si dexaua recaudo en lo de casa, dixele, que si: (B 141^v, C 146).

M es ilegible en esta parte del folio 154.

20. Ante una expresión manida, que no precisaría de comas para dar a entender su carácter de inciso, B M y C añaden una coma, pero se quedan

con más o menos vehemencia, un amplio muestrario de tipos, comportamientos, actitudes, relacionados con la actividad sexual (la mujer lasciva, la viuda alegre, el cornudo, la prostituta o cortesana, la madre permisiva e interesada, etc.). Otro de los procedimientos era el recurso a la burla de tales tipos, conductas o actividades sexuales. Normalmente, esta burla, debido precisamente a la censura, solía ir de la mano de la sátira de lo erótico.³

Pero, sin duda, este corpus de obras de contenido erótico siempre utilizaba un amplio elenco de recursos expresivos para evitar la mención directa o la alusión o referencia clara a la materia sexual. No se trata de enumerar tales mecanismos que, al fin y al cabo, son los que el lenguaje figurado, la retórica, y la tradición léxica y literaria (culto y popular), proporcionaba al escritor. El concurso de todos estos procedimientos permitía, sin duda, la presencia de lo erótico —por supuesto, en sus muchas vertientes de lo verde, picaril o picante— en las obras de las grandes figuras de nuestra literatura áurea —Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo—, y, conforme al centenario que celebramos hoy, Rojas Zorrilla.

A raíz de estas características, lo que parece evidente es que en estos autores cultos es muy difícil, por no decir imposible, encontrar obras enteras en las que se celebre lo erótico, en las que el tema del amor carnal o sexual sea tratado o cantado por su interés en sí mismo. Las circunstancias coyunturales de su tiempo lo hacían prácticamente imposible. Por eso, lo normal es que la materia erótica aparezca en tales obras (*Quijote*, *Polifemo*, *Píramo y Tisbe*, etc.) o autores de forma fragmentaria o parcial, es decir, prácticamente siempre dependiente de otros fines estéticos o ideológicos superiores (la condena moral, en el caso de Quevedo; la recreación «costumbrista», en el de Lope; la reivindicación de la libertad e igualdad de la mujer respecto de los hombres, en Cervantes; la crítica de la corte, en Góngora; la recreación mitológica, en todos; etc.). Pero esta evidencia no debería impedir el reconocimiento de lo erótico en la obra de nuestros grandes escritores del Siglo de Oro.

Tal es el caso de Francisco de Rojas Zorrilla, un dramaturgo en cuya obra el tema del amor carnal adquiere una gran importancia por diferentes razones: por la frecuencia y riqueza con la que lo trata en cualquiera de sus manifestaciones; por la variedad de motivos y tonos que presenta; por la diversidad de funciones

³ A. Redondo había señalado cómo por la prohibición de lo erótico, cuando este tema aparece en la literatura lo hace sobre todo de forma burlesca, «y valiéndose a menudo de un vocabulario disémico, alusivo, heredero de la tradición cazurra»; «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», *Edad de Oro*, IX (1990), p. 253.

caso, apócrifa; única manera, tal vez, de poder burlar o franquear las rígidas estructuras represoras de la época.

El problema de la expresión o difusión de textos de naturaleza erótica se hacía, sin duda, mucho más complicado si tales obras pretendían publicarse, o representarse, bajo una rúbrica o firma real o verdadera. Tales dificultades, en cualquier caso, no impidieron la difusión de textos susceptibles de ser considerados eróticos o que incluyeran dicho tema.² Así, la literatura del Siglo de Oro nos ofrece un amplio muestrario —más del que, a priori, podría sospecharse— de textos eróticos o, en su caso, con tal contenido, no necesariamente reducidos al ámbito de la anonimidad.

Ahora bien, cuando nos internamos en el amplio campo de la literatura áurea, para entendernos, culta y, por lo tanto, de autoría pública o reconocida, el problema de hallar testimonios de naturaleza erótica es más difícil, precisamente porque la censura, y sobre todo, la autocensura, actuaba de manera hartamente operativa hasta el punto de laminar todo resquicio de licencias. Sin embargo, ni siquiera tal actividad policial consiguió, con todo, acabar con la presencia de textos, si no del todo eróticos, con contenidos, alusiones, referencias de naturaleza sensual. Ahora bien, ¿cómo consiguieron los autores introducir tales contenidos en sus obras? Cabe pensar que el camino para tratar lo erótico era, a menudo, un camino oblicuo, de manera que el escritor utilizaba toda suerte de recursos y procedimientos que le permitieran vadear los límites y dificultades que imponía la censura.

No fueron pocos los procedimientos esgrimidos para la expresión del erotismo. Sin duda, lo más común fue la asimilación a la ideología del poder represor, de manera que, a través de la censura de lo erótico o lascivo, el poeta de alguna forma también exponía la materia censurable. La sátira o crítica de lo erótico podía permitir de algún modo la presencia de tales elementos sensuales, aunque fuera para condenarlos. En este sentido, encontraríamos la sátira de tipos o estados, tan frecuente en el Siglo de Oro, donde se censuraba o criticaba,

²Se baraja el concepto de literatura erótica como aquella que en el Siglo de Oro expresa lo amoroso o sensual y la tendencia a la consumación amorosa. Al mismo tiempo, el concepto de erotismo se reduce, de acuerdo con Bataille, a la actividad sexual del hombre «cuando no es rudimentaria, cuando no es simplemente animal»; *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*, Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2001 (1988), p. 339. Díez Fernández nos ha ofrecido recientemente una excelente visión de conjunto del erotismo en la poesía áurea: *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Arcadia de las Letras, 2003; un trabajo que está aún pendiente en el ámbito del teatro del Siglo de Oro.

cortas, pues falta cerrar el inciso con otra, como suele hacerse en el *Guzmán*, según se ha visto más arriba:

. Con esto crehi que pues **era como** dizen el pan de mi compadre y el duelo ageno, (A 142).

. Con esto crehi que pues **era, como** dizen el pan de mi compadre y el duelo ageno, (B 142).

: Con esto crehi que pues **era, como** dizen el pan de mi compadre y el duelo ageno, (M 154).

: Con esto creí que pues **era, como** dizen el pan de mi compadre y el duelo ageno, (C 146).

21. En un caso parecido, un exceso de la *princeps* es adecuadamente corregido por B y las otras dos ediciones, que leen con ella:

Sin duda (dixe entre **mi:**) **Algun** planeta gallinero me **persigue**, (A 142^v).

Sin duda (dixe entre **mi**) **Algun** planeta gallinero me **persigue**, (B 142^v, M 155, C 147).

Los dos puntos están de más, y no son achacables al autor, sino más bien a la iniciativa del cajista, que consciente o inconscientemente se vio obligado a poner la puntuación acostumbrada después de la expresión *dixe entre mi*, sin advertir que ya había comenzado el discurso más atrás. Todas las versiones conservan la mayúscula.

22. Una cláusula de gerundio no acotada en A se acota en B, según el uso más frecuente en la época, al final de la misma. En la acotación, y en la forma incompleta de la misma siguen a B, como habitualmente, M y C:

Que ningun mendigo consienta ni dexa servir a sus hijos, ni que aprendan oficio, ni les den amos: que ganando **poco trabajan** mucho, y bueluen passos atras de lo que deuen a buenos, y a sus antepassados. (A 188).

Que ningun mendigo consienta ni dexa servir a sus hijos, ni que aprendan oficio, ni les den amos: que ganando **poco, trabajan** mucho, y bueluen passos atras de lo que deuen a buenos, y a sus antepassados. (B 188, C 193^v).

Que ningun mendigo consienta ni dexa seruir a sus hijos, ni que aprenda [sic] oficio, ni les den amos, que ganando **poco, trabajan** mucho, y bueluen passos atras de lo que deuen a buenos, y a sus antepassados. (M 204^v).

La edición *M* comete yerro en el verbo *aprenda* por *aprendan*, y enturbia el texto al cambiar, en este caso, los dos puntos por coma después de *amos*, de manera que hace pasar el *que* por un relativo, cuyo antecedente sería *amos*, cuando los dos puntos ponen sobre aviso de que se trata de un *que* causal, como es en realidad, y el sujeto de *ganando, sus hijos* y no *sus amos*, que es la impresión que produce la puntuación errada de *M*.

23. En la siguiente redacción de *A* la puntuación es mejorable, por cuanto el punto y coma se hace insuficiente para separar dos oraciones en las que se da un salto considerable, con cambio, sobre todo, de sujeto:

Que hecha la costa del dia, ninguno trabajasse ni **pidiesse; comia** echado, y el inuierno y verano dormia sin cubija [sic]. (A 190).

B corrige adecuadamente, cambiando el punto y coma por punto y mayúscula, y le siguen en ello *M* y *C*:

Que hecha la costa del dia, ninguno trabajasse ni **pidiesse. Comia** echado, y el inuierno y verano dormia sin cobija. (B 190, M 206^v, C 195^v).

24. Lo contrario harán las ediciones posteriores, quitando un punto indebido de *A*, salvo que *A* quisiera dar a la última frase un tono conclusivo y sentencioso:

Porque las cosas vna vez principiadas, ni se han de olvidar ni dexar hasta ser **acabadas, que** es nota de poca **prudencia. Muchos** actos començados, y acabado ninguno. (A 190).

La corrección de *B*, y las otras dos ediciones que leen con ella hace que el sujeto del predicado *es nota de poca prudencia* — aunque falte la concordancia de número — es *muchos actos començados, y acabado ninguno*, y no las infinitivas precedentes. El ritmo de la frase parece estar a favor de que la intención del autor es la que queda como definitiva a partir de *B*. Esta significación se refuerza también con el cambio de la coma precedente por un signo de mayor separación:

EROTISMO EN EL TEATRO DE ROJAS ZORRILLA. I. LA RISA ERÓTICA*

JUAN MATAS CABALLERO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

El tema erótico, y más concretamente la literatura erótica, habida cuenta de las circunstancias de la época (estrictas convenciones morales, religiosas, políticas; la censura y, lo que es peor, la autocensura; máxime, tratándose de piezas teatrales que sufrían una vigilancia más estrecha),¹ tenía grandes dificultades para expresarse. De ahí que la inmensa mayoría de los textos que pueden considerarse eróticos se difundieran de forma anónima o, en todo

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación del Plan Nacional I+D «Edición de la obra dramática de Rojas Zorrilla: IV. Comedias en colaboración con Vélez y otros autores» (HUM2005-07408-C04-04), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder, y del proyecto de investigación «La comedia en colaboración del Siglo de Oro» (UXXI2007/0096), financiado por la Consejería de Educación de la Junta de Castilla y León.

¹ Los moralistas y erasmistas en el Siglo de Oro condenaron la lascivia e insania en la literatura, como, por ejemplo, hicieron con los libros de caballerías, donde era frecuente la realización física del amor. Véase A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, ed. J. Rodríguez Puértolas, Barcelona, Noguer, 1972, pp. 60-61, y M. Bataillon, *Erasmus y España*, Buenos Aires, FCE, 1966², p. 615.

observados, y —lo que es más importante— autocorregirse en dos ediciones que llevan, autorizándolas, su propio retrato con sus blasones y su mote.

La edición de Madrid, 1601, a nombre del impresor Juan Martínez, y que, aunque de forma clandestina, estuvo auspiciada y en parte controlada por el propio autor, puntúa regularmente según la edición de Madrid 1600, con frecuente disenso respecto a la *princeps*. Según consta en los pasajes que hemos colacionado, *M* comparte una misma puntuación con la anterior edición *B* y con la posterior *C*, marcando diferencia intencional respecto de *A* en 22 ocasiones (ver apartados III.A. 6, 8, 10 y 11, y III.B. 4, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26 y 27). De todas estas variantes, nos parece —y así lo hemos señalado en su momento— que algunas constituyen una deturpación de la *editio princeps* compartida por las otras tres (véanse III.A. 8, y III.B. 18 y 27). Los casos en que *M* y *C* coinciden en variantes que mejoran la puntuación de *B* son 6 entre los pasajes que hemos seleccionado y descrito: III.A. 1 y 7, y III.B. 1, 2, 3 y 5.

Por lo tanto, nos parece que existe base suficiente en el estudio comparativo de la puntuación de las ediciones para considerar que la edición pirata de Juan Martínez, Madrid 1601, se revela seguidora de un ejemplar de la edición corregida por el autor (Madrid, Íñiguez de Lequerica, 1600), sobre el cual el propio Mateo Alemán habría señalado unas enmiendas, que son aquellas mejoras que observamos en *M* antes de verlas en la nueva edición corregida y autorizada por Alemán en Sevilla, en casa de Juan de León, en 1602, es decir, *C*.

Porque las cosas vna vez principiadas, ni se han de olvidar ni dexar hasta ser **acabadas: que** es nota de poca **prudencia**, **muchos** actos comenzados, y acabado ninguno. (*B* 190, *M* 206^v, *C* 195^v).

25. Una necesidad sintáctica, semántica y prosódica a la vez piden la mejora de la siguiente frase, como hacen *B*, *M* y *C*:

Si el arbol no echa rayzes, no lleua fruto, presto se seca, no las puede echar en el oficio nueuo, aunque perseuere algunos años, ni vine a fructificar; fue mucho **salto a paje** de picaro (*A* 219^v).

; fue mucho **salto, a page** de picaro (*B* 219^v, *M* 238, *C* 225^v).

No hubiera sido necesaria la coma si no hubiera esta metátesis de complementos, pues la forma corriente sería decir ‘fue mucho salto de picaro a paje’.

26. No se ha de atribuir al esmero de Alemán la desaparición de una coma que traía la edición *princeps*, por más que el pasaje puede muy bien prescindir de ella sin perder nada de su claridad y corrección:

El que como yo estaua hecho a que quieres boca, cuerpo que te falta, los ojos hinchados de dormir, las manos, como seda de holgar, el pellejo liso y tiesso de mucho comer, que me sonaua el vientre como vn pandero, las nalgas con callos, de estar **sentado, mascando** siempre a dos carrillos, como la mona; (*A* 219^v).

B, *M* y *C* lo traen sin coma. Da la casualidad que en estas tres ediciones la coma quedaría en final de línea, y ya hemos visto hartos ejemplos para concluir que con facilidad el cajista se toma la justicia por su mano suprimiendo la coma que le trastornaría los tipos ya encajados en el componedor.

27. En el siguiente párrafo, nos parece que es más correcta la puntuación de la *princeps* que la corregida por las otras tres que estamos considerando:

.Pues como Clorina sintio la seña, y sin considerar el tiempo que era muy anticipado, acudio al **reclamo; luego** (quitando la piedra) recibio con dulces palabras al fingido amador, (*A* 251^v).

: pues como Clorina sintio la seña, y sin considerar el tiempo que era muy anticipado, acudio al **reclamo luego** (quitando la piedra) recibio con dulces palabras al fingido amador, (*B* 251, *M* 273, *C* 259).

A partir de *B*, no podemos saber si por *lapsus* del autor-corrector, o por intervención inoportuna –e inadvertida– del cajista, el texto queda deturpado. Todo el contexto da a entender –y en la puntuación de *A* se lee claro– que primero Clorina *acudió al reclamo*, y después (*quitando la piedra*) etc. Ha habido una confusión del valor de *luego*, que en *A* vale tanto como ‘después’ (2.^a acepción del *Diccionario de Autoridades*), con el adverbio que significa ‘al instante’ (1.^a acepción de *Autoridades*). El paréntesis con la puntuación y el sentido que imprimen las versiones corregidas, es inoportuno, y en cambio ocupa un lugar muy coherente en la primera edición.

IV. ERRATAS EXCLUSIVAS DE LA EDICIÓN PIRATA

Las erratas más frecuentes que hemos visto en la edición pirata pertenecen, más que a mala puntuación, a errores en las palabras, pero ese no es el objeto de nuestro trabajo. En cuanto a la puntuación, *M* lee ordinariamente del mismo modo que *B* y *C*. De vez en cuando se distancia de la segunda edición y ofrece otra alternativa, que más tarde se refleja en *C*, lo que confirma la tesis de que la edición pirata parte de un ejemplar de *B* con retoques del propio Mateo Alemán, quien, en cuanto mejoras, las tendrá en cuenta al tiempo de publicar la edición sevillana de 1602.

Son intrascendentes las opciones que hace de vez en cuando de un signo por otro –coma, punto y coma o dos puntos–. Incluso no tienen repercusión en el sentido de la frase las abundantes comas que añade por su cuenta, a diferencia de las otras tres ediciones (27 en nuestra cala). Más bien pueden dañar al significado, excepcionalmente, alguna omisión de puntuación, como en el pasaje siguiente:

Permitimosles, que puedan desayunarse las mañanas, echando tajada, auiendo aquel día ganado para ello: y no antes: porque se pierde tiempo y gasta **dinero disminuyendo** el caudal principal: (*M* 205).

La estructura del texto así puntuada sería la adecuada si *disminuyendo* fuera un complemento circunstancial de modo de ‘gastar’; pero es el caso que *disminuyendo* tiene un valor consecutivo, que exige una coma delante, como hacen las otras ediciones. Por cierto, que en este caso no es por falta de espacio en la línea, ni por venir la coma al final de ella. Las otras tres ediciones puntúan así:

:A,B,M,C	3
:A.B.M.C	3
:A:B:M,C	3
;A:B:M:C	3
,A-,B,M-,C	4
,A:B,M:C	4
;A,B,M,C	4
MAS, B	5
:A:B,M:C	6
MAS, C	6
;A;B,M;C	8
MAS, BC	8
,A,B:M,C	9
?A?B?M?C	10
.A:B:M:C	11
;A;B;M;C	11
;A;B;M;C	14
,A:B:M:C	19
MAS , ABC	21
,A-,B-,M-,C	24
MAS, M	27
(A(B(M(C	28
)A)B)M)C	29
,A,B-,M,C	32
:A:B:M:C	92
.A.B.M.C	218
,A,B,M,C	982

V. CONCLUSIONES

A modo de conclusión, nos atrevemos a afirmar que el texto de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* tiene una puntuación modélica, debida tanto a la formación humanística del autor, como a su preocupación por el estilo, y en concreto por la ortografía, y la puntuación como parte de ella, y, sobre todo, a la atención que prestó a todo el proceso de edición. No pudo evitar absolutamente las erratas a cargo de los componedores, pero sí que estuvo a tiempo de hacer valer sus criterios, enmendar personalmente los errores

,A:B:M;C	1
,A;B-,M;C	1
,A;B;M;C	1
,A;B;M;C	1
.A,B,M,C	1
.A.B.M,C	1
.A.B.M:C	1
.A.B:M:C	1
.A;B:M;C	1
.A?B.M.C	1
.A?B?M?C	1
:A;B:M,C	1
:A-:B.M.C	1
:A:B.M:C	1
:A:B:M-:C	1
:A-:B-:M-:C	1
:A;B:M;C	1
:A;B;M;C	1
;A,B:M,C	1
;A.B.M.C	1
;A;B:M.C	1
;A;B:M:C	1
;A;B-;M;C	1
?A?B:M?C	1
MAS (BC	1
MAS)B,)M)C	1
MAS: M	1
MAS; B	1
!A,B,M,C	2
,A,B-,M-,C	2
:A-:B,M-:C	2
:A:B:M;C	2
,A,B,M-,C	3
,A,B,M;C	3
,A;B,M;C	3
,A;B;M;C	3
.A.B:M.C	3

Permitimosles, que puedan desayunarse las mañanas, echando tajada, auiendo aquel dia ganado para ello, y no antes, porque se pierde tiempo y gasta **dinero, disminuyendo** el caudal principal: (A 188^v, B 188^v, C 194).

Veamos, finalmente, dos cuadros en los que se recogen las diversas variantes contenidas en la cala que hemos analizado: el primero está ordenado por signos; el segundo contiene los mismos datos, pero ordenados por el número de coincidencias:

Tabla 1: relación de variantes de puntuación en las ediciones A, B, M y C

!A,B,M,C	2
!A.B.M.C	1
!A:B,M.C	1
!A:B:M:C	1
!A:B:M:C	1
!A;B;M;C	1
(A(B(M(C	28
(A(B,M(C	1
)A)B)M)C	29
,A,B(M,C	1
,A,B,M,C	982
,A-,B,M,C	1
,A,B-,M,C	32
,A-,B-,M,C	1
,A,B,M-,C	3
,A-,B,M-,C	4
,A,B-,M-,C	2
,A-,B-,M-,C	24
,A,B,M;C	3
,A,B,M?C	1
,A,B;M,C	9
,A-,B:M-,C	1
,A,B:M:C	1
,A-,B:M:C	1
,A,B;M,C	1
,A:B,M:C	4

,A:B-,M:C	1
,A:B.M:C	1
,A:B:M:C	19
,A:B;M;C	1
,A;B,M;C	3
,A;B-,M;C	1
,A;B;M;C	3
,A;B;M;C	1
,A;B;M;C	1
,A;B;M;C	1
.A,B,M,C	1
.A.B.M,C	1
.A.B.M.C	218
.A.B.M:C	1
.A.B:M.C	3
.A.B:M:C	1
.A:B:M:C	11
.A;B;M;C	1
.A?B.M.C	1
.A?B?M?C	1
:A,B,M,C	3
:A;B;M;C	
:A.B.M.C	3
:A;B;M;C	6
:A-:B,M-:C	2
:A-:B.M.C	1
:A:B.M:C	1
:A:B;M,C	3
:A:B:M:C	92
:A:B:M-:C	1
:A-:B-:M-:C	1
:A:B;M;C	2
:A;B;M;C	1
:A;B;M;C	1
;A,B,M,C	4
;A;B;M;C	1
;A.B.M.C	1
;A:B:M:C	3

;A;B;M;C	8
;A;B:M.C	
;A;B:M:C	1
;A;B;M;C	11
;A;B;M;C	14
;A;B-;M;C	1
?A?B:M?C	1
?A?B?M?C	10
MAS (BC	
MAS)B,)M)C	
MAS , ABC	21
MAS, B	5
MAS, BC	8
MAS, C	6
MAS, M	27
MAS: M	1
MAS; B	1

Tabla 2: variantes de puntuación de las ediciones A, B, M y C, ordenadas por el número de frecuencias

!A.B.M.C	1
!A;B;M;C	1
!A:B:M:C	1
!A:B:M:C	1
!A;B;M;C	1
(A(B,M(C	1
,A,B(M,C	1
,A-,B,M,C	1
,A-,B-,M,C	1
,A,B,M?C	1
,A-,B:M-,C	1
,A,B:M:C	1
,A-,B:M:C	1
,A;B;M;C	1
,A;B-,M;C	1
,A:B.M:C	1

Los excesos atribuidos a Rojas Zorrilla, al menos en este aspecto, son, pues, tan solo aparentes: en tanto que lleva a las tablas planteamientos de encuentros amorosos, voluntarios o forzados, desnudos femeninos, el dramaturgo parece atrevido, sobre todo por la frecuencia y reiteración con que lo hace. Pero su atrevimiento se desvanece en cuanto siempre termina sometiéndose, como era lógico, a los rígidos códigos del decoro teatral (no olvidemos que, de otro modo, sencillamente sus comedias no se hubieran podido representar).⁸⁵

⁸⁵ Así, como decía Profeti, el hecho de que se frustre de algún modo la relación erótica (la consentida o la forzada) tiene que ver obviamente con el moralismo que «esclerotiza las formas teatrales, y privilegia el ‘decir’ respecto al ‘mostrar’» (*ibidem*, p. 76). El contacto erótico no se ve en las tablas: se alude, se cuenta, se imagina, se goza a través de su representación simbólica.

las casadas muy solteras. Tan iguales voluntades	la hiedra, por ser lasciva, por madre, la madre selva; (p. 430a)
---	---

Desde luego, el pasaje revela de forma tan evidente su sentido erótico que no necesita mayores comentarios. Caimán ha retratado toda una ciudad que celebra de forma concupiscente, en justa correspondencia, el amor de Marco Antonio y Cleopatra. Todas las alusiones también tienen una clara relación con la simbología erótica, y gozaban de una larga tradición en la literatura amorosa (el sexto,²⁴ Tarquino y Lucrecia,²⁵ la tórtola, la paloma, azucena y jazmín, hiedra, madre selva).²⁶ Caimán cuenta cómo si la casta Cleopatra había promulgado una ley contra aquellos que se amasen, ahora la ha dictado contra los que no se amen.

Otro de los tipos relacionados con el ámbito erótico que aparece en algunas obras de Rojas es el *cornudo*.²⁷ En *Cada cual lo que le toca* los criados hablan, murmuran, del matrimonio de sus señores (vv. 16 ss.). Hay insinuaciones de carácter erótico debido a lo que madruga su señor; la ruptura del sistema al transformar el conocido refrán — «A quien madruga Dios le ayuda» — en «Sí haze, pero más ayuda / a quien se queda en la cama» (vv. 11-12), parece sugerir que precisamente, su señor madruga porque quizá nada tiene que hacer en la cama. Las murmuraciones de los criados se remontan a la aciaga boda de sus amos, que se produjo en lunes, y, como señaló A. Castro: «Era vulgar la creencia de que el lunes ejercía acción nefasta (en forma varia) en los lances de amor».²⁸ Los criados aventuran una explicación en sus murmuraciones:

²⁴ El *sexto* alude al sexto mandamiento, es decir, «no cometerás actos impuros»; la *viuda* era catadrática en el sexto, es decir, experta en todos los actos carnales y buscaba un sustituto a su esposo fallecido. También en Góngora hallamos una décima, de 1607, en la que el poeta juega con los mandamientos: «que el amor que os he propuesto / no es hijo de Marte en esto, / antes de él es tan distinto, / que si me habláis en el quinto, / no os he de hablar en el sexto», *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 250.

²⁵ La leyenda de Tarquino y Lucrecia, como paradigma de la violación, ha sido recreada o aludida por Rojas Zorrilla en diferentes ocasiones; véase, más adelante, la nota 36 de este mismo trabajo.

²⁶ La tórtola y la paloma también son aves relacionadas con el tema erótico: la paloma era un ave consagrada a Venus. La paloma ya había volado en la *Fábula de Polifemo y Galatea* como símbolo de la unión amorosa entre Acis y Galatea: «paloma se caló, cuyos gemidos» (v. 319). Con la mención de estas plantas trepadoras, de largo recorrido literario, el poeta alude a la unión sexual: jazmín y haya, hiedra y madre selva y muro, etc.

²⁷ Sobre el tema véase R. Cacho, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 167-189.

²⁸ F. de Rojas Zorrilla, *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabot*, ed. de A. Castro, en *Teatro antiguo español. Textos y estudios. II*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1917, p. 201.

ÁNGELA. Si por fuerza se casó
mi señora, ¿qué ha de hacer?
BELTRÁN. Si ella no es para mujer...
ÁNGELA. ¡Bestia!
BELTRÁN. ¿Pues digo mal yo?
Sabe, porque no te asombre,
que hombre para mujer
y la mujer para hombre.
Pero tú le oíste hablar
palabras contra el honor
de mi amo y tu señor. (vv. 33-43)

La maldad de los criados parece sugerir dos posibilidades para los malogrados esposos: o la homosexualidad del señor o su condición de cornudo.²⁹

El criado Beltrán dice a don Fernando acerca de la infelicidad de Isabel con su esposo que ella no lo ama y que podría amar a otro. Un tanto ufano y estúpido, el propio Beltrán cree a pies juntillas el piropo que Isabel hizo sobre sus piernas: «Estimad / vuestras piernas, que no he visto / otras como ellas jamás» (vv. 1500-2), e incluso se estima capaz de ponerle los cuernos a su propio amo:

¿qué mucho que mi amo quiera
pegarme una estaca atrás,
si echa de ver que también
yo se la puedo pegar? (vv. 1507-10)

La estulticia de Beltrán llega al extremo de pensar que su amo lo dejaría entrar en el dormitorio de Isabel (vv. 1546-8).

La imagen del cornudo ha sido asociada de forma simbólica con uno de los signos zodiacales. Así, sin concretar en nadie, en *Primero es la honra que el gusto*, Pepino alude al tormentoso problema de la pareja a través de una tópica imagen al uso, como es la alusión al signo zodiacal de Capricornio:³⁰

²⁹ Sobre el tema de la homosexualidad en el teatro de Rojas véase F. Pedraza, «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla», en *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. R. Castilla Pérez, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 125-127.

³⁰ El chiste era frecuente incluso en la literatura culta, como en Góngora quien lo recrea en *El doctor Carlino* cuando dice Casilda al Doctor: «¿De suerte, amigo, que dices / que al Capricornio galán / sacándole ahora están / de su brazo las narices?» (vv. 605-608); *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 1993, p. 266.

especifican la presencia en las tablas de mujeres *medio desnudas*,⁸³ o ticoscopias que recrean la aparición de mujeres bañándose desnudas, brujuleadas por la mirada de hombres que, excitados, las contemplan, y un público que, tal vez no menos animado, ávidamente las imagina.

El tratamiento de Rojas Zorrilla del tema amoroso, en su vertiente, quizá, más extrema, el erotismo, termina plegándose a ese gran juego paradójico que el Barroco muestra: la apariencia frente a la realidad. Así, desde un punto de vista aparente o superficial, el poeta lleva las relaciones amorosas a sus últimas consecuencias: las mujeres expresan sus deseos de amar y, en no pocas ocasiones, lo consiguen; los hombres también acaban obteniendo la recompensa erótica al gozar el objeto de sus deseos, bien que en numerosos casos por el ejercicio de la fuerza; todos, amos y criados, expresan sus apetitos carnales; no faltan los chistes más o menos escabrosos sobre el sexo y las relaciones eróticas.

En apariencia, pareciera que Rojas ha subvertido o sobrepasado los estrechos límites de lo prohibido en todo lo relacionado con el amor erótico. Pero la verdad del caso, o la realidad, es bien distinta, porque las cosas acaban volviendo a su cauce, es decir, al reducido lugar que imponen las convenciones morales de la época. La que podemos llamar «justicia poética» termina imponiéndose de tal forma que las fronteras de lo prohibido se alzan de nuevo como límites infranqueables, de modo que el violador suele terminar pagando con su vida su ignominioso delito; la mujer ardiente que ha expresado, y tal vez conseguido, su deseo carnal acaba siendo castigada por su liviandad y osadía; tal vez lo único que termina siendo lo que aparenta sea el mundo bajo de la servidumbre y la galería de tipos que viven prácticamente al margen de la moral y las buenas costumbres; es decir, la especie de fauna humana que aparece en los barrios populares de Madrid, y que habla y actúa con la libertad propia de lo marginal y carnavalesco. Lo demás es tan solo apariencia, o sea, que, como diría el gran poeta, «hay siempre un ascua de veras / en su incendio de teatro».⁸⁴

⁸³ Véase sobre el tema los trabajos de R. MacCurdy, «The bathing nude in Golden Age drama», *Romance Notes*, v. 2 (1959), pp. 36-39, y «Women and sexual love in the plays of Rojas Zorrilla: tradition and innovation», *Hispania*, 62 (May-September 1979), pp. 255-265.

⁸⁴ En este sentido, se había expresado M. G. Profeti: «Como la comedia es propuesta como modelo de conducta caballeresca, no solo desaparece la acción baja o vulgar, sino que la palabra misma será a un tiempo el vehículo de erotismo y su negación. No se puede poner en escena a un galán abrazando o besando a una dama, o a una dama desnudándose; sino que tan sólo se podrá contar que se ha entrevistado el pie desnudo de la amada, o a la amada bañándose». Y añade: «En el teatro barroco, pues, la escena erótica más auténtica y profunda es la que no existe, la que se sitúa más allá, la que la palabra evoca por negarla»; «La escena erótica de los siglos áureos», *op. cit.*, pp. 73-74.

miembros o elementos del cuerpo ni tampoco a las relaciones carnales. Desde luego, en una especie de pudor o de pretensión estética, Rojas siempre evita el taco y la palabra malsonante. Así, pues, se refiere a las experiencias amorosas, deseadas o cumplidas, y al cuerpo, a través de los habituales recursos o procedimientos expresivos que le brinda la tradición literaria o popular (alusión y elusión, tropos, rupturas de sistema, expresiones coloquiales, etc.), de forma que establece una complicidad con el espectador / lector que debe participar en la interpretación de la escena, y concretamente de la intención del poeta.

En un sentido similar, también se observa cómo Rojas ofrece un tratamiento elegante del tema erótico, y no solo por lo que se acaba de comentar acerca de la omisión de la palabra malsonante o del término grosero, sino también porque no suele ofrecer una imagen degradada o deformada, satírica o grotescamente, de las relaciones amorosas, ni siquiera cuando éstas se han consumado a través de la fuerza o la violencia. El castigo final que padece el violador será la forma indirecta, en todo caso, de que el espectador saque sus propias conclusiones. Son los propios personajes, lógicamente, los que cuentan los hechos. Cuando son los criados los que hacen sus burlas y chistes eróticos tampoco lo carnal sale envilecido ni afeado; su *vis comica* puede basarse en la exageración, a veces en lo ridículo, dentro de su afán de provocar el humor, pero nunca persiguen este fin a través de la deformación violenta, asquerosa ni repugnante.

No es fácil adentrarse en el terreno de la explicación o interpretación de las causas o motivos que pudieron llevar a Francisco de Rojas a ofrecer un muestrario tan amplio del tema erótico en su dramaturgia. Desde luego, cualquier explicación no deja de ser una mera conjetura, habida cuenta de que no hay ningún testimonio del autor que pueda darnos la respuesta, y por ello es susceptible de estar equivocada. No se podría obviar el gusto personal del poeta por el tema de marras, pero tampoco sería inoportuno omitir el afán novedoso que perseguía, unido al gusto y a la tendencia que demostraba continuamente de llevar su teatro a un terreno de experimentación y de extremosidad desde diferentes perspectivas. En este sentido, la plasmación de lo erótico, a través del lenguaje, de la imaginación, de la representación, quizá fuera, entre otros, uno de esos instrumentos en los que sustentar su intento de resultar atractivo a un público cada vez más exigente y anhelante de novedades. Cómo explicar si no, por ejemplo, la obsesiva frecuencia con la que aparecen los intentos de violación o la consumación de la violación en su teatro; o cómo justificar, de otro modo, las continuas didascalias que

¿Cómo, di, sin más ni más
en el signo de Capricornio
ha puesto a don Félix ya
esta tu dama? (p. 446b).

En *Abrir el ojo* también hallamos otro chiste de contenido sexual, cuando el criado Cartilla alude a la infidelidad de la dama y a cómo actuaría él en esa circunstancia:

CARTILLA. Yo,
la que me pone dos huesos
en la frente sin dolor,
más abajo de la frente
la pongo cinco por dos. (vv. 1225-28)

En la *Numancia cercada*³¹ también hallamos otra alusión a los cuernos en el diálogo que mantienen los graciosos Olalla y Tronco. Si aquella ha insultado a Tronco al llamarlo «asno», diferenciando entre los «maridos cortesanos / y discretos» y «los hombres ingeridos / en asnos como sois vos», éste le responde:

Ya de vuestros pareceres
sé que hay maridos tan malos
que se dejan dar de palos,
Olalla, de sus mujeres. (vv. 650-653)

En este caso, *palos* no se refiere a los 'golpes' que tales maridos reciben de sus mujeres, sino que tiene un significado erótico, pues con ese término alude a los actos sexuales, en este caso a los 'cuernos', es decir, *palos* que admite el cornudo consentido.³² Pero Tronco no se queda sólo en la teoría sino que él, que ha sido comparado con un *asno* (tradicionalmente, el animal ha sido asociado a la lujuria y virilidad),³³ está dispuesto a golpearla, «os le tengo de quebrar / en las costillas» (vv. 656-657), a darle un *palo*, es decir, a llevar a la práctica los deseos e intenciones eróticas que Olalla le ha atribuido en su comparación.

³¹ F. de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada y Numancia destruida*, ed. R. R. MacCurdy, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977; agradezco a mi colega y amiga Gemma Gómez Rubio su generosidad al apuntarme y enviarme la escena de contenido erótico de esta pieza.

³² Esta interpretación propuso también el editor de la obra; *ibidem*, p. 32.

³³ J. Sepúlveda, «"Caminar por do va el buey". Nota a *La Lozana Andaluza*, XI», *op. cit.*, p. 352.

Uno de los motivos que Rojas Zorrilla recrea con demasiada frecuencia en su teatro es el de la violación o intento de *violación*³⁴. Si tal frecuencia resulta un tanto sorprendente, más aún extraña que en semejantes trances aparezcan los criados haciendo chistes de un tema tan escabroso. En *No hay ser padre siendo rey* parece haber una alusión burlesca a la violación. Como los nombres de los criados suelen tener un significado ya de por sí gracioso, que alude a su simpleza intelectual (Bofetón, Zambapalo, Gibaja, etc.) y facilitan los juegos de palabras,³⁵ en esta pieza el criado Coscorrón sabe las perversas intenciones del príncipe Rugero, pues, de hecho, ha sido él quien ha traicionado por dinero a su ama la Duquesa, de ahí que, cuando Rugero entra en la casa le dijera aludiendo a la proverbial violación de Tarquino: «y encomiéndate a Tarquino» (v. 1501).³⁶ Su humor negro le permite hacer un chiste con su nombre, que identifica con el «Coscorrón que dio Rodrigo / a la Cava» (vv. 3017-18), con lo que se asocia el «coscorrón» con la «violación».³⁷ Dentro de la general misoginia de la época, el gracioso generaliza que eso debe ser lo que hay que hacer con todas las mujeres hermosas:

que a las hermosas,
no hay otra cosa que hacer,
yo, pues, natural de Palos,
que es cierto lugar de bien
que los Coscorrones cría. (vv. 3019-23)

El chiste erótico cobra más fuerza aún cuando Coscorrón, usando el término *palos* —como hizo Rojas anteriormente— fija su origen natural en un lugar llamado Palos (¿Palos de la provincia de Murcia, o Palos de la Frontera,

³⁴ Véase mi trabajo «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. II. Desnudo y violencia», en *Actas del Congreso Internacional sobre Francisco de Rojas Zorrilla, celebrado en Toledo, los días 4 al 7 de octubre de 2007* (en prensa).

³⁵ Véase, por ejemplo, F. de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, *op. cit.*, p. 79.

³⁶ Rojas Zorrilla estaba muy familiarizado con la legendaria violación de Tarquino, pues también dedicó una pieza a la trágica leyenda: *Lucrecia y Tarquino*. Aprovecho la cita para agradecer a mi buen amigo Rafael González Cañal su diligencia y generosidad al facilitarme copia de esta y otras obras de Rojas Zorrilla. Las citas de esta pieza se hacen por las *Obras completas*, I, *Primera parte de comedias. No hay amigo para amigo. No hay ser padre siendo rey. Donde no hay agravios no hay celos. Casarse por vengarse*, Edición crítica del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal, y coordinada por E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

³⁷ Alude a otro paradigma de la violación, la de don Rodrigo a la Cava; véase, más adelante, la nota 40 de este trabajo.

relaciones de encuentros amorosos. La técnica de la relación de aquello que no se ve en las tablas, o sea, la ticoscopia, permite que el espectador o lector imagine la escena del acto carnal, consentido o forzado. Pero, en su inmensa mayoría, lo que hemos encontrado ha sido una numerosa presencia de alusiones o referencias de carácter erótico, que Rojas ha realizado de acuerdo con los procedimientos habituales de la literatura de la época, aunque, en ocasiones, siendo mucho más atrevido que sus coetáneos. En todo caso, lo que resulta de esta lectura del teatro de Rojas es la presencia de un importante corpus de motivos eróticos que lo convierte en el poeta que más y, quizá, mejor, ha tratado el amor carnal.

Quizá pueda decirse que Rojas Zorrilla también se distancia, si no se diferencia abiertamente, de sus coetáneos en el tratamiento del tema erótico. Tal vez, el aspecto más llamativo sea que, en no pocas ocasiones, el poeta no suele tratar lo amoroso con una finalidad censoria, es decir, no hay un tono tan condenatorio, como se puede dar en Quevedo, de las prácticas amorosas. Rojas parece mantener una actitud serena ante la materia erótica. De hecho, *Abrir el ojo* es un ejemplo sobresaliente de cómo recrear los atrevimientos sensuales y eróticos sin ánimo condenatorio, un espíritu que no solo no aparece sino que queda al margen por completo frente a la realidad licenciosa y alegre que se muestra en las tablas. Pero, además, no faltan escenas en algunas obras en las que se aprecia el triunfo pleno del amor erótico.⁸² Bien es cierto que el poeta recrea tales momentos a través de las relaciones de sus personajes, que, eso sí, actualizan y reviven el placer pasado en el momento de contarlos.

El placer erótico resulta común, obviamente, a mujeres y hombres. Quiero decir que esa actitud comprensiva de Rojas al mostrarnos, sin censura, el encuentro carnal y el triunfo amoroso, afecta por igual a hombres y mujeres, de modo que ambos toman la palabra al recrear placenteramente las experiencias amorosas, sin que caiga la condena moral sobre las mujeres y la exculpación a los hombres.

Una característica que se observa en el tratamiento de lo erótico en el teatro de Rojas es la habitual exclusión del término directo que alude al cuerpo o a las actividades sexuales. Rojas no suele referirse de forma explícita, es decir, con una terminología coloquial, y mucho menos plebeya, ni a los

⁸² Son objeto de estudio en el trabajo, ya mencionado, que se haya en prensa, sobre erotismo y violencia en el teatro de Rojas Zorrilla.

Viva yo a mi gusto,
y ríase el mundo.»
¡Ay, quién decirlo pudiera
con Bonifacio en Italia!
Pero ¡qué extraña bajeza
de amor, vil inclinación!
Pero si alegre y contenta
vivirá con él el alma,
y en dulce correspondencia,
cuando Italia murmuraba
su civil naturaleza,
yo le respondiera así». (vv. 822-33)

En *El más impropio verdugo*, Cosme ha presenciado cómo Alejandro se ha metido en casa de Diana y después aparece por ahí también su hermano Carlos, coincidiendo ambos, hace una alusión que parece tener un contenido sexual: «Deben de ser *muy carnales* / estos hermanos» (p. 179a).

4. CONCLUSIÓN

La simple lectura de gran parte de las obras dramáticas –no se han tenido en cuenta las escritas en colaboración, ni las atribuidas– de Rojas Zorrilla pone de manifiesto la presencia del erotismo como un motivo destacado de su teatro. Puede decirse que, tal vez, ninguna de sus comedias nos ofrezca el tema del amor carnal desde una perspectiva exclusivamente celebrativa.⁸¹ Lo más que podría sugerirse, en este sentido, de un Rojas ajeno a la condena o censura moral de lo erótico sería la recreación, a modo de relación costumbrista, de los ambientes promiscuos y licenciosos, que no son vistos en ningún momento desde una mirada inquisitiva, sino que han sido recreados desde una contemplación, si no cómplice, comprensiva y alegre, como sucede en la que tal vez sea su obra más atrevida, *Abrir el ojo*.

Así, pues, no nos encontraremos con una dramaturgia que, en rigor, pueda ser considerada erótica, en el sentido de que nos presentara el amor carnal desde una perspectiva alegre y complacida, incluso teniendo la posibilidad de ver en las tablas algunas de esas prácticas amoratorias. Sería impensable, lógicamente. Lo erótico queda reducido, desde esta óptica, a las

⁸¹ Como había señalado Díez Fernández: «resulta difícil imaginar una obra dramática en la España de los Siglos de Oro que tuviera como tema central el juego erótico y lo expresara de manera abierta»; *La poesía erótica*, op. cit., p. 35.

de la de Huelva?), que tradicionalmente, en singular, no solo significa golpe, sino que se ha identificado con el órgano viril masculino.³⁸

En *Los bandos de Verona* hallamos una nueva alusión a la tópica violación de Tarquino cuando el criado Guardainfante cuenta en forma de burla el intento de violación de Andrés sobre Julia:

Violencia quiso Andresillo,
dijo ella: «Andresillo, tente.»
Y él respondió: «Los Tarquinos
son chanza donde hay Andreses.» (p. 383b)

En la pieza *Entre bobos anda el juego* hallamos otra alusión de carácter misógino cuando don Lucas generaliza:

Mujer que se haya criado
en Toledo es lo que quiero,
y aunque naciese en mi barrio.
Mujer criada en Madrid,
para mí, propia, descarto,
que son de revés³⁹ las unas,
y las otras son de Tajo. (p. 31ab)

La expresión «de Tajo» parece tener un valor bisémico, pues si unas damas son «de revés», es decir, ‘de cuchilla’, «las otras» son de ‘tajada’ (en relación con el corte o tajo); pero también parece tener una connotación erótica y aludir al mítico episodio de la violación de la Cava por don Rodrigo, concretado metonímicamente en el Tajo (p. 31b).⁴⁰ No falta, de forma un tanto excepcional, el chiste grosero y vulgar entre los personajes de baja condición, en boca de los Caminantes y Cabellera (p. 31c).

³⁸ Véase *PESO*, op. cit., p. 144.

³⁹ En lenguaje de germanías, *revés* significa ‘cuchillada’; véase C. Hernández y B. Sanz, *Diccionario de Germanía*, op. cit., p. 421.

⁴⁰ Recuérdese la leyenda de don Rodrigo y la Cava, magistralmente poetizada por fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. G. Serés, Madrid, Taurus, 1990, pp. 74-77; sobre el poema puede verse el interesante artículo de G. Haley, «La triple invasión: la “Profecía del Tajo”, de fray Luis de León», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 93-112. J. I. Díez Fernández (*La poesía erótica...*, op. cit., p. 193) señaló cómo el desarrollo erótico del tema de don Rodrigo y la Cava lo ejemplifica, además, el poema de Pedro Méndez de Loyola «La fuerza de la Cava, glosada con diferentes romances». Véase Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica Sarracina)*, ed. James Donald Foquelquist, Madrid, Castalia, 2 vols., 2001, I, pp. 448 ss.; sobre el tema véase la edición de P. Díaz Mas, *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994, pp. 134-136.

2. CAMPOS LÉXICOS Y LITERARIOS DE LA RISA ERÓTICA

Como suele ser habitual en los poetas que han cultivado el tema erótico, Rojas Zorrilla desarrolla toda una serie de imágenes sexuales que se codifican a través de distintos campos semánticos (cuerpo, alimento, juego, etc.), motivos o tópicos literarios (*militia amoris*, imágenes ígneas), y el uso de procedimientos estilísticos (metáforas verbales, refranes, clichés o frases hechas). En líneas generales, se trata de un código sexual alusivo que es compartido por la literatura, culta y popular, de su tiempo, lo que no cabría entenderlo como falta de originalidad o de renovación del caudal erótico (pues sí ofrece algunos ejemplos que resultan novedosos), sino de eficacia comunicativa para garantizar que el significado o valor sexual de la expresión sea captado por el variado público.

En el promiscuo ambiente de *Los áspides de Cleopatra* resulta normal que, de alguna forma, el *cuerpo* sea el protagonista de los amores entre Marco Antonio y Cleopatra. Quizá por eso, vemos cómo Caimán en su relación cuenta en qué partes del cuerpo de Marco Antonio se detenía la mirada erótica de Cleopatra:

A Marco Antonio Cleopatra
miraba muy fina y tierna,
y no con buena intención,
que cuando una mujer llega
a repasar a un galán
el talle, los pies y piernas,
de tener mucha atención
anda un poco desatenta. (p. 430a)

Desde luego, el repaso visual de Cleopatra era evidentemente erótico, pues, según cuenta Caimán, dirigía su mirada «no con buena intención» al cuerpo de Marco Antonio, concretamente al «talle, los pies y piernas», que en el Siglo de Oro tenían un evidente valor sexual.⁴¹ Cleopatra fijó sus ojos en los *pies* de Alejandro, de forma un tanto lasciva, pues era común la creencia de una relación entre las medidas del pie y las del sexo.⁴² Pero no más casta era la actitud de

⁴¹ Véase PESO, *op. cit.*, pp. 191, 274.

⁴² Véase D. A. Kossoff, «El pie desnudo: Cervantes y Lope», en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff y José Amor Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 381-386; y A. Redondo, «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», *op. cit.*, pp. 258, 266-267.

Llámalos, amonéstalos, inclínalos,
abrásalos, enciéndolos y tóstalos,
enfráudalos, engáñalos y embústelos.

Otro de los procedimientos retóricos que Rojas Zorrilla emplea para conseguir una significación erótica es la ruptura de sistemas que el poeta provoca en refranes, *frases hechas* o *clichés*. Además del ejemplo visto más arriba del refrán transformado en *Cada cual lo que le toca*, en *La traición busca el castigo*, Mógicón llega a casa de Leonor con Don Juan para postularse como su amante y cumplir el pacto alcanzado con Don Félix de casarse con ella. El gracioso pretende usar un lenguaje ritual que ignora y se equivoca dando lugar a expresiones indecorosas: «para *tomar posesión* / de su mujer» (p. 240a). La confusión del criado produce el chiste lascivo con el fin de provocar la risa.

En *Sin honra no hay amistad*, el gracioso Sabañón cuenta a Don Antonio cómo lo sorprendió el hermano de la dama a la que pretende Don Antonio, y se vio obligado a meterse debajo de un bufete, y Aguedilla, la criada lo sacó y acabaron metidos los dos en una despensa, y Sabañón aclara, a partir del refrán «hablar *largo y tendido*», que no pasó nada entre ellos:

Aguedilla, la criada, que entiende bien la materia (pues hace a cualquier Calisto juntarse con Melibea), me sacó del purgatorio del bufete, con la cuenta de ir poco a poco mirando, no sea el diablo que nos vea; pasé por una cocina, metíome en una despensa; hablamos los dos muy largo, no tendido, que esto fuera	decir que fui de su honor comunero de la legua; y es muy honrada Aguedilla, y a no ser porque se prenda de todos los que la dicen cualquier palabra tierna; a no ser un poco falsa, y dos pocos alcahueta; a no beber algo más de lo ordinario, ser fea, ser corta de talle y sucia, no hubiera mujer como ella. (305bc).
--	--

El refrán que popularizó Góngora en su letrilla juvenil *Ándeme yo caliente / y ríase la gente*,⁸⁰ levemente modificado, es puesto en boca de Aglaes para expresar su disposición a seguir su pasión amorosa, aunque no se trate de un igual, y marcharse con Bonifacio, incluso aun reconociendo la naturaleza vil de su amor:

⁸⁰ Se trata del refrán 2526 del *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (*op. cit.*).

por la palabra que sigue a continuación, *palos* –cuyo sentido erótico ya ha sido comentado–, de forma que la expresión que Tronco dice a su esposa, cuando acaba de comprobar que ella (que, según confesará más adelante, está fingiendo para hacerle rabiarse) está dispuesta a casarse con el primero que encuentra, una vez que lo cree muerto, resulta claramente sexual: «No hay alguno por ahí / que la muele a palos?» (vv. 1165-1166).

En *Primero es la honra que el gusto*, el deseo de Don Juan de conseguir la correspondencia amorosa de Leonor lo expresa con una metáfora náutica, que no está exenta de una sugerencia erótica:⁷⁸ «En el puerto de su pecho / se abrigo mi nave», como así lo interpretó Pepino a continuación en un aparte: «No es nada lo que le ha dicho, / poco turbio es el don Juan» (p. 446b).

Pero, sin duda, el compendio más exhaustivo y novedoso de las metáforas verbales con significado erótico lo ofrece Rojas Zorrilla en *Lo que son mujeres*. Gibaja entrega una letra, que es un soneto, para una academia en el que aconseja cómo debe actuar la mujer con los hombres, donde no faltan alusiones de tipo erótico, desde el elocuente término con el que se dirige a la dama, *ninfa*, que tradicionalmente significa ‘prostituta’⁷⁹ (p. 210bc):

A tus amantes (ninfa vil) repáсталos,
y en regalada cama incasta, acuéstalos,
búscalos, enamóralos, recuéstalos,
preténdelos, escóndelos y engástalos.

A todos castos con fervor descástalos,
a todos peros en tu cesta encástalos;
aunque no te molesten, tú moléstalos;
aunque no te embanasten, tú embanástalos.

Por cuatro o cinco endrinas, Dina, endrínalos;
en ocho o nueve cubas, Cuba, enmóstelos;
con doce o trece sustos, Dama, asústalos;

Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen, Salamanca, Universidad, 1983, pp. 101-115.

⁷⁸ En *Primero es la honra que el gusto* el poeta vuelve a usar las metáforas náuticas para referirse a la debilidad moral de las hijas en relación con el asunto amoroso. Así, Don Rodrigo subraya la naturaleza frágil de las hijas empleando, como ya ha hecho en otras ocasiones, las metáforas náuticas: «Las hijas, don Félix, son/ (...) / ciegas en su juventud, / no saben aconsejarse / con la prudencia, y como es / su naturaleza frágil, / en el piélago de afectos, / y ocasiones naufragantes, / peligran; ¡oh! tema cuerdo / el piloto destas naves: / desvélese providente, / prevéngase vigilante, / que tiene para esperar / poco feliz su pasaje, / mucho que las aventure / y nada que las resguarde» (p. 444ab).

⁷⁹ Véase J. Sepúlveda, «Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo», *op. cit.*, p. 41.

Marco Antonio que mostraba sus deseos de conocer, bíblicamente, se entiende, a Cleopatra: «Mirábala Antonio, como / el que conocer desea» (p. 430a).

Los criados no solo cuentan sus anécdotas amorosas con bastante ligereza sino que en su relación también reflejan su tendencia a la procacidad erótica. Así vemos cómo Sabañón, en *Sin honra no hay amistad*, demuestra sus habilidades lascivas para el galanteo, pues dice cómo tentó con los ojos y vio con los dedos a la hermana de Antonio (p. 297c). Aunque no se trata de una escena marcada por el humor, de forma muy similar, vemos cómo en *La vida en el ataúd* el dramaturgo vuelve a referirse a la relación carnal, de manera que las manos participan de la pasión amorosa. Así, dice Aglaes a Bonifacio, que se hace pasar por Candor: «Ojos las manos haciendo, tocándote lo he de ver» (vv. 1385-6).⁴³ Pero, quizá, sea en esta pieza donde el cuerpo cobra una significación claramente erótica, pues observamos cómo el deseo carnal surge intensamente de la contemplación del cuerpo; de ahí que Aglaes, en un aparte, confiese la excitación que le produce el cuerpo del siervo Bonifacio:

(Demás de ser hombre bajo,
¡qué viles partes que tiene!)
Vete, vete. (En él no hallo
cosa buena; es monstruo, es fiera,
pero amor todo es milagros.) (vv. 716-20)

En *La traición busca el castigo*, Mógicón, que está discutiendo con Don Andrés, nada más empezar la obra, le pide perdón por su «impertinencia» de preguntarle una curiosidad, que es su modo de galantear. El hecho de que él mismo reconozca que se trata de una «impertinencia» nos pone sobre aviso acerca del tema un tanto indiscreto que trata, por la materia delicada, el amor erótico, y por importunar a su señor con asuntos personales. Mógicón quiere saber, en definitiva, por qué su señor galantea a todas las mujeres y en su planteamiento no falta alguna alusión de carácter erótico cuando le dice que lo ve descender «de este estado a otro más bajo» «porque sueles descender / desde el moño al estropajo» (233c): la connotación erótica se desliza porque el poeta opone *estropajo a moño*, de forma que el galán no sólo desciende de

⁴³ F. de Rojas Zorrilla, *La vida en el ataúd*, ed. R. R. MacCurdy, Madrid, Espasa Calpe (Colección Clásicos Castellanos), 1961.

«estado», sino de lugar en las partes del cuerpo de la dama, desde la cabeza, concretado en el *moño*, al sexo, cifrado en el *estropajo*.⁴⁴

Así vemos cómo el cuerpo es utilizado con cierta frecuencia por Rojas Zorrilla como un referente erótico. En *Abrir el ojo* hallamos otro chiste corporal cuando dialogan don Clemente y Cartilla refiriéndose a Doña Clara:

DON CLEMENTE.	Particular afición debo doña Clara ya.
CARTILLA.	¡Oh! La Clarilla es mujer de mucho particular. (vv. 336-340)

El uso de la falsa etimología permite el juego de palabras, pues la particularidad que Don Clemente le debe a Clara es exagerada por su criado cuando Cartilla dice que es «mucho particular»,⁴⁵ es decir, de «mucho culo».

En la *Numancia cercada* hallamos otra alusión de signo erótico a través de la mención de rasgos corporales.⁴⁶ Así, cuando Tronco *sale disfrazado graciosamente* para comprobar «de Olalla el amor y fe», se encuentra con su esposa que le pregunta por él y lo describe para que le diga si lo ha visto.⁴⁷ En su descripción física hay algunas notas que tienen un marcado sentido erótico:

y fuera -mi fe os empeño-
más ligero que un neblí,
a no tener una pierna
mayor que la otra un tris. (vv. 1712-1715)

Difícilmente podría haber elogio alguno en la cojera de Tronco, salvo que dicho rasgo escondiera alguna facultad especial, como es la que a lo largo

⁴⁴ Por otra parte, tal vez no sea excesiva la identificación de *estropajo* con *estopa* («Dixose estropajo del nombre Estopa, como si se dixerá Estopajo», *Autoridades*), lo que facilitaría aún más el significado sexual de *estropajo*, como ratifica el proverbio popular, recogido por Orozco en su *Teatro Universal de Proverbios*: «El hombre es fuego / y la mujer estopa, / viene el diablo y sopla»; véase J. L. Alonso Hernández, «Claves para la formación del léxico erótico», *Edad de Oro*, IX (1990), p. 14.

⁴⁵ Luis de Góngora ofrece varios ejemplos del empleo de esta palabra con el mismo significado erótico: en el soneto que comienza «¡O qué mal quisto con Esgueua quedo»: «Peon particular, quitado el parte»; o en el atribuido *A unos mancebos que fueron iniciados del pecado nefando*: «De dos vezinos tan particulares, / Que en su particular tienen cosquillas.»; *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, pp. 339, 565, respectivamente].

⁴⁶ F. de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁴⁷ Como ha señalado el editor de la obra (*ibidem*), se trata de una escena paródica «del bien conocido romance *Las señas del marido*, en que el marido, disfrazado, sostiene un diálogo con su mujer para probar su fidelidad».

En *Lo que quería ver el marqués de Villena*, el criado Zambapalo dice al Marqués sobre la cueva del Mágico Fileno y las mujeres y hombres que entran:

Estas:
la que desea saber,
más de ambiciosa que tierna,
si ha de volver el galán
que la ofreció la pollera,
porque ya dejó tomada
la medida de la tela.
La que perdió a Jazminillo,
su perro, y saber desea
si ha de hallarle, siendo un perro
cosa que hallará en cualquiera. (p. 328c).

El sentido erótico radica en *tomada la medida*, una expresión que en el Siglo de Oro se usaba como metáfora de la relación carnal, como atestigua *PESO*.⁷⁴

En *La vida en el ataúd*, Aglaes expresa su deseo erótico a Bonifacio a través de la metáfora verbal *ganar-perder*:

Dame los brazos; que quiero
ganar en ellos el alma,
pues el alma perdí en ellos. (vv. 1395-7).

La metáfora verbal de *perder*, tan frecuente en la poesía amorosa del Siglo de Oro, para referirse al enamoramiento, adquiere ahora también un sentido claramente erótico, pues la alusión al pecado por el deseo carnal resulta clara.⁷⁵

En la *Numancia cercada* hallamos otra genuina metáfora verbal que tiene un valor erótico, como se ha ratificado a lo largo de la tradición literaria.⁷⁶ Se trata de *moler*, con el significado de *copular*,⁷⁷ un sentido que queda subrayado

⁷⁴ «Las que a mi tienda se llegan, / como es negra conocida, / mientras tomo la medida, / con la maestrilla juegan» (*op. cit.*, p. 131).

⁷⁵ Keith Whinnom había señalado el valor metafórico de *perder* como *futuere* en la poesía cancioneril; *La poesía amatoria...*, *op. cit.*, p. 36. La paradoja *ganar-perder*, por otra parte, tuvo un larguísimo recorrido literario en el Siglo de Oro, como atestigua su empleo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: «Ya cosa no sabía, / y el ganado perdí que antes seguía»; «que, andando enamorada, / me hize perdidiza y fuy ganada»; *Poesía*, ed. D. Yndurain, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 211-212.

⁷⁶ F. de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷ En *PESO* (*op. cit.*, pp. 265-266) podemos ver un par de ejemplos de *moler* con este significado. Véase A. Redondo, «De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», en *Literatura y Folklore: problemas de intertextualidad. Actas del Segundo*

también puede tener todavía un significado más claramente erótico, con el sentido de «penetraron», de modo que no es necesario abundar más en el asunto.⁷⁰

Clavela justifica la actuación de su ama y emplea una metáfora del campo semántico textil que suele referirse a su acción de chismorrear («Hemos urdido una tela, / un vestido hemos cortado»), pero, además de criticar a su señora, parece que los criados se estaban dedicando a la actividad erótica, lo que refieren a través de otra metáfora perteneciente al campo léxico de la costura: «porque yo lo abotonaba / y esta le estaba ojalando» (p. 392b).⁷¹

En *Los bandos de Verona* el criado Guardainfante nos ofrece una imagen degradada de la mujer que parece quedar simplificada en dos grupos: «las del *pido*» y «las del *toma*» (p. 370bc),⁷² en clara referencia a su disponibilidad sexual. En *Abrir el ojo*, Doña Hipólita, que está enfadada con Don Clemente, para darle celos le dice que se irá «Al Prado, que hoy tengo coche» (v. 251); ella había dicho anteriormente que no era «dama de coche y calle Mayor», en referencia a las que usaban el coche para las prácticas amorosas. Previamente, también le había marcado la hora de su «toma», las doce (v. 247): *tomar* tiene un doble sentido, pues se refiere, inocentemente, a la hora de la comida, pero —como se señaló más arriba— también a la hora de la práctica sexual.⁷³

En *Lo que son mujeres* vemos cómo Don Roque ofrece una sátira de tipos, entre los que sobresale la crítica al marido que reprocha a su mujer que haya sido licenciosa en la calle cuando él no ha sabido contentarla en casa. Un chiste erótico que vuelve a basarse en la metáfora verbal de *dar / pedir* (p. 210a):

Traiga o no traiga mi dama
la pollera o faldellín,
¿por qué la he de pedir cuenta
de lo que yo no la di?

⁷⁰ PESO recoge numerosos testimonios de *entrar* con el evidente sentido erótico (*ibidem*, pp. 62, 70, 191, 196, 226, 276, 294, 296).

⁷¹ De hecho, Góngora, en su romance *Tendiendo sus blancos paños*, nos presenta a un galán en cuyo atrevido parlamento usa los sustantivos *botón* y *ojal* con un claro sentido erótico: «Violante, que un tiempo fuiste / pelota de mi trinquete, / de mis botones ojal / y de mis cintas ojete»; *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 140.

⁷² PESO ha recogido dos testimonios, entre los muchos que existen en el Siglo de Oro, de *tomar* como metáfora verbal de la relación carnal; *op. cit.*, pp. 40, 96.

⁷³ Además de los testimonios que ofrece PESO (*ibidem*, pp. 40, 96) del valor erótico de *tomar*, un buen ejemplo lo podemos leer en el *Tomar de las mujeres* del poeta sevillano Juan de Salinas, *Poesías humanas*, ed. H. Bonneville, Madrid, Castalia, 1987, p. 523.

de la tradición culta y popular se le ha atribuido, la virilidad, lujuria, destreza sexual...⁴⁸

Otra alusión erótica más evidente, de acuerdo con el contexto, radica ya en el propio nombre del gracioso, que ahora subraya su esposa: «Tronco se llama mi esposo, / y ¡qué tronco!» (vv. 1720-1721). El juego de palabras entre el nombre y el «tronco», permite, en esta ocasión, identificar el segundo término con el miembro viril del gracioso, que parece tener encantada a Olalla,⁴⁹ a juzgar por el dulce sabor de su esposo: «sabroso como el anís».

Las alusiones al *apetito* o a los *alimentos* también son recurrentes en el teatro de Rojas Zorrilla para aludir al deseo o a la práctica erótica. En *Los áspides de Cleopatra* encontramos una escena entre los criados, Libia y Caimán, que parece tener connotaciones eróticas. Libia se queja de la prohibición de amar ordenada por Cleopatra en Egipto, lo que está en contra de la naturaleza. Ella admite que tal prohibición la ha llevado a desear a todos los hombres (p. 425bc). Así, la conversación entre los criados se desliza por la vertiente sexual, como ratifica la pregunta retórica de Caimán: «¿Habrá un poquito de empleo / para un amor vergonzante» (p. 425c); la alusión de Caimán que no come lo que pide cuando le da la mano y el brazo; Libia también dice que «la privación / es causa del apetito»;⁵⁰ Caimán quiere ser su amante; Libia alude a la prohibición del «humano apetito», en clara referencia al deseo o relación carnal; Caimán señala que si es quemado después del delito, refiriéndose al coito, no le importa; incluso Caimán quisiera ver quemadas a todas las mujeres, pues sería señal de que todos hubieran cometido el delito (pp. 425c-426a).

No cabe duda de la naturaleza lasciva del sentimiento amoroso de Aglaes, en *La vida en el ataúd*; de ahí que muestre sus dudas ante la conveniencia de despedirlo o de que siga a su servicio, como una prueba de Dios para castigar su arrogancia y «hacer mi albedrío esclavo / de un apetito tan vil» (vv. 54-55). Son constantes las referencias al deseo carnal que siente Aglaes por Bonifacio, como confiesa en este aparte:

⁴⁸ Véase J. Sepúlveda, «A propósito de *La Lozana Andaluza*: Los andares de Rampín», *Voz y Letra*, XIII, 2 (2002), pp. 115-146.

⁴⁹ En PESO (*op. cit.*, p. 281) podemos comprobar cómo aparece *troncho* con el significado de miembro viril: «un cardillo de beatas, / para revelar secretos, / cuyo azucarado troncho / agua se hace de tierno».

⁵⁰ En la tradición literaria, ha sido frecuente el uso del término *apetito* con una significación erótica, como, entre otros, atestiguan PESO (*ibidem*, pp. 29, 30, 56, 183, 227) o J. A. Parr, «Erotismo y alimentación en el *Burlador de Sevilla*», *Edad de Oro*, X, (1990), p. 236.

(Este me inquieta a un extraño
amor. ¡Bárbaro apetito!
¡Corrida de imaginarlo
estoy!) (vv. 704-6)

La relación amorosa de los criados, Mogenicón e Inés, cobra mucho protagonismo en *La traición busca el castigo*. De hecho, incluso la mujer, Inés, ha mostrado su intención de seducir a Mogenicón, en contra de la actitud pasiva que suelen tener las damas en el teatro áureo. Además, no se trata de un simple galanteo, sino una seducción que pretende culminar con la realización del acto sexual; una idea que parece no disgustar a Mogenicón, como se deduce de su opinión, claramente libidinosa, sobre Inés: «que es moza de buena *cala*» (p. 245b).⁵¹

Desde esta perspectiva, *premiar*, como en la tradición del amor cortés, tiene un sentido más acorde con la recompensa sexual que tanto solicita el amante; a cuya concesión se muestra dispuesta, por supuesto, Inés, según confiesa en un aparte. Cuando Mogenicón, en *La traición busca el castigo*, le dice «En dulce y suave lazo...», Inés se enfada (aun cuando se trate de una criada, su condición de mujer parece obligarla a aparentar, siquiera de forma hipócrita, cierto recato) acusando su suciedad por las connotaciones eróticas, y emplea la metáfora de comer y sobre todo de *mesa* para referirse a sus pretensiones carnales.⁵²

	Bribón, si queréis comer amor en otero igual, idos, pesia tal, por tal a la sopa del querer.
MOGICÓN.	¡Señora!
INÉS.	Andad, que me pesa. ¿Han visto lo que se atreve? ¡Que quiera un lacayo aleve comer en primera mesa! (p. 245b)

⁵¹ En *PESO* (*op. cit.*, pp. 126, 211) también puede atestiguar el significado erótico de *cala* o *cata*. Pero *calar* («bajar las aves rápidamente sobre algún sitio o cosa determinada», *Autoridades*), que es un término habitual en el ámbito de la cetrería, también había aparecido en la poesía culta, y así puede verse, por ejemplo, en la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, simbolizando la unión erótica entre Acis y Galatea: «paloma se caló, cuyos gemidos» (v. 319).

⁵² El empleo de *comer* y de *mesa* con un sentido erótico aparece documentado en *PESO* en varias ocasiones (*op. cit.*, pp. 2000: 94, 98, 104, 151, 263; 78, respectivamente); Keith Whinnom citaba el valor metafórico de *comer* como *futuere* en la poesía cancioneril; *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham, 1981, p. 36.

En *La traición busca el castigo*, encontramos otra metáfora verbal que parece tener una connotación erótica. Se trata del chiste que hace Mogenicón cuando defiende que el hombre debe casarse con una mujer fea: «que saben *andar a pie* / y comer vaca y carnero» (p. 243a). En efecto, es tradicional en la literatura el sentido erótico de *andar*, como metáfora de *futuere*.⁶⁶ En *PESO* se recoge *pie* con un sentido erótico (que Rojas usa en otro texto): «Tú vas a caballo y yo voy a pie; / vete más de espacio y te alcanzaré». ⁶⁷ La recomendación de casarse con una mujer fea parece basarla Mogenicón en su aceptación de los cuernos, de ahí que sepa «comer vaca y carnero». ⁶⁸

Por supuesto, tampoco podía faltar algún chiste contra las cortesanas y su tópica fama de mujeres lascivas y libidinosas: «Mozuelas de la Corte, todo es caminar, / Unas van a Huete y otras a Alcalá» (p. 32a); *caminar* tiene el sentido de *futuere*, como se atestigua en *PESO*. ⁶⁹

En *No hay ser padre siendo rey*, vemos cómo los criados, Clavela y Coscorrón, aparecen en escena contando chismes de sus amos. Ambos sirven a la duquesa Casandra y murmuran («La lengua me hace murmur», v. 541, como gustaba decir a Rojas) acerca de los amoríos de los señores (desde luego, ese tema de corte satírico burlesco de la crítica de la servidumbre a los señores, que aparecía desde el *Asno de oro*, el *Lazarillo*, a los romances de Góngora o Quevedo, ha sido diluida por Rojas en el aspecto amoroso, lo que en parte resulta lógico por el tema y tono de la comedia). Clavela le cuenta cómo ella, haciéndose la dormida, vio cómo su ama, la Duquesa, le abrió una noche la puerta de su habitación al Infante Alejandro, y comenta con malicia:

Ella, quedo y más quedito,
como la que va pisando
los huevos de las despensas,
que esotros ya se acabaron; (vv. 579-582)

Coscorrón le responde que «no hay que proseguir, / supuesto que se han *entrado*», que significa obviamente que se metieron en la habitación, pero

⁶⁶ Así, *PESO* ofrece varios testimonios; *op. cit.*, pp. 20, 36, 40, 195, 271.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 260.

⁶⁸ Con un uso similar aparecía en un soneto de Quevedo: «Casóse la linterna y el tintero»; I. Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, pp. 485-486. Ahora bien, no puede descartarse que el significado erótico de *carnero* aluda a la habilidad de la mujer fea con el sexo masculino, a juzgar por el testimonio recogido en *PESO*: «No me case mi madre con pastelero, / porque pica la carne en el carnero» (*op. cit.*, p. 255).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 79, 187, 198, 236.

espiritual derivada del amor correspondido, sino que hace referencia a las deliciosas relaciones carnales de los amantes. Y con este significado aparece en numerosas ocasiones en el teatro de Rojas Zorrilla.

La vida en el ataúd es, tal vez, la obra de Rojas en la que con más claridad se observa la aparición del erotismo y del deseo carnal. Resulta curioso que, de forma paradójica, se trate de una comedia religiosa. Sin embargo, no hay que olvidar que lo religioso y lo erótico, que aparecen unidos con frecuencia en la tradición literaria, también ha dejado algunos ecos en el teatro de Rojas. En todo caso, vemos, ya en el primer acto, cómo la dama Aglaes siente un irrefrenable deseo erótico ante el siervo Bonifacio:

BONIFACIO. Aquí estoy a tus pies puesto.
 AGLAES. ¡Corrida estoy!
 BONIFACIO. ¡Yo perdido!
 AGLAES. Vil, ¿quién eres que has venido
 a ser sombras Arnesto?
 ¿Quién la idea ha fabricado,
 cuando gozarlo deseo?
 ¿Así en mis brazos te veo,
 despierto y no imaginado? (vv. 537-44)

Otro rasgo contradictorio para el teatro de la época es la pasión que despierta un criado en dos damas principales, pues también se enamorará de él Milene, e incluso ambas disputarán por conseguir su amor. De hecho, hasta la propia Aglaes parece arrepentirse de haber abrazado a un criado, y quiere despedirlo cuanto antes, pues quiere librarse de caer en la tentación física: «mas quiero librarle aquí / sólo por librarme dél» (vv. 601-602). Milene también se ha enamorado de Bonifacio y se muestra dispuesta a conseguir su favor sexual, como confiesa claramente:

Pues cuando Aglaes deshonesto,
 causa de un fin lamentable,
 con escándalo notable
 le goza tan descompuesta,
 ¿cómo lasciva yo voy
 mendigando sus favores,
 y con vilezas mayores
 escándalo al mundo doy? (vv. 1696-1703)⁶⁵

⁶⁵ Otros usos de *gozar* con un evidente significado erótico aparecen en *Peligrar en los remedios* (pp. 351c, 354c); en *Primero es la honra que el gusto* (p. 441b); o en *Los áspides de Cleopatra* (p. 432b).

Los criados no limitan su procacidad al chiste o al dicho erótico, sino que en algún momento los vemos resueltos a llevar a la práctica sus atrevimientos de corte sexual, sin los requiebros ni miramientos de sus amos. En *Primero es la honra que el gusto*, las sugerencias eróticas de los criados emanan, ya desde el principio, tan solo de sus nombres: *Pepino* y *Flora*, que, desde el campo léxico vegetal, evocan metafóricamente los órganos sexuales masculino y femenino.⁵³ El contraste entre el refinamiento amoroso de los señores y la inmediatez carnal de los criados es presentado de forma simultánea por Rojas en un cuadro escénico, pues mientras vemos galantear a los primeros, Félix y Leonor, los segundos, en un aparte, también dialogan brevemente para pasar a la acción: Pepino, a través de las imágenes vegetales comentadas, propone a Flora mantener relaciones carnales, a juzgar por su respuesta (p. 443b). La réplica de Pepino tampoco deja dudas acerca de sus intenciones que son aceptadas por Flora, ya que ambos, como puede deducirse de la metáfora hortícola, que tanto juego ha proporcionado al tema amoroso, se marchan a consumir sus propósitos: «El Pepino enflorescerse / y la flor empepinarse» (443b).

Ciertamente, parece que la procacidad lingüística se da mucho más en el mundo de la servidumbre, que se manifiesta de forma más locuaz y menos cauta y galante. Las intenciones de los criados se reducen, sin más recatos ni miramientos, al deseo de mantener relaciones carnales sin otra pretensión supuestamente más elevada o encubridora de sus fines sexuales como la del matrimonio, y sin ningún tipo de rodeo, en forma de juego seductor o galanteo. Tal vez en ese ámbito resulte más fácil moverse o desarrollar el juego erótico o carnal que adquiere sobre todo una función cómica por su tono más directo, más licencioso y nada refinado; la relación carnal concebida como un acuerdo mutuo sin necesidad de sentimiento amoroso ni otros compromisos que conlleva el noviazgo o matrimonio.

A pesar de tratarse de una tragedia, en *Progne y Filomena* parece haber ocasión para la risa erótica que expresa la criada Libia. Ella se queja de los otros dos criados que la pretenden, Juanete y Chilindrón. El poeta usa el

⁵³ En *PESO* (op. cit., pp. 283; 14, 236) se recogen algunos ejemplos en los que Pepino y Flora están asociados metafóricamente con los órganos sexuales masculino y femenino, respectivamente. El motivo de las hortalizas de amor tuvo un gran cultivo en el Siglo de Oro, como demuestra la poesía de Diego Hurtado de Mendoza; véase *Poesía erótica*, ed. I. Díez Fernández, Archidona, Ediciones Aljibe, 1995; e I. Rada, «Expresión del erotismo en Hurtado de Mendoza», *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 241-250.

campo léxico de la comida, y en especial el juego entre *dar* y *pedir* —ambos con el sentido metafórico de *futuere*— para aludir a la insatisfacción de Libia con sus dos pretendientes:⁵⁴

El galanteo es donoso;
no he de querer a ninguno,
porque es muy goloso el uno,
y el otro muy codicioso;
de los dos las mañas sé,
y dejarlos es preciso:
él me come cuanto guiso,
y él me pide cuanto ve.
Que no quiero les prevengo,
quien me coma lo que tengo,
que busco quien me regale;
y a él pido, pues su error ve,
que su codicia comida,
que no busco quien me pida,
sino solo quien me dé. (p. 42b)

Ante la duda de a quién elige, le preguntan y ella responde que a Juanete, y lo explica con otra alusión que también puede tener una connotación erótica: «Porque el goloso se harta, / pero el codicioso no» (*ib.*).

En el Siglo de Oro resultaba tónica la referencia a la realización física del amor a través del motivo, de larguísima tradición literaria, de la *militia amoris*. Así, en *Los áspides de Cleopatra*, vemos cómo Caimán, que está contando a Lépidio, Irene y Octaviano, cómo ha sido el encuentro entre Marco Antonio y Cleopatra, termina su relación aludiendo al goce erótico de Marco Antonio y Cleopatra a través de la imagen del amor como una guerra que duró muchos días:⁵⁵

⁵⁴ El sentido erótico de *dar* y *pedir* aparece frecuentemente en la literatura culta y popular, como se observa, por ejemplo en la letrilla de Góngora «Ya de mi dulce instrumento» (1595): «Si el pobre a su mujer bella / le da licencia que vaya / a pedir sobre la saya, / y le dan debajo della, / ¿qué gruñe, qué se querella / que se burlan de él los ecos? / Y ¿qué teme en años secos / si el necio a su casa lleva / quien en años secos llueva? / Coja, pues, en paz su trigo, / y digan que yo lo digo»; *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 164. En *PESO* se recogen muchos ejemplos que ilustran dicho significado (*op. cit.*, pp. 125, 129, 225; 56). Keith Whinnom había señalado el significado metafórico de *pedir* como *futuere* (*op. cit.*).

⁵⁵ Rojas Zorrilla recrea el tópico con el significado erótico en otras piezas, aunque sin el tono humorístico. En *La vida en el ataúd* [1961], la pasión irrefrenable que siente Aglaes la lleva a invitar a Bonifacio a que suba a su cuarto para consumir su deseo, como confiesa en un aparte, usando un lenguaje propio del tópico de la *militia amoris*: vv. 735-6 (*La vida en el ataúd*, ed. R. R. MacCurdy,

voy dilatando esta gloria?
Haya en el mundo memoria
de Aglaes y de Bonifacio.) (vv. 1201-1209)

En *Cada cual lo que le toca* vemos de nuevo la referencia a las metáforas ígneas con el sentido erótico cuando D. Fernando confiesa a Isabel que su deseo carnal («fuego») no se puede apagar:

Ya, Isabel, ni tu desdén
ni mis atenciones valen
para apurar este fuego
que en mudas cenizas arde. (vv. 3153-56)

En *La traición busca el castigo*, los amores de Don Andrés son siempre lascivos y nunca tienen como fin el matrimonio. Por eso, quizá, dice a su amigo Don Juan que no le gustaría que se casara (p. 237c). En la exposición de sus amores tanto García como Don Juan se han expresado con decoro. Cuando Don Juan dice a Don Andrés que dos hombres pretenden a su dama, alude a la consecución del amor que pretenden y se trata de una clara alusión erótica:

los dos intentan
del fuego en lo insuperable
arder con nueva materia. (p. 237c).

3. METÁFORAS VERBALES Y REFRANES

Si hay una palabra que, de forma indudable, alude al deleite carnal es el verbo *gozar*. Su referencia a las relaciones sexuales y, por supuesto, al coito, ha sido explotado a lo largo de toda la literatura del Siglo de Oro.⁶⁴ Así pues, no parece haber duda de que el verbo *gozar* no solo se refiere a la felicidad

⁶⁴ En especial en aquella literatura que podemos considerar más explícita o descarada, como se ve, por ejemplo, en el soneto «Primero es abrazalla y retozalla», donde leemos, en el v. 8, «después viene el deleite de gozalla», o en el soneto que comienza «—¿Qué me quiere, señor?— Niña, hoderte» (*PESO*, *op. cit.*, pp. 11 y 213, respectivamente). Pero también en los textos más cultos, incluso cultistas, y en el ámbito de la expresión idealista del amor, expresada de forma más recatada, la aparición de *gozar* introduce un evidente tono erótico; como se observa, por ejemplo, en el soneto juvenil de Góngora «Mientras por competir con tu cabello»; y sobre todo en el conocido soneto de Quevedo «¡Ay, Floralba! Soñé que te..., ¿dirélo? / Sí, que pues sueño fue, que te... gozaba»; o en el que se le atribuyó: «Quiero gozar, Gutiérrez; que no quiero / tener gusto mental tarde y mañana». El significado erótico de *gozar* en la poesía del siglo XV había sido señalado por K. Whinnom; *La poesía amatoria...*, *op. cit.*, p. 36.

Ya encendió.
La pajueta y el pabilo
(*Encienden*)
pegaron, porque ella es hembra
y él es macho muy castizo. (*ib.*)

No cabe duda de que, en *La vida en el ataúd*, Aglaes siente un deseo intenso de gozar sexualmente a Bonifacio. Tampoco es frecuente en el teatro áureo —y Rojas en este aspecto es de nuevo una excepción— que las damas confiesen tan abiertamente sus íntimos deseos eróticos ante su objeto de amor. La idea del fuego como metáfora del amor tiene una larguísima tradición literaria, pero aquí el fuego amoroso se emplea sobre todo con su sentido sexual, como se observa, por ejemplo, en el aparte de Aglaes:

(Rayo este villano ha sido
del amor, pues me encendió,
cuando el cuerpo me tocó,
el alma)
(...)
¡Loca estoy! (vv. 569-79)

El encuentro nocturno de Bonifacio y Aglaes, según la invitación de la dama, se produce con un subido tono erótico que se expresa a través de la metáfora del fuego para referirse realmente al deseo carnal.

AGLAES.	Luego llegue, y ya soy yelo. ¿Bonifacio? (...)
AGLAES.	Calor hace.
BONIFACIO.	¡Hay gran fuego!
AGLAES.	¡Ése me abraze!
	¡Agua!
BONIFACIO.	Presto.
AGLAES.	(Mi pasión engaño con medios tales.) [<i>Aparte</i>] (vv. 1169-74)
BONIFACIO.	Ya es fuego; llamas es ya.
AGLAES.	El fuego tiene razón; despide esos hombres luego. (Mas ¿quién templará mi fuego si es infierno el corazón? [<i>Aparte</i>] Mas ¿cómo contra el espacio

Llegaron a su palacio,
y para que desta guerra
durase la paz deseada,
solos los dos, sin que hubiera
quien mediase en estas paces,
entraron a asentar treguas;
los dos, dicen, que allá dentro
tuvieron mil diferencias
sobre el modo de la paz,
porque duró esta contienda
más de un mes, en que los dos
no salieron de una pieza,
hasta dejar de una vez
hechas las paces y treguas; (430ab)

Otro uso del tópico con un sentido erótico lo vemos en la escena que en la *Numancia cercada* protagoniza la pareja de graciosos Olalla y Tronco, que *Sale armado graciosamente y Olalla teniéndole*.⁵⁶ Tronco le aconseja a Olalla que, cuando vuelva de la guerra, «no me habléis con furia tanta, que podrá ser...»; ante el suspense de Tronco, le pregunta Olalla, «¿Qué ha de ser?», y aquel le responde, «Que os meta un palmo de espada» (v. 1246): el suspense y la reticencia de Tronco —unidos a los supuestos insultos a Tronco, al que ha llamado *asno* en varias ocasiones— no hacían sino crear las expectativas del chiste erótico que, finalmente, revela el criado en su respuesta, pues *meter* y *espada*⁵⁷ enfatizan la referencia al acto sexual.

El campo léxico del *juego* resultó un espacio común en el Siglo de Oro en el que los dramaturgos hallaban expresiones para referirse al amor erótico. Así, en *Los áspides de Cleopatra* vemos cómo Caimán describe la participación que se producirá en la batalla que, desde luego, él quiere contemplar de lejos (p. 435a), de acuerdo con el miedo ancestral de los criados. Ahí se puede observar alguna alusión que puede tener un significado erótico: «Lindo tahir

Madrid, Espasa Calpe, Colección Clásicos Castellanos, 1961); y en *Cada cual lo que le toca* podemos leer el eco de la conocida imagen petrarquista, usada por Góngora, del lecho como «campo de batalla»: «el lecho en que descansais / es la palestra en que lidio», vv. 333-4 (*Cada cual lo que le toca* y *La viña de Nabot*, en *op. cit.*), que aparece de forma similar en *El más impropio verdugo*: «Sin que el lecho que tanto me recrea, / campo a mis ansias de batalla sea» (p. 172a).

⁵⁶ F. de Rojas Zorrilla, *Numancia cercada*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁷ En *PESO* podemos comprobar el significado erótico de *espada* como 'miembro viril' (*op. cit.*, pp. 241-242). No creo necesario insistir en el valor sexual de *meter*.

es Antonio, / con todo el mundo se tira». En efecto, *tahur* se ha aplicado al campo semántico del amor, para referirse al amante experimentado y díscolo;⁵⁸ un significado erótico que cobra más fuerza porque el poeta ha subrayado la promiscuidad de Marco Antonio, «con todo el mundo se tira», pues el verbo tiene el sentido latino de *futuere*, como se atestigua en *PESO*.⁵⁹

En *Sin honra no hay amistad*, Rojas ha empleado también la misma palabra refiriéndose a una dama, cuando Sabañón pregunta a Melchor y Antonio por qué están así: «¿te hizo alguna alicantina / dama, tahura de amor?» (p. 295b), aludiendo a la mujer muy experimentada, y, por lo tanto, falsa y embaucadora, es decir, una prostituta.

Otro chiste erótico que se basa en el campo léxico del juego aparece en *Abrir el ojo* y corresponde a Juan que se está quejando del alquiler de la casa que disfruta Doña Clara a la que pretende. Marichispa le dice que él es una pieza más de la casa. Juan recoge el comentario y hace el señalado chiste erótico:

JUAN. Me contento
con ser pieza en esta casa,
por serlo de este tablero.
MARICHISPA. ¡Ay, que jugó del vocablo!
¡Qué donosura! (vv. 962-966)

Juan acepta encantado ser una *pieza* si eso le permite estar sobre el *tablero*, que sería Clara.

Matea, en *Lo que son mujeres*, cuando intenta explicar que hay que querer bien a los hombres, ofrece una justificación basada en distintas habilidades varoniles: en el galanteo («desempiedra»)⁶⁰ o en varios juegos o deportes («toreo», defensa y «esgrima»). Ahora bien, en esas palabras de Matea no cabría descartar, habida cuenta del tono desenfadado y un tanto hiperbólico, una alusión de carácter erótico, pues las habilidades varoniles o instrumentos que menciona tradicionalmente han estado relacionados con la actividad sexual:

¿Qué gusto puede tener
quien quiere mal a los hombres?
A un hombre de lindo talle,
dí, ¿quién sabe hacer desprecio

⁵⁸ Véase *PESO*, *op. cit.*, p. 292.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 59 y 72.

⁶⁰ F. Pedraza, «Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla», *op. cit.*, p. 119.

de verle pisar tan recio
que desempiedra la calle?
Con recato y con decoro,
cuando empuñan el rejón,
¿quién no cobrará afición
a un hombre que mata un toro?
¿Qué mujer no cobra amor
a aquel que en lid concertada
obra con la negra espada,
y con la blanca mejor? (p. 202b)

Ciertamente, la significación erótica de *talle* ya se ha comentado; pero en dicho contenido inciden *pisar*, *rejón*, *espada*, como atestiguan los textos de la época.⁶¹

En las tradiciones del amor cortés y petrarquista los poetas acudían a las *metáforas ígneas* principalmente para referirse al sentimiento amoroso; unas metáforas que los poetas también empleaban, en no pocas ocasiones, con un claro sentido erótico. En *Donde hay agravios no hay celos*, vemos cómo la criada Beatriz cuenta cómo encontró a Lope que había entrado en casa de Doña Inés. En su relato alude al deseo carnal de Don Lope, al que encerró en el balcón para que no lo viera el padre de Inés, lo que Beatriz justifica que lo hizo para apagar su incendio, es decir, su deseo carnal:

cerré el balcón por de dentro,
y, al dejalle por de fuera,
todos sus deseos puse
al sereno como velas.⁶² (vv. 516-520)

Al comienzo del tercer acto, se han quedado a oscuras Doña Juana, Doña Inés, Águeda y Sabañón, éste encuentra en la alacena una caja, yesca, eslabón y pajuelas, y le pregunta a la criada con tono malicioso: «¿Sabes encender? que a mí / nunca encenderme has sabido» (p. 311c).⁶³ Cuando la encienden, comenta Águeda a Doña Inés, también con claro contenido erótico:

⁶¹ El vocabulario relacionado con la práctica del galanteo (como *pisar* [«En las aves, cubrir el macho a la hembra», *DRAE*]), la guerra o el deporte (*espada*) y el entretenimiento (*rejón*), tenía una clarísima relación metafórica con el erotismo, en concreto con lo que puede llamarse «embestida viril»; A. Redondo, «Las dos caras del erotismo en la primera parte del *Quijote*», *op. cit.*, pp. 255-256.

⁶² El sentido de *velas* podría ser el de 'centinelas' o 'guardias' que están vigilando en el exterior.

⁶³ Los mismos términos encontrados (*yesca*, *eslabón*, *pajuela*), pertenecientes al campo semántico del fuego, inciden en el significado metafórico de la unión erótico.

en la que su autor pone ante nuestros ojos el complejo mundo interior de Fernando y Clara, a la par que nos pinta con todo lujo de detalles el alma de Luis y María. Ambas parejas y las consecuencias que en ellas ejercen los celos no controlados conforman el telón de fondo sobre el que se desarrollan todos los acontecimientos de la obra.

Se abre el telón y aparece en escena una secuencia muy propia de la burguesía madrileña del momento: el salón de la casa de la Marquesa, en la cual viven sin mayores desavenencias dos parejas de jóvenes a punto de confirmar su amor ante el altar. De un lado, Luis, hijo de aquella, que se va a casar con María, muchacha de origen humilde que vive al amparo de la familia; de otro, Clara, hermana de Luis, que pretende hacer lo propio con Fernando. Sin embargo, esta concordia pronto se ve quebrada a causa de las sospechas reiteradas de Clara sobre el comportamiento de Fernando:

Clara: Hola, Juana; buenos días.
Juana: Muy buenos los tenga usted,
Señorita.
Clara: ¿A qué hora vino por fin?
Juana: Serían las tres
Clara: Le oí llamar. Y qué, ¿duerme
aún)

(I, 2.^a, p. 116)²¹

Unas pesquisas que en el inicio del texto no pasan de ser muestras de ridícula sospecha, cosas de enamorados. Del mismo modo se pueden catalogar las picas que Juana y Pedro, criados de la casa, se lanzan en una relación de pareja que emula en todo momento el modo de proceder de sus señores:

Pedro: Si me derrito al mirar
Esos ojillos; si vales
Más plata....
Juana: ¡Y cuando te da por
armar camorra!
Pedro: Son los celos pícaro
mal.
Juana: Pues deja para los amos
Tan graciosa enfermedad,

²¹ Usamos en este estudio la edición de las *Obras Completas* de Alejandro Pidal y Mon, Madrid, Fax, 1947.

EDIPO Y SEGISMUNDO: LA LIBERTAD EN SÓFOCLES Y CALDERÓN*

BENJAMÍN GOMOLLÓN
IES SANT ANDREU (BARCELONA)

Calderón ha sido estigmatizado como ideólogo de la Contrarreforma católica en la España del Barroco. Estamos acostumbrados a imaginar, en general, las posibilidades del arte y el pensamiento del siglo XVII como estrechamente limitadas, cuando no canceladas, por una obligada confirmación de determinados patrones ideológicos fijos e indiscutibles, de clara raigambre religiosa, en el seno de una sociedad vigilada, popperianamente *cerrada* bajo la atenta mirada de la Inquisición. La virtualidad del arte queda, según ese estereotipo, reducida al manierismo, al virtuosismo formal, incapaz de oxigenarse y revitalizarse con la discusión de los problemas reales y exteriores, tanto de formas como de ideas, que es la sustancia y la legitimación de su

* Este breve ensayo nació como una conferencia, destinada a la Universidad de Gerona y, meses más tarde, presentada también en las aulas de la Universidad de Zaragoza. Su origen oral, ahora solo disimulado en lo imprescindible para darla a la imprenta, me lleva a no cargarla en exceso de notas, que oscurecerían sus valores discursivos, ni de citas literales, que el lector puede suplir fácilmente recurriendo a los textos, tan conocidos.

capacidad dialógica y problematizadora. Si el arte no recibe, en efecto, la transfusión de la sangre viva de la época en la que se inserta, perece en una agonía de ensimismamiento, de abarrocamiento, de culteranismo vacío, para utilizar una imagen proveniente de la misma literatura. O en vanguardismos sectarios y pretenciosos, para venir más cerca de nuestro tiempo.

Y, sin embargo, podemos con justicia preguntarnos si un artista de la talla de Calderón puede vivir como tal sin compartir las claves de humanidad, sin respirar el aire de su tiempo. Podríamos acaso decir, metafóricamente, que la poesía, el teatro, deben batir sus alas, no en la quimérica pureza del vacío, sino en el aire que los sostiene, viciado o no, como a la paloma kantiana. La mirada, la escenificación de los conflictos, en Calderón, incorporan una concepción radicalmente trágica de la realidad, radicalmente humana, radicalmente, por ello, sofoclea. No merece, entonces, si nuestra interpretación es correcta, reivindicaciones desde el exterior de su poética, como las, a mi entender, retóricas y ventajistas apologías en que la generación del 27 hizo estallar la preciosista pirotecnia poética de Góngora y que podrían extenderse al estilo deliberadamente gongorino de pasajes clave tanto de tragedias como de autos sacramentales. No debíamos transformar, como alquimistas, un poeta del XVII para inventarnos un glorioso antepasado estético del arte por el arte, ante cuya imagen podemos permitirnos hombrear con pose heroica, en un culto orgiástico de contorsiones gimnásticas imitativas, en metáforas, sinécdoques e hipálages. No porque tal ejercicio sea por completo estéril. Sus frutos dio en el llamado por algunos *Siglo de Plata* de la literatura española. Pero esa misma designación, que ha hecho cierta fortuna, delata el fracaso relativo de tan forzadas emulaciones, si dejamos al margen logros como el mundo lorquiano, más dependiente del genio propio de su autor que de las recetas *à la mode*, a las que inevitablemente todo artista, sin embargo, es deudor en cierta medida.

Volvamos, pues, a Calderón. Y no olvidemos que su lenguaje está fuertemente influido por los modos de Góngora, un artista original e revolucionario a su manera. Pero tratemos de leerlo a su propia luz, en todo caso, sin interferencias proyectivas. En la trama ideológica en la que sitúa, sin duda, uno de los problemas medulares de su época, y también de todo tiempo y lugar, el problema del destino y la libertad. En este sentido, Calderón es vanguardista, moderno. Elige la grieta en la que se ha escindido la conciencia unitaria de la Cristiandad y que ha hecho derrumbarse la historia en terribles guerras fratricidas. La escena, pues, si miramos profundamente, se desarrolla sobre

en las formas como en el fondo, pues el modo de sentir y el modo de hablar de los personajes son las dos caras de la misma moneda. Por ello las formas de expresión dramática no tienen que alterar lo que de verdadero o de falso tienen las acciones representadas. De acuerdo con ello, y con independencia de que se use la prosa o el verso, señala Tamayo en su *Discurso* que

en toda obra dramática no cabe la dicción amanerada y falsa, no cabe la manipulación del lenguaje. En las tablas, donde se pinta la vida en todas sus formas, donde aparece el hombre tal como es, obrando, sintiendo, expresándose activamente, solo cabe el lenguaje sencillo, claro y flexible, que esté desnudo del artificio convencional y vana pompa. Un lenguaje que sea apto para expresar todos los tonos y todos los afectos.²⁰

Estos son, a nuestro juicio, los antecedentes conceptuales que nuestro lector debe conocer para comprender cómo Tamayo practica el "realismo escénico" en sus obras. Un modelo teatral realista que es percibido como tal por el espectador al comprobar que todos los recursos dramáticos tienden al mismo fin; a saber: el perfecto dominio de los recursos expresivos por los actores, la elaboración de unos diálogos de ritmo ligero y la capacidad del autor para dibujar sobre la escena con escasas pinceladas las vicisitudes, rarezas y debilidades de los personajes.

3. LA BOLA DE NIEVE, (1856): ANÁLISIS DE LOS RECURSOS ESCÉNICOS QUE EVIDENCIAN EL PENSAMIENTO DRAMÁTICO DE SU AUTOR.

3.1. Sinopsis de la trama argumental:

Seguro estaba Tamayo de que poner en escena el socorrido tema de los celos iba a reportarle ventajas. Así ocurrió un año antes con *Locura de amor* (1855) en la que se retoman los celos y la pasión capaces de hacer perder el juicio a Juana la loca. Y sucederá después con *Un drama nuevo*, (1867), pieza maestra del teatro dentro del teatro en la que los celos juegan un papel esencial. A medio camino entre ambas, nuestro autor elabora una propuesta teatral en la que el comportamiento celoso en extremo de los personajes conforma el hilo argumental de toda la trama. Nos referimos a *La bola de nieve*, (1856), obra

²⁰ M. Tamayo y Baus, *Discurso de... op. cit.*, p. 269.

la principal labor del dramaturgo es la creación de unos caracteres lo más naturales posibles, los cuales nos muestren sus afectos, sus sentimientos y pensamientos en medio de las situaciones ordinarias de la vida.

Este modo de concebir a los personajes les dota, en opinión de nuestro autor, de una creciente verosimilitud, a la par que propociona a la obra un mayor grado de belleza y de perfección formal. Con este criterio nuestro dramaturgo introduce en sus textos un rico muestrario de caracteres y de tipos representativos de todas las virtudes y defectos propios del ser humano. Esta variedad es reconocida por su amigo Aureliano Fernández Guerra, para quien Tamayo *procura que en todos sus dramas existan luces y sombras, colores y armonías al igual que en la naturaleza; y además ruido y movimiento como en ella, para satisfacer la más vehemente necesidad del corazón: la de imitar y verse imitado*.¹⁸ Con este modo de proceder Tamayo nos indica que en sus dramas los hombres y mujeres deben aparecer con todas sus pasiones y descubrirlas en ellos con toda su pluralidad y vehemencia. En su opinión, el dramaturgo no debe limitarse a poner en escena una serie sucesiva de hechos, sino que éstos han de representarse con toda la energía y con la misma intensidad con la que han sido generados. Distinguiendo entre realidad y ficción, nuestro autor pretende que en sus obras no se tuerza el curso natural de los impulsos del ser humano ya que sobre las tablas hay que representar la verdad de la cual se desprendan la belleza y perfección.

Sin embargo, la labor del dramaturgo no acaba con la presentación en escena de unos caracteres capaces de sorprender al público por su naturalidad y encanto. Otro de los aspectos a los que Tamayo concede importancia es la correcta utilización de las formas de expresión dramática. Sea en prosa o en verso, el verdadero acierto de nuestro autor consiste, a juicio de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, en lograr *la viva palpitación de los diálogos, dúctiles y jugosos, llenos en cada palabra del corazón de sus personajes (...) porque lo que asegura a Tamayo gloria como poeta dramático es su dominio del arte de la composición y el diálogo*.¹⁹ Y este logro obedece a un modo personal de entender cómo los personajes deben desplegar sus recursos expresivos en el escenario. Nuestro escritor entiende que la literatura dramática debe expresar la verdad tanto

¹⁸ A. Fernández Guerra, *Discursos leídos ante la Real Academia Española*. Contestación al de ingreso de D. Manuel Tamayo y Baus, (12.6.1859), Madrid, Tipografía de Archivos, 1859, p. 299.

¹⁹ J. y S. Álvarez Quintero, *op. cit.*, p. 59.

un decorado implícito de pugnas y persecuciones ideológicas, de sangrientas batallas, de esa tenebrosa realidad de pesadilla en que ha venido a despertarse el luminoso sueño del Renacimiento.¹ Pero en el teatro, en la tragedia de escuela clásica, no es posible la superproducción aparatosa, la masiva presencia humana a las que el cine de hoy nos tiene acostumbrados. Si algo descubre el teatro griego y lega a la tradición dramática occidental es la capacidad de reducir, en el breve espacio de la experiencia del héroe, toda la tragicidad de un tiempo. Por ello no podemos juzgar a Segismundo, como no podemos juzgar a Edipo o a Ayante, como personajes solo individualmente verosímiles. Ni podemos someterlos a la aristotélica prueba de la plausibilidad realista de cuanto acontece en escena. En este aspecto cierta ventaja llevaban los antiguos helenos, ya que los héroes del mito son, por definición, por semiconsciente y compartido conocimiento del público de la *polis*, personajes simbólicos, flexibles, reformulables en cada uno de los avatares en que las narraciones tradicionales los sitúan. Son, ellos y sus vidas, espacios polivalentes desplazables, que fundamentan el recuerdo y relegitiman el presente. Permiten, además, especular, y ahorrar el futuro. Porque la identidad del hombre antiguo es una identidad, en su expresión pública, artificialmente dada, cerrada. No tiene asomo de evolucionismo, personal o histórico. No se percibe en Eurípides el anacronismo psicológico flagrante de poner en boca de Helena sofismas gorgianos.² No se pretende descubrir, como una especie de paleontólogo evemerista, el fondo de un Odiseo a la manera de Finley.³ Los griegos saben muy bien que Ulises, si existe todavía

¹ La mirada profunda que proponemos impugna la impostura de un arte puro, ahistórico, un arte que trasciende el tiempo en que vive y desde el que inevitablemente habla. Es verdad que la lejanía fingida concede al artista un referente espacio-temporal maleable, dúctil, libre de los reproches de la falta de rigor o de la excesos de opinión libre (*parrhesía*) frente a lo contemporáneo. Pero es una libertad fingida. El público a quien se dirige retrotrae, con mayor o menos acierto y fortuna, la obra al contexto coetáneo.

² Los sofistas también utilizan el mito como campo de experimentación para sus artificios retóricos, sin excluir la provocación: Gorgias, en su *Elogio*, reivindica la figura de Helena, denostada por la corriente dominante del mito. Y sirve en cierto modo de precedente, formal y argumentativo, a Eurípides, por más que en la tragedia no hay propiamente elogio de uno de los personajes en conflicto, sino extremada defensa encomendada personalmente a cada uno de ellos. Recordemos que en el derecho ático es el propio acusado quien pronuncia su discurso de defensa, aun cuando sea escrito por un profesional a sueldo.

³ M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, México-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1961. Un clásico en los estudios homéricos, que pretende descubrir el trasfondo histórico del mundo de la épica griega, en el que se van sedimentando no solo los recuerdos imprecisos de época micénica, sino principalmente toda la realidad social de la Edad Oscura, en la que realmente

de veras, es precisamente como personaje que puebla una serie de relatos compartidos que pueden ser —que deben ser— indefinidamente *re-contados*. Y el teatro es una de las posibilidades de recontar los mitos, pero en el medio de la comunidad de los ciudadanos. Es un espectáculo *poliado*, si se me permite la expresión. E inversamente: somos griegos en la medida en que hablamos de Ulises, en que lo confirmamos, una y otra vez, dentro de nuestros relatos, como nuestro antepasado, al que reinsertamos en lo contemporáneo a través del ritual narrativo o dramático. El helenismo, como descubre Isócrates, es una pertenencia de *paideia*, no de raza o conquista. Es una determinada afinación del espíritu, una determinada armonía con un pasado de escalas y modos heredado, concebido como superior y, continuamente, revisitado, reactualizado.⁴

Por ello, por ese simbolismo⁵ de varios planos, intrínseco al personaje sofocleo o calderoniano, es por lo que trataremos de leer, ahora, en dos niveles *La vida es sueño* en paralelo al *Edipo Rey*. Porque creemos que no es únicamente la historia de un príncipe lo que se lleva a la escena. Sino también la experiencia y el anhelo de la libertad como fundamento de la dignidad posible del ser humano. Segismundo es todos los hombres. Como lo es también Edipo. Sus tallas principescas, su forma de debatirse entre la realidad y la apariencia no distan demasiado entre sí, no dejan una muy diferente sensación de la capacidad de sus autores para explotar al máximo el choque de las antítesis y los cambios extremos de fortuna con que aquilatan el temple de sus héroes. Pero no adelantemos conclusiones. Tratemos de ir paso por paso.

fragua la epopeya, aun como memoria idealizada del pasado heroico. Nueva constatación, pues, de la inviabilidad de un arte al margen de la época en la que nace.

⁴ El helenismo como ideología de supremacía cultural que legitima la conquista y conforma la identidad de los pueblos asimilados constituye un precedente obvio de Roma, que no altera substancialmente la idealización del referente griego, sino que lo duplica con la construcción de un humanismo de imitación, formal e ideológica. Podemos decir que la literatura latina es, aunque no exclusivamente, la continuación natural de la griega, solo que en otra lengua. No es exactamente aplicable este criterio a otros campos, como el derecho o la política.

⁵ Insistimos en el concepto de símbolo en un sentido pleno y etimológico. La obra de arte es el negativo, la proyección invertida, la mitad rota y de perfecto encaje de la realidad. Leer el texto es convertirnos en su mitad complementaria, amoldarnos a su perfil de contornos irregulares e imprecisos. Ello es evidente en un contexto de contemporaneidad, de lectura coetánea, de asistencia a la representación gobernada por el autor. Pero es también el fin de la filología: construirnos como lectores (o espectadores) arqueólogos, capaces de alzar el semiderruido edificio de las palabras dichas en su tiempo propio. Un horizonte de perfección imposible, pero insoslayable.

no todo lo que es verdad en el mundo cabe en el teatro. La ficción escénica deja de ser bella y pecaría de falsa cuando represente lo raro y lo no natural, la excepción y no la regla; en lugar de caracteres caricaturas; monstruos en lugar de hombres apasionados; cuando pinte con minuciosa exactitud, antes que los del alma, los movimientos de la carne, ahogando, por así decirlo, el espíritu en la materia.¹⁶

En estas manifestaciones se sustancian las críticas de Jesús Rubio Jiménez para quien Tamayo practica un realismo demasiado idealizado y espiritualizante. En opinión del crítico, nuestro autor parte en su concepción teatral de apriorismos morales, al mismo tiempo que no adopta una actitud objetivista ante la realidad, antes bien, tiende hacia un realismo moralizante.

Críticas al margen, parece en cierto modo comprensible que Tamayo practicase un realismo de contenido moral antes que puramente objetivista, pues sus obras se enmarcan dentro de la llamada "alta comedia", género de claras pretensiones didácticas. En este sentido las propuestas de "realismo escénico" aportadas por el dramaturgo en sus textos consisten en presentar en la escena aquellas actitudes y comportamientos del ser humano, de los que se desprendan enseñanzas y valores positivos de los que el público pueda aprender, dejando a un lado lo que él considera feo o despreciable. Resulta claro que el modelo teatral de Tamayo es una aproximación a lo que pocos años más tarde será una realidad: el teatro social o el traslado de la cruda realidad social a la escena.

Descritas en esencia las bases teóricas de su modelo teatral, Tamayo y Baus señala con precisión cómo han de ser tanto la selección y configuración de los caracteres como la delimitación de las formas de expresión y los elementos dramáticos. Nuestro autor insiste en la necesidad de que el dramaturgo estudie en profundidad el alma de sus personajes, que conozca a fondo los tipos o caracteres que pone en escena. En este sentido coincide con Adelardo López de Ayala, pues en opinión de José M.^a Castro y Calvo *a ambos les importaba no solo que los personajes apareciesen planteando problemas de la vida práctica, sino contando la sencilla manera de existir, reflejándola con la mayor precisión, dejando al público, como buen entendedor, la interpretación de lo representado a la brillante luz de la escena.*¹⁷ En concordancia con este juicio, Tamayo entiende que

¹⁶ M. Tamayo y Baus, *Discurso de... op. cit.*, p. 259.

¹⁷ J. M. Castro Calvo, *Obras compilares de Adelardo López de Ayala*, Estudio preliminar Vol. I, Madrid, Atlas, 1965, p. 30.

Con estos ejemplos como muestra parece claro que su discurso de ingreso abunde en idénticas premisas. Superado el influjo inicial de las propuestas teatrales románticas, Tamayo se presenta ante los académicos el 12 de junio de 1859 con un programa de acción teatral que propugna la búsqueda de la verdad como el mejor camino para trasladar a la escena los hechos sociales que le preocupan, sin descuidar en ningún momento la pulcritud y la belleza de los recursos dramáticos. ¿Por qué este reiterado interés por convertir toda representación dramática en un canto a la puesta en escena de la verdad? Tamayo entiende que tanto las artes como las ciencias deben buscar siempre la verdad, entendida esta como un hecho positivo. Apoya esta consideración en el hecho de que, a su juicio, el fin primario al que aspira todo entendimiento humano es la búsqueda de la verdad. Mientras las ciencias buscan dicha verdad en el análisis lógico, abstracto y filosófico de los hechos, el arte dramático la representa como una realidad sensible. Una vez asentada la esencia del arte escénico sobre la propia naturaleza del ser humano, parece coherente que Tamayo entienda dicho arte como *criatura ficticia que para ser bella ha de ser formulada a imagen y semejanza de la criatura viviente*.¹⁴ Esta obsesión de Tamayo por transformar el teatro en escenario permanente de la verdad y de la esencia del ser humano nos puede resultar excesiva, sin embargo la conducta de nuestro autor tiene su explicación en el hecho de que *en aquella época, las imitaciones llamadas clásicas, con su patrón invariable y con su convencionalismo afectivo, habían relegado la verdad a tan segundo lugar, que en vano se buscaba en las obras poéticas y menos en las de teatro*.¹⁵

Sin embargo, en esta búsqueda del realismo escénico nuestro autor es consciente de las diferencias que existen entre la realidad y la ficción dramática. Tamayo precisa que el mundo palpable y la escena son planos distintos y por ello no podemos trasladar al escenario los hechos tal cual, no podemos limitarnos a presentar sobre las tablas a unos personajes que hagan y que digan lo mismo que en la vida real porque el arte dramático no es igual a la realidad a secas. El arte no tiene por qué copiar maquinalmente la realidad, sino que debe imitar lo inverosímil con total libertad de acción. Por ello es lógico que Tamayo manifieste que

¹⁴ M. Tamayo y Baus. *Discursos leídos ante la Real Academia*. Madrid, Tipografía de Archivos, Vol. II, 1859, p. 257.

¹⁵ E. Cotarelo y Mori, *Discursos leídos ante la Real Academia para la celebración del centenario de Manuel Tamayo y Baus*, (27.10.1929). Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, pp. 25-26.

PRIMER NIVEL: LA DIMENSIÓN HISTÓRICA

Y voy a proceder de la manera que acostumbro, nada filológicamente — y espero que tampoco políticamente — correcta, pues del oficio de la filología, si, como quería Goethe, nos llegan regalos que por ningún otro medio pueden venir a nuestras manos, sin embargo mucho estorba, si se engalana en exceso, la vitalidad de la palabra hablada, esa que amaba el divino Platón y cuyo empuje quiero seguir ahora, quebrando las prisiones con que nos carga la letra escrita y su cortejo y acumulación de citas y aparatos críticamente alambicados.

Primero unos apuntes de historia. Me dio cuando concebía esta discusión por pensar, mientras repasaba mentalmente la conocida manía de identificar a Pericles con Edipo, tan repetida como condenada por tantos especialistas, que algo habría que decir sobre las similitudes entre el personaje de Basilio, rey de la maltrecha Polonia de Calderón, y Felipe II, por la manera como reducen a cautiverio al legítimo heredero. No sé si esto se ha dicho antes. Y me importa poco, de momento, comprobarlo. Se echa de ver enseguida que el destino cruel que se cebó en el personaje histórico, el infante don Carlos, queda artísticamente superado en la escena final de reconciliación, tan poco *trágica*, entre padre y Segismundo, ya convertido a la prudencia ejemplar y cristiana. Aquí asoma algo interesante. La benignidad del final de *La vida es sueño* se explica como redención del personaje, como superación de la soberbia del padre. En cambio el destino de Edipo encaja, *mutatis mutandis*, con la desaparición de Pericles de la escena ateniense, víctima de la peste. Por cierto que hemos de hacer notar de pasada un enorme contraste: por un lado, los efectos literarios de la peste de Tebas, a raíz de la cual todo el pueblo vive un frenesí religioso que sirve de telón de fondo a la acción. Por otro lado, en cambio, según nuestro concienzudo y astuto reportero Tucídides,⁶ las consecuencias reales, en la Atenas del 429 a.C., fueron de un absoluto cinismo social y abandono de los valores tradicionales, precisamente por la claridad con que el azote de la epidemia golpeaba tanto a los buenos como a los malos, aniquilando cualquier atisbo de justicia divina.

⁶ V. Hunter, *Thucydides, the artful reporter*, Toronto, Hackert, 1973, una excelente monografía que ataca su imagen tradicional de historiador imparcial y objetivo. Tiene además el interés de que la estricta contemporaneidad de los hechos, que el ateniense considera imprescindible para llegar a resultados convincentes de objetividad, lo acerca de hecho a lo que hoy llamaríamos periodismo de investigación, más que propiamente historiografía.

Este contraste es muy revelador. Realmente, Sófocles trata de devolver la dimensión escatológica del hecho real, la peste, que depende, no del capricho de los dioses, ni de su inexistencia, sino de la culpa del hombre que desconoce que su ser, su destino, su *fatum* está ahormado por la naturaleza divina del cosmos. La rebelión no es posible. Y, si se produce, el castigo, la destrucción del individuo, en todas sus dimensiones, se hace inevitable. Apolo descarga el golpe sobre la ciudad. Edipo ejecuta, cegándose y exiliándose, la expiación del parricidio nefando, y cumple su propia maldición sobre sí mismo. Divinidad y ser humano componen un doble plano en paralelo que explica y materializa el *deber ser* frente al *querer ser*. Tebas es castigada en su *týrannos*, finalmente, pero también, antes, en todos los seres de la *polis*. Lo que hace Sófocles es devolver la dimensión religiosa, es decir, *real*, *inteligible*, de la peste, como hecho que forma parte del orden del cosmos. Y no es que crea inocentemente en que la peste deriva siempre de crímenes nefandos de los dirigentes. Sino que, más exactamente, lo que parece apuntar es que es en el mito tradicional donde hemos de buscar la iluminación que envuelve, sitúa y cuaja la comprensión de lo que pasa. De una forma desintelectualizada, dramatizada, nos asomamos con mucha mayor fuerza a la comprensión de la única realidad humanamente vivible, que no a través de un ciego ateísmo que en realidad desrealiza, deshumaniza la historia, lo que nos pasa, pues nos deja en una oscuridad total, en un absoluto desarme y desamparo frente a lo real. No es que Sófocles pretenda una restauración, o mejor dicho, una instauración sin paliativos del mito como *forma mentis* válida y única. Es que el arte del teatro le permite iluminar y metabolizar la sequedad terrible de la destrucción colectiva entre peste y guerra, ofrecer una visión emocional y humana, de los peligros que se abaten sobre la polis. Esa es la dimensión colectiva y religiosa del teatro griego, que lo aleja de una pura y panfletaria caracterización como obras de tesis. El poeta no divide, no se significa como opinión particular, sino que utiliza los resortes de la identidad compartida para alumbrar y construir un significado colectivo.⁷ El hecho teatral, no lo olvidemos, termina cuando el voto del pueblo determina al tragediógrafo que ha sabido situar el conflicto en

⁷ Otro tanto podría decirse de la comedia. Las obras de Aristófanes, tildadas a veces de pacifistas o feministas, en flagrante anacronismo, no lo son en absoluto, sino precisamente inversión festiva de la realidad para construir el ensueño de un equilibrio de paz y armonía que son imposibles. No protesta el comediógrafo contra la guerra, sino que precisamente muestra el absurdo, la ucronía de la paz campesina, mujeril o privada, cuando en realidad Atenas es comercio, hombres y estado.

Para llevar a efecto este propósito regenerador, el hecho teatral debe articularse sobre unos principios que, en el caso de nuestro autor, se sustentan sobre su idea del "realismo escénico". Esta idea quedará plasmada de forma magistral no sólo en su discurso de ingreso en la Real Academia ya citado, sino que se va desgranando en los prólogos y anotaciones previas de muchas de sus obras. Tal es el caso del prólogo a sus tragedias *Angela* (1852) y *Virginia* (1853). Influidos por lo ecos aún vivos del drama romántico propio de Schiller, Alejandro Dumas (padre) y Víctor Hugo, entre otros, Tamayo escribe en su prólogo a

Angela que en el teatro se deben pintar ante todo las pasiones del ser humano, que deben ser pintadas con toda su viveza y colorido, así como se debe caracterizar por el empleo de la verdad para conmovir a la concurrencia ante un espectáculo emocionante (...) y para que esto sea posible, el autor del drama tiene que ofrecer el retrato moral del hombre con todas sus deformidades, si las tiene, y emplearlo como ejemplo de provechosa enseñanza.¹¹

Estas declaraciones son la primera expresión pública de la finalidad social que en opinión de Tamayo debe cumplir el teatro. Se trata, a juicio de Neale H. Tayer, de *utilizar las consignas morales para corregir los vicios sociales, una técnica que ya había sido usada por Víctor Hugo y que como tal la expone en su prefacio a Lucrecia Borgia*, (1883).¹² Vuelve nuestro autor a considerar el teatro como herramienta útil para la regeneración social en su prólogo a *Virginia*. En el mismo, y con el ánimo de provocar un cambio en el anquilosado esquema de la tragedia de imitación clásica, sostiene que en el teatro

hay que bucear en las pasiones del ser humano, las cuales forman parte íntegra de la naturaleza. Si el autor nos muestra los efectos de la pasión nos está mostrando un cuadro sano y moral. En la escena hay que descubrir el alma del personaje y con ello se logra la mayor imitación de la verdad; por ello el teatro debe pintar al hombre contemporáneo, tanto como la naturaleza y la sociedad que lo determinan.¹³

teatral llegó a adquirir. Tal es el caso de Tomás Rodríguez Rubí con "*Excelencia, importancia y estado actual del teatro*", (1860); Adelarío López de Ayala con "*Importancia del modelo teatral de Calderón*", (1870) y José Echegaray con "*Reflexiones sobre la crítica y el arte literario*", (1894).

¹¹ M. Tamayo y Baus, Prólogo a *Angela*. *Obras Completas*. Madrid, Ed. Fax, 1947, p. 9.

¹² T. Neale H, *op. cit.*, p. 20.

¹³ M. Tamayo y Baus, Prólogo a *Virginia*, *op. cit.*, p. 14.

acciones de cada personaje. Aquí reside una de las más claras contradicciones del modelo teatral de Tamayo; pues, por un lado, predica la necesidad de llevar al teatro retazos de la vida misma, mientras que, por otra, no permite que ese acercamiento se produzca desde una óptica objetivista. Tal como sostiene Jesús Rubio Jiménez, «Tamayo mantiene una concepción idealista de la realidad, pues su intención es representar en la escena la realidad lo más depurada posible, amalgamando lo bello con lo verdadero.»⁸

Este desajuste es en cierto modo comprensible, pues Tamayo carece de la visión social completa y objetiva que utilizan en sus obras los novelistas y dramaturgos del último tercio del XIX: Enrique Gaspar, Joaquín Dicenta y Eusebio Sellés, entre otros.

2. APUNTES PARA LA RELECTURA DE UN IDEARIO DRAMÁTICO QUE BUSCA LA PERFECCIÓN FORMAL Y LA BELLEZA EXPRESIVA: DEL PENSAMIENTO TEATRAL A LA PRÁCTICA DRAMÁTICA.

A nuestro juicio la práctica del “realismo escénico” que Tamayo muestra en sus obras es la lógica consecuencia de un ideario dramático muy elaborado y largamente meditado. Tal como sostiene R. Esquer Torres, antes de que nuestro autor manifestara su pensamiento dramático en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *había reflexionado sobre su contenido durante bastante tiempo.*⁹ Veamos, pues, de forma clara y detallada cuáles son los puntos esenciales del pensamiento dramático de nuestro dramaturgo y con ello comprenderemos su interés por devolver al teatro de la segunda mitad del XIX el vigor y el dinamismo de los que carecía. El verdadero origen de su filosofía dramática se encuentra en concebir el teatro como un factor esencial para provocar el cambio social. Tamayo, al igual que Rodríguez Rubí, López de Ayala o Manuel Cañete, entre otros, piensa que el teatro ha de provocar el debate social sobre el modo de vida, los hábitos, las costumbres y las carencias que padece la sociedad del momento,¹⁰ al mismo tiempo que ha de convertirse en un instrumento para producir el cambio de determinados comportamientos de la clase burguesa.

⁸ J. Rubio Jiménez, “El teatro en el siglo XIX, (1845-1900)”, en *Historia del teatro en España*, Vol. II, (Siglos XVIII-XIX). De. José M.^o Díez Borque, Madrid, Taurus, 1988. p. 650.

⁹ R. Esquer Torres, *El teatro de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, CSIC, 1965, pp. 140 y ss.

¹⁰ El teatro se llega a convertir en estos años en un asunto social de primer orden, tanto es así que su reforma es objeto de debate tanto entre los intelectuales como en la prensa de la época. En este sentido tan sólo tenemos que recordar los títulos de los discursos de ingreso en la Real Academia de algunos de los dramaturgos del momento para percatarnos de la importancia que el fenómeno

la conciencia del *demos*, a través del miedo y de la compasión, que engendran, tanto en el personaje como en el público, el conocimiento. *Pathos* y *mathos*.

De forma complementaria, sabemos que Herodoto trata de recoger todos los acontecimientos que pacientemente acumula y distribuye en su enorme fresco narrativo dentro de una determinada visión del mundo, de una cierta teología de la historia. Y estamos acostumbrados a considerar que Tucídides⁸ procede *more descriptivo*, casi diríamos *geométrico* —o tal pretende hacernos creer—, con aséptica y programática ausencia de todo elemento mítico. Sin embargo, el *tempo* narrativo de la expedición de Sicilia, esa preciosa monografía inserta en su *Guerra del Peloponeso*, siempre se ha dicho que rezuma un aire trágico, una escritura literaturizada y grandemente influida por el *pathos* propio de la tragedia ática. Así que, como vemos, el camino de la proyección entre historia y tragedia es siempre de doble dirección, en un extraño pugilato entre realidad y ficción, entre reconstrucción fidedigna y construcción de significados. No en vano cuando Aristóteles levante acta de la más perfecta tragedia, la que nos ocupa, le sirve de *exemplum* para su distinción entre veracidad y verosimilitud, como categorías rectoras de ambos géneros, entre lo particular y lo general, con lo que consigue dar la vuelta al esquema peyorativo de su maestro Platón en contra de los poetas. Así, la literatura no es ya lo real tal cual pasó, lo que Alcibíades hizo o dijo, sino la quintaesencia de lo humano, lo que podría haber pasado porque casa con la forma de las cosas. No lejos del concepto de *anthropinon*, de naturaleza humana, de Tucídides, pues.⁹ La literatura (poesía, diría el Estagirita) está más cerca de la idea, de la razón,

⁸ Entre los dos grandes historiadores podemos entender que ha nacido de manera madura la historia de sello personal. Si Herodoto todavía aspira a dar una interpretación helénica y religiosa de los hechos históricos, una visión que ofrece como asumible por todo su público, (*vid.* Th. Harrison, *Divinity and History: The religion of Herodotus*, Oxford, Clarendon Press, 2000) Tucídides selecciona en cambio un destinatario elitista, ofrece una personal lectura de los hechos que él personalmente recoge, criba, ordena e interpreta (*vid.* J. Alsina, *Tucídides. Historia, ética y política*, Madrid, Rialp, 1981). Controla todo el proceso de la compilación de su guerra, y se separa en ese sentido de la forma de Herodoto, o sus *pendants* en la dramaturgia, Esquilo o Sófocles, esencialmente integradora y *poliada*. Eurípides está, de nuevo, más cerca de la modernidad, de Tucídides, que los otros grandes trágicos.

⁹ Tucídides afirma que se volverán a producir hechos semejantes a los que él investiga y narra, dada la permanencia de la esencia humana a través del tiempo. Y que él ha pretendido dotar de materiales para la comprensión del pasado inmediato y el futuro, por lejano que sea: así su obra es una adquisición para siempre, y no un mero recordatorio de circunstancias más o menos desprovistas de valor general. Se anticipa, pues, a la valoración abstractiva y genérica que Aristóteles otorga a la literatura, sin concedérsela en cambio a la historia.

porque se impone al intelecto y es creada por él, que la historia o, diríamos modernamente, el periodismo, técnicas que son de recopilación de materiales. Pueden resultarnos menos creíbles, paradójicamente, en el sentido de menos comprensibles, menos dotados de legibilidad. Encaja, en cambio, la poesía en el entendimiento, porque es forma y no materia, concepto y no suceso en bruto, y además purifica de las pasiones que sin esa catarsis se convertirían en esclavizantes, de la compasión y el miedo.

Hasta aquí hemos tratado de dar su justa dimensión a la tragedia y sus relaciones con la historia, devolviendo al arte de Sófocles su cualidad de hecho religioso, de integración entre mito y *polis* como ámbitos de mutua relegitimación e iluminación. Cuando ya en el siglo IV a.C. el mito pierde esa virtualidad modélica y colectiva, cuando la *polis* se dispersa en un mundo cosmopolita y variado en stirpes, lenguas y creencias, la tragedia se convertirá ya inexorablemente en literatura, en *background* cultural que se adquiere en soporte escrito, pero que pierde su consanguinidad con lo inmediato y contemporáneo. Ya no será una celebración colectiva, sino que los textos se transmutarán en objetos exentos, en obras de arte, necesitadas de comentarios y didascalías. Un arte para ver y reverenciar convencionalmente, como símbolo de pertenencia a una comunidad de lectores cultos, no una *performance* vitalista que instruye al *demos* y que el *demos* eleva al triunfo momentáneo y único de cada festival dramático.

Historia y tragedia son, pues, discursos complementarios en la Atenas clásica, particularmente en Sófocles, para iluminar los hechos y situarlos en una red de claves interpretativas. Pero veamos, ahora, en esos mismos términos históricos, el juego de Calderón. Sigamos por el hipotético camino de aceptar que no crea una obra ucrónica, sin conexión metafórica con los hechos de España, sino que, a la manera de Shakespeare, elige una situación cómodamente alejada en el espacio, Polonia, para liberarse de la servidumbre puntillosa del historiador. Si es verdad que Basilio corresponde a Felipe II y Segismundo a don Carlos, como sugeríamos, aunque nunca reduciendo esta correspondencia a una estéril y crucigramática exégesis en clave, sin sentido literario, si eso es al menos verosímil, entonces observemos las correspondencias y las diferencias. En la realidad, don Carlos acaba envenenado en la cárcel, víctima de su propio padre, si hemos de creer en la llamada leyenda negra. En la obra, Segismundo supera el conflicto, se hace avisado, descreyendo de la realidad de lo vivido, asume el engaño — tema barroco preferido — de una

dramática le sobrevive, y al acierto de tal acoplamiento se refiere R. Esquer Torres para quien *Tamayo acuña un modelo teatral irrepetible*.⁶

Pero este modo de entender el teatro no es exclusivo de Tamayo, pues de estas ideas también participa Adelardo López de Ayala. Para ambos en la creación teatral ha de producirse una fusión equilibrada entre naturaleza y verdad dramática. Como fruto de este enlace ha de surgir la depuración estética de los elementos dramáticos y la limpieza de las formas, tras lo cual han de resplandecer los caracteres vivos y espontáneos. En las obras de ambos autores los personajes son los protagonistas absolutos del texto, y en el caso de Tamayo el teatro pretende introducir al espectador en la vida misma. Tal como destaca Juan M.⁴ Díez Taboada, el teatro de Tamayo «trata de revelarnos las pasiones inconfesables de los personajes, los intereses ocultos que mueven a la sociedad. Su teatro se preocupa por el hombre en sociedad, disminuyendo la distancia entre la literatura y la vida, entre el teatro y el espectador.»⁷

Esta simbiosis entre realidad y obra dramática logra su cumbre, tal como antes indicamos, en *Un drama nuevo*, (1867). En esta obra, aprovechando el juego entre realidad y ficción, Tamayo logra que el espectador participe de la deliciosa ambigüedad creada por el traslado de planos, a saber: la vida real es el ámbito de la ficción y la escena es el marco para la expresión de las verdaderas emociones. Un cambio de planos que no supone la mera copia sobre la escena de los hábitos y de los rasgos de cada persona o de cada acontecimiento. Cuando nuestro autor habla de la necesidad de acercar la vida a las tablas sabe muy bien que en el escenario solo tiene cabida una realidad artística, estética en la que el arte da forma al pensamiento y a las

⁶ R. Esquer Torres, "Valoración técnica del teatro de Manuel Tamayo y Baus", en *Revista de Literatura*, VII, (1995), pp. 99-133. Esta impronta también fue puesta de relieve por quienes lo conocieron y valoraron su obra, tal es el caso de los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero para quienes Tamayo es un verdadero artista, creador y poeta capaz de dar vida a criaturas muy verosímiles, a las cuales les hace hablar con verdad, con viveza, con donaire, con agilidad, gracia y calor humano. Nutridas todas de la ingenua ternura del autor y de su gran sentido del arte dramático. Cf. S y J. Álvarez Quintero, *Discursos leídos ante la Real Academia Española con ocasión del centenario del nacimiento de Manuel Tamayo y Baus*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, p.61. En este mismo sentido se expresa Isidoro Fernández Flores, quien sostiene que Tamayo une en sus obras una buena pintura de la realidad exterior con una excelente descripción de los sentimientos íntimos de los personajes. Cf. I. Fernández Flores, "Don Manuel Tamayo y Baus", en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del XIX*, Madrid, 1882, Vol. II, p. 469.

⁷ J. M Díez Taboada, "Características y evolución de la alta comedia. Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus", en *Historia de la Literatura Española, Siglo XIX (I)*. Coordinador: Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 406.

Animado por el éxito que logra con esta obra, escribe *Locura de amor* (1855), pieza en la que el dramaturgo usa los mimbres del formato teatral romántico de tema histórico para escribir un texto de corte realista. Nos referimos a una obra en la que el escritor destaca por su hábil manejo de los recursos dramáticos, por la viva pintura de los caracteres, pero sobre todo por el afloramiento de la verdad humana que subyace en los sentimientos y afectos de los personajes. Tanteados el drama de corte romántico y el género histórico, se vuelca Tamayo en la “alta comedia” para probar con éxito el maridaje entre teatro y vida. Con obras como *La bola de nieve* (1856), *A escape* (1855), *Lo positivo* (1862), *Del dicho al hecho* 1863 y *Lances de honor* (1863), entre otras, nuestro autor da el paso definitivo hacia el drama realista y psicológico en el que lo que de verdad importa es destacar la autenticidad de los sentimientos y de los afectos que los caracteres expresan en la escena.

No obstante, este empeño de Tamayo por escenificar de forma reiterada retazos de la vida madrileña del momento no siempre le resultó ventajoso, antes bien le acarrió la enemistad de los grupos políticos liberales surgidos al calor de la Revolución de 1868. Y es que no era “políticamente correcto” ni se consideraba necesario llevar a las tablas con tanta crudeza los asuntos que preocupaban al pueblo. Por ello, el dramaturgo fue acusado de conservador y de enemigo de los progresistas. Son estos quienes le privan de su empleo como bibliotecario en el Instituto de San Isidro y los que tratan de contrarrestar el influjo que sus obras ejercen sobre la población. Con el paso del tiempo el autor teatral se convence de lo inútil que resulta combatir desde las tablas los dictados del poder político y en 1870 renuncia a la actividad teatral.

Pero estos esfuerzos de sus oponentes políticos por apartarlo de la esfera pública no logran que Tamayo abandone sus responsabilidades en la Real Academia Española, en la que continúa sus trabajos de puesta al día de los fondos bibliográficos. Tampoco impiden aquellos que Alejandro Pidal y Mon, a la sazón Ministro de la Gobernación, repare en los méritos profesionales del autor y le nombre Director de la Biblioteca Nacional. Dedicándose como se dedicó con afán a estas tareas propias de estos cargos, Tamayo nunca le dio la espalda al teatro por completo. Siguió con atención las sucesivas reposiciones de sus obras, las cuales se siguieron representando hasta fechas muy posteriores a su muerte ocurrida el 20 de octubre de 1898. El influjo y la pervivencia de este emparejamiento entre vida y teatro como fórmula

manera no muy desemejante a la duda cartesiana.¹⁰ Gracias a ese desapego, a esa duda, en su última etapa de actividad corrige su natural, fiero y desabrido, para alcanzar el ideal de prudencia y reconciliarse con su padre. De paso recupera la legitimidad del trono que había perdido por su soberbia. Es un príncipe, un ser humano, construido a lo largo de la pieza: hay un final ascendente. En cambio, Edipo experimenta todo lo contrario. Recuperando su linaje, su legitimidad de sangre, pierde el trono precisamente por la soberbia del parricidio, aun inconsciente, cometido fuera de la porción de tiempo recreada en la obra dramática. Solo una vez vemos a Layo, y es a través del recuerdo de su muerte que el propio Edipo evoca, aún no totalmente seguro, ante una horrorizada Yocasta.

Resumamos. Calderón parece claro que trabaja sobre la relación edípica, diríamos freudianamente, sobre un tema tradicional. Parece que pudo leer versiones latinas y romances de la obra de Sófocles. Pero no es necesario que así fuera. No opera sobre la escena de Sófocles, no hay un *remake* jansenista de Eurípides, como sí podemos observar en Racine, que replica y reconstruye escenas enteras.¹¹ Porque lo que Calderón desarrolla es un doble plano que Sófocles solo apunta tímidamente. Basilio es personaje y en cierto modo el autor interno de la tragedia. Es un padre que soberbiamente decide encerrar a su hijo al saber por sus ciencias predictivas el destino de inhumanidad y fiereza que le aguarda. Esa es su soberbia, su *hybris*. Los enfrentamientos entre padre e hijo, aun no alcanzando la eficacia en *stacatto* de las esticomitias sófocleas, son sumamente reveladores de esa culpa paterna que exculpa o diluye la responsabilidad de Segismundo por sus tropelías. Hay también

¹⁰ De hecho es tan insistente la comparación que Descartes establece entre sueño y engaño de los sentidos que más de una vez nos hemos sentido tentados de pensar que es la obra de Calderón una de las experiencias clave para que el filósofo diseñe y desarrolle tal comparación, por más que no se trate, evidentemente, de una fuente *stricto sensu*.

¹¹ Pensamos ahora en la *Fedra* de Racine, que recoge escenas enteras del *Hipólito* de Eurípides, si bien son perceptibles las diferencias ideológicas, significativamente en la valoración del suicidio de la protagonista, tan condenable desde la perspectiva cristiana. La consideración de la vida humana como algo sujeto al capricho del destino y los dioses, pero dependiente en último término de la voluntad libre, que puede suprimirla, contrasta con la forma cristiana de pensar, en la cual el individuo se inserta en un mundo dotado de sentido, gobernado por la providencia y con la vocación de la salvación como horizonte, quedando la vida en las manos de Dios. La originalidad católica es enfatizar el libre albedrío, por contraste con las tesis luteranas y calvinistas que subrayan la fe y la predestinación, con olvido de las obras y la libertad, como valores cardinales para comprender el drama de la salvación. Racine, como los jansenistas, muestra una cierta proximidad doctrinal a la perspectiva protestante.

otra diferencia terrible. La muerte de la madre del príncipe al nacer éste es ya presentada como la primera muestra de la crueldad innata de Segismundo. Segismundo es maldad desde la más pura de las inocencias, contiene la culpa cifrada en su destino aun antes de nacer y su nacimiento es ya un asesinato de quien le da la vida. ¿Evita el tema del incesto por ser demasiado horrible en una pieza de la Contrarreforma? ¿Por qué desdibuja, si no, la utilidad del personaje femenino de la madre? Quizá por verosimilitud: una madre no habría tolerado el encierro apriorístico de Segismundo. Quizá. En todo caso, eso le permite concentrar la dramaticidad en la relación entre padre e hijo. Un padre que encierra y libera a Segismundo a capricho. Que lo engaña y le hace creer que su reposición en la dignidad principesca ha sido solo un sueño. Layo no tiene ninguna de tales prerrogativas dramáticas. Es una sombra, una Erinia que se venga desde la oscuridad de su asesino e hijo. Y Calderón quiere superar el conflicto. Cree en su personaje. No se hace sabio tras la caída definitiva, como sucede en las tragedias griegas. Sino antes: rehabilita su condición y se transmuta en un ejemplo de príncipe cristiano dueño de sus actos. La escena final es una especie de anagnórisis entre su naturaleza de príncipe y su comportamiento moral. Se reconstruye el orden natural a través de la libertad, del libre albedrío de Segismundo, que obra en función de la salvación. Y no se me diga que ese final desnaturaliza la tragicidad de la obra, pues ¿qué diríamos entonces de la *Orestíada* de Esquilo? ¿O del *Alceste* de Eurípides? El final desgraciado no es elemento obligado de la tragedia, a la que más bien define el conflicto inconciliable y la extremosidad, la *hybris* del héroe. Que son las pasiones que Segismundo supera para hallar la templanza, la prudencia y la justicia. Y que hacen de Polonia, no el brumoso reino de los confines del mundo, sino un estado cristiano y ejemplar, una *polis* en equilibrio con la divinidad. Un espejo de la España de los Austrias, si preferimos verlo así.

SEGUNDO NIVEL: EL INDIVIDUO

Como decíamos al comienzo, Edipo, Segismundo, no son solo príncipes que se debaten por la legitimidad de su poder, por la realidad de su ser frente al sueño perturbador. Si conmueven a todos los espectadores es porque apelan a determinados mecanismos de identificación universales. Su diálogo con el público no es predominantemente vertical en este plano, de rey a vasallo, sino sobre todo horizontal, de hombre a hombre.

foráneas en colaboración con sus inseparables amigos Luis Fernández Guerra y Manuel Cañete. Sin embargo, estos trabajos iniciales eran temporales y mal pagados, lo que obliga a Tamayo a llamar a las puertas de quienes contaban con influencias para proporcionarle un empleo. Tiene la suerte de que por aquellas fechas Antonio Gil y Zárate, pariente suyo, ya triunfaba como dramaturgo al mismo tiempo que ocupaba altos puestos en la Administración. Por su mediación logra un empleo como Oficial en el Ministerio de la Gobernación y una vez asegurado el sustento, justo tras cumplir los 19, se casa con María Amalia Máiquez, sobrina del famoso actor Isidoro Máiquez.

Es éste el verdadero inicio de su carrera como autor dramático, la cual comienza con el estreno de su obra *El 5 de agosto*, (1848). A partir de este momento no vamos a realizar un recorrido detallado de toda su producción, sino que vamos a tratar de reflejar tan sólo aquellos hechos que convierten a Tamayo en un verdadero intérprete de la realidad social en la que vive por medio de la escenificación de sus textos. Nuestro autor forma parte de aquel grupo de escritores encabezado por Gorostiza, García Gutiérrez, Bretón de los Herreos, Ventura de la Vega, entre otros. Autores que, en opinión de Neale H. Taylor, una vez agotado el modelo romántico en el drama español restablecen el espíritu tradicional y nacional en el panorama teatral del XIX. Ellos son *escritores que buscan el realismo más riguroso en la concepción de la vida, de la sociedad en la que viven, y por eso pintan los usos y costumbres de aquella sociedad*.⁴ Aquí reside el germen de la filosofía teatral de Tamayo, un modo de pensar al que alude David Thatcher Gies, quien califica a nuestro dramaturgo de *autor que quiso pintar el retrato moral del hombre en sus dramas, introduciendo en ellos tan solo aquellos elementos de la vida real que a su juicio tienen cabida en el teatro*.⁵ Esta concepción del acto escénico como evocación viva y sincera de los sentimientos y pasiones propias de todo ser humano preside toda la producción dramática de Tamayo y alcanza su cumbre en el éxito logrado con *Un drama nuevo* (1867).

Sin embargo, esta configuración del arte dramático como escenificación de secuencias de la propia realidad va tomando cuerpo en Tamayo paso a paso. Ya con su drama *Virginia* (1853) el autor propicia el salto desde el teatro romántico de inspiración clásica al teatro español moderno y de corte social.

⁴ T. Neale H, *Las fuentes del teatro de Tamayo y Baus*, Madrid, Gráficas Uguina, 1959, p. 13.

⁵ D. T. Gies, *El teatro español en el siglo XIX*, Cambridge, University Press, 1996, p. 333.

1. MANUEL TAMAYO Y BAUS: UNA VOCACIÓN DRAMÁTICA DE POR VIDA O UN MODO DE VER LA VIDA A TRAVÉS DEL TEATRO.

Consultadas distintas fuentes biográficas no nos cabe la menor duda de que Tamayo y Baus hizo del teatro su particular modo de vida. Situados en el umbral de lo que pretende ser una puesta en valor de sus principios dramáticos, me parece oportuno ofrecer al lector aquellos rasgos esenciales que jalonan una vida marcada desde sus inicios por su firme inclinación teatral. Y cuando afirmamos que Tamayo convierte el teatro en el eje de su vida no hacemos sino recoger las opiniones de quienes en su momento dejaron constancia de lo difícil que resulta separar en nuestro dramaturgo sus vivencias cotidianas de su cultivo del arte dramático. Esto es lo que sostiene Alejandro Pidal y Mon, su amigo y mentor, quien nos precisa que « cuando el arte y la vida se llegan a sentir así, es muy difícil separar la vida y el arte en la personalidad que los practica. Tamayo representa el papel de autor dramático como quienes representan un deber y cumplen con una obligación.»³

En opinión de sus amigos y conocidos, Tamayo se cree desde muy joven llamado a desempeñar un papel en la vida pública española y encuentra en la escena el mejor medio para cumplir ese cometido. Él no entiende el escenario como un espacio para el mero entretenimiento del público, sino que lo concibe como el ámbito más idóneo para que la vida se nos muestre en todo su esplendor.

Este casamiento entre vida y arte no se improvisa; al contrario, Tamayo mama desde niño el aprecio y la inclinación hacia la actividad teatral y ya con once años nos deja una primera muestra de su buen hacer en *Genoveva de Bravante*, (1841), obra que fue puesta en escena por sus padres en Granada con gran éxito de público. Tamayo jugó desde chico a los teatros dentro del teatro y entre los bastidores seguía con pasión los textos del Duque de Rivas, García Gutiérrez, Hartzenbush, Ventura de la Vega, etc. Conocido su talento para la composición, sus padres le animaron a que escribiera teatro y abandonase sus intenciones de convertirse en actor como lo fuera su hermano Victoriano. Consciente nuestro escritor de que para abrirse camino en la carrera teatral era preciso contar con profunda formación literaria, dedicó cuatro años de su adolescencia a leer y estudiar todo cuanto sobre el teatro español y extranjero cayese en sus manos. Se inicia en las lides dramáticas con adaptaciones de obras

³ A. Pidal y Mon, *Obras Completas de Manuel Tamayo y Baus*, Prólogo, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, (1898-1900). Vol. III, p. 10.

Entiéndase bien. El contraste trágico exige la mayor de las polaridades entre la libertad y la esclavitud humanas, la servidumbre, no frente a un dueño igual y potencialmente vencible, sino frente al único tirano cuya fortaleza es insuperable para el ser humano: el destino. He aquí el motivo: la tragedia, hecha de contrastes irreconciliables, no puede nutrirse de medias tintas. En ella el héroe se enfrenta a las limitaciones básicas de lo humano, pretendiendo afirmar su individualidad. En una cosmovisión de corte griego, este desafío está condenado al fracaso. El hombre alcanzará la resignación, la conformidad con su destino mortal, aun demasiado tarde. En un universo referencial cristiano, la posibilidad de la trascendencia altera drásticamente el conflicto, lo sitúa, no en una desmesura de individuo frente al cosmos, de mortal frente a dioses inmortales, sino en una dialéctica de vida terrena, engañosa y simplemente una prueba, un ensayo, algo teatral en su insustancialidad, frente a la vida eterna, la vida verdadera, perdurable, la gloria, que es el trasmundo de la fama auténtica, tan helénicamente concebida en sus inicios. Recordaríamos ahora el ejemplar estudio de Lida de Malkiel, la filóloga argentina y gran lectora de Sófocles, *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*,¹² si no tuviéramos la prevención, el miedo a engolfarnos en distingos y vericuetos de filología profesional, que ahora nos son programáticamente ajenos.

Segismundo, pues, no es un hombre sin más. No es solo un príncipe. Es un aparente bruto que ha sido instruido, sin embargo, en la luz de la fe por su mentor, nombrado por Basilio. Esto deja en su interior la chispa, la claridad suficiente para reivindicarse desde el principio como una criatura libre, capaz de decidir por sí misma, no sumergida en el océano mudo e irracional de la bestialidad y la animalidad.¹³ Cuando comprende que comportarse brutalmente es un acto de esclavitud frente a la naturaleza, que lo humano se realiza solo como rebeldía frente al deseo instintivo y primario, feroz en su educación asilvestrada, es cuando es capaz de traducir en elecciones, en problema y debate interior — los apartes le dan forma estética y dramática — cada conducta, cada actitud. Es capaz de corregirse, de elegir la virtud en aras de la eternidad de su naturaleza. Segismundo modela la tragedia en la que está inscrito por

¹² Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

¹³ Es absolutamente evidente la relación de la cueva de Segismundo con la caverna de Platón. Y el deslumbramiento de la primera salida, que desata el primitivismo feroz, prepara por contraste la prudente segunda liberación, en la que el personaje alcanzará ya la superación y la salvación de su reino y su alma. No podemos ahora desarrollar esta relación, tan sugestiva y prometedora.

culpa de la desconfianza paterna en la libertad del individuo. Domestica su yo y domestica su destino granjeándose la gloria, la fama auténtica, en el doble plano de soberano legítimo y meritorio, humanamente, y de individuo salvo, que ha superado la prueba de la tentación, de la vanagloria del poder terrenal. En este sentido trasciende el plano histórico de su individualidad anecdótica, para elevarse a la categoría de *exemplum* vivo de la autorredención prudente, de la capacidad paradigmática del ser trascendente. No es un Cristo perfecto. Pero sí un Agustín pecador que alcanza la santidad en su condición de realeza. Por ello supera el nivel histórico y se sitúa en la esfera ejemplar, simbólica de su humanidad. No mentar la redención, la superación cristiana, habría sido traicionar el esquema antropológico básico al que Calderón sirve. No podemos pedirle al dramaturgo hispano que descrea, estéticamente, de su religión, de sus creencias tridentinas. Como absurdo sería tratar de bucear en la conciencia de Sófocles, para elucidar un espurio misterio sobre el grado de creencia en los dioses del ateniense. Siempre me ha parecido de una ejemplar estupidez el título de aquel libro que rezaba: ¿creían los griegos en sus dioses? No, si le parece a usted, creían en los dioses de los maoríes. Una cosa es que no se sintieran personalmente vinculados como conciencia individual a una determinada afirmación escatológica, fideísta o racionalizada, como tiene sentido preguntarse en Europa solo después de la Ilustración, de Voltaire, y otra muy distinta es pretender rescatarlos como referencia partiendo del bastardo supuesto de una especie de increencia clandestina que nos permita hacer lecturas agnósticas de la tragedia ática. Esta obsesión, que torturaba especialmente al bueno de Nietzsche, referida a su denostado Eurípides, es un ejercicio esencialmente anacrónico, pacato y particularmente ursulino y beato. Claro que Sófocles creía en los dioses, en el sentido de que solo esos elementos de conciencia colectiva contrapesaban el doloroso sentimiento de la irrepresentabilidad, de la ilegibilidad de lo real y lo absurdo de lo humano. Los dioses son una representación, una dramatización de lo humano. Son el teatro real de lo humano. El escenario posible para el dolor, para el ser del hombre enfrentado a la muerte y a la libertad, a la elección intrínsecamente perversa. Por eso Edipo es también una imagen de lo humano, en la medida en que es un personaje que desafía al entramado del destino y la divinidad, que huye de sus padres, de sus límites estrechamente marcados por un cruel oráculo. Claro que va a encontrarse con él, con su propia destrucción. Pero en el hecho de intentarlo, de salir de sí, de renunciar a su aparente principalía

es consciente del largo camino que tiene que recorrer para demostrar con los hechos aquello que formula con meras palabras. Pero él se siente con fuerzas para hacer ese camino y así nos lo muestra en obras como *La bola de nieve* (1856), a la cual dedicamos nuestro análisis y estudio en este artículo.

Otro de los motivos por los que nuestro autor se hace acreedor de nuestras atenciones es su condición de hombre entregado al teatro por pura vocación y convencimiento. De cuna le viene a Tamayo su amor por las tablas, pues al ser hijo de los famosos actores José Tamayo y Joaquina Baus pasó toda su infancia entre bastidores. Su dedicación al teatro fue su única fuente de sustento durante largas etapas de su vida, máxime si tenemos en cuenta que a causa de su pensamiento conservador fue cesado tras la Revolución de 1868 en su empleo de bibliotecario en el Instituto de San Isidro. Tamayo no se arrimó al calor de los cargos políticos, al contrario, los puestos que pudo ocupar a lo largo de su vida (Director de la Biblioteca Nacional, Secretario Perpetuo de la Real Academia Española o Jefe del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios) no se debieron a influencias políticas sino a sus méritos y su prestigio profesional.

Un nuevo argumento para dedicar estas líneas al mencionado escritor parte de las recomendaciones que al respecto nos hace M. Iris Zavala, para quien: «Tamayo tiene un sentido del teatro muy superior al que era común en su época, siendo de especial valor su forma original de tratar los asuntos objeto de la trama».²

Una afirmación que nos anima en nuestras pretensiones de presentar al lector a un Tamayo desconocido para el gran público, nos referimos a un dramaturgo que en obras como *La bola de nieve* es capaz de transformar a los personajes en eco vivo, tangible y manifiesto de las pasiones, vicios, sentimientos y vivencias comunes a todo ser humano.

Contamos, pues, con razones sobradas para interesarnos por el modelo teatral de un autor que apostó por trasladar el realismo social a la escena, empeño que no estuvo exento de polémica y de contradicciones.

² I. M. Zavala, "Teatro y poesía naturalistas", en *Historia de la Literatura Española*, Ed. Francisco Rico, Vol. V, 1982, p. 624.

usanza. Sin embargo, esta explicación no nos parece válida para explicar el desinterés que el público en general siente por el teatro en la segunda mitad del XIX. Más bien hemos de pensar que este desapego surge de la escasa habilidad de ciertos dramaturgos para empatizar con el espectador. Espoleado Tamayo y Baus desde muy joven por esta brecha, se dedicó desde los inicios de su carrera dramática a escribir obras que sintonizaran con los anhelos, preocupaciones y deseos de todos los públicos. Su capacidad para conectar con el espectador y su maestría en la redacción de las piezas teatrales, convierten a Tamayo en una personalidad interesante y atractiva para quienes desde hace años nos dedicamos a rescatar del baúl del olvido a aquellos dramaturgos que a lo largo de la segunda mitad del XIX se esforzaron por renovar nuestro panorama teatral.

En este afán por presentar al público los aspectos que singularizan el quehacer teatral de Manuel Tamayo y Baus no podemos olvidar un hecho evidente; a saber: la necesidad de que cambiemos nuestro modo de enfocar la realidad teatral y nos situemos ante un panorama muy distinto al actual. Nos referimos a un momento en el que dominan *las tendencias costumbristas y moralizadoras propias de Bretón, Moratín o Ventura de la Vega*.¹ En otras palabras, se trata de que busquemos lo novedoso y lo positivo del espectáculo teatral dentro de los límites espacio-temporales impuestos por los decenios que nos separan de quienes cultivaron el arte dramático en la segunda mitad del XIX.

Hechas estas consideraciones, paso a señalar que existen razones poderosas para recordar la capacidad creadora de Tamayo y Baus, que sin duda pasó por ser uno de los dramaturgos más considerados de su época. La primera de ellas es el éxito obtenido con sus obras, tal es el caso de *Un drama nuevo*, (1867). En ella demuestra su ingenio para trasladar a las tablas los principios ideológicos que integran su pensamiento dramático, sin alterar con ello el natural desenlace de los acontecimientos en la escena; antes al contrario, dota a la trama argumental de la vitalidad, del entusiasmo y la emoción que convierten a esta y al resto de sus obras en reclamo y aliciente para un público cansado de tanto melodrama de rancio sabor romántico. Cuando Tamayo desgrana sus propuestas dramáticas en su discurso de ingreso en la Real Academia: *"De la verdad como fuente de la belleza en la literatura dramática"* (1858)

¹ Tomás Rodríguez Sánchez, *Catálogo de Dramaturgos Españoles del XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1994, p. 5.

en Corinto reside la ejemplaridad de su humana elección. No importa que la muerte diferida le aguarde, como a Clarín en el final de *La vida es sueño*, en el recodo de la encrucijada. Edipo es libre. Aunque al final deba pagar tributo a la humillación de su limitada humanidad, de su absoluta desgracia, de su fortuna efímera. Edipo es la libertad, de la misma manera que lo es Segismundo. Uno se salva porque se representa a sí mismo en el teatro del mundo con la mirada finalmente puesta en la gloria de la resurrección. Otro se condena,¹⁴ porque para los antiguos todos nacemos condenados y solo podemos dejar el recuerdo, nuestro breve epitafio, como legado a los venideros. Como esa tumba heroica y protectora de Colono que defendía Atenas de las invasiones enemigas. Y realmente, el anciano Sófocles no tuvo que ver la miseria de la derrota final de su patria, el 404 a.C. Su cortejo fúnebre, quiere la tradición, se vio beneficiado de una tregua ante la amenazadora pero respetuosa mirada del ya casi triunfante enemigo espartano.

Se funden, pues, autor y personaje, en esa segunda parte crepuscular que es el *Edipo en Colono*. Y recordemos que es en esta tragedia donde Edipo se enfrenta a la condición de padre de personajes marcados por un aciago destino. Del mismo modo que Virgilio recogió la *Ilíada* y la *Odisea*, invertidas, en su *Eneida*, Calderón parece desdoblarse el Edipo Rey y el Edipo padre y maldecidor de Colono, en los personajes de Basilio, obsesionado por la adivinación del futuro terrenal, y de Segismundo, necesitado de la reconstrucción de su yo humano.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quedan sin duda más perspectivas que estudiar, que aclarar en esta lectura plutarquea y en paralelo de las obras de Sófocles y Calderón. Pero ya hemos encontrado indicios ciertos de la importancia de la libertad como concepto medular en ambas obras maestras. Aun desde perspectivas tan diferentes, marcadas por la religiosidad griega, sin un trasmundo salvífico, y el catolicismo tridentino, aferrado al libre albedrío como origen de la redención. Es precisamente esta obsesión ideológica la que permite una tan brillante resurrección de la tragedia en manos de Calderón.

Y hemos trazado, también, los caminos paralelos de la historia y el teatro en ambas épocas, lo que ha ayudado no poco a entender el complejo entramado

¹⁴ Entiéndase esta palabra irónicamente atribuida al contexto pagano.

de relaciones que en todo tiempo y lugar se tejen entre ficción y memoria, entre personaje e individuo. Y nos ha permitido, también, arrojar cierta luz sobre el valor del arte teatral como fuente de reflexión contemporánea, por un lado, y como elemento de comprensión del pasado desde nuestra época, por otro. Aspectos que son clave para una más correcta valoración de las fuentes clásicas y su operatividad en los textos de otros periodos históricos.

Bastará en todo caso con que el lector encuentre alguna sugerencia fértil en estas páginas, para volver después con renovado interés a la lectura y a la reflexión de ambos autores, por igual merecedores, en lo formal y en lo profundo de su humanidad, de la categoría de clásicos universales.

MANUEL TAMAYO Y BAUS: ANÁLISIS DE LAS CLAVES QUE SINGULARIZAN SU PROPUESTA DE "REALISMO ESCÉNICO" A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE "LA BOLA DE NIEVE" (1856)

VÍCTOR CANTERO GARCÍA*
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

No le faltaba razón al Profesor César Oliva cuando en 1993 caracterizaba a nuestro teatro de "escenario muerto", en el sentido de que el teatro es un producto artístico que la sociedad moderna no valora, aunque en ciertas ocasiones se divierte con él. Esta misma distancia entre los propósitos del dramaturgo y el escaso eco social de sus propuestas ya había sido padecida años antes por Manuel Tamayo y Baus, (1829-1898), autor a cuya vida y obra queremos dedicar este artículo. Es muy probable que la afirmación de César Oliva obedezca al hecho de que en la sociedad de finales del XX y comienzos de XXI existen otros medios de expresión artística que gustan y cautivan más al público ansioso de espectáculo que las representaciones teatrales a la vieja

* Víctor Cantero García es Doctor en Filología Hispánica por la UCA y Catedrático de Lengua y Literatura Española en el IES "Fernando Savater", de Jerez de la Frontera, (Cádiz).

BIBLIOGRAFÍA

- BATAILLE, GEORGES, *Erotism*, traducción de Mary Dalwood, San Francisco, City Lights Books, 1986.
- Beruete y Moret, Antonio de, *Valdés Leal*, Madrid, V. Suárez, 1911.
- Casal duero, Joaquín, *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1967.
- González López, Emilio, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, Las Américas, 1967.
- Greenfield, Sumner A, *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972.
- Hormigón, Juan Antonio, «Valle Inclán y Goya: mirar la historia, construir el arte», en Clara Luisa Barbeito (ed.), *Valle Inclán: nueva valoración de su obra*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 89-105.
- Litvak, Lily, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch, 1979.
- Saz, Agustín del, *El teatro de Valle Inclán*, Barcelona, Industrial Gráfica, 1950.
- Schiavo, Leda, «“Este mundo y el otro bailan pareja”: La muerte en Valle-Inclán», en Antonio Carreño (ed.), *Actas do segundo congreso de estudos galegos*, Vigo, Galaxia, 1990, pp. 251-257.
- Unpiere, Gustavo, «Muerte y transfiguración de don Juan Manuel Montenegro (*Romance de lobos*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50 (1973), pp. 270-277.
- Valdivieso, Enrique, *Valdés Leal*, Madrid, Museo del Prado, 1991.
- Valle-Inclán, Ramón del, *Cara de Plata*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- , *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
- , *Águila de blasón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- , *Sonata de otoño*, México, Porrúa, 1969.
- , *Divinas palabras. Obras escogidas II*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 1113-1189.
- , *Romance de lobos. Teatro Español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 227-304.

Que a ti maldita la falta
que te hace.

(I, 1.^a, p. 112)²²

Estas sospechas iniciales también acompañan a Luis, el cual duda de la fidelidad de María. En este caso Luis pretende que Juana le confiese todos los pormenores de las andanzas de su prometida:

Juana: ¿Y la señorita?
Luis: Bien sabes tú que me engaña.
Juana: ¿Yo?
Luis: Y callándolo has querido
Evitarme un desconsuelo,
Sin presumir...

(I, 7.^a, p. 125)

Sin embargo, con el paso de las horas las sospechas de Clara se transforman en celos. Estos celos convierten su relación con Fernando en un verdadero infierno, tanto que el joven totalmente agobiado y acorralado por tanta desconfianza está dispuesto a renunciar a casarse con su amada. Así se lo confiesa a Antonio, médico y amigo de la familia:

Antonio: Acaba
Fernando: Es celosa
Antonio: De eso que te ama se infiere
Fernando: Te engañas. Saben los cielos
Que sólo para ella existo;
Mas tú nunca por lo visto,
Has sido amado con celos.
(...)
No: los celos de mi Otela
Son celos de tomo y lomo
Son terrible frenesí,
que acabará con los dos

²² Retoma aquí Tamayo el modelo de la comedia española del Siglo de Oro y presenta al espectador una serie de parejas de enamorados cuyo enlace final sorprende al público por inesperado. Las relaciones amorosas de los criados son el contrapunto cómico a las de los señores. Los malos entendidos y las sospechas se dilatan hasta el final del texto con el fin de explotar al máximo el tópico de los celos. Este modo de implicar a los criados en el juego amoroso de sus amos ya había sido encarnado por personajes como Polilla y Laura en *El desdén con el desdén*, de Moreto o por Calamocha y Rita en *El sí de las niñas*, de Moratín hijo.

si antes no se apiada Dios
de la celosa o de mí.

(I, 9.^a, p. 132)

Y los celos llegan a tal punto que estallan en rabia e ira, pues Clara es incapaz de controlar sus impulsos, pese a las llamadas a la calma de Fernando:

Clara: Falso, hipócrita, embustero.
Fernando: ¡Por vida!
Clara: Si no me engañas.
Tú quieres a otra: lo sé.
Te lo conozco en la cara
Fernando: ¡Ay Dios!
Clara: En vano lo niegas
Fernando: Pero....
Clara: No hay pero que valga.
Di que sí: dilo

(I, 11.^a, p. 144)

Este descontrol y esta locura de Clara acaban con la paciencia de Fernando y con su amor sincero y probado por ella. Lo que comenzó como mera suma de sospechas se ha transformado en la mente de Clara en una auténtica “bola de nieve” capaz de destruir todo lo que encuentra a su paso. Para colmo de males, su hermano Luis le confiesa que Fernando se “entiende” con María, circunstancia que pone a Clara al borde del desquicio:

Clara: ¡Oh! ¿Qué nombre?. Acaba
Luis: ¡Ay! El nombre de María
Clara: ¿El de María?
Luis: Sí, Clara;
El de la mujer que debe
ser mi esposa, el de mi amada
María.
Clara: ¿Qué escucho?
Luis: A veces
Las apariencias engañan.
(....)
Clara: Ahora me explico ciertas miradas,
ciertos guiños; ahora entiendo
porque esta misma mañana...

(I, 12.^a, 151)

momificado, los gusanos le salen por la boca y la nariz, las cucarachas invaden la mitra y los zapatos. Beruete y Moret registra la siguiente anécdota; tal es el realismo que Valdés Leal alcanzó en esta pintura que “Parece que Murillo, cuando su autor le mostró estos cuadros, exclamó: ‘Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices’”.¹⁹ Si se recuerda la descripción que se hace del cadáver hinchado de doña María en *Romance de lobos* (“Los gusanos le corrían. Formaban nido en la cabeza y bajo los brazos”), entonces también aquí se puede afirmar que esto hay que leerlo con las narices tapadas; además, cuando Montenegro abre la tumba de su esposa, una ráfaga de pestilencia le pone frío en su rostro. Tanto en la pintura de Valdés Leal como en las palabras de Valle-Inclán casi se puede oír el caminar de los gusanos sobre el cadáver. Para Beruete y Moret, “ningún pintor de ningún país en época ninguna, concibió nada tan pesimista ni tan macabro”.²⁰

La gran mayoría de los críticos de arte coinciden en que Valdés Leal interpretó en esta pintura excepcionalmente la ideología de Miguel de Mañara, hermano mayor de la Caridad, “quien concibió la iconografía de dichas pinturas como parte de un mensaje iconográfico que advertía la necesidad de estar preparados para enfrentarse al proceso de la muerte y el juicio para que después pudiera obtenerse la salvación del alma”.²¹ Si se acepta esta interpretación, estaríamos entonces ante una pintura con un tema común del Barroco español: *memento mori*.

Finalmente queda sólo señalar que si bien el sevillano pudo haber creado su arte bajo la tutela de Mañara, un exponente de la Contrarreforma y todo su bagaje conservador y represivo, el escritor gallego, en cambio, utilizó la tradición tenebrista para afirmar la vitalidad de la sexualidad, para rebelarse contra una moral burguesa y represiva, para que, como diría él, en relación a otro grande de la pintura – El Greco – nos percatemos de “¡Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida!”.²²

¹⁹ Antonio de Beruete y Moret, *Valdés Leal*, Madrid, V. Suárez, 1911, p. 91.

²⁰ Antonio de Beruete y Moret, *op. cit.*, p. 86.

²¹ Enrique Valdivieso, *Valdés Leal*, Madrid, Museo del Prado, 1991, p. 20.

²² Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, p. 122.

El ambiente que crea Valle-Inclán en estas escenas macabras tiene reminiscencias claras de la tradición tenebrista de algunos pintores del Barroco y no necesariamente del naturalismo como sugiere Agustín del Saz, comentando el pasaje de la momia en el caldero de agua hirviente: “Este naturalismo fantástico y repulsivo, estas nauseabundas visiones no están exentas de ciertos tintes negros y supersticiosos”.¹⁷ En relación con el mismo pasaje, Emilio González López tiene una opinión distinta:

No hay nada de naturalista en este episodio y sus escenas, sino todo lo contrario. No hay en él la exaltación de la miseria o de la energía, sino la presentación de un fuerte contraste entre el mundo tenebroso y misterioso de la Muerte, del más allá, con sus tintes negros, y el sensualismo morboso del más acá. Si se desean rastrear los antecedentes de este arte habrá que buscarlos en el Barroco: en la pintura de Valdés Leal y Jerónimo de Bosch.¹⁸

En efecto, la escena en la casa de La Pichona está más cerca del tenebrismo que del naturalismo. En lo personal me inclino más por Valdés Leal, ya que El Bosco muestra una tendencia mayor hacia la imaginación exuberante y fantástica; en cambio, Valdés Leal trabaja dentro de los límites realistas.

Al hablar de escenas macabras o de tenebrismo en el pintor sevillano Juan de Valdés Leal (1622-1690), vienen a la mente, de inmediato, las dos pinturas en las paredes laterales de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad en Sevilla, conocidas como los *Jeroglíficos de las Postrimerías*, efectuadas hacia 1671-1672. La segunda de estas pinturas, titulada *Finis Gloriam mundi*, es la que me interesa en particular. El pintor muestra, en primer plano, los cadáveres de un obispo y de un caballero de la Orden de Calatrava en proceso de descomposición y corroídos por insectos. Al fondo se distingue un tercer cadáver aún más putrefacto que los otros. En la parte superior de la pintura aparece una mano llagada con una balanza, en cuyos platillos están representados alegóricamente los vicios y las virtudes. La pintura de Valdés Leal sobresale por su carácter realista; el cadáver del obispo aparece

¹⁷ Agustín del Saz, *El teatro de Valle Inclán*, Barcelona, Industrial Gráfica, 1950, p. 28.

¹⁸ Emilio González López, *El arte dramático de Valle-Inclán*, Nueva York, Las Américas, 1967, pp. 86-87. Hormigón apunta más o menos en la misma dirección: “El tenebrismo fue patrimonio de Valdés Leal, de Ribera o de Rembrandt”. Juan Antonio Hormigón, «Valle Inclán y Goya: mirar la historia, construir el arte», en Clara Luisa Barbeito (ed.), *Valle Inclán: nueva valoración de su obra*, Barcelona, PPU, 1988, p. 98.

A partir de este instante Clara y Luis se sienten tan engañados y ofendidos por sus respectivas parejas que buscan a toda costa que Fernando y María confiesen su culpa y paguen por su supuesto pecado. En definitiva, los celos pretenden que los que no lo son sientan en sus carnes el mismo dolor que ellos experimentan a causa de tan terrible obsesión:

Luis: Yo enamoro
Desde hoy mismo...a la criada,
para que la afrenta sea mayor.
Clara: Antes me miraba Antoñito: la
fortuna nos le trae; si se declara
y mamá consiente en ello,
con él me caso mañana
(I, 12, p. 153)

Pero las pretensiones de los celosos resultan estériles, pues Fernando y María no caen en sus enredos; antes al contrario, tratan de poner fin a unas relaciones que tan sólo les causan amarguras y sinsabores:

Clara: ¡Y cuál te mira!
Fernando: ¿Que me mira?
Clara: Y al mirarte
se turba, tiembla y suspira.
Fernando: Quisiera olvidarlo todo;
Mas me llena de amargura
Que calumnies de tal modo
a esta pobre criatura
(I, 15.^a, p. 158)

(...)
María: Resuelve el enigma;
Expílicate al menos.
Luis: Repito que le amas,
que te ama sostengo.
María: ¿Fernando mi amante?
Luis: Permitan lo cielos
que pronto le mires
en brazos ajenos.
(I, 15.^a, p. 165)

Acabado el Acto I, el entramado argumental del texto queda bien esbozado. Los celos viscerales que Clara y Luis padecen han sido capaces

de sacar de quicio a Fernando y María, quienes acaban renegando del amor sincero que profesaron a sus respectivos. Sin embargo, a estas altura la fuerza destructora de los celos tan sólo nos ha mostrado una de sus caras, a saber: su capacidad para transformar los sentimientos puros en reproches y disgustos. Pero Tamayo no se conforma con ello y en los dos restantes actos juega hábilmente con esta fijación enfermiza que padecen Clara y Luis y la convierte en el instrumento más idóneo para dar a los celosos el castigo que se merecen.

Se inicia el Acto II con el propósito de Fernando y María de hacer frente común a los ataques infundados de Clara y Luis y casi sin darse cuenta de su común desgracia va surgiendo una sincera amistad:

Fernando: María, es usted un ángel
 María: Solo una mujer que espera en Dios...
 Fernando: Viéndolo estoy,
 y puedo creerlo apenas
 ¿Usted por ella intercede?
 Alma generosa y tierna?
 María: ¡Fernando!
 Fernando: ¿Y Luis desconoce
 tal tesoro de pureza,
 De incomparables virtudes?....
 (II, 11.^a, p. 208)

Unidos por el mismo sufrimiento deciden que el mejor modo de acabar con los ataques injustificados de Clara y Luis es abandonar a quienes les someten a tanta infamia:

Luis: (con tono provocativo)
 Pues bien...
 Fernando: Modera tu saña:
 Veo que estoy en peligro
 De contagiarme, y emigro
 con toda urgencia de España
 Luis: ¿Te vas?
 Fernando: ¿No lo oyes?
 Clara: ¿Te vas?
 Fernando: Mañana, resuelto estoy.
 (...)
 Marquesa: Aparta. Así
 Paga la hospitalidad
 Que la hemos dado. ¡Que ejemplo

páginas anteriores seguramente iban dirigidas contra el sistema burgués de valores morales, un sistema represivo que no entendía la sexualidad humana fuera del matrimonio y de la reproducción. Lily Litvak comenta al respecto:

Asimismo, la variedad de perversiones encontradas en la obra de Valle Inclán reflejan un proceso tan sensible como intelectual de deformación de lo natural que sustrae el acto sexual de la esfera de lo cotidiano. Se convierte en un método sistemático de superar conscientemente la mediocridad de lo natural, y esa pretensión, tanto estética como espiritual, revela un intento de creación frente a la naturaleza.¹²

Las escenas morbosas en la obra de Valle-Inclán están casi siempre asociadas con escenas llenas de erotismo. Sin embargo, siguiendo a Bataille se puede decir del arte de Valle-Inclán que en él "Eroticism taken as a whole is an infraction of the laws of taboos".¹³

Finalmente cabe preguntarse cuál es la tradición de la que provienen las escenas macabras de cadáveres en la obra de Valle-Inclán. El aspecto nauseabundo de estas escenas llevó a Joaquín Casaldueiro a preferir la oposición "amor y terror"¹⁴ a "amor y muerte". Para otros críticos, como Leda Schiavo, "la imaginación macabra de Valle-Inclán se nutre, por un lado, con la literatura del romanticismo tardío y del decadentismo/simbolismo (*Darío alarga una mano en la sombra y a Poe me nombra*) y, por otro lado, con la más pura tradición española en general y gallega en particular".¹⁵ Si bien es cierto que no se puede negar cierta coincidencia de temas entre Valle-Inclán y los decadentistas como Baudelaire, Wilde o Poe,¹⁶ sí es posible destacar una diferencia radical en el trato de los temas macabros. Poe tiende en muchos de sus relatos hacia lo fantasmagórico, lo casi imposible de creer y lo maravilloso. Valle-Inclán, en cambio, no opta por un tratamiento fantástico del tema, sino por el realismo. Esto, a mi parecer, tiene una relación con la tradición española sobre la que Litvak no abunda más en su ensayo.

¹² Lily Litvak, *op. cit.*, p. 87.

¹³ George Bataille, *op. cit.*, p. 94.

¹⁴ Joaquín Casaldueiro, *Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1967, p. 266.

¹⁵ Leda Schiavo, «"Este mundo y el otro bailan pareja": La muerte en Valle-Inclán», en Antonio Carreño (ed.), *Actas do segundo congreso de estudos galegos*, Vigo, Galaxia, 1990, pp. 256-257; cursivas en el original.

¹⁶ Litvak piensa que "Valle-Inclán entra de lleno en la corriente decadentista del fin de siglo europeo, al inspirar en la necrofilia algunos de sus temas". Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch, 1979, p. 100.

Pedro Gailo. — ¿Para qué cama, venturosa? Si no has de estar conmigo en la cama no voy a ella.
 Simoniña. — Pues deje el cuchillo. ¡Era buena burla acostarnos los dos!
 Pedro Gailo. — Vamos a jugársela (*Divinas*, 1156-1157).

Finalmente, Simoniña logra llevar a su padre a la cama, donde éste queda pidiendo a gritos la compañía sexual de su hija. Sin lugar a dudas, esta es una de las escenas más atrevidas de Valle-Inclán. El sacristán se queja del adulterio de su mujer, pero el cuchillo, el pichel y el discurso sobre la honra sólo son una mascarada para encubrir sus verdaderos deseos incestuosos. Inmediatamente después de que los gritos del sacristán se extinguen, inicia la escena de la muerte de Laureano. De esta forma, Valle-Inclán logra asociar la sexualidad de Mari-Gaila y la perversión incestuosa de su esposo con el cadáver del enano.

Ahora que tenemos presente la escena del levantamiento de la losa de la tumba de doña María en *Águila de blasón*, la escena de la momia metida en el caldero de agua hirviente en casa de La Pichona en *Romance de lobos* y la muerte de Laureano con su escena paralela entre Simoniña y su padre, es el momento de atar cabos. En *Águila de blasón* estamos ante un acto necrófilo más o menos al estilo del marqués de Bradomín en la *Sonata de otoño*; en *Romance de lobos* hacen su aparición otras dos perversiones: el voyeurismo y el sadomasoquismo, ya que, como después nos enteraremos en *Cara de Plata* (1922), las relaciones sexuales entre La Pichona y el más joven de los hijos de Montenegro están bajo el signo del sadomasoquismo. Durante uno de sus encuentros amorosos, La Pichona le dice: “Tú puedes rasgarme la sobrecama con las espuelas, y la carne, si eso te divierte. ¡Pégame! ¡Alégrate!”.¹⁰ Y el adulterio y el incesto son temas centrales en *Divinas palabras*.

El incesto, el sadomasoquismo, la necrofilia y el voyeurismo nos llevan a pensar que, en efecto, Valle-Inclán “muestra la faz perversa de eros”.¹¹ Temas sexuales que estaban en el aire por los años en que Valle-Inclán escribió sus obras, sobre todo, después de los trabajos seminales de Sigmund Freud como *La interpretación de los sueños* (1899) o los *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905). Sin embargo, cabe aclarar que el teatro de Valle-Inclán no tiene como finalidad la representación de perversiones sexuales por sí mismas, sino la representación de éstas como transgresoras de las normas. Las escenas comentadas en las

¹⁰ Ramón del Valle-Inclán, *Cara de Plata*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 97.

¹¹ Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Antonio Bosch, 1979, p. 159.

María: para mi hija!
 Quien a Clara
 Tan malos ejemplos da,
 Debe marcharse también.

(II, 13.^a, p. 225)

Agotadas todas las vías de entendimiento y rotas las dos pareja, se abre el Acto III con la intención decidida de Tamayo de proporcionar al público una lección inolvidable, a saber: que los celos desbocados tan sólo acarrear fatales consecuencias para quienes son presa de los mismos. Se inicia la acción en la casa de campo cercana a Granada en la que María se ha refugiado de tanta calumnia. A dicho lugar acude Clara con ánimo de pedir perdón y dar una justificación a su proceder:

María: Me pasma oírte
 Clara: No me conozco
 Yo a mi misma. Fue indiscreto
 mi proceder, fue horroroso,
 amaras o no a Fernando.

(III, 5.^a, p. 247)

Sin embargo, este arrepentimiento de Clara es tan sólo aparente, lo que ella de verdad quiere comprobar con este visita es si Fernando y María se aman. Comprobación que se hace efectiva al acudir Fernando al mismo lugar totalmente dispuesto a casarse con María:

María: Fernando,
 a usted le ciega el despecho
 Porque aún idolatra a Clara.
 Renuncie usted a ese duelo
 Y únase a ella.
 Fernando: Nunca
 María: Acceda usted a mis ruegos
 Fernando: Odio, desprecio me inspira,
 y usted amor puro, inextinguible
 e inmenso
 María: Perdónela usted
 Fernando: Jamás,
 Ya lo dije: la detesto

(III, 6.^a, p. 260)

Y Clara, que ha asistido oculta a este declaración de amor, sale tras las cortinas y acepta que ha perdido a Fernando para siempre:

Clara: A ti sola, a ti te amaba
Y en callártelo hizo mal,
Que no por callar dejaba
De ser falso y desleal.
Y ya que al fin lo revela,
todo hecho azúcar y miel,
fuera escrúpulos, tontuela
cásate al punto con él.
(III, 6.^a, p. 261)

Tal pérdida se hace irreparable en el momento en el que María consiente en el enlace. Este es justo el instante en el que Clara y Luis reconocen su error: sus celos desmedidos han provocado justo el efecto contrario; es decir, les han privado de sus parejas y han dado lugar al nuevo amor que ahora Fernando y María sellan en matrimonio:

Antonio: Fuera excusado el secreto.
Ese sujeto es el cura
Luis: ¡Un cura!
Antonio: Avisado estaba...
que la unión se verifique,
que ahora permite su estado.
¿y ella?
Luis: ¡Ha consentido!
Antonio: Ustedes lo han querido,
Ustedes los han casado.
(III, 13.^a, p. 285)

Hasta aquí llega la propuesta argumental en la que Tamayo utiliza el recurso de celos para cargar de fuerza dramática todas las acciones emprendidas por sus personajes. Toma nuestro autor una de las pasiones más antiguas y conocidas del ser humano y la transforma sobre las tablas en un antídoto para quienes se sienten arrastrados por ella. Y lo hace con un plan bien trazado, logrando que en tan solo tres actos Clara y Luis reconozcan su error y asuman sus consecuencias. Un plan que triunfa porque tal como sostiene Emilio Cotarelo y Mori, *Tamayo realiza una graduación calculada y natural de los afectos, así como consigue acuñar fórmulas breves, categóricas y exactas*

el cadáver del infeliz hidrocéfalo, cuando ya “*Las moscas del ganado acudían a picar en ella [la cabeza]*”⁹. Llegada la oscuridad Mari-Gaila le ordena a su hija, Simoniña, llevar el carretón con el cadáver del enano a la casa de Marica del Reino. Esa misma noche, el cuerpo de Laureano es atacado y devorado en cara y manos por los cerdos del lugar. Debido a que no tienen suficiente dinero para el entierro del enano, La Tatula le propone a Mari-Gaila esperar tres días para juntar lo suficiente para los gastos; ésta, sin embargo, le responde con respecto al cuerpo de Laureano: “Tres días no los resiste con estas calores” (*Divinas*, 1174). Más adelante se continúa en una acotación con la descripción del proceso de descomposición del cadáver, iniciado por las moscas a la hora de su muerte: “*Encima del vientre, inflamado como el de una preñada, un plato de peltre lleno de calderilla recoge las limosnas, y sobrenada en el montón de cobre negro una peseta luciente*” (*Divinas*, 1177-1178; cursivas en el original). Pronto la peste empieza a colmar el ambiente; una vieja exclama: “¡Cómo hiede!” (*Divinas*, 1178) y otra: “¡Corrompe!” (*Divinas*, 1179).

Hasta aquí parece como si en *Divinas palabras* no existiese esa comunión entre cadáveres y sexualidad que se ha podido observar en *Águila de blasón* o *Romance de lobos*; en realidad, esto no es así, pues esta obra de Valle-Inclán se caracteriza por la importante función que cumple la sexualidad. Mientras que el enano es prácticamente asesinado por los feriantes, en la casa de los Gailos se desarrolla una escena paralela donde el adulterio y la posibilidad del incesto salen a relucir. Pedro Gailo, borracho, en una mano un cuchillo carnicero y, en la otra, un pichel, da voces contra su esposa Mari-Gaila, de la que sospecha, correctamente, que lo engaña con otro: “¡He de vengar mi honra! ¡Me cumple procurar por ella! ¡Es la mujer la perdición del hombre!” (*Divinas*, 1154). Simoniña intenta calmarlo y llevarlo a la cama para que se acueste, pero el sacristán se resiste. Pedro Gailo empieza, ahora, a ver a su propia hija como un objeto sexual que le sirva para satisfacer su deseo y para vengarse del adulterio de su esposa:

Pedro Gailo. — ¡Qué piernas redondas tienes, Simoniña!
Simoniña. — Si toda yo soy repolluda, no había de tener flacas las piernas.
Pedro Gailo. — ¡Y eres blanca!
Simoniña. — No mire lo que no debe.... Ande para la cama.

⁹ Ramón del Valle-Inclán, *Divinas palabras, Obras escogidas II*, Madrid, Aguilar, 1971, p. 1161. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Divinas* y página.

cuerpo que cuece en el caldero, asomando unas veces la calavera aún recubierta por la piel, y otras una mano de momia negruzca y engarabitada" (Águila, 123; cursivas en el original). En esta escena vuelve a asociarse la muerte con la presencia de un gato, como sucedió cuando doña María en *Romance de lobos* es amortajada y se acerca un gato a su cama; asimismo, cabe observar que parece como si no sólo don Farruquiño fuera el único *voyeur*, sino la momia misma estuviese regocijándose e hirviendo en el caldero, observando los retozos sexuales de la Pichona y Cara de Plata. En casa de la Pichona, una vez más, quedan entrelazados *eros* y *thanatos*.

No conforme con lo macabro de la escena presentada, Valle-Inclán le impregna mayor humor negro con las siguientes acciones. El intento por arrancarle la piel a la momia fracasa y los dos hermanos se ven obligados a regresar el cadáver al cementerio antes de que amanezca; en efecto, así lo hacen, sólo que ya no se preocupan por enterrarlo otra vez, sino que les basta con lanzarlo por encima del muro del camposanto: "Farruquiño se afirma el tricornio, se tercia el manteo, coge el saco por el cuello y, dándole dos vueltas en el aire, lo arroja por encima de la tapia. Al caer produce un golpe sordo que tiene un eco en la calle" (Águila, 126; cursivas en el original). El novicio no tiene la menor consideración con los restos humanos, al tratarlos como si fueran un saco de patatas. Finalmente, toda esta escena no sólo se relaciona con las "danzas de la muerte" medievales, sino también puede leerse como una parodia de otras escenas donde el cadáver es lavado (véase *Romance de lobos*), solamente que aquí la acción se desarrolla en un caldero de agua hirviendo y con la intención de quitarle la piel a la muerta.

En *Divinas palabras* (1920), escrita más de una década después de ambas obras anteriores, dos cadáveres fungen como los motores de la trama. La pugna por el carretón entre Mari-Gaila y Marica del Reino se desata a partir de la muerte de la madre del enano, Juana La Reina. A su vez, la muerte del enano, en la Segunda Jornada, es crucial para el desarrollo de los eventos finales. El mundo de *Divinas palabras* está lleno de crueldad, en especial hacia el enano, cuya muerte, como atinadamente señala Greenfield, "resulta del sadismo 'deportivo' de los feriantes",⁸ ya que le provocan a Laureano una intoxicación alcohólica; desde el primer momento de la muerte del enano, Valle-Inclán enfatiza el aspecto de la descomposición de su cuerpo. Todavía no está frío

⁸ Sumner M. Greenfield, *op.cit.*, p. 171.

de los nuevos estados del alma, calcula la importancia cada vez mayor de los sucesos: todo ello tan sabiamente ordenado y con tan disimulado artificio.²³

3.2. Del juego de las pasiones al fino análisis psicológico de los personajes:

A diferencia de lo que ocurre en *Locura de amor* (1885) en la que los celos causan la locura de la reina Juana, en el texto que analizamos dichos celos son considerados como un hecho corriente en la sociedad que Tamayo nos presenta. En este sentido *La bola de nieve* (1856) puede considerarse como comedia de costumbres modernas de corte realista. Nos referimos a un subgénero dramático en el que el espectador recibe una enseñanza moral sacada de la presentación en escena de hechos y circunstancias propias de su entorno. Y en el caso que nos ocupa, tal enseñanza se formula sin acritud ni pedantería, sino con la sencillez y el descuido de quien se tropieza por casualidad con ella. Este es el marco dramático en el que Tamayo centra su obra.

Sin embargo, lo que de verdad convierte a *La bola de nieve* en un ejemplo de drama propio del "realismo escénico" es la capacidad de Tamayo para crear unos personajes vivos, dinámicos, activos, pasionales, que se muestran en la escena sin dobleces. Esta caracterización es la que da visos de realismo a un texto en el que el dramaturgo traslada a las tablas estampas propias de una sociedad burguesa que comparte las viles tentaciones del alma con el resto de los mortales. En tal sentido parece interesante que demos al lector detalles que definen el modo de ser y de actuar de Clara, Luis, Fernando y María, así como de las circunstancias y acontecimientos que transforman el amor inicial que se profesan en odio con el que al final se desprecian. Este es el afán de Tamayo, lograr que el público comprenda los entresijos del alma humana, que descubra los motivos de los cambios profundos de actitud en las personas y con ello aprender de los errores ajenos.

3.2.1.- *La alianza de Clara y Luis: cuando los celos toman forma humana.*

3.2.1. a) El recuento de las sospechas:

Desde la primera escena Clara sospecha que Fernando el engaña, por ello registra sus bolsillos en busca de pruebas que lo delaten: *Que bueno que en sus bolsillos le encuentre algún papel*, (I, 4.^a, p. 119). El amor pasional que profesa

²³ E. Cotarelo y Mori, *Discurso... op. cit.*; p. 24.

a Fernando se convierte en tan posesivo que no le consiente ni el más pequeño desliz; por ello, al día siguiente de cada salida nocturna de Fernando lo acosa a preguntas: *Guapas, y ¿estaba Clotilde y Rosa y Carmen?*, (I, 11.^a, p. 141). Tal es la insistencia de Clara que Fernando le acaba dando la razón sobre sus sospechas por el simple hecho de que le deje tranquilo: *¿Quieres a otra? Sí.* (I, 11.^a, 141).

Este es el estadio inicial de un carácter enfermizo a causa de los celos. En estos primeros compases Tamayo tan sólo nos deja ver los síntomas iniciales de lo que acabará por convertir a Clara en un ser poseído y dominado por el poder nefasto de los celos.²⁴

3.2.1. b) Al encuentro de la culpable:

La carcoma de los celos corroe el alma de Clara, la cual al no tener pruebas ha de inventarse un culpable. Este es el momento en el que Tamayo saca a escena a Luis, cuya colaboración saca de dudas a aquella: Fernando la engaña con María. Estudia el dramaturgo la conducta de los celosos y sabe que son capaces de anteponer sus sospechas a la razón. Por ello Luis recurre a los sueños para encontrar en Fernando un asomo de culpa: *El nombre que dijo en sueños fue el de María*, (I, 12, p. 150). Aquí comienza un segundo estadio en el desarrollo de los celos. Contamos ya con la causa, tenemos identificado el motivo contra el que hay que luchar con todas las fuerzas.

3.2.1. c) Una estrategia común para pagar con la misma moneda:

Identificados los culpables, Clara y Luis suponen que Fernando y María reaccionarán del mismo modo que ellos si les provocan con un repentino

²⁴ Sobre cómo ha estudiado Tamayo el alma de sus personaje y cómo ha construido sus caracteres nos da muy buena cuenta Juan Valera en su comentario crítico tras la representación de *La bola de nieve*. Con el tacto y la sutileza que caracterizan a Valera en su labor de crítico teatral nos precisa que *Luis es un señorito tonto y mal criado. Consentido por su madre, cree que se le debe todo respeto y cariño; pero la conciencia, aunque vagamente, como la conciencia pueda hablar a los tontos, le dice que le falta merecimiento, y le hace recelar de sí mismo y de los demás, y enfurecerse con este recelo que tan en contradicción está con la vanidad que han engendrado en su alma, su posición, su riqueza y los alagos de su madre. Clara, peor educada que su hermano, tiene, sin embargo, viveza, entendimiento y hasta cierta ternura en el alma, de que el hermano carece. Ambos caracteres son vulgares, pero diferentes, ambos hermanos son celosos, pero de muy distinta manera. Luis, porque siente, sin saberlo, que no merece aquella mujer que le está destinada. Clara, porque presume tanto de sí misma, que todos los rendimientos le parecen poco, y por no tener ideas muy elevadas, duda del corazón de los hombres.*

Cf. J. Valera, "Comentario crítico a *La bola de nieve* de Manuel Tamayo y Baus", en *Obras Completas*, Vol. XIX, Madrid, Imprenta de J. Sánchez Ocaña, 1927, pp. 169-184.

Si en *Romance de lobos* el tema del cadáver domina, sobre todo, la Segunda Jornada, en *Águila de blasón* (1907) este tema le sirve como marco a toda la obra. Ésta se inicia con un reproche que dirige fray Jerónimo a los feligreses: "Si alguna vez recordáis el frágil barro de que somos hechos, lo hacéis como paganos: os asustan el frío de la sepultura, y el manto de gusanos sobre el cuerpo que pudre la tierra, y las tablas negras del ataúd, y la calavera con sus cuencas vacías".⁶ De nueva cuenta, los gusanos y la descomposición hacen su aparición. Hacia el final de la obra, el tema del cadáver alcanza su momento climático. Para Sumner M. Greenfield "La profanación de tumbas es una especialidad de los hijos de don Juan Manuel".⁷ En efecto, Cara de Plata, amante de La Pichona, es solicitado por su hermano don Farruquiño para que le ayude a robar un cadáver del cementerio con la intención de venderlo al seminario por una onza de oro. Cara de Plata accede a la petición. La búsqueda de un esqueleto en condiciones aceptables comienza. Al abrir la primera tumba, los hermanos se encuentran con una tabla llena de gusanos y huesos que se les desmoronan entre las manos. En el segundo intento tienen más suerte y se topan con una momia que todavía conserva parte del cabello. Reza la acotación: "*Metén al muerto de cabeza en el saco y al entrar los pies se desprenden los zapatos deleznable y llenos de gusanos. Cruzado sobre el rocín lo sacan del cementerio; pero como unas veces se escurre y otras se ladea en el camino, para sostenerlo acuerda montar Cara de Plata*" (*Águila*, 120; cursivas en el original). Como con el cuerpo de doña María en *Romance de lobos* cuyas extremidades y cabeza se mueven para todos lados al ser amortajada, así acaece con el cadáver que los hermanos sacrílegamente roban del cementerio. De allí, los dos hermanos se dirigen a la casa de La Pichona en donde se da una de las escenas más logradas de todo el teatro valleinclanesco. Don Farruquiño solicita a la amante de su hermano un caldero donde pueda hervir a la momia para, de esta forma, desprenderle la carne. Mientras se lleva a cabo esta operación, Cara de Plata y La Pichona tienen en esa misma habitación relaciones sexuales, a la vista del hermano y al sonido borboteante del agua hirviendo. Otra vez la acotación es extremadamente explícita: "*Los maullidos del gato continúan en la oscuridad, y acompañan el hervir del agua y el voltear del*

⁶ Ramón del Valle-Inclán, *Águila de blasón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 12-13. En adelante, a reglón seguido y entre paréntesis, *Águila* y página.

⁷ Sumner M. Greenfield, *Valle-Inclán: anatomía de un teatro problemático*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 77.

Doña Moncha. — ¿Para qué eso?
 Benita La Costurera. — Siempre contiene esta hidropesía de la muerte.
 Mire cómo tiene las piernas, Doña Monchiña.
 Doña Moncha. — No la laves más (*Romance*, 246-247).

A continuación, las dos mujeres se aplican a vestir a la muerta con el hábito; debido a las dificultades que tienen, se ven obligadas a cortar la mortaja por detrás. Como se ha podido apreciar, toda la escena se centra en la descomposición del cadáver de doña María. Primero se discute si es pertinente lavarlo, después se señala que ya está hinchado y que la quijada la tiene desencajada. Las acotaciones también destacan esta descomposición. En un momento se apunta que de “los labios azulencos [de doña María] renace siempre una saliva ensangrentada” (*Romance*, 246) o que “aquellas manos frías, cruzadas sobre el pecho se desenredan torpes y caen flojas a lo largo del cuerpo” (*Romance*, 247); la cabeza, por su parte, rueda sobre los hombros.

Cuando Montenegro llega a la estancia, doña María ya ha sido enterrada; el hidalgo le reprocha al capellán, el padre espiritual de doña María, este hecho. Éste se defiende:

El Capellán. — Se corrompía todo, señor.
 El Caballero. — ¡Miseria de la carne!
 El Capellán. — Los gusanos le corrían. Formaban nido en la cabeza y bajo los brazos (*Romance*, 266).

El diálogo, sumamente realista, deja poco a la imaginación. La corrupción del cuerpo de doña María estaba tan avanzada que era necesario sepultarla; Montenegro, sin embargo, pide que lo lleven a la capilla donde enterraron a su mujer. El hidalgo decide levantar la losa para ver a la muerta, creyendo que, tal vez, ésta le hable. En la acotación, Valle-Inclán narra la acción:

El Caballero levanta la tapa del féretro, y en la oscuridad de la cueva albean las tocas del sudario y destella la cruz colocada sobre el pecho, entre las manos yertas. El Caballero se inclina, y un aire de húmeda pestilencia, que le hace sentir todo el horror de la muerte, pone frío en su rostro (*Romance*, 274; cursivas en el original).

Valle-Inclán se esfuerza por mostrar cada detalle del levantamiento de la losa, desde la cruz que provoca un reflejo hasta la pestilencia que expide el cadáver. La escena no sólo es macabra, sino seguramente, para muchos espectadores o lectores, nauseabunda.

cambio de pareja. Esta es otra clara muestra de “realismo escénico”, pues el celoso siempre piensa que su pareja es de la misma condición. Aunque en este caso Fernando y María no han de ceder ante esta burda maniobra:

Clara: De Antonio nada consigo
 por más que hago.
 Luis: Yo, aunque la ficción deploro,
 porque a ella le perjudica,
 he de fingir que la chica
 me adora y que yo la adoro.
 (II, 6.^a, p. 197)

No salen las cosas como Clara y Luis piensan, sino todo lo contrario. Fernando y María no entran al juego y parten de Granada para evitar que aumente su desprestigio. La tensión dramática crece por momentos y el enfrentamiento personal es inevitable. Las acusaciones que Luis lanza contra Fernando son respondidas por este con argumentos tan contundentes que dejan a aquel con la palabra en la boca: *Nadie que se tiene por noble es capaz de acusar a María de infidelidad alguna*, (II, 13.^a, p. 223).

3.2.1. d) La unión de Fernando y María es el fruto del error de Clara y Luis:

Cercanos al desenlace del drama, el público podría esperarse otro final, a saber: que Fernando y María accediesen a las suplicas de Clara y los excesos cometidos por ella a causa de los celos quedasen perdonados. No lo consiente Tamayo, y no lo hace porque pretende darnos una muestra más de su conocimiento del ser humano y de sus posibles reacciones. Nuestro autor da un paso más y nos proporciona una nueva muestra de su interés por escenificar lo real y lo posible. Clara no puede salirse con la suya, aunque reconozca su error. Ella tiene que pagar por el daño que ha hecho a Fernando y a María y qué mejor modo de lograrlo que haciéndole probar su propia medicina. Su intento de rectificación ha llegado tarde y su error ha logrado que María y Fernando declaren su amor y su intención de contraer matrimonio:

Fernando: ¿No merezco
 que usted me responda?
 Que al instante nos casemos.
 (III, 6.^a, p. 256)

Cae el telón, Luis y Clara tienen que aceptar lo evidente: que por sus celos han perdido a quienes más amaban. Ahora Fernando y María serán marido y mujer:

Clara: ¡Él de otra esposa!
 Luis: ¡Ella ajena!
 (...)
 Clara: ¡Hazla dichosa, Dios mío!
 Luis: ¡Dios eterno, hazle dichoso!
 (Última Escena, p. 286)

3.3. La amistad de Fernando y María o el despecho transformado en amor.

En su concepción de la escena como réplica de la sociedad, Tamayo nos presenta en la obra un conjunto de escenas que por su dinamismo y por su vitalidad simulan ser retazos de la vida misma del espectador. Los celos y la envidia, el amor y el desamor toman cuerpo en unos personajes que logran desarrollar la acción con los mismos tonos y con parecidos matices a como esta ocurre en la vida real. En este sentido, nuestro dramaturgo modela el carácter y los modos de expresión de los protagonistas del texto de acuerdo con unos cánones a los que a continuación aludimos.

3. 3. a) Fernando o la moderación llevada al límite:

Tamayo piensa que sólo con la configuración de caracteres sólidos y bien planificados su texto puede llegar a buen puerto. En modo alguno se trata de pintar estereotipos, antes bien; los cuatro protagonistas de la obra tienen su luces y sus sombras. Clara es celosa en extremo, pero al final admite su error. Luis es celoso y libertino, no obstante admite que por su comportamiento ha perdido a María. Fernando es íntegro y formal, sin embargo llega a odiar a muerte a Clara. María es sincera y honrada, pero no perdona las infidelidades y los celos de Luis. El dramaturgo va jugando con la alternancia y la volubilidad de los estados de ánimo de sus personajes y con ello consigue que el público los perciba como más cercanos y creíbles.

Comencemos con Fernando, el cual se nos presenta como el caballero bien educado y coherente con los principios inculcados por la Marquesa. Aguanta por educación y respeto los celos excesivos de Clara, aunque de verdad lo que le ayuda a tolerar tal conducta es su amor por ella y un viejo pacto de familia que en su día concertó su matrimonio:

morbosas pueden ser relacionadas con la tradición española barroca del desengaño y, no solamente, con el decadentismo (Wilde, Baudelaire, etc.) o la novela gótica.

Romance de lobos (1907) es cronológicamente la segunda obra de la trilogía de las *Comedias bárbaras*; sin embargo, en cuanto a la trama es la última, pues Juan Manuel Montenegro es asesinado por sus propios hijos, cumpliéndose de esta manera su propia profecía: “¡Fui pastor de lobos, y ahora mis ganados me comen!”.⁵ La obra gira en torno al arrepentimiento de Montenegro después de la muerte de su esposa, doña María. Montenegro es informado del fallecimiento de su esposa y se siente culpable de la muerte de ésta por haberla hecho tan infeliz y por haberla engañado continuamente con incontables amantes. Mientras esperan la llegada de Montenegro a la casa de doña María, Benita La Costurera y doña Moncha se ponen a la tarea de amortajar el cuerpo. Benita, después de recordar cómo le tocó a ella coserle el vestido de novia y ahora le tiene que coser las mortajas, le pregunta a doña Moncha si deben lavar y peinar el cadáver antes de ponerle el hábito:

Doña Moncha. — A mí esa costumbre me parece un sacrilegio.

Benita La Costurera. — ¿Por qué? ¿No va a comparecer en la presencia de Dios Nuestro Señor? Pues natural es que acuda a ella como a una fiesta, bien lavada y aromada. Nunca debimos haber dejado que el cuerpo se enfriase, Doña Monchina. Ya verá cómo ahora cuesta más trabajo aviarle... (*Romance*, 245).

Mientras la costurera sale en busca de agua, un gato aparece en escena y se acerca a la cama de la muerta. A su regreso, Benita le informa a doña Moncha cómo los cinco hijos se están repartiendo absolutamente todo lo que hay en la casona. De inmediato, las dos mujeres comienzan a lavar el cuerpo:

Benita La Costurera. — Ya empieza a hincharse... ¿Doña Moncha, no tiene un pañuelo que le atemos para sujetarle la barbata, que mire cómo se le cae desencajada? ¡Jesús, si parece que nos hace una mueca!
 Doña Moncha. — ¡Pobre tía!
 Benita La Costurera. — Luego que le hayamos vestido el hábito, le pondremos un salero sobre la barrigüña.

⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Romance de lobos. Teatro Español 1970-1971*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 289. En adelante, a renglón seguido y entre paréntesis, *Romance* y página.

Rodeó mi cuello, y con una mano levantó los senos, rosas de nieve, que consumía la fiebre. Yo entonces la enlacé con fuerza, y en medio del deseo, sentí como una mordedura del terror de verla morir. Al oírla suspirar, creí que agonizaba.¹

La necrofilia del marqués se hace patente en esta descripción; Concha, ya casi un cadáver, hace vibrar a su amante con placer y satisfacción sexual. La palidez y la enfermedad del cuerpo de Concha excitan la pasión carnal del marqués de Bradomín. Como es sabido, la *Sonata de otoño* termina bajo el signo de lo macabro; una vez muerta Concha, el marqués la lleva en sus brazos hacia su alcoba, pero la cabellera del cadáver se enreda en una puerta. El marqués, asustado por la proximidad de la luz del día, cae en pánico y tira con fuerza del cuerpo “hasta que se rompieron los queridos y olorosos cabellos...”² En la acción del marqués de Bradomín no sólo quedan unidos en una imagen *eros* y *thanatos*,³ sino que también se lleva a cabo la transgresión del tabú de la necrofilia. En la *Sonata de invierno*, por otra parte, se insinuará fuertemente la posibilidad de transgredir otro tabú, el del incesto, ya que la hija de Bradomín es presentada como su posible víctima.

Los cadáveres y su relación con la sexualidad son una constante en toda la obra de Valle-Inclán y no limitada a las *Sonatas*. La primera obra de teatro del escritor gallego tiene un título significativo: *Cenizas* (1899).⁴ La palabra alude a lo perecedero y a la muerte; en esa obra, el espectador acude a la representación, en tres episodios, de la muerte de Octavia Goldoni. Poco a poco, Octavia cae enferma, su semblante se torna pálido, su energía decae; hacia el final de la obra se le escapa la vida y se debate entre las convenciones sociales y su amor por Pedro Pondal. También en obras como *Luces de bohemia*, *La rosa de papel* o *Las galas del difunto* aparece un cadáver. El objetivo del presente artículo es examinar este tema en dos obras de las *Comedias bárbaras* y en *Divinas palabras*. Por una parte, me interesa mostrar el carácter transgresor del tratamiento de la sexualidad y la muerte en esas obras, así como señalar que esas escenas

¹ Ramón del Valle-Inclán, *Sonata de otoño*, México, Porrúa, 1969, pp. 105-106.

² Ramón del Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 123.

³ Bataille, para quien la máxima realización orgiástica es la muerte, propone una analogía total entre ésta y el momento orgásmico, o el miedo a ésta: “Fear of dying makes us catch our breath and in the same way we suffocate at the moment of crisis”. Georges Bataille, *Erotism*, traducción de Mary Dalwood, San Francisco, City Lights Books, 1986, p. 105.

⁴ En 1908 Valle-Inclán decidió darle este nuevo título a la obra: *El yermo de las almas*. A mi parecer, la palabra *yermo* también alude a lo estéril, a la no-vida, como lo hace la palabra *cenizas*.

Antonio: Pero si tanto te oprime
y te martiriza, dime,
¿por qué te casas con ella?
Fernando: ¿No ves que así lo reclama
antiguo y solemne pacto?
Ni exigen sólo esta unión
el interés y el decoro;
me caso porque la adoro
con todo mi corazón.

(I, 9.^a, p. 134)

Una personalidad que se rige por estos principios soporta a Clara más de lo humanamente posible, pero al final se convence de que en María puede encontrar el amor que Clara le ha negado a causa de los celos. Busca Tamayo la compatibilidad de caracteres y nos presenta en María la justa medida al modo de ser y de amar de Fernando. Si al comienzo de la obra Fernando y María no tienen nada en común, a excepción de la fecha de la boda que comparten con los otros protagonistas:

Antonio: A bien que a Luis no le falta...
Y, ¿cuándo, cuándo tendremos
boda?

Fernando: A un tiempo celebradas
serán las dos, no bien lleguen
las dispensas necesarias.

(I, 8.^a, p. 136)

al final llegan a comportarse como verdaderas almas gemelas:

Fernando: Que la adoro a usted con ciego
frenesí; tanto, que en vano
querrá explicarlo mi acento.

María: ¡Cielos, me ama! ¿Qué digo?

(III, 6.^a, p. 258)

Y esto es justo todo lo contrario que le ocurre a Fernando con Clara. Su amor por ella se va perdiendo a medida que crece su amistad y su confianza hacia María. Juega aquí Tamayo con este contraste de caracteres y de situaciones que se asemeja en gran medida a la vida real, en la que el paso del amor a la indiferencia y de ésta al odio no deja de ser una constante entre

las parejas de enamorados. A tal extremo llega la locura de Clara causada por los celos que Fernando llega a maldecir el día que la conoció:

Clara: Y nuestro compromiso
dio fin
Fernando: ¡Qué gozo!
Clara: ¡Qué gusto!
Fernando: Cien hay que tu amor
desean.
Clara: A otra el tuyo le vendrá bien
Fernando: Malditos los celos sean,
por siempre jamás...
(I, 3.^a, p. 159)

3. 3. b) *Cuando las risas se vuelven llantos y la justicia se impone al sinsentido:*

Tamayo no condena de forma expresa a quien es vencido por la fuerza de los celos, antes al contrario; da una oportunidad para que Luis y Clara rectifiquen en su modo de proceder. Pero ellos no la aprovechan y se dejan arrastrar por la sinrazón. Y justo cuando ya no hay remedio los dos dan muestras de arrepentimiento, pero ya es demasiado tarde, ya sus risas, su menosprecio hacia María y Fernando se ha vuelto en su contra:

Luis: (contra Clara)
Sólo el llanto
puede consolarte ahora.
Llora, desdichada, llora...
¡Los dos lloraremos tanto!
Quien por odio a su enemigo
a empresas tales lanza,
donde piensa hallar venganza
halla su propio castigo.
Clara: Hermano, ¡malditos celos!
(III, 11.^a, p. 278)

Al final del texto, el dramaturgo coloca a cada personaje donde en justicia

le corresponde. Entiende Tamayo que cada uno tienen que dar cuenta a la sociedad de sus propios actos, por lo que la lección que se desprende de la obra es muy clara: dejarse llevar por los celos tan sólo acarrea desgracias a

CADÁVERES Y SEXUALIDAD EN VALLE-INCLÁN

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

El marqués de Bradomín posee a Concha –compañera de juegos infantiles y probablemente también antigua amante suya– en la *Sonata de otoño* (1902) pocos días antes de que ésta muera y cuando ya su enfermedad está muy avanzada. Narra el marqués:

¡Pobre Concha!... Tan demacrada y tan pálida, tenía la noble resistencia de una diosa para el placer. Aquella noche la llama de la pasión nos envolvió mucho tiempo, ya moribunda, ya frenética, en su lengua dorada... Después alcé los ojos para mirarla. Ella cruzó sus manos pálidas y las contempló melancólica. ¡Pobres manos delicadas, exangües, casi frágiles! Yo le dije:

– Tienes manos de Dolorosa.
Se sonrió:
– Tengo manos de muerta.
– Para mí eres más bella cuanto más pálida.
Pasó por sus ojos una claridad feliz:
– Sí, sí. Todavía te gusto mucho y te hago sentir.

tiempo, rescatando temas propios de otros siglos pero capaces de adaptarse al XIX. Se trata de un modelo teatral muy cercano al realismo en el cual lo más importante es hacer más creíble que nunca la verdad escénica.²⁹

²⁹ J. M.^a Díez Taboada y otros, *art. cit.*, p. 407.

quien no sabe poner coto a los mismos.

Este análisis de los caracteres y la puesta en escena de los mismos nos ayuda a comprender cómo todo el plan de la obra obedece a una perfecta planificación por parte de Tamayo. El autor logra que su obra sea aceptada por el público porque acierta a unir en la escena una adecuada pintura exterior de las situaciones con la más compleja descripción de los sentimientos más íntimos de los personajes. Esta mezcla proporciona a las escenas visos de realismo por la sencillez y naturalidad con las que los personajes son transformados.

4. ALUSIONES DE LA CRÍTICA AL ÉXITO OBTENIDO POR LA OBRA EN SUS SUCESIVAS REPRESENTACIONES.

Cuando Tamayo estrena *La bola de nieve* el 12 de mayo de 1856 en el teatro del Príncipe, contaba a favor de su éxito con un elemento esencial: el excelente cuadro de autores de su reparto. El desempeño de los papales serios y graciosos por actores y actrices de tanto prestigio como Teodora Lamadrid en el papel de Clara, María Rodríguez como María, Joaquín Arjona como Fernando y Julián Romea como Luis es una garantía de la buena acogida que el público dispensará a la obra. Y no exageramos al indicar el acierto con el que nuestro autor se ajustó al gusto del público, pues tal como señala *La Nación* (17.5.1856) *la primera representación fue un éxito completo*. Muy pronto la pieza entró a formar parte del repertorio habitual de los coliseos de la época y se representó, entre otros, en el teatro Circo, Lope de Rueda, Español, el Eslava y el Apolo entre 1863 y 1882.

Tanto acierto logra el autor con su obra que *La bola de nieve* superó el éxito del momento y en el vigésimo aniversario de su primer estreno volvió a cosechar los elogios de la crítica con consideraciones como la que sigue:

la obra es extraordinaria. Parece escrita para demostrar que en los actos ordinarios de la vida, en la prosa de un lugar pacífico pueden hallarse resortes dramáticos. Hondas emociones para el público, vivo interés y creciente anhelo en los que siguen el desenvolvimiento de la trama.²⁵

Tanto acierto bien merece ser reseñado con atención. Ya a los pocos fechas del estreno *La Nación*, (17.5.1856) precisa que *anoche se estrenó con gran concurrencia el drama en tres actos y verso del señor Tamayo titulado La bola de nieve*.

²⁵ *El Imparcial*, (14.11.1886)

Obtuvo un éxito completo.²⁶ El éxito se repite en 1869 y a ello alude La Iberia, (24.11.1869) cuando indica que *anoche se representó en El Español La bola de nieve del Sr. Tamayo, la ejecución fue notable y fueron llamados a escena los actores.*²⁷

No obstante, de entre todas las críticas parece adecuado destacar aquella que nos aporta el juicio más técnico e imparcial. Este es el caso de La Iberia, (19.10.1882) que nos indica que *anoche se puso en escena La bola de nieve en el teatro Apolo. Esta producción que siempre será nueva en nuestro teatro por la originalidad de su pensamiento y la delicadeza en el dibujo de los caracteres obtuvo machismos aplausos del concurrido público. Se distinguieron la Sta. Mendoza Tenorio y el Sr. Vico. Y el último testimonio por nosotros recogido confirma las opiniones antes manifestadas. Es el caso de El Imparcial, (14.6.1886), periódico que nos indica que la representación de La bola de nieve en el teatro Español ha sido un total éxito. Esta obra había sido estrenada en 1856 a beneficio del eminente actor D. Joaquín Arjona. El ser acogida con tanto éxito es una prueba más de que la obra es extraordinaria. Los papeles muy bien representados por los hermanos Calvo, Rafael y Ricardo, y por las señoras Contreras y Calderón.*

Sin embargo, quien nos puede aportar más elementos a favor del éxito cosechado en esta ocasión por Tamayo es el ya citado Juan Valera. Sale Valera en defensa de nuestro autor y censura que los críticos nada ilustrados busquen en esta obra tan sólo pensamientos filosóficos y principios morales, pues, en su opinión *La bola de nieve es una obra que carece por fortuna de semejantes filosofías; y la moral que se puede deducir, no de las peroratas de los personajes, que no hacen ninguna, sino del final desenlace, y de todo el progreso de la acción ha de parecer vulgarísima a los sabios que buscan en el texto un estilo culterano del que carece. La exposición no puede ser más natural, y desde las primeras escenas conocemos exactamente la situación respectiva y la índole de cada uno de los personajes.*²⁸

Sería redundante aportar nuevos testimonios para incidir sobre lo que fue un gran éxito dramático. Tamayo supo conectar con la sensibilidad del público y logró sacar el mayor partido de un tema tan recurrente en la dramaturgia

²⁶ Pocos días después el mismo periódico informa de *la asistencia de S.M. la Reina a la representación de La bola de nieve. (27.5.1856).*

²⁷ En el mismo sentido se expresan otros periódicos, así La Época precisa que: *se estrena La bola de nieve en el teatro del Circo representada con satisfacción para el público como muchos años atrás, (19.3.1876).* De forma similar se expresa *La Correspondencia cuando indica que: en el teatro Apolo se ha representado con gran éxito la preciosa obra del Sr. Tamayo La bola de nieve en cuya ejecución se distinguieron notablemente la primera actriz, Sra. María Rodríguez y el Sr. Morales. (11.7.1877).*

²⁸ J. Valera, *op. cit.*, pp 174-175.

española como los celos. En *La bola de nieve* nos encontramos con una acción que se desenvuelve sin brusquedades y con un dinamismo dotado de mucha naturalidad. No existe violencia en las formas, todo ocurre a su debido tiempo lo que da lugar a una pintura fresca de situaciones verosímiles.

5. ELEMENTOS QUE CORROBORAN NUESTROS PRESUPUESTOS INICIALES: A MODO DE CONCLUSIÓN.

Con el análisis de presente texto hemos evidenciado el cumplimiento de uno de los principios esenciales del arte dramático según Tamayo, es decir: *que la verdad es siempre fuente de belleza artística y moral.* De entrada, y a modo de elemento que subyace en la trama, en la acción dramática, en el tiempo, en el espacio y en los caracteres, *La bola de nieve* es un ejercicio calculado para que todo lo que se escenifica nos parezca real, cierto y posible. Dando un gran margen de libertad a la actuación de los personajes, el dramaturgo nos presenta a un conjunto de caracteres cuyos actos no se desvían en nada del modo de proceder del hombre de la calle. Son tipos que experimentan las mismas variaciones anímicas, los mismos arranques de rabia, envidia y odio, los mismos arrepentimientos que cualquiera de nosotros. En definitiva, son seres que actúan sobre las tablas con tanta franqueza que el efecto de verosimilitud queda plenamente logrado.

Es aquí donde yo pienso que reside el acierto de la obra de Tamayo frente a otros textos de Adelardo López de Ayala, Tomás Rodríguez Rubí, Cañete, etc, veamos: para nuestro autor los hechos que acontecen en la escena ni se premeditan ni se provocan, tan solo ocurren. Los actores tienen que lidiar una doble batalla, por un lado, mantenerse fieles a sí mismos, no claudicar a sus principios; y, de otro, mostrarse hasta cierto punto sensibles a las súplicas de sus acusadores arrepentidos. Esta dualidad es la que da juego a la trama y la que provoca un discurrir no forzado de las escenas.

Todo le sirve a Tamayo para simular en la escena lo real, lo cierto. Un efecto al que contribuyen, entre otros elementos ya citados, los diálogos vivos y distendidos, el uso de las expresiones coloquiales y del lenguaje cercano al público. El dramaturgo usa el léxico, los giros expresivos y los distintos tonos de la voz para lograr que los personajes nos trasladen sus más íntimas vivencias y sus más sinceros sentimientos. Y ello es posible gracias a que Tamayo, al igual que Ayala *elabora un texto que está en plena sintonía con la sociedad de su*

Según el Acta de Defunción publicado por José Antonio Sáez Fernández,¹¹ Sijé falleció en su domicilio «el día de ayer a las veinte y tres a consecuencia de toxi-infección intestinal, según resulta de la identificación facultativa y reconocimiento practicado».

Se trata de una septicemia al corazón, que es una enfermedad infecciosa grave, producida por la existencia de bacterias patógenas y productos de la misma en la sangre, según Sáez Fernández¹² en el mismo libro.

Fue enterrado el día de Navidad, bajo la presidencia de los familiares de Sijé, José Martínez Arenas, el Padre Carrió y José M.^a Ballesteros. Según la prensa, no hubo distinción de ideologías en la concurrencia de personas que desearon despedirse de Pepito.

El 26 de diciembre aparece la noticia de la muerte de Sijé en *El Sol*. Vicente Aleixandre se entera por este medio e informa a Miguel Hernández. La familia de Pepito recibe los pésames de, entre otras personas, P. Félix García (30-XII-1935), Alfonso y Francisco Rodríguez Aldave y Ernesto Giménez Caballero (ambos, el 31-XII-1935), Álvaro Botella (3-I-1936), Jesús Alda Tesán (5-I-1936), Abelardo L. Teruel (7-I-1936), Carlos Martínez-Barbeito (principios de enero de 1936) y P. Buenaventura de Puzol (20-I-1936), desde la localidad murciana de Totana).

Ballesteros, en su artículo “Ha muerto Ramón Sijé”, publicado en *La Verdad* del 28 de diciembre de ese aciago año, concluye su evocación con estas elocuentes letras:

La hora de la consagración de Ramón Sijé como escritor, no necesitará como condición precisa la de saltar la valla de su vida corporal. El despejo de su inteligencia, su voluntad y su buena estrella serán acicates que harán pueda saborear, aunque no tan pronto como él quisiera, las halagadoras caricias del triunfo.

A los pocos días de su muerte, el semanario oriolano *Acción*, de orientación derechista, le rinde homenaje el 30 de diciembre, en el que colaboran también significados escritores de izquierdas, como Jesús Poveda y Augusto Pescador.

¹¹ *Textos sobre Ramón Sijé*, edición y notas de José A. Sáez Fernández, Almería, Imprenta Cervantes, 1985, p. 102, n.º 73. Sección Tercera, Tomo 114, Folio 219 Vto.

¹² *Ibidem*, p.102, n.º 74.

EL VUELO DE LA PALOMA: GÓNGORA, LORCA Y LA POESÍA HISPANO-ARÁBIGA

JESÚS PONCE CÁRDENAS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

La celebración del octogésimo aniversario de la constitución del grupo del 27 está promoviendo a lo largo de estos últimos meses un interesante debate en torno a las aportaciones y los defectos que caracterizaron la boga neobarroca que se impuso en la España de los años veinte. El enjuiciamiento de aquellas brillantes creaciones y de los encomiables trabajos filológicos que fundaron el moderno gongorismo venía, en realidad, de algo más atrás. Tan necesaria valoración, fruto de un distanciamiento objetivo, respondía sin duda al juicioso intento de luchar contra determinadas inercias críticas, al ansia de superar un caudal de ideas preestablecidas. Desde su doble condición de poeta y filólogo, Andrés Sánchez Robayna ponía en aviso contra algunas actitudes derrotistas:

Ni es cierto que los poetas y críticos de la *generación del 27* ofrecieran, en el plano filológico, una definitiva recuperación de la obra de Góngora (pese a sus notables contribuciones en esa área, muy en especial las del admirable Dámaso Alonso), ni es menos falso que esa obra quedara

inscrita en los lenguajes líricos *veintisetistas* como signo identificador de la *generación* misma y como asunción modélica del influjo de Góngora en la lírica del siglo XX, hasta el punto de invalidar como mimética, poco *nueva* o poco original toda aproximación posterior a las lecturas llevadas a cabo por Diego o Alberti, Alonso o Guillén, Lorca o Cernuda.¹

Con igual energía se expresaba en fechas más cercanas el profesor José Lara Garrido, al asumir con cuantiosos reparos la labor efectuada por Gerardo Diego y algún que otro secuaz del autor del *Manual de espumas*:

La actualización forzada por esta especie de filología poética tenía su contrapunto en acusadas limitaciones de intelección y explicación históricas. Las fallas de un ejercicio *amateur* y sin norte metodológico [...] lastró indefectiblemente el resolutivo alegato que daba carta de naturaleza en 1927 a la *tradición gongórica*.²

En verdad, la recuperación de la poesía gongorina (tanto desde la ladera creativa, como desde la filológica) debe considerarse a la luz de las tensiones propias de un complejo proceso histórico-estético en el que intervinieron gustos e intereses personales, desaconsejables prisas, estrategias de autopromoción, alegatos *pro domo*... Mas no es tiempo ahora de escudriñar el proceloso y apasionante panorama que emerge de los epistolarios y las tesis doctorales de algunos integrantes del grupo del 27.³ Desde un ámbito de estudio mucho más modesto, quisiéramos centrarnos aquí en dilucidar algunos interesantes matices de hibridación presentes en aquella *tradición áurea* donde se inscribe con radiantes ecos la poesía de Federico García Lorca.⁴

¹ Tomo la cita de la introducción del profesor canario a su *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-19 (p. 10).

² "La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo", en A. Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el Grupo del 27*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168 (en especial, pp. 122-123). Resultan asimismo de obligada lectura otras valiosas páginas de J. Lara Garrido dedicadas a la elaboración de un "Nuevo escorzo para el Góngora del 27", *Mercurio. Panorama de libros*, 91 (Junio 2007), pp. 10-11.

³ La complejidad de dicho trasfondo se comprende con una primera lectura del volumen cuidado por Gabriele Morelli: *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-Textos, 2001. De suma importancia resulta asimismo la recién exhumada tesis guilleniana: *Notas para una edición comentada de Góngora* (eds. A. Piedra y J. Bravo, prólogo de J. M. Micó), Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.

⁴ Recupero el marbete de un interesante ensayo de Francisco J. Díez de Revenga: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 93-139 (se localizan allí las aproximaciones parciales "Sobre Góngora y el 27: recapitulación" y "García Lorca en 1927: neotradicionalismo, neobarroquismo").

con el manifiesto de *Nueva Poesía* en el que critican *Caballo Verde para la Poesía*. El grupo sevillano, integrado por Juan Ruiz Peña, Luis F. Pérez Infante y Francisco Infantes Florido, respondió contundentemente a Sijé en el número 2-3 de su revista, "Saber leer, saber escribir, saber pensar", en noviembre-diciembre de 1935. Descalifican a Sijé con las siguientes expresiones: « Todos sabemos que se trata de un mozalbete imberbe, pueblerino y pedantesco, por indigestión de letras (...) Su pensamiento es tan caótico, tan confuso, como la poesía superrealista, de la que — ¡oh, paradoja! — abomina».

Finalmente, Sijé les envió un escrito privado, en el que intentó una aproximación de posturas. La muerte lo impidió. El grupo sevillano expresó sus condolencias al padre del ensayista en carta fechada en Sevilla el 30 de diciembre. Miguel Hernández estaba al tanto de la polémica.

Hacia la primera quincena de diciembre, Sijé se encuentra en Madrid, según carta de Juan Guerrero Ruiz al padre del escritor oriolano datada el 28 de diciembre; quizás fuera allí para presentar su ensayo, cuyo plazo expiraba a mediados de ese mes.

En el archivo de Ramón Sijé ha aparecido una carta manuscrita, de principios de 1936, firmada por Antonio Azorín, muy deteriorada, dirigida a los padres de Sijé. En ella, por recomendación de Miguel Hernández, solicita algún número de la revista *El Gallo Crisis*. También informa que Hernández le "anuncia la edición del ensayo que deseo ya conocer", refiriéndose al citado ensayo sobre el romanticismo, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas*, no publicado, como se sabe, hasta 1973 por el Instituto de Estudios Alicantinos, sobre el cual, Gaspar Peral Baeza ha publicado un elocuente artículo en el que relata sus peripecias editoriales.¹⁰ La tesis del romanticismo histórico y del romanticismo eterno procede de Eugenio D'Ors, aunque existen diferencias o discrepancias en la cuestión de las relaciones entre clasicismo y barroco. D'Ors niega la vinculación entre ambos y Sijé ve el segundo como la última consecuencia de la *ratio* escolástica. Sijé se obligó a estudiar doce horas diarias para preparar el ensayo, que no cumplía los requisitos que se exigían en las bases.

Hacia el 13 o 14 de diciembre se queja de un malestar estomacal. Fallece a las once de la noche del día de Nochebuena con 22 años.

¹⁰ "Miguel Hernández y el Ensayo de Ramón Sijé sobre el Romanticismo", *El Eco Hernandiano* (Orihuela), 9 (primavera 2006), pp. 2-10.

urgencia por terminar su ensayo sobre el romanticismo, *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas. Ensayo sobre el romanticismo histórico en España (1830-Bécquer)*, la polémica con el grupo sevillano de la revista *Nueva Poesía* y el empeoramiento de su salud.

El 19 de junio de ese año, Álvaro Arauz escribe a Sijé una carta en la que le anuncia el envío de su libro *Voz y cuerda*, publicado en ese mismo tiempo en Madrid por la prestigiosa Editorial Plutarco, le agradece una carta anterior con comentarios favorables a su poesía, y le pide que cuando reseñe su libro en *Revista Hispánica Moderna* le avise para comprar un ejemplar. No se publicó esa reseña en la revista, editada en Alicante por Juan Guerrero Ruiz, buen amigo de Sijé.

Pedro Pérez-Clotet, director de *Isla*, se dirige a Sijé para preguntar a diversos escritores, entre los que se encontraba Sijé, sus opiniones sobre la recuperación del romanticismo, ante su centenario. Las respuestas fueron publicadas en el número 7-8, de 1935,⁹ Sijé criticó a Bécquer y afirmó que la “nueva literatura” no era más que una escuela posromántica. La revista *Nueva Poesía*, en su número 1, de octubre de ese mismo año, comentó las opiniones sijenianas:

Lo que ya no puede discutirse, por ser inadmisibile de todo punto, es la deshumanización incolora que advierte Sijé en el poeta de las *Rimas*. Hace falta no haber leído un solo verso de Bécquer o ser absolutamente irresponsable para juzgar de ese modo. No podemos admitir que Sijé hable de Gustavo Adolfo sin haberle leído.

Sijé respondió en *El Sol* del 10 de noviembre con “Polémica. Saber leer, saber comprender, saber falsificar”. El ensayista acusa a los responsables de la revista andaluza de apropiarse de su postura respecto de la poesía surrealista

⁹ El título de la encuesta fue “La nueva literatura ante el centenario del romanticismo”. Se publicaron las respuestas y comentarios de Carmen Conde, Eduardo de Ontañón, Adriano del Valle, Guillermo Díaz-Plaja, Rogelio Buendía, Alfredo Marquerie, Juan Gil-Albert, Ramón Sijé, Rafael de Urbano, Enrique Azcoaga, María Cegarra Salcedo, Andrés Ochando, Sánchez-Trincado, José M.^a Luelmo, Ildefonso-Manuel Gil, José Ferrater Mora, Iván de Tarfe, Álvaro Arauz, María Luisa Muñoz de Buendía, Juan Ruiz Peña, Alfredo y Francisco Rodríguez Aldave, Tomás Seral y Casas, Julio Angulo, R. Olivares Figueroa, José Sanz y Díaz, José S. Serna, N. Sanz y Ruiz de la Peña, Eugenio Mediano Flores, Pascual Pla y Beltrán, Arturo Zabala, José Rodríguez Cánovas, Raimundo Gaspar, Juan Alcaide Sánchez, Luis F. Pérez Infante, Manuel de Rojas Marcos y Antonio Aparicio Errere. Puede consultarse la reciente edición facsímil de la revista andaluza: *Isla. Hojas de Arte, Letras y Polémica [1932-1936]*, edición y prólogo de José M.^a Barrera López, Sevilla, Editorial Renacimiento-Servicio de Publicaciones, Diputación de Cádiz-Centro Cultural de la Generación del 27, 2006, pp. [158-168]. Las respuestas de Sijé se encuentran en las páginas [160-161].

Desde que pronunciara en el Ateneo su famosa conferencia en torno a *La imagen poética de Luis de Góngora*, el nombre de Federico García Lorca quedaría asociado a la imponente figura del genio barroco.⁵ El conocido y muy personal texto crítico del escritor granadino serviría, a partir de entonces, para trazar ocasionales paralelos entre la poética del maestro secentista y su moderno admirador. Bajo el estímulo de las afirmaciones recogidas en dicha conferencia, los hispanistas se lanzaban con denuedo a la “caza de imágenes” gongorinas que pudieron inspirar a Lorca. Como podrá verse a continuación, no vamos a seguir ahora ese tipo de enfoque, ni hemos de centrarnos tampoco en el apasionante fragmento conservado de la *Soledad insegura*.⁶ En cierto modo, nuestra investigación se acoge a una línea que distinguió con característica maestría el decano de los estudios gongorinos, ya que en fechas muy tempranas afirmaba Dámaso Alonso:

Una nota del arte de Góngora es su andalucismo. La literatura novísima [...] ofrece dos interesantes y radicalmente diferenciadas manifestaciones de poesía andaluza. Andalucismo oriental, bravío de sierra y bandoleros, el de Federico García Lorca; occidental, de mar y de salinares, el de Rafael Alberti.⁷

A la luz de esta sintética revelación sobre el poso meridional compartido por Luis de Góngora y Federico García Lorca, nuestro interés se centrará exclusivamente en uno de los poemas redactados a finales de 1935 y principios de 1936, los celeberrimos sonetos amorosos encaminados a Rafael Rodríguez Rapún.⁸

⁵ Como aproximación global a las lecturas y la relación del poeta granadino con el autor secentista, pueden verse los trabajos de Joseph Velasco, “Góngora et Lorca”, *Criticón*, 6 (1979), pp. 46-83 y Francesco Guazzelli, “Lorca legge Góngora”, en G. Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 287-297.

⁶ Para un primer contraste de la *imitatio gongorina* practicada por Alberti y Lorca, puede consultarse el artículo de Javier Pérez Bazo, “Las *Soledades* gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar”, *Criticón*, 74 (1998), pp. 125-154.

⁷ “Góngora y la literatura contemporánea”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 518-566 (p. 559). Como es sabido, Dámaso Alonso redactaba estas páginas en 1927 y vieron la luz por vez primera en 1932.

⁸ Asumiendo cierta distancia, ha defendido una lectura de los sonetos ajena a la clave homosexual Epicteto Díaz (en “El *amor oscuro* en los sonetos de García Lorca”, *Draco*, 2 (1990), pp. 35-49). Una postura más matizada ofrece Víctor Infantes en “Lo oscuro de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca”, en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca: saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988, pp. 57-88.

Como bien ha subrayado la crítica, los meses previos a la trágica muerte del escritor suponen para éste el amanecer de un nuevo rumbo estético, marcado por la necesidad del retorno al clasicismo. En ese preciso marco se inscribe el texto del que hemos de ocuparnos ahora, una composición que podría surgir de la contaminación de estilemas barrocos y de algún otro elemento aún no bien precisado, cuyo remoto origen se liga en cierta forma a la pervivencia del epigrama helenístico o a la imaginería arábigo-andaluza. Leamos, pues, los endecasílabos del *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*:

Este pichón del Turia que te mando,
de dulces ojos y de blanca pluma,
sobre laurel de Grecia vierte y suma
llama lenta de amor do estoy parando.

Su cándida virtud, su cuello blando,
en limo doble de caliente espuma,
con un temblor de escarcha, perla y bruma
la ausencia de tu boca está marcando.

Pasa la mano sobre su blancura
y verás qué nevada melodía
esparce en copos sobre tu hermosura.

Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura
llora sin verte su melancolía.⁹

Redactado a la manera de una 'tarjeta lírica' que había de acompañar el envío de una paloma como presente, el soneto se inserta en unas coordenadas bien precisas de la tradición clásica. Como es sabido, la retórica votiva de los *Anathematiká* coleccionados en el libro VI de la *Antología Griega*, fue reelaborada por el mayor de los epigramatistas latinos en dos amplias secciones de su monumental colección de poemas breves. Así, los *Xénia* (*Regalos para los amigos*) y los *Apophóreta* (*Obsequios para los invitados*) conformaron los libros XIII y XIV de los *Epigramas* de Marcial.¹⁰ En cada *liber* se ofrece un amplísimo

⁹ Federico García Lorca, *Obras completas* (ed. A. del Hoyo), Madrid, Aguilar, 1989, t. I, p. 946. Para las variantes del manuscrito, puede verse la reproducción fotográfica del poema en Patrick Paul Garlinger, "Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX (2002), pp. 709-730 (p. 720).

¹⁰ Para el examen de la tradición epigramática hispana en relación con sus modelos antiguos resulta capital un estudio reciente de Sagrario López Poza, "La difusión y recepción de la

Una vez formalizado ese noviazgo, Sijé acudirá a la tahona. Es por ello que la legendaria tertulia ha quedado algo desvaída e imprecisa, por no decir que anulada como tal. En el archivo de Sijé se conserva un manuscrito, en mal estado, de 26 hojas, dedicado a su novia, fechado en enero de 1934, de una obra de creación propia, desconocida hasta la fecha: *Farsa de amor y odio*. Además, Augusto Pescador, que estudiaba en Madrid, en carta del 19 de marzo de ese año, le informa que se ha enterado por Miguel Hernández de sus amores, y que de este modo será mejor escritor pero peor pensador. Según su novia, a Sijé le gustaba dar largos paseos y tenía mucho sentido del humor.

En agosto de 1932 participa en el Campamento Universitario de Sierra Espuña (Murcia), donde conoce personalmente a Antonio Oliver Belmás, Carmen Conde, Carlos Martínez-Barbeito, Félix Ros, etc. En octubre se celebra el homenaje mironiano en Orihuela. En este año Sijé profundiza también la amistad con Raimundo de los Reyes y José Ballester, y en 1933 destacan sus colaboraciones para *La Verdad* de Murcia. Se enfría la relación con Ernesto Giménez Caballero y crece la de José Bergamín. Colabora en *Cruz y Raya*, *El Día*, de Alicante, *Isla*, de Cádiz, y ayuda en la publicación de *Perito en lunas*, de Miguel Hernández. Es invitado al Ateneo de Alicante y a la Universidad Popular de Cartagena.

Asiste en Orihuela a varias tertulias, como la del Palace Hotel, de tono literario; la del convento de los capuchinos, más filosófica; y existía una tercera, politizada, la del notario José M.^a Quílez y Sanz, a la que no acudía Sijé.

Entre junio de 1934 y enero de 1935 termina las seis asignaturas que le faltaban para concluir sus estudios de Derecho, con tres matrículas de Honor y tres sobresalientes.

En diciembre de 1934 forma parte de la Comisión Organizadora de la Asociación de Asistencia e Higiene Social de Orihuela, junto con Alfredo Serna, José M.^a Quílez y Sanz (nombres que se repetirán en las páginas que siguen), Fernando Quintana y Jaime Sánchez Ballesta. Funda su tan famosa como escasamente leída revista *El Gallo Crisis*. A partir de ese momento, vivirá entregado a la dirección de la publicación periódica.

El último año de la vida de Sijé, 1935, fue muy duro, aparte de frenético por las actividades múltiples y los plazos tan cortos en su trabajo. En enero de 1935 concluye sus estudios de Derecho con Premio Extraordinario de Licenciatura.

Además del enfriamiento de su amistad con Miguel Hernández, Sijé tuvo que soportar el rechazo de los intelectuales en Madrid a su revista, la

El 21 de julio de ese intenso año de 1930 marcha a la localidad cordobesa de Fernán-Núñez, donde residían familiares suyos, y no regresará a Orihuela hasta el 18 de septiembre. Se conservan 47 cartas dirigidas a sus padres, de un total algo más numeroso. En estas misivas familiares, sin pretensión literaria, contrapunto de equilibrio emocional a sus artículos periodísticos de entonces, y a la posterior ascética mortificación de las palabras y de las ideas, es Pepito quien se nos presenta, no el futuro Ramón Sijé, preocupado por la salud de los suyos y por el transcurrir algo tambaleante del negocio familiar, los problemas propios de salud, su tremenda facilidad de hacer amistades superando diferencias de variado tipo, su afición por la fotografía, visitas a Sevilla y a otras ciudades andaluzas, etc. En ellas advertimos un muchacho con gran personalidad, admirado y respetado por su familia, y resuelto en la vida.

Tres días después de llegar a la citada localidad cordobesa, el 25 de julio, informa a los suyos de las interesantes conversaciones mantenidas con Antonio Romero, amigo de la familia, comunista declarado con el que compartirá paseos, cervezas y variados temas de discusión. Esta facilidad de hacer amigos será una tónica en su biografía, aún antes de la llegada en 1932 del Instituto de Segunda Enseñanza a Santo Domingo, en Orihuela, y excomunión de la Compañía de Jesús.

También dispone de tiempo para colaborar en los ensayos de una obra teatral, como informa en carta del 25 de agosto: «¿Qué cuándo voy a ir?... cuando disminuya el calor (...) cuando se estrene una obrilla que estamos ensayando... que será pronto».

En ese mismo año de 1930 crea las revistas *Voluntad* y *Destellos*, ésta más de carácter literario que la primera. También participa en otras, por ejemplo, *El Pueblo de Orihuela* y *Actualidad*. Destacaría un precioso artículo, más de creación que periodístico o ensayístico: “Etopeya”, publicado en el número 142 de *El Pueblo de Orihuela*, el 19 de noviembre de 1930.

En 1931 inicia los estudios de Derecho en la Universidad de Murcia como alumno libre, dirigido por su tío Francisco Marín Garrigós, que regentaba una academia. Entonces colabora en *Diario de Alicante*, órgano del Partido Republicano Radical, al que perteneció. Comienza a gestarse el homenaje a Gabriel Miró. A finales de ese año empieza a publicar en *El Sol*.

En el primer trimestre de 1932, se inicia el noviazgo de Pepito con Josefina Fenoll (nacida el 12 de junio de 1914), gracias a las visitas que ésta realiza a la casa familiar de los Marín-Gutiérrez para llevarles pan a diario.

abanico de versos que en su día acompañaron a los regalos donados por el escritor; dichos dísticos portaban algún mensaje (reflexivo, suavemente burlón, o amistoso sin más) para el destinatario.¹¹ Por cuanto ahora nos atañe, hemos de precisar que el cantor de Babilis había recogido allí numerosas composiciones concebidas para presentar el obsequio de diferentes aves; la variedad de las mismas es tal que llega a comprender nada menos que veintiséis especies.¹² De tan abigarrada colección ornitológica, nos interesa traer aquí a la memoria los versos consagrados a las *Columbinae* (*Palomas*) y los *Palumbi* (*Palomas torcaces*):

*Ne violes teneras periuro dente columbas,
tradita si Gnidiae sunt tibi sacra deae.
'Con sacrilego diente no manilles a las tiernas palomas,
si te han sido comunicados los rituales de la diosa de Gnido'.*

*Inguina torquati tardant hebetantque palumbi:
non edat hanc volucrem qui cupit esse salax.
'Las palomas torcaces reprimen y embotan sus impulsos carnales:
que no coma tal ave quien desee ser lascivo'.*¹³

Tal como atestigua la pareja de dísticos redactada por Marcial, desde la Antigüedad clásica el regalo de palomas estaba asociado a un contexto amoroso y sensual, ya que la cándida ave era el animal emblemático de la diosa Venus.

Pese a que casi podamos descartar de plano un conocimiento directo de los epigramas latinos por parte de Lorca,¹⁴ no deja de resultar interesante que éste recordara tal linaje de aves cuando ponderaba la quintaesenciada sensualidad que caracteriza la poesía de Góngora: “*La Fábula de Polifemo y Galatea* es un poema de erotismo puesto en sus últimos términos. Se puede

Antología griega en el Siglo de Oro, en B. López Bueno (coord.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 15-67.

¹¹ De manera modélica, Vicente Cristóbal López ha abordado el estudio de la pervivencia del bilbilitano en nuestras letras: “Marcial en la literatura española”, *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1987, t. II, pp. 149-210.

¹² La extensísima serie se localiza en lib. XIII, eps. 45, 51-53, 61-78 y lib. XIV, eps. 73-76, 217. El elenco íntegro comprende pollos, tordos, patos, tórtolas, francolínes, gallinas cebadas, capones [dos veces], perdices, palomas, palomas torcaces, oropéndolas, cotorras, pavos reales, flamencos, faisanes, gallinas de guinea, gansos, grullas, becasinas, cisnes, porfiriones, loro, cuervo, ruiseñor, picaza, halcón.

¹³ Martial, *Epigrams* (ed. W. C. A. Ker), London-Cambridge, William Heinemann-Harvard University Press, 1968, p. 414. Para la traducción, sigo el texto de A. Ramírez de Verger y J. Fernández Valverde: Marcial, *Epigramas*, Madrid, Gredos, 1997, vol. II, p. 339.

¹⁴ Aunque cite al bilbilitano en su *Teoría y juego del duende*: “En España tiene el duende un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz, elogiadas por Marcial” (*Prosa*, Madrid, Alianza, 1969, p. 185).

decir que tiene una sexualidad floral [...]. ¿Cuándo se ha descrito un beso de una manera tan armoniosa, tan natural y sin pecado como lo describe nuestro poeta en el *Polifemo*? *No a las palomas concedió Cupido / juntar de sus dos picos los rubíes, / cuando al clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes*". La naturaleza venérea o cupidinosa de esas mismas aves nuevamente se subrayaba en otro pasaje de la conferencia: "llama a la paloma, quitándole con razón su adjetivo de cándida, *el ave lasciva de la cipria diosa*".¹⁵ En suma, las admirativas aseveraciones que el autor de la *Soledad insegura* recogiera en su famoso texto crítico acaso cohonesten la hipótesis de una asociación clásica entre el *eros* sensual y la paloma, un vínculo conceptual que pudo llegar hasta él a través de la mediación gongorina.

A la luz de los venerables precedentes señalados, quizá no resulte exagerado afirmar que el soneto lorquiano muestra un parentesco remoto con un microgénero inscrito en el orbe del epigrama: los *Xénia* o 'Regalos para los amigos'. Mas la fortuna de tan curioso género no se limitó al mundo helenístico, ya que estos singulares *poemas de los dones* perduraron más allá de la cronología antigua, hasta el punto que no resulta difícil hallar ejemplos del mundo medieval ya asociados claramente a un contexto amoroso. En efecto, se han conservado pequeños textos líricos concebidos para acompañar el envío de toda clase de obsequios que el poeta galán ofrendara a la dama: una rosa, un limón, unas cerezas, un retrato, una red, unas cuentas, un anillo, un cordón, unos guantes...¹⁶ Como el lector bien puede imaginar, también la ofrenda de un ave daría ocasión a algún interesante poema cancioneril. Acaso convenga evocar ahora el testimonio de los versos cuatrocentistas de Florencia Pinar, quien compuso una melancólica *Canción a unas perdices que le enviaron vivas*:

D'estas aves su nación
es cantar con alegría
y de vellas en prisión
siento yo grave pasión
sin sentir nadie la mía.

Ellas lloran que se vieron
sin temor de ser cativas,
y a quien eran más esquivas

¹⁵ Federico García Lorca, *Prosa*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 120-121 y p. 118.

¹⁶ Álvaro Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, London, University of London, 2001, pp. 9-11, 40-49, 52-54.

José Marín Garrigós y María Presentación Gutiérrez Fenoll, poseían una tienda de tejidos en el número 27 de la calle Mayor, que ve decaer progresivamente sus ventas. Después nacerán sus hermanos Justino (1915) y María Dolores (1920). A la muerte de Sijé, la desgracia se abate sobre la familia: el padre muere atropellado por un carro, Justino fallece en 1946 y Mari-Lola en 1964.

El 25 de marzo de 1923 celebra su Primera Comuni3n en la Capilla de la Casa-Asilo de Ancianos Desamparados de Orihuela y para la ocasi3n prepar3 un recordatorio con texto propio.

Siete meses despu3s, en octubre de ese mismo a3o de 1923, ingres3 en el Colegio de Santo Domingo, regentado por los jesuitas, para cursar Preparatorio Inferior. Ah3 coincidi3 con, entre otros, Miguel Hern3ndez, Francisco de D3e y Augusto Pescador. En el curso 1925-1926 comienza el Bachillerato. A los doce a3os concursa en un premio que elogia la proeza de los aviadores Franco, Ruiz de Alda, Dur3n y Rada, al atravesar el Atl3ntico sobre las alas del "Plus Ultra", con el trabajo "Espa3a, la de las gestas heroicas", publicado en el n3mero 41 de la revista madrile3a *H3roes* el 31 de marzo de 1926. Sin embargo, a pesar de que algunos cr3ticos as3 lo han sostenido, no lo gana.

En el curso 1926-1927 se incorpora al plan de Bachillerato de 1925. Se examina en junio de 1927, y en el curso 1927-1928 concluye sus estudios de Bachillerato Elemental, con sobresalientes.

El 13 de septiembre de 1928 publica su primer art3culo period3stico en Orihuela, en *Actualidad*, sobre Jos3 M.³ Gabriel y Gal3n.

Entre marzo-julio de 1930 participa, como luego veremos, en la creaci3n de la revista *Voluntad*. Tambi3n colabora en *El Pueblo de Orihuela*, y adopta la firma de Ram3n Sij3, anagrama formado por las letras del nombre de pila y del primer apellido. En junio de 1930, con apenas 17 a3os, concluye sus estudios de Bachillerato Universitario, con Premio Extraordinario, con lo que dej3 de ser alumno de los jesuitas. As3, se aline3 con otros grupos cat3licos, como la Juventud Antoniana. En ese sentido, en el n3mero 5 de *Voluntad*, del 15 de mayo de 1930, se publica un texto sin firma muy elocuente: "La brillante velada de propaganda de la Juventud Antoniana", en el que se informa de la reuni3n celebrada el 4 de mayo en el Sal3n de Conferencias de la Caja de Monserrate, presidida por Luis Almar3a, en la que se hace referencia a Jos3 Mar3n como vicepresidente de la Comisi3n de Festejos. Adem3s, y esto tambi3n resulta de inter3s, dicha organizaci3n dispon3a de un Cuadro Art3stico Antoniano, en el que no es improbable que nuestro personaje tambi3n participara.

y el reinado de los fantasmas en 1973;⁶ mi amigo Gaspar Peral Baeza, que hizo realidad la publicación de dicho ensayo; Antonio Luis Galiano Pérez, que coordinó un interesante folleto en 1987;⁷ Ramón Fernández Palmeral, que ha dedicado una monografía al ensayo sobre el romanticismo; mi también amigo Francisco Martínez Marín; Antonio García-Molina Martínez; mi otro amigo, Antonio Peñalver García, y en general, a quienes no se dejan influir por valoraciones espurias sino que prefieren sacar sus propias conclusiones.

Deseo también agradecer la colaboración, siempre entusiasta, de la Biblioteca Pública del Estado “Fernando de Loazes”, de Orihuela, y de su director, César Moreno.

Un reconocimiento especial, de afecto, merece la ya mencionada doña Carmen Saldaña, heredera de Sijé, por cedernos generosamente su importante legado para que futuros investigadores se acerquen a un intelectual completo que supo adelantarse al Concilio Vaticano II en la necesidad de que los católicos defiendan en la calle, cívicamente, su fe, y que no se queden inmóviles ante los sucesos que, entre 1934-1935, azotaron nuestro país.

BIOGRAFÍA

La trayectoria biográfica de Sijé está suficientemente bien trazada en la monografía de José Muñoz Garrigós, y aquí traemos algunos datos relevantes de su vida. En otro de sus trabajos, el mencionado crítico,⁸ confiesa que no se ha prestado suficiente atención a la personalidad humana de Sijé. Además, probablemente, la altura intelectual de sus escritos ha hecho mella en el escaso interés que ha despertado su trayectoria humana. Resulta totalmente injusto, ya que sus coetáneos valoraron, especialmente, el alto concepto de la amistad que tenía, por encima de su inteligencia. No se trataba de Ramón Sijé, el frío pensador refugiado en su gabinete, sino del Pepito amigo que disfrutaba con las tertulias, obras de teatro, y que ayudaba a quien se lo pidiera.

José Ramón Rufino Justino Antonio Marín Gutiérrez nació en Orihuela el 16 de noviembre de 1913 a las seis de la tarde y es bautizado diez días después en la catedral por el obispo de Orihuela, Ramón Plaza y Blanco. Sus padres,

⁶ Prólogo de Manuel Martínez Galiano, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973.

⁷ *Ramón Sijé: Luces y sombras*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante y Murcia, 1987.

⁸ “El itinerario andaluz de Ramón Sijé, según las cartas a su familia”, en *Homenaje a Justo García Morales. Miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Musicólogos y Documentalistas (ANABAD), 1987, p. [821].

esos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de velas en prisión
siento yo grave pasión,
sin sentir nadie la mía.¹⁷

Esa misma boga, refinada y galante, del *poema regalo* dirigido a la amada tampoco fue ajena a los grandes autores áureos, desde los albores del Renacimiento hasta las postrimerías del Barroco: Marullo hacía llegar violetas y lirios a su adorada Neera (“*Has violas atque haec tibi candida mano lilia mitto*”), Jorge de Montemayor redactaba unos versos a una dama “enviándole un vaso de mármol muy blanco”, Vicente Espinel unos octosílabos para acompañar el envío de una fruta (la “lima”), Francisco de Medrano un soneto admonitorio que advierte a Galatina junto a una flor (“*Esta que te consagro fresca rosa*”), Antonio de Paredes tejía asimismo una oda para acompañar un ramillete de claveles, violetas, jazmines y rosas (“*Estas, Éfire bella, suaves flores*”)... Si se presta un poco de atención al *incipit* de varias composiciones de este microgénero, lograríamos reconocer una primera marca retórica del mismo: el uso de la deixis de cercanía que sirve para notar verbalmente la inmediatez del regalo (“*d’estas aves*”, “*has violas*”, “*esta [...] rosa*”, “*estas [...] flores*”).¹⁸ Intuimos que la huella de ese artificio retórico resulta apreciable en la apertura del soneto lorquiano: “*este pichón*”. Sin duda, otro elemento que desempeña una función axial en esta gavilla de *poemas regalo* será la naturaleza del propio objeto donado, ya que en muchos de ellos la ofrenda misma encierra también el mensaje. Por espigar un caso que presenta una muy remota afinidad con la pieza lorquiana, cabría recordar el célebre soneto VIII de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Se trata de una pieza de ocasión encaminada a un destinatario histórico, unos versos con los que Petrarca acompañaba un regalo:

¹⁷ *Poesía de Cancionero* (ed. A. Alonso), Madrid, Cátedra, 1995, p. 378. Alan Deyermond comenta estos octosílabos en “El gusano y la perdiz: reflexiones sobre la poesía de Florencia Pinar”, *Poesía de Cancionero del Siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007, pp. 259-265. Puede confrontarse la alusividad del texto con el desgarrado de una décima secentista del conde de Villamediana (*A una dama que le envió una perdiz*): “Niña, pues en papo chico / no cabe chica mitad, / con perdiz almorzad, / porque tiene pluma y pico. / Si mentalmente os fornico, / no me lo podéis negar, / que Amor sabe penetrar / hoy, primer día del año, / mil puertas con un engaño, / mil llaves con un mirar” (*Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 929).

¹⁸ De hecho, la *retórica de la contigüidad* ostenta un origen milenar: el deíctico inicial aparecía ya entre los epigramas *anathematiká* del libro VI de la *Antología Griega* (como aquel de Simónides [VI, 2] donde se consagra un arma a Atenea tras la guerra, cuyos versos principian “Este arco”).

A pie' de' colli ove la bella vesta
prese de le terrene membra pria
la donna che colui ch'a te ne' nvia
spesso dal somno lagrimando desta,

libere in pace passavam per questa
vita mortal, ch'ogni animal desia,
senza sospetto di trovar fra via
cosa ch'al nostr'andar fosse molesta.

Ma del misero stato ove noi semo
condotte da la vita altra serena
un sol conforto, et de la morte, avemo:

che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena,
lo qual in forza altrui presso a l'extremo
riman legato con maggior catena.¹⁹

El octavo soneto del *Canzoniere* presenta un interesante perfil como *poema ofrenda*, ya que es la única composición en toda la *raccolta* petrarquesca donde el *yo lírico* enamorado y doliente no sustenta la enunciación poética. Como revela Marco Santagata, estos endecasílabos acompañaban una ofrenda cinegética dirigida probablemente al protector del humanista, Giovanni Colonna. El discurso poético se ponía así en boca de unas aves capturadas que probablemente deben identificarse como palomas (“che si tratti di colombe può essere avvalorato, oltre che dal genere femminile [‘libere’, ‘condotte’], dal fatto che il testo è un mosaico di tessere lessicali e di situazioni desunte dal V canto dell’*Inferno*”).²⁰ Más allá de la naturaleza coincidente de los dones (un blanco pichón, un conjunto de palomas), las divergencias con la bellísima pieza lorquiana resultan, pues, tan cuantiosas como indudables, aunque ahora no podamos dejar pasar por alto el significativo contacto que establece el cierre de ambos poemas: el autor (que engloba en Petrarca la figura del cazador “lui ch’a ciò ne mena”) se halla en la misma penosa situación que las aves prisioneras (“in forza altrui presso a l’extremo / riman legato con maggior catena”), condenado a crudelísimo cautiverio.²¹

¹⁹ *Canzoniere* (ed. Marco Santagata), Milano, Mondadori, 1997, p. 41.

²⁰ Marco Santagata, *ed. cit.*, pp. 41-42.

²¹ Jane Whetnall ha estudiado “las coincidencias de tema y contexto” entre el soneto petrarquesco y la cancioncilla de Florencia Pinar en un sugerente trabajo: “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero General*, 4 (2006), pp. 81-108 (en especial, pp. 101-107). Agradezco a Álvaro Alonso que me haya hecho notar, con generosidad suma, la trascendencia de dicho artículo.

ya que flaco favor haríamos tanto al primero como al segundo. Además, murió con 22 años, por lo que no podemos saber cómo hubiera madurado su concepción ensayística e ideológica.

Este artículo se estructura en las siguientes partes: una breve biografía, las facetas periodística (1929-1932) y ensayística sijenianas (1933-1935), *El Gallo Crisis* (1934-1935), y la relación de Sijé con Miguel Hernández. También han sido incluidos dos epígrafes más, debido a la relevancia de ambos: su amistad con Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde, y el homenaje tributado a Gabriel Miró en 1932. De todas maneras, ello no significa que sean compartimentos estancos, muy al contrario, son permeables entre sí y la delimitación conceptual y temporal es sólo metodológica, orientativa. Por ejemplo, lo que Muñoz Garrigós² califica en su libro del “yo opinante” propio del género ensayístico es perceptible ya en los artículos periodísticos sijenianos. Es un proceso unitario. La significación de la conocida revista sijeniana dentro de su obra nos ha obligado a destacarla singularmente, al igual que su relación con el autor de *Perito en lunas*, sin que en este último caso ello, entendemos, conlleve caer en lo mismo que censuramos.

El objetivo general de este trabajo no es otro que ofrecer una visión general, pero no completa, como estímulo a futuros lectores de Sijé e investigadores de su obra.

Quisiera dedicar las páginas que siguen a los críticos que han invertido esfuerzo y tiempo en desvelarnos la luminosidad de la prosa de Sijé, cuales Dámaso Alonso con el Polifemo gongorino, y entre ellos cito a Vicente Ramos³ en primer lugar, que dedicó, entre otros sagaces escritos, el capítulo III de su libro *Miguel Hernández*, de 1973, y un temprano artículo en 1957;⁴ al eterno estudioso del ensayista, José Muñoz Garrigós, que tan buenos trabajos firmó y que dedicó su memoria de licenciatura a *El Gallo Crisis*⁵ y otros valiosos trabajos sobre dicha publicación periódica, que se citan al final del presente artículo; José Antonio Sáez Fernández, que dedicó su memoria de licenciatura al ensayista; Manuel Martínez Galiano, que prologó *La decadencia de la flauta*

² *Vida y obra de Ramón Sijé*, prólogo de Jesús Manuel Alda Tesán, Murcia-Orihuela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Caja Rural Central de Orihuela, 1987, p. 65.

³ Madrid, Gredos, 1973, pp. [36]-88.

⁴ “Ramón Sijé”, *Información* (Alicante) (2-IV-1957).

⁵ *El Gallo Crisis*, memoria de licenciatura dirigida por Mariano Baquero Goyanes, Murcia, Universidad de Murcia, 1967.

Pérez. El generoso José Torres López nunca negó a nadie la consulta precisa, y es de justicia decirlo alto y claro aquí.

Las vicisitudes del archivo son bien conocidas. A las muertes de José Marín Gutiérrez en 1935 y de su hermano Justino en 1946, Mari-Lola, única familiar próxima, hereda los legados de ambos, especialmente el del primero. Al morir ésta en 1964, su viudo, el citado José Torres López, casado en segundas nupcias con doña Carmen Saldaña, se encarga de su custodia y conservación, hasta su fallecimiento. Una grave inundación en los años cincuenta provoca la pérdida o grave deterioro de algunos documentos, además de otras circunstancias menos decorosas.

Ese carácter de archivo casi desconocido hacía precisa una rápida intervención. Ya en 1995 pude conocerlo parcialmente, pero mi principal preocupación en aquel tiempo no era otra que terminar con la redacción de la tesis doctoral. En 2004 volví a hablar con doña Carmen Saldaña y ella, tan generosa como su marido, cedió su legado documental a la Fundación Cultural Miguel Hernández.

En este trabajo se exponen algunos frutos de este primer acercamiento al archivo de Ramón Sijé, tanto los referidos a Miguel Hernández como, especialmente, la obra sijeniana. Reconozcamos que, para el hernandiano, siempre es apasionante bucear en las cartas de Miguel, escritos urgentes en los que éste pide a su amigo, desde el frío Madrid de 1932, dinero, gestiones, letras de ánimo. La carga afectiva, que siempre debería estremecernos, también podrá ser sentida por quienes se acerquen a este importante material.

La figura de Ramón Sijé, seudónimo de José Marín Gutiérrez (1913-1935), ha sido valorada hasta fechas recientes en relación con la influencia que ejerció en su amigo Miguel Hernández, y por ser destinatario de la célebre "Elegía" que éste compuso para él. Eutimio Martín,¹ por ejemplo, afirma que «sin Miguel Hernández, Ramón Sijé no perviviría hoy más que en el nomenclátor callejero de la ciudad de Orihuela».

El mismo estudioso se pregunta, irónicamente, la razón del retraso en disponer de la obra sijeniana, si ésta goza de consideración tan alta entre sus exégetas. Es hora ya de desterrar prejuicios ideológicos y revisar la producción literaria de Sijé *per se*, no por su vinculación con el universal poeta oriolano,

¹ "Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión de Homenaje a Miguel Hernández, 1993, I, p. 43.

Una vez apuntado el primer rasgo significativo que entraña la capacidad alusiva de las ofrendas, se impone la necesidad de dilucidar las irisadas *valencias* simbólicas de la paloma en el soneto lorquiano. Como es bien sabido, la paloma durante la época clásica tenía connotaciones afines a las mostradas por la perdiz en la Edad Media, ya que ambas especies ornitológicas se ligaban al mundo de la sensualidad y la lascivia.²² Al aire de esta reflexión, la búsqueda de posibles paralelos con ejemplos autorizados del naciente Humanismo llevaría a Jorge Guillén a sostener que el poema "mantiene viva la gran corriente de Petrarca. En su *Canzoniere* LXXXI se pregunta: *Qual grazia, qual amore o qual destino / mi darà penne in guisa di colomba?* El estado amoroso se concreta en imagen. Pues así en el *soneto gongorino* el poeta manda a su amor una paloma".²³ La exquisitez y oportunidad de la cita resultan indudables, mas no existe nada más lejano de los derroteros espirituales del *Canzoniere* (y su bellísima traducción del séptimo verso del *Psalm*o LIV: "*Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo, et requiescam?*") que los sensuales endecasílabos de la pieza lorquiana.

Lejos de todo ese caudal clásico y renacentista, es probable que los derroteros melancólicos del *Soneto gongorino* nacieran realmente de las sugerencias de una colección poética que el genio de Granada había hecho suya poco tiempo atrás, me refiero a la antología de *Poemas arábigo-andaluces* publicada por Emilio García Gómez en 1930.²⁴ Entre las páginas de tan deslumbrante volumen, aparecen unos versos de Abulhasan Alí Abenhisn, secretario de Almotamid (rey de Sevilla entre 1069 y 1091), que llevan por título *El pichón*:

Nada me turbó más que un pichón
que zureaba sobre una rama, entre la isla y el río.
Era su collar de alfóncigo, de lapislázuli
su pechuga, tornasolado su cuello,
castaño el dorso y el extremo de las plumas del ala.

²² Mi radio de interés se halla lejos de las reflexiones post-modernas de Ángel Sahuquillo, "Las palomas de Gil-Albert y de Lorca", apartado 2.17 de *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Diputación de Alicante, 1991, pp. 161-165.

²³ El breve comentario del soneto lorquiano redactado por Guillén puede leerse en el *Epílogo* que éste redactara para los *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez* (ed. Javier Ruiz-Portella), Barcelona, Ediciones Áltera, 1995, pp. 39-40.

²⁴ Entre agosto de 1931 y agosto de 1934 Lorca había redactado trabajosamente las personalísimas recreaciones de la poesía islámica que conforman el *Diván del Tamarit*. Los dos hipotextos principales que le sirvieron de norte en dicha aventura estética fueron las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña y los citados *Poemas arábigo andaluces*.

Hacia girar sobre el rubí de su pupila
párpados de perla y orillaba sus párpados una línea de oro.
Negra era la aguda punta de su pico, como el cabo
de un cálamo de plata mojado en tinta.
Se recostaba en la rama del *arac* como en un trono,
escondiendo la garganta en el repliegue del ala.
Mas, al ver correr mis lágrimas, le asustó mi llanto
e irguiéndose sobre la verde rama, desplegó sus alas
y las batió en su vuelo, llevándose mi corazón.
¿A dónde? No lo sé.²⁵

Casi a vuela pluma, puede notarse cómo los versos de Abenhisn comparten con los endecasílabos de Lorca varios rasgos similares: la demorada recreación en la hermosura del ave (cuello, ojos, pico, dorso y pluma), el arrebatador zureo (*nevada melodía*) del pichón, la retórica de las lágrimas de un locutor poético entristecido, la imagen final del corazón (preso o robado)... El interesante poema hispano-musulmán permitiría distinguir cómo la paloma no sólo estaría ligada a la esfera voluptuosa, sino que también puede remitir a la *aegritudo amoris*. De hecho, esa última imagen del ave en la lírica hispano-árabe es relativamente frecuente, como nos hace pensar el cordobés Omar Ben Omar, que también plañía la ausencia en el poema *La amada*: "Recordando su talle, gimo de amor, / como las palomas que lloran sobre las ramas".²⁶ Llegados a este punto, resulta inevitable el recuerdo de la figura del célebre esteta e inspirado cantor *Ibn Hazm de Córdoba* (994-1063). Como es sabido éste obtuvo la fama con el tratado *El collar de la paloma*, apasionante volumen filigráfico redactado no lejos del Turia, ya que la misiva de un amigo almeriense alcanzaba al poeta y erudito musulmán hacia el año 1022 en la roca de Játiva. Como todos recuerdan, dicha carta le exhortaba a redactar un ensayo sobre la naturaleza del amor. En el sugestivo prosímpro del escritor arábigo-andaluz se localizan anécdotas sazonadas con destellos líricos, promovidos por la inserción de breves poemas. Así, por espigar una pequeña muestra, la paloma aparece en una de tales composiciones asociada a la mensajería de amor:

Yo conozco dos amantes que usaban como mensajero una paloma
amaestrada, en cuyas alas ataban las cartas. Sobre este asunto he dicho
en un poema: "Noé la eligió y no burló las esperanzas / que puso en ella,

²⁵ Emilio García Gómez (trad.), *Poemas arábigo andaluces*, Madrid, Editorial Plutarco, 1930, pp. 42-43.

²⁶ *Ibidem*, p. 76.

EL ARCHIVO DE RAMÓN SIJÉ

AITOR L. LARRABIDE
FUNDACIÓN CULTURAL MIGUEL HERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

En el verano de 2004 la heredera de Ramón Sijé, doña Carmen Saldaña, cedió a la Fundación Cultural Miguel Hernández, con sede en Orihuela, la totalidad del legado que perteneció al ensayista oriolano. Después de un primer esfuerzo dedicado a la ordenación de todo el material, Delia Martínez Torres y yo, gracias a unas ayudas recibidas del Ministerio de Cultura, iniciamos en junio de 2006 el escaneado del mismo y su estudio. Después ha venido su catalogación y su posterior acceso a los investigadores en la Sala Hernandiana de la Biblioteca Pública del Estado en Orihuela "Fernando de Loazes", gracias al convenio establecido con la Fundación Cultural Miguel Hernández. De este modo, un legendario archivo como el de Ramón Sijé es ya accesible a todas aquellas personas interesadas.

Hasta la fecha, pocos investigadores consultaron este archivo, total o parcialmente. Recordamos a Francisco Martínez Marín, José Muñoz Garrigós, Ramón Pérez Álvarez, José Antonio Sáez Fernández o Antonio Luis Galiano

porque le trajo buenas nuevas. / Yo también le confiaré las cartas que te escriba. / Mira, pues: ¡las cartas van en las plumas de un ave!"²⁷

En el poemita de Ibn Hazm la referencia explícita a un pasaje del *Antiguo Testamento* identifica a la paloma como portadora de un mensaje de amor que anuncia paz y concordia. Mas la espera del yo lírico enamorado a menudo se hace dolorosa. A la exaltación de la unión amorosa y a los padecimientos de la ausencia se dedican asimismo hermosas páginas, que veladamente van esbozando la doctrina amorosa del *Collar*, que se sustenta en una raíz oculta heredada de la tradición helenística: el concepto de la *melancolía* de amor.²⁸

Para delimitar la confluencia de orígenes del soneto lorquiano, resulta muy reveladora una afirmación de D. Alonso, quien (con característica perspicacia) destacaba en un párrafo revelador las afinidades existentes entre ciertas imágenes gongorinas y el estilo de la lírica hispano-árabe:

La poesía árabe andaluza gusta –lo mismo que Góngora– de incluir dentro de un poema, en unos pocos versos, una rápida descripción de un objeto, condensada en una nítida y recortada imagen. Viven así ante nosotros una intensificada vida mínimos seres de la realidad: la azucena, la nuez, la berenjena, el membrillo, *el pichón*, el dedal, la naranja, el brasero, las tortugas de una alberca, el lunar, el gallo, la alcachofa, la botella negra. Los temas muchas veces coinciden con los de Góngora; cuando no, los gongorinos podían sin dificultad haber sido árabes y los árabes, gongorinos.²⁹

Según los parámetros establecidos por esta intuición damasiana, en los versos de Lorca que ahora nos ocupan podría distinguirse un doble legado que se sustenta en una estética afín: entre los renglones del *soneto ofrenda* el poso gongorino iría de la mano de la escondida herencia arábigo-andaluza. Una vez revelado el *secreto vuelo de la paloma*, llega el momento de esbozar una aproximación formal a la pieza. La arquitectura textual del soneto remite a la clásica oposición entre cuartetos y tercetos, según un esquema tripartito: – el locutor poético pondera la belleza del animal regalado (1-8), – exhorta al

²⁷ *El collar de la paloma. Tratado sobre el Amor y los Amantes de Ibn Hazm de Córdoba* (trad. E. García Gómez), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1952, p. 121.

²⁸ Ramón Mujica Pinilla, *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*, Madrid, Hiperión, 1990, p. 50.

²⁹ La cita pertenece al bello artículo sobre "Poesía arábigo-andaluza y poesía gongorina", recogido en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 31-65 (pp. 52-53). La cursiva es mía.

amado para que acaricie la suave ofrenda (9-11), -exalta el dolor que despierta en él la ausencia (12-14). En las cuatro estrofas se verifica muy sutilmente una alternancia: entre el yo (cuarteto primero) y el tú (cuarteto segundo), entre el tú (terceto primero) y el yo (terceto segundo). Creo que dicha alternancia conlleva un mensaje implícito en cada uno de los elementos referidos por las cuatro estrofas. En el primer cuarteto, la “paloma” que “vierte” la amorosa “llama” sobre “laurel” configura el mensaje de un yo lírico consciente de su labor como escritor (lo subraya el título mismo: “el poeta manda a su amor una paloma”). El ígneo “pichón del Turia” encarna la arrasadora pasión de ese locutor ausente, el “laurel de Grecia” condensa los valores simbólicos de la perpetuación a través de la escritura, de la tópica eternización a través de la poesía (*exegi monumentum aere perennius*).³⁰ Con la estrofa siguiente se verifica el salto a la esfera del amado. La sentida belleza de la paloma, cuya descripción indirecta abunda en sensaciones táctiles (“blando”, “caliente”, “temblor”) y visuales (“cándida”, “espuma”, “escarcha”, “perla”, “bruma”), suscitan en la imaginativa del poeta la sensualidad distante del objeto de su deseo, pues todas subrayan “la ausencia” de su “boca”. En el primer terceto, el yo lírico insta al amado para que acaricie a la paloma, pues su tacto le revelará (con efectos sinestésicos) la blanca música de su plumaje o el rumor plácido de su zureo. El terceto final casi reviste la forma de un epifonema, con el abrupto regreso de la enunciación al universo sufriente del locutor poético: la ausencia es una lóbrega “cárcel de amor” donde sólo queda espacio para llorar en “melancolía”.

Desde el punto de vista de la elaboración del material lingüístico, por senderos estéticos afines, el soneto de Lorca plantea, como la *Araceli* de Alberti, un nuevo ejemplo de virtuosismo lírico. El poético *tour de force* se sustenta nuevamente sobre el sinatroísmo que conforma una extensa cadena de imágenes enlazadas por la albura refulgente: “blanca pluma”, “cándida virtud”, “espuma”, “escarcha”, “perla”, “bruma”, “blancura”, “nevada”, “copos”. Acaso no esté de más recordar ahora los versos recogidos por el poeta pintor del Puerto de Santa María en *Cal y canto*:

No si de arcángel triste, ya nevados
los copos sobre ti de sus dos velas.

³⁰ Cierta crítica ha querido ver aquí una alusión sesgada al mito de Apolo y Dafne. Según dicha clave, Andrew A. Anderson estimaba que la figura de Apolo estaría ligada al homoerotismo de la entera colección de sonetos: *Lorca's late poetry: a critical study*, Leeds, Francis Cairns Publications, 1990, pp. 362-372 (p. 364).

- MORELLI, GABRIELE (ed.), *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora (correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- MUJICA PINILLA, RAMÓN, *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm y de Ibn Arabi*, Madrid, Hiperión, 1990.
- NEWTON, CANDELA, “Los paisajes del amor: iconos centrales en los Sonetos de Lorca”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 11 (1986), pp. 143-159.
- PÉREZ BAZO, JAVIER, “Las Soledades gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar”, *Criticón*, 74 (1998), pp. 125-154.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en E. Lacarra Lanz, *Asimetrías genéricas. ‘Ojos hay que de lagañas se enamoran’*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-239.
- , “Con dos sonetos de Alberti: telas gongorinas para un aniversario”, en Luis García Montero (coord.), “Ayer y Hoy. Lecturas del 27”, en *Ínsula*, 732 (diciembre 2007), pp. 12-14.
- SAHUQUILLO, ÁNGEL, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, Alicante, Diputación de Alicante, 1991.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- VELASCO, JOSEPH, “Góngora et Lorca”, *Criticón*, 6 (1979), pp. 46-83.
- WHETNALL, JANE, “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero General*, 4 (2006), pp. 81-108.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, RAFAEL, *Obras completas. Poesía* (ed. J. Siles), Barcelona, Seix Barral, 2003, vol. I.
- ALONSO, ÁLVARO, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, London, University of London, 2001.
- ALONSO, DÁMASO, "Poesía arábigo-andaluza y poesía gongorina", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982 (3.ª ed.), pp. 31-65.
- , "Góngora y la literatura contemporánea", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982 (3.ª ed.), pp. 518-566.
- ANDERSON, ANDREW A., *Lorca's late poetry: a critical study*, Leeds, Francis Cairns Publications, 1990.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, VICENTE, "Marcial en la literatura española", *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1987, t. II, pp. 149-210.
- DÍAZ, EPICTETO, "El amor oscuro en los sonetos de García Lorca", *Draco*, 2 (1990), pp. 35-49.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- GARLINGER, PATRICK PAUL, "Federico García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*", *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX (2002), pp. 709-730.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO (trad.), *Poemas arábigo andaluces*, Madrid, Editorial Plutarco, 1930.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Prosa*, Madrid, Alianza, 1969.
- , *Sonetos del amor oscuro. Poemas de amor y erotismo. Inéditos de madurez* (ed. Javier Ruiz-Portella), Barcelona, Ediciones Áltera, 1995.
- GUAZZELLI, FRANCESCO, "Lorca legge Góngora", en G. Poggi (ed.), *Da Góngora a Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 287-297.
- GUILLÉN, JORGE, *Notas para una edición comentada de Góngora* (eds. A. Piedra y J. Bravo, prólogo de J. M. Micó), Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- INFANTES, VÍCTOR, "Lo oscuro de los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca", en Gabriele Morelli (ed.), *Federico García Lorca: saggi critici nel cinquantenario della morte*, Fasano, Schena Editore, 1988, pp. 57-88.
- LARA GARRIDO, JOSÉ, "La estela de la revolución gongorina. Relieves para una cartografía incompleta del gongorismo", en A. Soria Olmedo (ed.), *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el Grupo del 27*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 121-168.
- , "Nuevo escorzo para el Góngora del 27", *Mercurio. Panorama de libros*, 91 (Junio 2007), pp. 10-11.
- LÓPEZ POZA, SAGRARIO, "La difusión y recepción de la *Antología griega* en el Siglo de Oro", en B. López Bueno (coord.), *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 15-67.
- MATAS CABALLERO, JUAN, "Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*", *Contextos*, XVII-XVIII (1999-2000), pp. 361-384.

Sí de serios jazmines, por estelas
de ojos dulces, celestes, resbalados.

No si de cisnes, sobre ti cuajados,
del cristal exprimidas carabelas.
Sí de luna sin habla cuando vuelas,
si de mármoles mudos, deshelados.

Ara del cielo, dime de qué eres,
si de pluma de arcángel y jazmines,
si de líquido mármol de alba y pluma.

De marfil naces y de marfil mueres,
confinada y florida de jardines
lacustres, de dorada y verde espuma.³¹

Al recorrer estos endecasílabos, estaríamos tentados de afirmar que la quintaesenciada elegancia de la dama-cisne cantada por Alberti se contrapone al candor natural de la paloma lorquiana. Frente al complejísimo poema del gaditano, no encontramos en este otro *soneto gongorino* un claro homenaje a las piruetas sintácticas del creador de las *Soledades*. Apenas algún artificio como la hipálage sencilla ("cándida virtud", "nevada melodía"), la presencia de latinismos ("cándida"), la rima de elementos plásticos ("pluma/espuma") o el epíteto de valor metafórico (Góngora usaba a menudo como *variación* del blanco el mismo participio: "nevada invidia sus nevadas plumas", "púrpura nevada", "nevada huella") recuerdan tenuemente el estilo del genial racionero. Quizá en esa misma factura sutil, podría destacarse la relativa abundancia de bimebraciones (vv. 2, 5, 6), donde el poeta contemporáneo va alternando la disposición paralelística (v. 2) y la quiástica (vv. 5, 6).³² A zaga de estas consideraciones, cabe también notar la presencia de una serie de voces que no pertenecen al léxico selecto de la obra gongorina ("bruma", "escarcha", "limo").

³¹ R. Alberti, *Obras completas. Poesía* (ed. J. Siles), Barcelona, Seix Barral, 2003, vol. I, p. 397. Quizá debido a una errata de la edición príncipe (1929), se ha perpetuado la lectura de "si" como arranque de los vv. 3 y 7. Creo que la lógica interna de la contraposición exige que leamos "sí". Para un examen más detenido de dicha pieza, remito al artículo: "Con dos sonetos de Alberti: teselas gongorinas para un aniversario", en Luis García Montero (coord.), "Ayer y Hoy. Lecturas del 27", en *Insula*, 732 (diciembre 2007), pp. 12-14.

³² Pese a que Candelas Newton relaciona el poema con el soneto 375 (1623) de Góngora ("Los paisajes del amor: iconos centrales en los *Sonetos de Lorca*", *Anales de la literatura española contemporánea*, 11 (1986), pp. 143-159 [p. 149]), no veo clara una identificación del poema moderno con un hipotexto gongorino.

Los juegos con distintos eslabones de la tradición poética no se limitan únicamente a cuanto ya hemos apuntado, sino que también resulta posible individuar en el soneto ecos aislados de San Juan de la Cruz. Así ocurre en sintagmas del tenor de “preso en la cárcel del amor oscura” (v. 13) o “llama lenta de amor” (v. 4), que evocan de lejos algún célebre pasaje de las *Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios*, como la inicial “llama de amor viva” (v. 1) o el cerrado espacio de “las profundas cavernas del sentido, / que estaba obscuro y ciego” (vv. 15-16).³³

Al tratar de identificar los espejeantes juegos que practica Lorca en su reelaboración de la tradición literaria, hemos evitado cuidadosamente engolfarnos en los procelosos mares de la interpretación psicoanalítica, que tantas resonancias fálicas podría ver en el poema. Nuestro propósito era muy otro. Mas no deja de sorprender entre los partidarios de estas “lecturas en clave” una ausencia significativa, pues al hablar de imágenes ligadas a un contexto sensual, ¿cómo no llegan siquiera a mencionar aquella tradición humanista que había atribuido valencias lascivas al *passer* de Lesbia cantado por Catulo?³⁴

En verdad, el soneto lorquiano presenta un rico ejercicio de contaminación de fuentes y géneros, una asombrosa síntesis de tradiciones y estilos: desde la configuración epigramática del *soneto-regalo*, al simbolismo amoroso de la paloma hispano-arábiga, sin olvidar los sintagmas de ascendencia sanjuanista o los artificios sintácticos de sabor clásico, que ostentan levísimas reminiscencias gongorinas. Tras haber indagado en la vertiginosa cadena lírica que, de manera difusa, se vislumbra a través de los renglones del exquisito poema, llega el momento de cerrar esta apresurada selección de la discutida pieza lorquiana. En definitiva, si –según el aserto gongorino– “plumas no son malas / para lisonjear a un dios con alas”, tanto Cupido como el destinatario sin nombre del soneto podían darse por satisfechos con la negra pluma que trazó la escritura, con el tibio plumón blanco que el amor distante sostendría ensimismado entre sus palmas.

³³ Amplía y contrasta esta información Juan Matas Caballero en un exhaustivo artículo: “Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Contextos*, XVII-XVIII (1999-2000), pp. 361-384.

³⁴ Ese mismo guiño burlesco de ascendencia humanística llegaba, de hecho, hasta la *Tisbe* gongorina, donde puede leerse: “Ofrecióle su regazo / y yo le ofrezco en su muslo / desplumadas las delicias / del pájaro de Catulo” (vv. 449-452). Para un comentario amplio del tema puede leerse el estudio “Sobre el epilio burlesco: aspectos léxicos y estrategias discursivas del erotismo en siete poetas barrocos”, en E. Lacarra Lanz, *Asimetrías genéricas. ‘Ojos hay que de lagañas se enamoran’*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, pp. 195-239.

Coda final

Esta pequeña tesela neobarroca que hemos tratado de explicar a la luz de la tradición literaria proporciona de manera indirecta alguna información sobre la lectura del genial racionero que llevó a cabo uno de los miembros más relevantes del grupo del 27. Composiciones breves como *Araceli*, *Amaranta* o el *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*, prueban que tanto Lorca como Alberti no se limitaron a captar las esencias de las obras mayores del vate cordobés, sino que supieron identificar en él al maestro (inalcanzable) de una forma cerrada y difícil como el soneto. A mi entender, los tres sonetos modernos también identifican dos rasgos principales de la obra secentista del genio innovador, pues tácitamente reconocen a Luis de Góngora como poeta del *eros* y de la *naturaleza*. Esa doble coincidencia (junto al arrebatador poderío de la imagen) también la supo distinguir por esos años una figura tan versátil como Ramón Gómez de la Serna, que delimitaba la creatividad gongorina en una sugestiva prosa poética:

Góngora recoge esa evaporación de metáforas que se verifica en los atardeceres de España y en los aledaños de las poblaciones españolas, la cantidad de polen de distintas flores auténticas, flores de abajo, flores de lo profundo de la tierra y con ese polen da tan gran fuerza a sus versos [...]. Góngora fue maestro de realidades, destilador de realidades [...], quiso retener humos, perfumes y –sobre todo– esas diminutas estrellas que, como jazmines de los cielos, cuelgan sobre la verja de la tierra.³⁵

En definitiva, los dos grandes representantes de una renovación que inauguraba la trayectoria más brillante en la lírica española del siglo XX proporcionan un inmejorable “ejemplo de relación equilibrada entre vanguardia y tradición”.³⁶ Parafraseando el conocido aforismo lorquiano, la poesía de Góngora hay que leerla con los cinco sentidos, estudiarla laboriosamente y, tras haberla delibado en sosiego, amarla como a un prodigio perfecto de bellezas. Probablemente, desde la temprana altura de la década de los 20 y hasta su muerte, Rafael Alberti y Federico García Lorca supieron hacerlo (leer, estudiar, amar) como nadie.

³⁵ “Góngora el cordobés”, artículo publicado en el número de junio (1927) de la *Gaceta Literaria* y reimpresso ahora por G. Morelli en el volumen *Gerardo Diego y el III Centenario de Góngora (Correspondencia inédita)*, Valencia, Pre-Textos, 2001, pp. 207 y 209.

³⁶ L. García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996, p. 96.

Una biblioteca es un sistema histórico de polémicas: el ‘se continuará’ eterno del pensamiento. Ideal o tipo de biblioteca humana –por inhumanizadora, es decir, por cristiana- es el índice polémico que representa ‘el Catecismo’: como enciclopedia del cristianismo: como conclusión dogmática de las contiendas eternas. *El Gallo Crisis* recogerá en esta biblioteca catecismal, en estos cuadernos mínimos, ‘el perfume intenso’ que, a través de los siglos, esparce cada polémica: cada concepto: cada pilar básico: ‘en vital crisis’.

En el número 2,⁷⁴ Sijé expresa sus quejas por el escaso eco producido. En uno de los “Picotazos”,⁷⁵ se afirma:

El Gallo Crisis no cambia, no vende, no se quita la corona sangrienta de su cresta. Se explica fácilmente que los escritores oficiales de Madrid –que le conocen– estén en contra de *El Gallo Crisis*. Pero él sigue ahogando sus lamentos y articulando sus gritos”.

En carta a Sijé fechada el 19 de abril de 1934, *Gecé* le reprochará que

Gallo Crisis va a ser una revista más minoritaria, gongorista, conceptista, con aire bergaminesco de cara y cruz. Lo siento. Ustedes (...) debían ir por un sendero más claro, rotundo, popular, ardiente, inteligible a las masas. Pero no es así (...) Una cosa más franciscana y menos jesuita se necesita hoy (...) Hay que dejar en literatura la acción indirecta, ese parlamentarismo del circunloquio, la perífrasis y el arabesco.

En 1934 Miguel Hernández intenta colocar la revista en Madrid, y Neruda le dice: “Siento decirle que no me gusta *El Gallo Crisis*. Le hallo demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso”. Miguel Hernández, en carta fechada en junio de 1935 a Juan Guerrero Ruiz, califica la revista de Sijé de “exacerbada y triste revista”, y confiesa sentirse “harto y arrepentido de haber hecho cosas al servicio de Dios y de la tontería católica”.

El 7 de diciembre de 1934, en carta desde Barcelona, Enrique de Juan ofrece su colaboración poética a Sijé, ya que se ha enterado por el número de verano de la revista zaragozana *Noreste*, que existe una revista católica “de corte nuevo”. Alfredo Marquerie y José María Pemán alaban la revista. *La Verdad*, de Murcia, también se interesará por ella, como *Diari de Tarragona*, que el 9 de enero de 1935, el 4 de julio de ese año, y en otras ocasiones, resumirá los sumarios de la revista

⁷⁴ Virgen de agosto de 1934, p. 23.

⁷⁵ 3-4 (San Juan de Otoño de 1934), p. 23.

Miguel Hernández, por su parte, compone su célebre “Elegía” en dos semanas. Muñoz Garrigós¹³ aporta testimonios de que el poeta era consciente de que se había conducido injustamente con su amigo.

Al poco de fallecer Sijé, según dejó escrito nuestro siempre recordado amigo Ramón Pérez Álvarez, el concejal Luis Carrió Pastor, abogado, fusilado en 1939, presentó una moción con fecha 7 de marzo de 1936, en sesión del 12 del mismo mes (Folio 56 y ss. del Libro de Actas) en la que propuso la rotulación de la plaza de Ramón Sijé, en vez de Pinohermoso. El texto, aprobado, decía:

Cree también este concejal interpretar los sentimientos justicieros y oriolanos de esta Corporación, honrando los valores de nuestra patria chica y con este objeto dedicarle un recuerdo a nuestro Ramón Sijé, muerto en plena juventud y cuando tanto esperaban de él las letras españolas de su inteligencia y laboriosidad, y propone que la plaza llamada en la actualidad de Pinohermoso y antes de la Pía, en lo sucesivo se denomine de Ramón Sijé, seudónimo del ilustre literato oriolano José Marín Gutiérrez.

El 14 de abril de 1936, día festivo, se celebró el descubrimiento del nuevo rótulo de la placa, con la participación de Miguel Hernández. Éste dijo aquel emotivo día:

Sé que su alma anda desde hoy –con la precipitación con que solían andar su corazón y su cuerpo–, anda y recorre esta plaza, y le complace su soledad cotidiana, que acrecientan las siestas, las lluvias y las casas cerradas.

En el archivo de Ramón Sijé también ha salido a la luz un díptico de 1936, en conmemoración del V aniversario de la proclamación de la República: “Fiestas que organiza el Excelentísimo Ayuntamiento de Orihuela en conmemoración del V Aniversario de la implantación de la 2.ª República Española”. En el Programa de Festejos la Comisión de Festividades anunciaba para aquella mañana del martes 14 de abril de 1936, en los locales del “Grupo Escolar (Andenes de la Estación)” un reparto de fiambres “a los pobres de solemnidad”. A las diez de la mañana una manifestación que partió del Ayuntamiento (sito en la actual Plaza Nueva) en dirección a las nuevas rotulaciones de calles. Se anuncia que la plaza del Duque de Pinohermoso

¹³ “Miguel Hernández y Ramón Sijé”, en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, p. 158.

llevaría el nombre de “Ramón Sijé”, así como la de Abate Penalva (Arriba) por la de la Libertad. Después tuvo lugar una recepción en honor de los niños del Instituto y Escuelas Nacionales en el Grupo Escolar de los Andenes, y un concierto en la Glorieta de Gabriel Miró a cargo de la Banda de Alcantarilla. A las 12 del mediodía, “Comidas extraordinarias en los establecimientos Municipales”. Por la noche, de 9,30 a 12 horas, se celebró una Velada Musical en la Plaza de la República, con la elección de “Señorita República 1936”. Los actos festivos concluyeron con una traca valenciana.

Por desgracia, y en una decisión, en mi opinión, equivocada, la Comisión Permanente del Ayuntamiento de Orihuela, en sesión del 12 de marzo de 1958, revoca esa rotulación (Folio 86 y ss., apartado F) y la cambia por la actual de Marqués de Rafal, y Ramón Sijé pasa a denominar una vía totalmente secundaria.

En carta de Luis Almarcha del 14 de febrero de 1961 a Antonio García-Molina, le sugiere que se recoja todo el material de Sijé para ser publicado. No pasó de un intento vano.

Fue instaurado, por el Ayuntamiento oriolano, el Premio Ramón Sijé de Ensayo en 1971, efímero y sin consecuencias prácticas en el reconocimiento a nuestro autor. La publicación en 1973 de la edición facsímil de *El Gallo Crisis*,¹⁴ por el mismo Consistorio, y del ensayo sobre el romanticismo en ese mismo año, por el entonces Instituto de Estudios Alicantinos, dependiente de la Diputación alicantina, no tuvo otros criterios que no fueran estrictamente literarios.

En 1985 (aunque el díptico correspondiente indique 1987), con ocasión del L aniversario de su muerte, la sección de Obras Sociales de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia patrocinó una semana cultural, organizada por el Instituto Gabriel Miró de Orihuela, del 16 al 20 de diciembre de aquel año. El “Homenaje a Ramón Sijé en el 50 aniversario de su muerte”, contó con la inauguración, a las 18,30 horas del 16 de diciembre, de una exposición de paneles sobre la vida y obra de Sijé, realizada por alumnos de COU del Centro. Dicha muestra, estaba estructurada de la siguiente forma: notas biográficas y juicios sobre Sijé, pequeña antología de su obra, la Orihuela de Sijé, y la relación de éste con Miguel Hernández. El profesor Muñoz Garrigós ofreció, a las 19 horas del mismo día, la conferencia “Injusticias que pesan sobre la memoria

¹⁴ *El Gallo Crisis*, edición facsímil, prólogo y comentarios de José Muñoz Garrigós, Orihuela, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, 1973. (Existió una segunda edición en 1975)

Aún así, Jesucristo Riquelme,⁶⁵ afirma que aparecen “símbolos falangistas” en la ilustración de Francisco de Díe que acompaña al poema hernandiano “PROFECÍA-sobre el campesino”:⁶⁶ racimo de uvas y tres espigas cruzadas atados por un lazo que “recuerda”, según Riquelme, al yugo y las flechas falangistas.

Según José Guillén García y José Muñoz Garrigós,⁶⁷ “no es tan clara ni definida la postura política de Sijé”, aunque considera que Sijé “no deseaba (...) mantener el orden establecido, fundamentalmente en lo social y en lo religioso”. Algunos ejemplos: en la sección habitual “Las Verdades como Puños” y en “Decadencia de los ojos del sacerdote” y “Obrero parado de no vivir”;⁶⁸ “El veraneo del hambre” y “Anemia del púlpito y del confesionario”;⁶⁹ “El arte de comulgar”, “La concepción etérea del dinero”, “Cuatro caballeros de frac o cuatro granujas sin tacha”;⁷⁰ “El tratado de guerra de Versalles”, y “Amonestaciones al sacerdote sobre la pérdida de la caridad viva”;⁷¹ suponen la crítica de aquellos vicios de los católicos que merecen ser desterrados para aspirar, no sólo a la Gloria celestial, sino a la de aquí y ahora, con los semejantes. Sijé defendía un Estado teocrático, algo totalmente utópico y ucrónico en los años treinta. Sin embargo, no hay duda de que para Sijé el poder parte del pueblo, aunque al final se encuentre Dios, sin que ello signifique que el poder político emane de Dios. Defiende una justicia distributiva, y con ello, el socialismo católico. Es evidente su inclinación al proletariado de las derechas por los problemas sociales.⁷²

El notario José M.^a Quílez y Sanz es autor de un raro suplemento exento del número 2 de la revista,⁷³ de ocho páginas, *Pasión y compasión en el concepto de propiedad*, que se vendía al precio de una peseta, y que hacía el número 1 de la Biblioteca de *El Gallo Crisis*, ‘El Perfume Intenso’. Gracias a los fondos de la Biblioteca Gabriel Miró, de Alicante, hemos tenido acceso a este suplemento, que Muñoz Garrigós no pudo consultar, y en el que se incluye la siguiente presentación, desconocida hasta ahora:

⁶⁵ “Causas de una producción artística: *Quien te ha visto y quien te ve* de M. Hernández”, *op. cit.*, p. 185.

⁶⁶ 1 (Corpus de 1934), p.14.

⁶⁷ *Antología de Escritores Oriolanos*, *op. cit.*, pp. 196-197.

⁶⁸ 1 (Corpus de 1934), pp. 24-25.

⁶⁹ 2 (Virgen de Agosto de 1934), pp. 24-27.

⁷⁰ 3-4 (San Juan de Otoño de 1934), pp. 24-29.

⁷¹ 5-6 (Sto. Tomás de la Primavera-Pascua de Pentecostés 1935), pp. 33-41.

⁷² “La primavera de las hipotecas y el otoño de los labradores”, 5-6 (Sto. Tomás de la Primavera-Pascua de Pentecostés 1935), pp. 6-14.

⁷³ Virgen de Agosto de 1934.

La revista se enviaba gratuitamente a quienes no disponían de medios económicos pero deseaban recibirla, según consta en los créditos de los números 3 y 4 (San Juan de Otoño de 1934) y 5-6 (Sto. Tomás de la Primavera-Pascua de Pentecostés 1935). De 15.000 habitantes que tenía Orihuela, sólo se contabilizaban treinta posibles suscriptores. No llevaba publicidad alguna, aunque se tomó en consideración al principio tal propuesta. José María Quílez y Sanz sufragó todos los costes de la publicación. El precio del número sencillo era de dos pesetas, y el del doble, cuatro pesetas. Por cierto, en la edición facsímil no figura en los sumarios correspondientes el lugar en donde se imprimía la revista: Editorial La Verdad, S.A., de Murcia, seguramente con la amistad de Raimundo de los Reyes de por medio. En los números originales sí se consigna este dato. Recordemos que, como ha sido mencionado, en el número 6 de *Destellos*, del 31 de enero de 1931, Sijé destina la primera página de la revista a cuatro poemas del autor murciano, bajo el título "Cancionero".

El Gallo Crisis no tenía sentimiento localista, ni fue una revista de corte literario sino de pensamiento y ensayo. La publicación dio a conocer a Miguel Hernández y le facilitó resortes técnicos que le fueron tan importantes en su trayectoria poética. Sin embargo, más allá de las colaboraciones hernandianas, merece, en mi opinión, una lectura más justa de la que se le ha venido dando hasta ahora.

De hecho, la revista estaba al corriente de las líneas renovadoras de la Iglesia: la del humanismo cristiano y la del movimiento guardinista y de Jacques Maritain, el existencialismo cristiano de Meter Wust y el neo-tomismo con un elevado componente poético que Cecilio Alonso⁶⁴ califica de servir como un "instrumento edulcorante que ilustraba las tesis doctrinales del director". Según Sijé, las virtudes que caracterizan al buen católico, al de su tiempo, son: el ascetismo, la verdad, la humildad y la pureza de su espíritu. La revista sentía la necesidad de autenticar la fe a nivel también colectivo, no sólo individual. Atacó la apatía de los católicos y se anticipa al Concilio Vaticano II en rechazar la importancia de la apariencia externa, en beneficio de una fe vivida auténticamente. Sijé fue muy crítico con la Iglesia oficial, lo que le supuso su indiferencia y la de los jesuitas, y con el capitalismo.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 28.

de Ramón Sijé". El día 20, a las 19 horas, tuvo lugar una mesa redonda con la participación de Juan Bellod, Mariano Cremades, Antonio García-Molina, Manuel Molina, José Muñoz Garrigós y José Antonio Sáez Fernández. El moderador no fue otro que Vicente Ramos.

La Fundación Cultural Miguel Hernández y la Asociación de Amigos de Orihuela organizaron un homenaje al ensayista en el cementerio oriolano el 24 de diciembre de 2005, con motivo del LXX aniversario de su fallecimiento. Por esas mismas fechas, Ramón Fernández Palmeral¹⁵ editó a su costa un libro sobre el ensayo sijeniano del romanticismo.

Es de esperar, por parte del pueblo natal de Sijé, un reconocimiento más evidente, que bien podría ser la edición de toda su obra, en un volumen accesible a todas las posibles personas interesadas.

En definitiva, no es justo enjuiciar al hombre al mismo tiempo que se critica su obra, ya que, además, Sijé no se vio impelido a tomar posiciones ideológicas motivadas por los sucesos que, algo más de seis meses después de su muerte, tuvieron que tomar amigos suyos, como Miguel Hernández. Su obra no estaba cerrada, al contrario, se encontraba en permanente progresión. Murió con 22 años, por lo que nunca sabremos qué camino hubiera tomado, ni en la vida ni en la escritura. La realidad única y esencial es que fue un intelectual en el más amplio sentido del término, preocupado por el presente y futuro, tanto de Orihuela como del resto de España. Creo que son méritos más que suficientes para agradecerseles, y éste es nuestro objetivo último con las presentes líneas.

Periodismo

En la Orihuela de la Dictadura del general Miguel Primo de Rivera, la fiebre editora de publicaciones periódicas fue una de las más destacables de las características, fenómeno que se repitió en el resto del país. Desde 1929 hasta 1936, nueve cabeceras convivieron en la ciudad del Segura: *El Pueblo de Orihuela*, *Actualidad*, *Renacer*, *Voluntad*, *Destellos*, *El Clamor de la Verdad*, *El Gallo Crisis*, *Acción* y *Silbo*. Los continuos enfrentamientos ideológicos se canalizaban a través del periodismo local.

¹⁵ *Simbología secreta de 'La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas'*, de Ramón Sijé, estudio e ilustraciones de Ramón Fernández Palmeral, prólogo de José A. Sáez Fernández, Alicante, Editorial Palmeral, 2005.

La prensa local será determinante en la plasmación de la evolución intelectual de Sijé y también de Miguel Hernández. Abelardo L. Teruel, Azorín, Gabriel Miró y, sobre todo, José M.^a Ballesteros,¹⁶ fueron los guías de aquellos muchachos a los que les dominaba la pasión por la escritura.

En el caso de Sijé, empezó como periodista divulgativo. Cuando profundice en este tipo de artículos, se hará ensayista, aunque *sui generis*, ofrecerá su opinión personal, no la de un crítico erudito. Hasta, más o menos, 1933, los estudiosos sijenianos delimitan su senda periodística, aunque las fechas son aproximadas y no pueden ser tomadas como definitivas. De los artículos de 1930 a los de 1932 se advierten múltiples diferencias. Es un periodo formativo muy interesante.

La trayectoria como periodista de Sijé se inicia en *Voluntad*, tras los primeros brotes de la revista madrileña *Héroes* y de la oriolana *Actualidad*. También hemos descubierto colaboraciones suyas en la revista tarraconense *Juventud. Revista literaria mensual*, concretamente en el número 2 (22-XI-1929), 3 (22-XII-1929), 4 (22-I-1930), 5 (22-II-1930) y 6 (22-III-1930), que convendría analizar con detenimiento e integrarlas en unas futuras obras completas. La revista tenía como finalidad “contribuir a modelar perfectos literatos”, según leemos en el primer número, del 22 de octubre de 1929. Estos trabajos periodísticos son desconocidos y aportan una faceta asimismo insólita en José Marín Gutiérrez (no utiliza el seudónimo literario que le daría fama), como es la de encargado de la divertida y didáctica sección de pasatiempos, así como cronista de la valoración realizada en Orihuela de la nueva revista catalana, con “Ecos de Orihuela”, publicado en la página 11 del número 2, del 22 de noviembre de 1929. En el número 3, del 22 de diciembre de 1929, se anuncia la inminente publicación del primer capítulo “de la preciosa narración *Las memorias de un mendigo*, por D. José Marín Gutiérrez”, así como la “Interesante sección de Pasatiempos, a cargo de D. José Marín”. También se informa de que “En breve comenzaremos a publicar la bella novelita *Sombras*, original de nuestro dilecto colaborador D. José Marín Gutiérrez”. Una parte de *Las memorias de un mendigo* es publicada en la página 3 del número 5, del 22 de febrero de 1930. En ese mismo número el periodista José Marín publica

¹⁶ El cual, en la página 5 del número 7 de *Voluntad*, correspondiente al 15 de junio de 1930, dedicó la primera noticia sobre la vida y obra del incipiente poeta, seguramente espoleado por Sijé: “Pastores poetas”.

del desastre de 1898. Además de suponer un hito en el pensamiento español de entreguerras, el gallo que ilustra la portada simboliza una revisión de las costumbres aceptadas, como el resto de las viñetas de Francisco de Díe y el perfeccionamiento de los lectores, tanto desde el punto de vista espiritual como civil.

La revista se identifica con la personalidad de su director, con el inquebrantable apoyo de quienes formaban parte de la redacción. Casi una semana después de su muerte, José M.^a Quílez,⁶¹ mecenas de la publicación periódica, afirmó: “Sus seis números publicados han sido como los seis tomos de su obra personal, exclusiva e ingente”. Otro colaborador de la revista, Jesús Alda Tesán,⁶² único profesional literato de la revista, afirmó que Sijé fue “uno de los hombres más auténticamente consumido por la sed espiritual”.

Según Ana M. Reig Sempere,⁶³ en un ejemplar de la revista que Sijé dedicó a su entonces novia Josefina Fenoll, podemos leer: “A mi nena, este primer número de una revista que soy yo mismo”. La dedicatoria del último no deja lugar a dudas del esfuerzo físico e intelectual que le desgastó: “Muchos dolores me suponen esta obra, que parece va a terminar con estas páginas. Tú eres el gozo y el mío”.

La revista resume el ideario de Sijé: identifica España con el Imperio, éste con Castilla, la salvación de España con el catolicismo; si el país fue grande en el Siglo de Oro, cuando fue Imperial y Católico, es necesario restituir ambas características. Así, la estética conceptista de aquel tiempo se recupera (octavas reales, décimas, sonetos...) y, sobre todo, el auto sacramental. Sijé influirá en la concepción ‘clásica’ del auto, también ideológica de un nostálgico de tiempos pasados, en la consecución de un sistema estético coherente con lecturas de Góngora, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Quevedo, San Juan de la Cruz, etc. En aquel tiempo, no lo olvidemos, fluctuaban mucho las concepciones políticas o ideológicas. Pocos años después será necesario tomar posiciones, y Ramón Sijé no tomó ninguna clara antes de morir.

En la carta-circular preparada para anunciar la inminente salida de la revista, Sijé la define como “de tipo doctrinal y polémico, destinada a todas aquellas personas que hacen de la cultura su íntimo problema diario”.

⁶¹ “‘Ramón Sijé’ ha muerto”, *Acción*, 41 (30-XII-1935), p. 1.

⁶² J. Guillén García- J. Muñoz Garrigós, *Antología de Escritores Oriolanos*, Orihuela, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, 1974, p. 194.

⁶³ *La generación del 30 en Orihuela*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981, p. 39.

sijeniano de los bergaminescos “Cristal del Tiempo” y “Criba”, así como la presentación de textos con notas o comentarios, orientados hacia un punto concreto, proceden de la revista madrileña.

El Gallo Crisis

Las continuas visitas de Sijé, José M.^a Quílez y Sanz, Tomás López Galindo, Juan Bellod Salmerón, y de los profesores Juan Colom y Jesús Alda Tesán al Padre Buenaventura de Puzol en el convento de los Capuchinos, trajeron como consecuencia la creación de la revista. El subtítulo de *El Gallo Crisis* era “Libertad y tiranía”. En el número 5 de la revista *Isla*, publicado en 1934, se anuncia la inminente salida de la revista oriolana. Pues bien, en dicho suelto, se transcribe parte del “índice de tesis”, que puede resultar interesante transcribir:

¡Viva España! en su Caridad, en su Patria, en su Concepto. Por la libertad y la tiranía, que es la madre y la hija de la libertad. ¡Viva y muera! juramos con la mano de España, mano que puede sembrarse — como se sembró la izquierda — en nuevo, nunca soñado Lepanto; manos de santiguarse por la libertad, de escribir por la tiranía de los cuerpos y de las sombras. Al servicio de España en crisis y en crisálida.

El consejo de redacción estaba compuesto por los citados Jesús Alda Tesán, Juan Colom, Tomás López Galindo, José María Quílez y Sanz y Fray Buenaventura de Puzol, y la finalidad del mismo era aglutinar culturalmente diversas sensibilidades, no todas coincidentes entre sí en lo ideológico. Sijé asumió responsabilidades de director, y Juan Bellod Salmerón de secretario. El director supo mantenerse por encima de los distintos grupúsculos culturales que convivían en la ciudad. Fueron publicados, como se sabe, seis números, dos de ellos dobles: n.º 1 (Corpus de 1934), n.º 2 (Virgen de Agosto de 1934), n.º 3-4 (San Juan de Otoño de 1934), n.º 5-6 (Sto. Tomás de la Primavera-Pascua de Pentecostés 1935). Muñoz Garrigós dedicó, como ha sido comentado, o aparte de su memoria de licenciatura, varios trabajos a la revista, que suponen el acercamiento más interesante y objetivo a la misma.

La revista pretendió ser el guía intelectual de los católicos en un momento histórico crucial para éstos. La búsqueda de directrices intelectuales la asemeja a *Revista de Occidente*. Critica la pasividad de la generación del 98 por no hallar soluciones a la profunda crisis que azotó a España después

“Orihuela”, en las páginas 2 y 3, con la intención de describir su pueblo natal, pero ofreciendo rasgos temporales que resultan interesantes para calibrar y valorar la objetividad del ya avezado cronista:

Orihuela va por el camino de la civilización y del progreso y mientras que se anuden todos estos elementos oriolanos, habrá progreso y habrá civilización y que sirvan de criterio normativo y directivo las palabras que flamean en nuestro escudo.

Los “elementos oriolanos” no son otros que el Ayuntamiento, presidido entonces por Francisco Díe Losada, y el pueblo:

Ayudan también a esta labor los periódico locales *Actualidad*, órgano de la juventud oriolana dirigida por el joven abogado y sutil ingeniero don Tomás [López] Galindo, *El Pueblo de Orihuela*, centro de los sindicatos católicos, y *Renacer*, de reciente publicación.

Actualidad, cuyo primer número salió el 23 de febrero de 1928 y el último el 26 de febrero de 1931 (151 números en total), era propiedad de Alejandro Roca de Togores, y el redactor jefe, Tomás López Galindo. Durante sus tres años de actividad, reflejó la línea más progresista de las derechas oriolanas. Aparecen las firmas de Juan Bellod Salmerón, José M.^a Ballesteros, Fray Buenaventura de Puzol y la del propio Sijé, aunque hasta 1930 no adopta ese seudónimo. Pepito Marín no publica en este semanario hasta el 13 de septiembre de 1928, con un artículo sobre Gabriel y Galán, y ni siquiera contaba quince años de edad. Fue el primero de catorce trabajos, hasta el 23 de octubre de 1930.

José M.^a Ballesteros, en un emotivo artículo, “Ha muerto Ramón Sijé”, publicado en *La Verdad* el 28 de enero de 1936, admite que su amigo se inició en el mundo de las letras “en revistas semanales, todos empezamos así”. La influencia del novelista en Sijé es elocuente en el objetivo de censurar los defectos de Orihuela, y le dedicará “*Oriolanas y Orihuela*”, en *Voluntad*, el 15 de mayo de 1930, y “Un banquete a Ballesteros”, en la misma revista, dos semanas después, en donde Sijé afirma:

Ha llegado a mis oídos, periodísticos ante todo (...) Pero no por eso, al dar un abrazo al maestro Ballesteros, pero camarada también, unido a mí por lazos de un periodismo (...) Y desde lejos brindaré por Ballesteros. No con la copa en la mano sino con la pluma, que es bebida y alimento de periodistas.

No sólo Sijé rindió tributo de amistad y gratitud: Miguel Hernández escribió "Ofrenda", dedicado a Ballesteros, en *Actualidad*, el 5 de junio de 1930; Abelardo L. Teruel: tres artículos en *Actualidad*, uno en *El Correo* (Alicante) y otro en *Diario de Alicante*, del 27-IX-1928, 13-II-1929, 29-V-1930, 15-V-1930 y 10-X-1935, respectivamente. Ballesteros, por su parte, escribirá un artículo consagrado a Sijé el 4 de julio de 1932 en *Diario de Alicante*. José M.^a Pina Brotóns¹⁷ reconoce ese liderazgo de Ballesteros sobre Sijé: "Ramón Sijé es intelectual y estilista como su maestro José M.^a Ballesteros". Aunque sensiblemente menor, el ascendiente de Juan Sansano también se deja notar en la relevancia del tema de la muerte, entendida ésta como liberación.

Jesús Poveda¹⁸ recuerda que conoció a Sijé en 1928, y le impresionó su profunda vida intelectual; el segundo colaboraba en una revista cordobesa, en la que incluyó un trabajo del primero sobre Beethoven. Sin embargo, la memoria de Poveda erraba el origen de la revista: se trataba de *Juventud. Revista literaria y mensual*, editada en Tarragona, en cuyo número 3, página 11 del 22 de diciembre de 1929, fue publicado el trabajo "El sordo de Bonn", del propio Poveda. Más adelante, Poveda¹⁹ trae a colación en sus memorias la génesis de *Voluntad*, de la que fue fundador y redactor, al menos esto último hasta el número 4, del 30 de abril de 1930, cuando descubrió un plagio de Emilio Salar Luis, del que también se conserva en el archivo de Ramón Sijé su renuncia manuscrita a seguir formando parte de la redacción de la revista, dirigida a Sijé, y la dimisión de otro redactor, Antonio Estevan. El primer número de la publicación apareció el 15 de marzo de 1930 y el último, el 31 de agosto del mismo año. Aguantó trece números. El farmacéutico Alfredo Serna ayudará al buen fin de la revista quincenal. El título de la revista procedía de un ejemplar de *La Voluntad*, de Azorín que llevaba Poveda. Según éste,²⁰ Sijé decidió que se llamara *Voluntad*. Poveda pidió colaboración a Fenoll, y por la mediación del primero Sijé conoció al segundo. Por Fenoll, según Poveda,²¹ ambos conocieron a Hernández. Sijé publica nueve trabajos en la revista.

Voluntad no tenía adscripción política alguna, según se desprende del editorial del número 1, del 15 de marzo de 1930, aunque destacamos su línea

¹⁷ "Ramón Sijé", *Destellos*, 8 (28-II-1931), p. 4.

¹⁸ *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*, México, Ediciones Oasis, 1975, p. 32.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁰ *Ibidem*, p. 34.

²¹ *Ibidem*, p. 35.

dentro de una campaña promovida por Acción Española "en pro y defensa de los fundamentos espirituales de la Hispanidad". El texto dice:

Por todo lo arriba expuesto nos dirigimos a Ud. para solicitar nos ayude con su suscripción. Ayuda ésta que, conocidos sus ideales y dada la importancia de la empresa, esperamos no habrá de faltarnos.

No existe constancia de que Sijé mantuviera relación alguna de cualquier tipo con dicha organización.

Jesús Poveda,⁵⁷ nada sospechoso de ser derechista, recordaba en 1990 que aunque Sijé y él tuvieran ideas políticas distintas, ya en plena República, "jamás llevaba éstas a una ruptura con sus amigos o conocidos".

Además, la conocida y sectaria opinión de Neruda, dirigida en carta a Miguel Hernández, sobre la revista oriolana también ha tenido mucho que ver en esa obcecada y manida tendencia de la crítica de endosar el marbete de fascista o filofascista a Sijé: "demasiado olor a iglesia, ahogado en incienso", y que desprendía "ese tufo sotánico-satánico".

Si nos centramos en la relación entre Bergamín y Sijé, evidentemente existen discrepancias ideológicas entre ellos por el aire revolucionario de izquierdas de la revista dirigida por el primero. Sáez Fernández⁵⁸ las ha analizado en un valioso artículo.

Sáez Fernández recuerda que Sijé criticó el libro *La cabeza a pájaros* publicado por el propio Bergamín en 1933, en las ediciones de *Cruz y Raya*. En la reseña, aparecida con el título "Péndulo y carbonería" en el número 1 de *El Gallo Crisis*,⁵⁹ Sijé recrimina al amigo sus juegos con su dolor de pensamiento: «juega para salvarse. Juega con la fe, el aburrimiento, la frivolidad, la música y los gallos 'republicanos'. Juega a juegos de vida o muerte: juegos de plomo».

El mismo estudioso sijeniano,⁶⁰ afirma que la mayor influencia de Bergamín en Sijé radica en el estilo, "que es el conceptismo de Quevedo. Así podría hablarse del escritor oriolano como de un 'conceptista católico'". También *El Gallo Crisis* acusó una cierta influencia de *Cruz y Raya* en su estructuración: las "Antologías" y "Verdades como Puños" son el correlato

⁵⁷ "Amistad con Ramón Sijé", *Batarro* (Albox), 2 (enero-abril 1990), p. 22.

⁵⁸ "Ramón Sijé y José Bergamín: amistad y discrepancias", *Anales del Colegio Universitario de Almería. Letras* (Almería), vol. V (1983-1984), pp. 7-13.

⁵⁹ *Corpus de 1934*, pp. 31-32.

⁶⁰ *Op.cit.*, p. 13, n.º 1.

Martín utiliza, en mi opinión, torticeramente unas afirmaciones de Tomás López Galindo⁵¹ claramente partidistas y no ajustadas a la realidad de Sijé, recogidas en el artículo “Idea y sentimiento, mutuamente controlados”, del abogado oriolano: “Aceptó sincera, auténtica y honradamente, las teorías del Estado totalitario”, sin copiar que ante la conciencia de una nueva guerra, Sijé tenía listo un documento titulado “Llamamiento a los escritores públicos, para la propagación apostólica de la paz”, en el que, según el propio López Galindo, “se percibe claramente este cambio de sensibilidad y por ende de doctrina”. Eutimio Martín⁵² reconoce que su prematura muerte “nos impide concluir en la confirmación o invalidación de la actitud teórica y prácticamente profascista”, aunque también afirma,⁵³ que «Miguel Hernández militó en las filas del fascismo español. Su mentor fue Ramón Sijé, que le tenía asignado a perpetuidad el papel de poeta campesino del imperio».

También es cierto que un coetáneo de Sijé, José M.^a Olmos,⁵⁴ afirmó, en el número 41 de la citada revista oriolana *Acción*, dedicado casi por entero a Sijé, de fecha 30 de diciembre de 1935, que el pequeño filósofo “ha visto, porque lo ha pensado, a la nueva España (...) no ha visto la meta estando tan cerca de ella”. Ello no significa nada. Endosar a un difunto adscripción partidista según intereses espurios es algo censurable, tanto si miramos a izquierda como a derecha. Ramón de Basterra (1888-1928) también tuvo que soportar desde su tumba cómo los falangistas le encumbraron como precursor del nuevo Estado. Sin embargo, Vicente Ramos⁵⁵ afirma que Sijé “siempre mantuvo una postura democrática”, y no encontró “ningún texto (...) que pruebe la más leve inclinación a favor de las teorías fascistas”. Por su parte, Cecilio Alonso,⁵⁶ en un conocido artículo, escrito con escasa imparcialidad, defiende que los textos “en apariencia socializantes” de Sijé son, en su significado profundo, “ingenuamente demagógicos”.

El 2 de enero del crucial año de 1935, el carlista Víctor Pradera le dirige una circular, del Consejo Superior de Cultura Tradicionalista, perteneciente a Comunión Tradicionalista, en la que anuncia la creación de la revista *Tradición*,

⁵¹ *Acción*, 41 (30-XII-1935), p. 3.

⁵² *Ibidem*, p. 52.

⁵³ “Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada”, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ “Un aspecto de Sijé”, p. 2.

⁵⁵ *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 75-76.

⁵⁶ “Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé”, *op. cit.*, p. 30.

progresista. Sijé recibe una carta de Felipe Gil Casares, catedrático de Derecho Civil en la Universidad de Santiago de Compostela, fechada el 19 de mayo de ese 1930, en la que le adjunta unas cuartillas (“El espíritu revolucionario”) para ser publicadas en *Voluntad*, como así será el 30 de ese mes.

En la misma revista, Sijé publica un muy interesante artículo en el número 9, del 15 de julio de 1930, con el título “En los momentos felices de nuestra historia”, en el que pide una urgente transformación industrial en Orihuela, a pesar de que con el cambio algunas tradiciones pueden perderse: «Para Orihuela: ¡Oriolano! Seamos Teodomiro — aún en el aspecto grosero de Teodomiro López, burgueses y recaudadores —, pero seamos Teodomiro».

El 15 de marzo de 1930 Sijé utiliza por vez primera su conocido seudónimo en el artículo “Silueta Quinteriana”, en el primer número de *Voluntad*, en el que también publica un trabajo remitido un mes antes, el 11 de febrero, por los hermanos Álvarez Quintero: “La pandereta (Breve defensa de las “panderetas” españolas en relación con las de otros países)”. En la revista se conocen mejor y traban relación de amistad Carlos Fenoll, Miguel Hernández, Jesús Poveda y el propio Sijé. Esta amistad hará posible la creación de *Destellos*.

Desde 1929 José Marín utiliza diversos seudónimos: Chás (utilizado por vez primera el 20 de junio de 1929 en *Actualidad*), Babbitt (usado en los textos más políticos, como “De re política” o “Estudiantina Revolucionaria”, publicados ambos en *Voluntad* el 30 de abril de 1930, y “Meditaciones políticas” y “República Española”, en *Destellos*, 15 de enero de 1931 y 15 de abril del mismo año), José Oriolano, Lola de Orihuela, Rataplán, Sascha, Marcelo de Nola, Don Pepe, ERRE TE, etc.

Desde el 31 de agosto de 1930, que desaparece *Voluntad*, hasta la aparición de *Destellos*, el 15 de noviembre de ese mismo año, nuestro escritor colaboró, como hemos comentado, en *Actualidad*, y *El Pueblo de Orihuela* (no hemos encontrado más que tres trabajos publicados el 22 de octubre de 1930, 28 del mismo mes y año, y 19 de noviembre, firmados como Ramón Sijé).

En 1930 formó parte de la Comisión Pro-Homenaje a Jacinto Benavente, y publicó un artículo sobre el dramaturgo en *Destellos*, el 15 de enero de 1931: “Ante el homenaje a Jacinto Benavente”. Tres meses después, el 15 de abril de 1931, también publicó “Benavente y la bohemia”, en la misma revista, *Destellos*, y apareció, sin firma y una página después, la noticia de la “Suscripción Nacional para el Monumento a Benavente”, bajo el epígrafe

general de "Homenaje a Benavente". Se avisa que "La Comisión Organizadora ha encargado a nuestro periódico para la recaudación en esta provincia".

La revista *Destellos* tenía como subtítulo "Revista literaria quincenal". El primer número salió el 15 de noviembre de 1930, y el último, el trece, el 15 de mayo del año siguiente. En su último número podemos leer: "*Destellos* nació siendo una revista exclusivamente literaria y, como nació, muere".

Los fundadores fueron José M.^a Ballesteros y Ramón Sijé. El primero fue el director, pero Sijé la sacó adelante. En uno de sus primeros números se afirma:

resurgir de juventud, juventud que piensa, juventud que lee, juventud que trabaja. Despierta ahora, Orihuela dormida. Eso es una esperanza. Optimismo puro. Y es también una lección: la escuela y la despena.

Colaboraron en esa revista Miguel Hernández, Carlos Fenoll, Juan Sansano, José Ballester, etc. También el murciano Raimundo de los Reyes, con cuatro poemas bajo el título de "Cancionero", en la primera página del número 6, del 31 de enero de 1931. En el número 11, del 15 de abril de 1931, Babbit saluda a la República: "el triunfo rotundo de la libertad y del civismo, el triunfo indiscutible de la cultura ciudadana", por el cambio moderado de régimen. También se afirma:

Hoy que el trabajo corporal e intelectual entrañablemente abrazados dan a luz un pueblo nuevo y sensato; hoy que ondea en todos los mástiles la flamante bandera tricolor, España, nuestra Patria, recordando las gestas gloriosas de sus antepasados, da un salto, y de él, se coloca a la cabeza de la civilización y de la intelectualidad del Mundo.

El artículo fue recogido en el número 70 de *Renacer* del 21 de abril de ese año, sin saber que Babbit era uno de los seudónimos de Sijé, como hemos visto.

El 28 de febrero de 1931 Sijé publica su único poema conocido: "De la vida de los hombres que sufren. Circo", en *Destellos*, que flaco favor hace a Sijé como poeta. En ese mismo número, su amigo José M.^a Pina Brotóns publicó "¡Murió Ramón Sijé!", un artículo interesante por cuanto el autor del mismo certifica que Sijé ha dejado de ser periodista local y despega ya como ensayista. Por ello, como hemos comentado, las fechas planteadas anteriormente son aproximadas y sólo tienen una motivación clasificatoria, y no definitiva.

En la segunda mitad de ese 1931, tras la desaparición de *Destellos*, su empresa hasta ese momento más literaria, Sijé deja de publicar en la prensa local y lo hace en medios regionales y nacionales. Fue corresponsal de *Diario*

El primer ensayo de Sijé publicado en la revista de Bergamín, *Cruz y Raya*, fue "San Juan de la Cruz (Selección y notas)", en las páginas 85-100 del número 9, de diciembre de ese mismo año de 1933. En esas navidades, visita en Madrid al nuevo amigo y queda encantado con él.

"El golpe de pecho o de cómo no es lícito derribar al tirano", publicado en las páginas 26-42 del número 19 de la mencionada revista de Bergamín, correspondiente a octubre de 1934, contiene interesantes afirmaciones, como la siguiente: "El que justifica la muerte del tirano justifica la muerte y el suicidio del hombre, y en definitiva, su propia muerte airada y su propio suicidio". Más adelante, sostiene que "el poder mismo derribará al tirano".

Particularmente este ensayo, pero también otros, traerá como consecuencia una catarata de artículos, especialmente de críticos hernandianos, preocupados por cuanto ello pudo influir en la trayectoria vital y literaria de Miguel Hernández, y que tacharon a Sijé de filofascista o fascista sin más. Quizás convenga aquí y ahora aclarar que el ensayista no justifica la tiranía, de hecho Sijé⁴⁵ se definió como "demócrata complaciente". Un ejemplo de esta clase de estudiosos es Concha Zardoya,⁴⁶ que, en su bienintencionado y mencionado libro, sostiene:

Parece ser que Ramón Sijé, por vía del catolicismo, se inclinaba a coquetear con aquellas ideas [fascistas o filofascistas]. Y aún hay informantes que han osado afirmar que también Miguel Hernández, contagiado por su amigo, no sólo las toleraba, sino que las suscribía.

Otros investigadores que destacan en esta línea crítica son Agustín Sánchez Vidal,⁴⁷ Jesucristo Riquelme,⁴⁸ Eutimio Martín,⁴⁹ que lo califica de "fascista militante" y que afirma que lo único que unía a Sijé y Hernández era su conciencia de su valía intelectual y su deseo de conseguir el estatus social buscado, y Robert Marrast,⁵⁰ en relación con el estudio sijeniano sobre el romanticismo.

⁴⁵ "El analfabetismo, admirable amigo de la cultura (Nueva venida de Zarathustra)", publicado en *Diario de Alicante* el 6 de septiembre de 1932, p. 1.

⁴⁶ *Op. cit.*, n.º 38, p. 15.

⁴⁷ *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976, p. 11 y ss.

⁴⁸ "Causas de una producción artística: *Quien te ha visto y quien te ve* de M. Hernández", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 37 (septiembre-diciembre 1982), pp. [175]-191.

⁴⁹ "Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada", *op. cit.*, p. 45.

⁵⁰ "Ramón Sijé y el romanticismo o el arte del galimatías reaccionario", en Serge Salaün-Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 51-57.

La primera carta conocida del fundador de *Cruz y Raya* a Sijé está fechada el 1 de septiembre de 1933, y bien pudo interceder, de nuevo, Juan Guerrero Ruiz.

En marzo de 1933 Sijé concluye “El héroe como concepto”, su primer ensayo, entendido como tal, más extenso que los artículos periodísticos, y publicado en una revista literaria, en el número 4 de la gaditana *Isla*,⁴³ y dedicado “A José Bergamín, por su cruz, por mi espada de cruz y en cruz”. Se refiere al héroe cristiano, al estilo de Baltasar Gracián. Recordemos, por otro lado, que Miguel Hernández en su escasamente conocido artículo dedicado a Sijé,⁴⁴ recuerda que Sijé

fue un héroe y resistió mientras pudo a pie firme las violentas tempestades que se organizaron y chocaron de continuo entre su corazón y su cerebro. Pocos hombres han vivido una vida interior tan intensa y sangrientamente volcánica como Ramón Sijé.

En los primeros años treinta el concepto de héroe (si bien desde perspectivas diversas) estaba en el ambiente, por ejemplo en las biografías, revistas (una de Manuel Altolaguirre llevó este mismo título, *Héroe*, y el impresor malagueño es también autor de una biografía de Garcilaso de la Vega, muy popular, publicada en 1933), etc. Por su parte, se da la casualidad de que el primer artículo conocido de Sijé, escrito a los doce años, llevara el título de “España, la de las gestas heroicas”, publicado, precisamente, como ha sido mencionado, en el número 41 de la revista madrileña *Héroes* el 31 de marzo de 1926, destinado a un concurso para niños menores de diecisiete años. Otro trabajo, muy interesante, que se refiere al héroe es “Del antihéroe (Revolución y alzamiento)”, publicado en *Diario de Alicante* el 20 de agosto de 1932, en el que critica al general Sanjurjo y lo tilda de “anticivil, antimilitar, antipatriota”, así como pone en evidencia el falso concepto del honor del militar golpista. Quizás este último artículo pueda interesar a quienes ven en Sijé un filofascista irredento. Los generales Sanjurjo y García de la Herrán intentaron un golpe de Estado el 10 de agosto de 1932, conocido como la “sanjurjada”, que fracasó estrepitosamente.

⁴³ *Op. cit.*, pp. [89-92].

⁴⁴ “Un acto en memoria de Ramón Sijé. Unas cuartillas de Miguel Hernández”, publicado con este título en *El Sol*, el 17 de abril de 1936, y en *La Verdad* de Murcia el 7 de mayo del mismo año con el rótulo “Letras evocando a Sijé. En el ambiente de Orihuela”.

de *Alicante*, órgano del Partido Republicano Federal, del que Sijé redactó, según algunos críticos, su Manifiesto tras la proclamación de la República. *Voluntad* y *Destellos* serán su banco de pruebas periodístico para culminar como ensayista en *El Gallo Crisis*.

A finales de ese agitado 1931, con su ingreso en la Universidad de Murcia en junio, hace posible que entre en contacto con un interesante grupo de escritores. Por esas fechas mantiene también correspondencia con Pedro Mourlane Michelena.

El 12 de noviembre de 1931 Sijé recibió una carta de Joaquín Aznar, director del diario madrileño *La Libertad*, en la que le remite adjunto un trabajo que el primero envió al concurso del citado periódico con el lema “Una paloma”, señalado con el número 352.

Publicó también en *El Sol* el 25 de noviembre de 1931 el artículo “Tristeza y ruina estética de la conversación española”, en donde critica la negación de la típica tertulia, con intercambio de impresiones, y no imposición de juicios. Precisamente, Ricardo Baeza, redactor del diario fundado por Ortega y Gasset, ejercerá una importante influencia periodística en el oriolano, según se constata en el artículo “Acotaciones a Musset. Para amantes y poetas”, publicado en *Diario de Alicante* el 10 de junio de 1932.

Ignacio Balanzat, secretario de redacción del semanario madrileño *Ahora*, le escribe una carta, con membrete de Editorial Estampa, el 24 de junio de 1932, informándole que la corresponsalía en Alicante ya no está vacante. Sin embargo, Francisco Jiménez, secretario del Semanario Independiente *¡Adelante!*, de la localidad cordobesa de Fernán Núñez (lugar de veraneo familiar), le pide el 16 de julio, un mes después, colaboración para un extraordinario con motivo de la Feria del 14 al 17 de agosto próximo. En un escrito incluido al final de la carta formal, una persona conocida suya del pueblo, le anima a mandar algo, ya que en anteriores ocasiones no lo ha hecho. Debió surtir efecto la apostilla de marras porque en el número 22, extraordinario correspondiente al 7 de agosto, se publica un breve texto firmado por Ramón Sijé sobre Teófilo Gautier y la visita de éste a Córdoba, relacionándolo con Góngora.

En 1933 Sijé ya no publicó en *Diario de Alicante*, quizás por la radicalización de su línea editorial. A partir de este momento, el periodismo en Sijé tomará otros aires, en la cercana Murcia y su diario *La Verdad*, más escorado al ensayismo que al periodismo. La amistad con Raimundo de los Reyes y José Ballester será decisiva en este aspecto.

AMISTAD CON ANTONIO OLIVER BELMÁS-CARMEN CONDE

Ramón Sijé publica “Notas a un poeta” en *Diario de Alicante* del 19 de julio de 1932, una reseña elogiosa de *Tiempo Cenital*, de Antonio Oliver Belmás, salido en abril de ese mismo año de las prensas de Ediciones Sudeste, dirigidas por Raimundo de los Reyes, amigo de Sijé. El 28 de julio el escritor cartagenero le escribe una carta agradeciéndole su crítica. Dicha carta le fue remitida por el director del periódico, Emilio Costa, en carta del 30 de julio. Un mes más tarde, en agosto, se conocen personalmente Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde y el oriolano en el Campamento Universitario, organizado por la FUE (Federación Universitaria Escolar), en Sierra Espuña, en el que también participó el gallego Carlos Martínez-Barbeito y con el que Sijé hizo una gran amistad. La simpatía mutua de Sijé y los Oliver-Conde, así como el fervor común hacia la prosa de Gabriel Miró y la búsqueda de directrices intelectuales socializantes en las que la cultura y educación eran fundamentales (ahí está la Universidad Popular de Cartagena como ejemplo), superaba diferencias ideológicas, y nos reafirma en la idea de que tachar de intolerante y fascista al primero resulta injusto. Se consolidó un eje cultural de primer orden entre Cartagena (los Oliver-Conde, Rodríguez Cánovas, etc.)-Murcia (Raimundo de los Reyes, José Ballester, etc.) y Orihuela (Sijé y su grupo), el Levante literario, que superaba también barreras territoriales y provinciales y aspiraba a servirse de la cultura como nexo principal de unión. Díez de Revenga²² ha trabajado en esta línea.

A través de la estrecha amistad de Sijé con el matrimonio Oliver-Conde, Miguel Hernández verá abiertas las puertas de la Universidad Popular, que dirigía la pareja, y será invitado en varias ocasiones, como es bien sabido por los estudiosos hernandianos. Además, gracias a las relaciones de Sijé con De los Reyes, el poeta vio publicado en 1933 su primer libro y contó con la eficaz amistad de Juan Guerrero Ruiz.

Antonio Oliver Belmás evocará al amigo en un sentido artículo, “Proyección de Ramón Sijé”, publicado en la página especial de “Letras y Artes”, la cuarta, a éste consagrada en *La Verdad* el 30 de enero de 1936, del que entresacamos unos interesantes fragmentos que hablan por sí solos:

²² *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1979, p. 239.

es incompatible con la unidad de la razón”. Recuérdense aquellas áureas palabras agustinianas: “La razón humana es una fuerza que conduce a la unidad”. El fascismo tiene la razón de la fuerza, pero no la fuerza de la razón. Agota su propia capacidad creadora antes de llegar a la nación, cosa racional una, cosa real, una: “puño temeroso y amenazador”. ¡Falange!..., bueno, falange; falangina y falangeta: un dedo. Para moldear el concepto de España se necesita todas las manos del alma.

Otra reseña no menos dura de Sijé fue la que realizó del libro de Giménez Caballero *El Belén de Salzillo en Murcia. (Origen de los Nacimientos en España)*, aparecida en el número 2 de *El Gallo Crisis*,⁴⁰ con el título “La novela del belén, o, el barroco temporal y el eterno barroco”, en donde critica severamente el libro y la estética que subyace en el mismo.

Ya después de la guerra, Giménez Caballero insistirá en su versión de los hechos. En carta fechada en Madrid el 19 de marzo de 1954, dirigida a Concha Zardoya,⁴¹ afirmaba que ambos amigos [Ramón Sijé y Miguel Hernández] “fueron de los primeros falangistas” y que “los dos le saludaron con la mano abierta”. En sus *Memorias de un dictador*,⁴² el heterodoxo fascista recordaba que “ya en 1931 [sic] y en Orihuela, ante el busto de Miró, con Ramón Sijé y Miguel Hernández, utilizamos camisetas azules de algodón como color laboral y operario”. No tengamos en demasiada cuenta la inclinación de Giménez Caballero en otorgar carné de fascista a todo aquel que ha conocido.

ENSAYO

A principios de 1933 decae la estrella ‘giménezcaballerista’ y se inicia la relación con Bergamín. Esto traerá consigo una progresiva evolución en su concepción literaria. Abandona, si bien no del todo, sus colaboraciones periodísticas y se centra en el ensayo, siempre entendido éste como comentario subjetivo y no crítico, producto de sus muy variadas y numerosas lecturas, que pretendía servir de guía en las procelosas corrientes del pensamiento de aquellos primeros años treinta.

⁴⁰ Virgen de Agosto de 1934, pp. 28-31.

⁴¹ *Miguel Hernández (1910-1942). Vida y obra. Bibliografía. Antología*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1955, p. 16.

⁴² Barcelona, Planeta, 1979, p. 208.

Verdad: «Ernesto Giménez Caballero es un chulito; un mocito antieuropeo (...) un verbenero intelectual».

Lo que es un hecho es que Sijé no realizará ninguna gestión para ayudar a Giménez Caballero como candidato por Murcia en el bloque de la CEDA, según petición del madrileño en carta fechada el 10 de octubre de 1933. Siete días después, el 17 de octubre, *Gecé* confiesa a Sijé que si es necesario aliarse con el Diablo (CEDA), sólo importa el fin: “Se trata de vencerlos en sus propias trampas”.

Gecé, en el prólogo que realizó a la novela *Naranjos y limoneros*, de José M.^a Ballesteros,³⁷ publicada en Madrid en 1935, recuerda, tres años después, los hechos:

Es natural que, cuando en plena ‘Glorieta’, rodeado de oficialidad política, de músicos municipales y de pueblo, me puse a hablar en camiseta azul y diciendo algunas verdades redondas, alguien iniciara un escándalo. Escándalo conscientemente provocado por mí para darme el gusto de cortarlo con aplausos y vítores apenas exalté lo que en Miró había de eterno y de clásico.

Cinco años después, el 30 de julio de 1937, en plena guerra, el madrileño escribe un artículo en la edición sevillana de *Abc*, “Símbolos de unidad. La camisa azul”, en el que vuelve a recordar, a su manera, aquel domingo de octubre de 1932.

La siguiente consecuencia de la animadversión será un texto de Sijé, publicado en el primer número de la revista *sijeniana*,³⁸ no incluido en la edición facsímil de la revista, en el que el pensador oriolano critica duramente la Falange. Cecilio Alonso³⁹ supone que el ensayista “teme un fascismo funcionarista y tibio”. Por su indudable interés lo transcribimos en su integridad.

OFICIALES de correos y telégrafos ocupan, ya, los puestos rectores del casi naciente fascismo hispánico. Quizá por su presunta psicología revolucionaria, por su pedantería técnica de funcionarios mimados. Fascismo, pues, funcionarista de abogados y marqueses que son diputados, de poetas que son catedráticos: “fascismo oficial de correos y telégrafos. Fascismo”, por consiguiente, “partido”, partido político y partido por el eje; fascismo que huele: a política sangrienta de alcantarilla. “El fascismo

³⁷ Texto recogido en *Memorias completas de José M.^a Ballesteros*, Madrid, Héroe, 1979, p. 198.

³⁸ Sección “Las Verdades como Puños”, 1 (Corpus de 1934), p. 25.

³⁹ “Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé”, *Camp de l’arpa*, 11 (mayo 1974), p. 30.

¡Qué sorpresa la mía, más inesperada, cuando en el *Diario de Alicante* leí su nota, la que más me ha agradado, sobre mi libro *Tiempo Cenital*. ¿Quién era Sijé? ¿Qué apellido era éste tan desconcertante? ¿Qué desconocido, pero tan verdadero amigo tenía yo, que comprendía con tanta evidencia, tan totalmente, tan angélicamente, una poesía que los más rechazaban, llegando a algunos en su repulsa a formas bajas y groseras? Trabé conocimiento personal con Sijé a más de mil metros sobre el nivel de la vida diaria. Él estaba en Espuña, con ocasión del Campamento Universitario, con otros jóvenes que en su tienda de campaña leían cuando yo llegué a Rosalía de Castro. Los amigos de Sijé, no obstante la lectura, llevaban barbas antirománticas que daba pena contemplarlas. José Marín, adolescente, rompía el coro de barbudos. Paseé con él entre los pinos. Le tomamos unas fotografías en la que su rostro de luna plena sonríe sobre la cresta de los montes. Más tarde, Ramón Sijé estuvo en la Universidad Popular de Cartagena y nos leyó, ante la general estupefacción, unas magníficas cuartillas sobre Miró y Orihuela. Él fue, con Miguel Hernández, el organizador de un homenaje olezano a Miró, del que queda un busto en una apacible glorieta y una edición de *El Clamor de la Verdad*, el periódico que aparece en la Oleza de Nuestro Padre San Daniel.

Después del acto, el responsable de la Universidad Popular de Cartagena reconoce que no volvió a ver a Sijé, si bien en 1933 ofreció en la ciudad portuaria una conferencia sobre *Perito en lunas*, acompañado de Miguel Hernández. Oliver Belmás, en este interesante trabajo, afirma que, sobre Sijé, Miguel Hernández

me habló en Madrid y en Cartagena de su consunción espiritual, de su arder creciente y prematuro, para lo que todos tenemos que iluminar. Su estilo —Gracián, Quevedo— cada día se hacía más maduro y, como ha dicho Juan Ramón, hemos perdido con su tránsito una figura de la gran crítica literaria española.

En este sentido, Emilio Ríos²³ recuperó el texto juanramoniano en el volumen de aforismos *Ideología-II*, que lleva por título “Ramón Sijé”:

Terminando de copiar esta serie, leo en *El Sol* [26 de diciembre] la tristísima noticia de la muerte de Ramón Sijé (de Orihuela, como Miguel Hernández Giner, el extraordinario poeta); noble esperanza de la crítica mejor española.

²³ Justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998, p. 33, aforismo número 167.

Mi pésame más hondo, desde aquí, a Miguel Hernández y a nuestra primera juventud.

Oliver Belmás concluye su artículo y ofrece

de antemano mi esfuerzo para recopilar su obra y difundirla. Tengamos conciencia regional, y aquí hablo, naturalmente, para los que sobre todas las cosas sienten la hermandad ante la cultura, quiero nombrar a los que tienen noción, no sólo del tiempo que nos ha tocado recorrer bajo esta faz mediterránea, sino de aquellos con los que, forzosamente, hemos de recorrerlo.

Carmen Conde recordará, en varias ocasiones, a los dos amigos, Ramón Sijé y Miguel Hernández. En el archivo de Ramón Sijé ha aparecido una copia mecanoscrita, recientemente editada,²⁴ de una conferencia de Conde titulada *Tres inolvidables adolescentes de Orihuela y uno de La Unión*, ofrecida en Orihuela el 20 de marzo de 1955 en la Tabla Redonda de la Poesía, con motivo de la I Asamblea de Poetas y Escritores del Sudeste Español, celebrada en Orihuela los días 19 y 20 de ese mes. En ella, Carmen Conde describe del siguiente modo a Sijé:

Para mí, Ramón Sijé era un asombro de criatura, un portento de muchacho. Su palabra era un primor de justeza, de luz, de armonía. Su pensamiento era nítido, diamantino; casi científico a fuerza de precisión. Desde que lo sentí trepidar a mi lado yo estaba convencida de que iba a pasarle algo, de que un ángel se lo llevaría de repente porque él no era para estar aquí. Ya había tenido yo la suerte inmensa, y los que le conocieron saben que era una inmensa suerte, de haber tratado personalmente a Gabriel Miró, origen de todo lo hermoso que produzca Orihuela en varios siglos de literatura. Y si Miró me producía una sensación de reposo admirado indefinible, el pequeño, vibrante Ramón Sijé, su hijo de letras, me la producía de frenética inquietud. Nervios, voz, movimiento, pasión, visión del futuro, responsabilidad del pasado. ¿Qué no supo sentir aquel adolescente extraordinario que era Ramón Sijé?

HOMENAJE A GABRIEL MIRÓ

El domingo 2 de octubre de 1932 se celebró en Orihuela una “Romería lírica a Oleza con motivo de la inauguración del monumento al escritor

²⁴ Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2007.

Algunos años después volví a ella [“Oleza”] cuando un grupo de muchachos inolvidables levantó el monumento a Gabriel Miró. Terminado el acto oficial vinimos, unos pocos, a una casa que tenía balcones al río, a este río limoso y oscuro que es más Orihuela que sus propias calles. No sé si aquella casa era un casino o un círculo de Bellas Artes; lo que sí sé es que en aquellos balcones conocí personalmente a un muchacho de azules y dilatados ojos que me enseñaba muchas hojas llenas de versos suyos. Era Miguel Hernández y sus poemas los que más tarde reuniría *Perito en lunas*. El río, debajo de mis ojos; a mi lado, María Cegarra; enfrente, Miguel. ¡La poesía, Orihuela, el río...! ¡Qué alucinante e imborrable emoción la de aquel día!

Según Vicente Ramos,³⁴ Marcelino Domingo no pudo desplazarse a Orihuela y por ello acudió Ernesto Giménez Caballero. La iniciativa de invitar al entonces director de *La Gaceta Literaria* no partió exclusivamente de Ramón Sijé sino del Comité. Además, la revista madrileña dedicó un número monográfico a Miró el 1 de junio de 1930. La admiración mironiana de *Gecé* estaba fuera de toda duda.

La relación de Ernesto Giménez Caballero con Sijé procedía de enero de 1932. Recordemos que ambos estudiaban Derecho en la Universidad de Murcia. En el archivo de Sijé se conservan 12 cartas del primero al segundo. Según Eutimio Martín,³⁵ después del incidente provocado por Giménez Caballero aquel mismo día, consagrado a Miró, que se burló de la incipiente República, y que provocó las airadas protestas de, entre otros, Antonio Oliver Belmás, no había oposición ideológica por parte de Sijé a Giménez Caballero, sino “competencia”. Del nacional-catolicismo del madrileño, a Sijé sólo le interesaba, según Martín,³⁶ “la dimensión teocrática”. Lo que es un hecho es que a finales de 1932, y como consecuencia de la desagradable bronca provocada por Giménez Caballero, se enfrió la amistad de Sijé con él (a pesar de que *Gecé* decidiera estudiar Derecho como alumno libre en Murcia), buena prueba de ello es que *La Gaceta Literaria* no figura, dos años después, entre las revistas con las que *El Gallo Crisis* mantenía intercambio, así como la siguiente mención al “inspector de alcantarillas” en el artículo “El ‘AZAÑA’ de Ernesto Giménez Caballero: Nueva Orestiada hispánica”, en su sección “Flor fría a todos los otoños” del 18 de diciembre de 1932 en *La*

³⁴ “Oleza a Gabriel Miró”, *Revista de Moros y Cristianos* (Orihuela) (1980), s. p.

³⁵ “Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada”, *op. cit.*, p. 51.

³⁶ *Ibidem*, p. 51.

cartagenera emitió como respuesta a la invitación cursada por Sijé para los actos del día 2 de octubre:

Conociendo la Universidad Popular el homenaje que la ciudad de Orihuela va a rendir al ilustre y malogrado escritor levantino, gloria de las letras españolas, Gabriel Miró, organiza una excursión para el día 2 de octubre con el fin de asistir a la inauguración del monumento que Orihuela dedica a su autor. Mas no estando la personalidad de Miró muy difundida entre nosotros, esta excursión de la Universidad Popular irá precedida de unas conferencias informativas que, fuera de curso y eminentes con este motivo, pronunciarán conocidos amigos de Miró en la cátedra de nuestra Universidad Popular. Ramón Sijé y José Rodríguez Cánovas hablarán respectivamente de Orihuela en la obra mironiana y de la novela en Miró. Mañana daremos guiones y demás detalles de estos actos de honda espiritualidad, a los que se invita a los afiliados a la Universidad y a cuantas personas amantes de la cultura deseen asistir a ellos.

Sijé participó el viernes 30 de septiembre, como ha sido comentado, y Rodríguez Cánovas el sábado 1 de octubre con la conferencia "Panorama de la novela española; luz mediterránea; paisajes, días y gentes".

Para la ocasión, fue publicada, en número único, la revista *El Clamor de la Verdad. Cuaderno de Oleza consagrado al poeta Gabriel Miró* (reeditado en facsímil en 1979), cuyo título nos recuerda evidentes resonancias mironianas. Colaboraron, aparte de Ramón Sijé, María Cegarra, Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, José M.^a Ballesteros (Premio Luca de Tena, de la Asociación de la Prensa de Alicante, en 1932 por su artículo "Orihuela y Gabriel Miró"), José M.^a Pina Brotóns, Miguel Hernández, Carlos Martínez-Barbeito, Julio Bernácer y Raimundo de los Reyes. Se leyó el siguiente texto:

Orihuela se apresta, por fin, a rendir fervoroso homenaje al gran Gabriel Miró, que poetizó, en características y entrañables páginas, su existencia real y sus hombres representativos. Orihuela, convertida en "Oleza" por obra y gracia de la intuición comprensiva del estilista levantino, adviene al campo de la literatura española con justificado título, con máxima jerarquía de ciudad literaria.

Una delegación de la Universidad Popular de Cartagena, con Oliver Belmás y Carmen Conde a la cabeza, pero también acompañados de María Cegarra, acudió al acto celebrado en Orihuela aquel luminoso primer domingo de octubre de 1932. Carmen Conde nos ha dejado testimonio de aquella inolvidable jornada en la citada conferencia:

levantino Gabriel Miró", homenaje público al novelista, fallecido dos años antes en Madrid, concretamente el 27 de mayo de 1930. La idea del homenaje fue celebrarlo el 27 de mayo de 1932, en la conmemoración del segundo aniversario de su desaparición, pero se retrasó. Sijé dejó escrito:

Con Miró comienza la nueva historia, el certero modo de ver la vida estilizada y clara, el hervor de la sangre fecunda, el destilamiento de una personalidad, el moderno testamento.

Fue creada una Comisión Pro-Homenaje a Gabriel Miró, de la que José María Ballesteros era su presidente, y Sijé el secretario. Algunos críticos, como José Guillén García, José Muñoz Garrigós (en 1977, aunque después cambió de opinión), José Antonio Sáez Fernández, Ana M. Reig Sempere, etc., han querido ver en dicho acto el símbolo en torno al cual se consolidó la llamada "generación oriolana de 1930". No queremos entrar aquí y ahora en refutar la existencia de semejante "generación literaria", sobrevalorada en exceso por la relevancia de algunos de sus supuestos miembros. José Guillén García,²⁵ en un recordado artículo, aparte de incluir una muy útil "Addenda bibliográfica"²⁶ mironiana de los miembros de dicha generación, sitúa en sus justas coordenadas estéticas las concomitancias entre Miró y los jóvenes escritores que le reivindicaron:²⁷

1. Postura crítica frente a la línea tradicional.
2. Intensa sensibilización ante la belleza con el entorno paisajístico.
3. Preocupación por arrancar a la palabra escrita todos los secretos de efectividad expresiva.

La cosmovisión mironiana se diversificaría, según Guillén García, y aglutinaría parcialmente en los miembros (los hermanos Sijé, Miguel Hernández, Carlos Fenoll, Jesús Poveda, etc.), al igual que la multiplicidad de facetas del barroquismo de Orihuela, dispares a cada uno de ellos. Sijé asimilará una amalgama de religiosidad y barroquismo, procedente este último de la caracterización mironiana de "Oleza", trasunto literario de Orihuela, como luego veremos.

²⁵ "Miró y la generación olecese de 1930", *Monteagudo*, 65 (1979), pp. 21-26.

²⁶ *Ibidem*, pp. 25-26.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

Gabriel Sijé ofreció hacia el 27 de mayo de 1941 la conferencia “El hombre y el paisaje (Hacia una definición mironiana)” en el Casino Orcelitano. Antonio García-Molina Martínez²⁸ la publicó en un trabajo. El mismo García-Molina Martínez es autor de un texto de cuatro hojas mecanografiadas inéditas, leídas con motivo de “Romería lírica y Jornada Literaria” el 6 de octubre de 1979 en Orihuela, en homenaje a Gabriel Miró en el centenario de su nacimiento, en el que evoca aquel acto de 1932.

Por su parte, José Muñoz Garrigós²⁹ afirma que Miró es guía generacional del grupo porque descubrió las coordenadas del ser de Orihuela: religiosidad, barroquismo y sentimiento del paisaje. Sin embargo, después el propio Muñoz Garrigós³⁰ sostiene que Miró no fue guía de la citada generación del 30: “no lo es por su estilo, por su forma de escribir, por su prosa sensorial”.

Para Miró, la belleza nace de la palabra misma, fecundada por el sentimiento, sin desgarrones; por el contrario, para Sijé la palabra es el resultado de un violento esfuerzo de ascética personal, casi no tiene forma, sólo tiene significado, el que desea su autor, que recrea constantemente en busca de la verdad. Para Sijé, la pasión por la verdad no es un juego frío, intelectual e inhumanizado, sino una búsqueda dialéctica e íntimamente vivida.

En el archivo de Ramón Sijé ha aparecido un texto manuscrito, compuesto de tres hojas numeradas, muy interesante porque denota un profundo conocimiento de la poesía y, concretamente, de la estética mironiana, en donde, como primera cita, con el título “Día armónico”, se da inicio a los conocidos versos de Miguel Hernández “Hoy el día es un colegio / musical”. Después continúa con estrofas dedicadas “A Gabriel Miró”, “Corpus de Oleza”, “Mayo. Mañana a medias”, “Leyendo” y “Ángelus”. Según el tono poético, parecen versos muy de la órbita del Miguel Hernández de su primera etapa, influido por Gabriel Miró y Rubén Darío.

El 20 de junio de 1931 se publicaron en la prensa provincial las bases del concurso para decidir el artista que realice el busto de Miró. El día 22 el Comité Pro-Homenaje cursa una instancia al Ayuntamiento de Orihuela para

²⁸ “Oleza a Gabriel Miró. Dos conferencias de los hermanos Sijé”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 27 (mayo-agosto 1979), pp. 243-258.

²⁹ “Miguel Hernández en el marco geográfico y cultural de Orihuela”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 22 (septiembre-diciembre 1977), p. 19 y ss.

³⁰ “La opinión de Ramón Sijé sobre Francisco Salzillo (Notas de asalto a dos estéticas levantinas)”, *Monteagudo*, 83 (1983), p. 10.

solicitar la compra del busto y que el nombre de Gabriel Miró figure en una de las calles de la ciudad. Al día siguiente, el 23, se da a conocer en Orihuela una doble hoja en papel amarillo que empieza “Desagravio y recuerdo...”. Dos meses más tarde, el 2 de agosto, se anuncia el fallo del concurso en *Diario de Alicante*. El jurado estaba compuesto por José M.^a Ballesteros, José M.^a Pina Brotóns, Augusto Pescador, Miguel Hernández, el pintor Rodríguez y Ramón Sijé. Éstos son algunos párrafos del texto publicado:³¹

Coincidimos todos en el simbolismo de ese busto tan triste, de ese Gabriel Miró resucitado, obra de un escultor, áspero y joven, que se llama José Seiquer Zanón, que tendrá un gran porvenir, y que es de Murcia, en donde era María Fulgencia, aquella muchacha que quiso comprar el Ángel de Salcillo. El busto de Seiquer es admirablemente sencillo y en medio de su tristeza, sencillamente arrogante, he creído ver en él, la juventud de don Diego, el nómada que fue alcalde de Jijona. Allá, más en la oscuridad el busto de Aparicio, un muchacho que vive junto a un viejo teatro, en la Corredera, calle típica de Oleza y el busto de Pérez León, que estudia en San Fernando.

Orihuela se convertía de este modo en la primera ciudad en erigir públicamente un busto a Miró.

La Universidad Popular de Cartagena organizó una semana de homenaje a Miró, del 24 al 30 de septiembre, y Sijé fue invitado por Antonio Oliver Belmás en carta fechada el 14 de septiembre a ofrecer, el día 30, una conferencia, *Oleza, pasional natividad estética de Gabriel Miró*, publicada en 1990³² gracias a los buenos oficios de Sáez Fernández y la ayuda imprescindible de Ramón Pérez Álvarez en la localización de los ejemplares del diario cartagenero *República*, de los días 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26 y 27 de septiembre, que recogieron en su integridad dicha conferencia sijeniana. El día 29 el también diario cartagenero *El Porvenir* publicó el guión de la conferencia. La noticia de la conferencia sijeniana apareció el mismo 30 en *La Tierra*, y el 27 y 29 de septiembre y 1 de octubre en *El Porvenir*, el 26 de septiembre y 1 de octubre en *República*. José Rodríguez Cánovas³³ transcribe el comunicado que la Universidad Popular

³¹ J.A. Sáez Fernández, “Desagravio y recuerdo: gestación de un magno homenaje oriolano a la memoria de Gabriel Miró”, *Canjali Vega Baja* (Orihuela) (6-X-1982), pp. 8-9.

³² *Oleza, pasional natividad estética de Gabriel Miró*, edición y estudio preliminar a cargo de José Antonio Sáez Fernández, Albox, Batarro, 1990.

³³ Antonio Oliver Belmás y la Universidad Popular de Cartagena, Cartagena, Imprenta Molegar, 1971, pp. 43-44.

La sensación de soledad y abandono consustancial hace que los desterrados se aferren con fuerza a su propio idioma, uno de los pocos bienes que aún no han perdido. Aunque la extrañeza del idioma de la patria de acogida es perceptible por todos los exiliados, son los escritores los que más sufren la imposibilidad de comunicarse de forma satisfactoria con quienes les rodean. Vicente Llorens analizó, dentro de su extensa bibliografía sobre el exilio, la angustia del problema del idioma, motivada en muchos desterrados por el temor a deteriorar su lengua de origen o incluso por considerar la adaptación lingüística un paso más en la aclimatación en el país de acogida y, por tanto, una barrera al ansiado regreso:

Esta muerte muda, en que el habla se extingue por falta de su natural aliento, ¿a quién puede afectar más sensiblemente que al poeta, cuya razón de vida parece inseparable de la lengua? Se comprende que tema como nadie su pérdida y se esfuerce por mantenerla viva de algún modo bajo la dolorosa sensación de vacío que experimenta al no oírla más a su alrededor.¹⁸

Se entienden así reacciones como las de Ovidio, quien, desde su exilio en las costas del mar Negro, se lamentaba de no poder entenderse con los getas y sármatas con los que tenía que convivir, el Duque de Rivas, que recitaba en voz alta pasajes de obras españolas en su exilio londinense o Pedro Salinas, que acogió con extrema alegría la posibilidad de trasladarse durante un tiempo de su exilio estadounidense a Puerto Rico y reestablecer así el contacto con el mundo de habla hispanica. La reacción del poeta de la Generación del 27 demuestra la validez de la teoría de José Gaos sobre los “transterrados” (los exiliados españoles que se instalaron en países se habla hispana)¹⁹ y pone de manifiesto que la identidad de valores culturales y lingüísticos entre el país de origen y el de acogida influyen en el modo de vivir la experiencia del exilio.

Las situaciones de bilingüismo que pueden producirse después de los forzados cambios de residencia pueden desarrollarse, *grosso modo*, de cuatro formas diferentes. Se puede ignorar por completo el idioma del país de acogida, o mantener la lengua natal sin por ello dejar de aprender la del lugar de asilo, como hacen la gran mayoría de exiliados, desarrollando lo que Claudio Guillén

¹⁸ V. Llorens, *op. cit.*, p. 36.

¹⁹ Según Gaos, “transterrados son aquellos que han sufrido un cambio geográfico dentro de su mismo territorio, queriéndose con él aludir a la situación espiritual de los exiliados españoles en los países hispanoamericanos, donde, aunque hayan sufrido una traslación geográfica, se hallan instalados dentro de una cultura que mantiene los mismos valores espirituales y lingüísticos” (vid. J. L. Abellán, *El exilio como constante y como categoría*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 79).

oriolana. La revista gaditana *Isla*, la albaceteña *Ágora* y la aragonesa, ya citada, *Noreste* igualmente prestarán atención a los contenidos de la revista oriolana.

Resulta también muy interesante observar las revistas y libros referenciados o comentados porque nos dan la medida de los intercambios e intereses que tenía Sijé y quienes con él apoyaron la revista oriolana. Entre las revistas recibidas, destacan tan variadas como las madrileñas *Cruz y Raya*, *Frente Literario*, *Eco*, *Revista de las Españas*, *Religión y Cultura*, *Acción Española*, *Literatura y Tierra Firme*. También las mencionadas *Isla* (Cádiz) y *Ágora* (Albacete), *Azor* (Barcelona), *Revista del Ateneo de Jerez*, *Atalaya* (Lesaca), *Hojas de Poesía* (Sevilla), *Ciprés* (Burgos), *Nueva Cultura* (Valencia) y *Revista Hispánica Moderna*. La panorámica es, ciertamente, algo sorprendente, pues son, en general, de gran calidad y en las que colaboran figuras de primer orden. En este sentido, estaban muy enterados de lo mejor que se publicaba.

En cuanto a los libros reseñados o simplemente citados (la alusión denota algo de interés), también son relevantes: *Verde voz* (Félix Ros), *Señorita del mar* (José M.^a Pemán), *La cabeza a pájaros* (José Bergamín) y *Poesía, 1924-1930* (Rafael Alberti); pero también *Pimpín* (Gaspar Gracián), *33 canciones* (Álvaro Arauz), *Tránsito* (Raimundo de los Reyes), *Nebulosas* (Dictinio de Castillo-Elejabeytia), *Identidad* (Rafael Laffón), *Una lágrima sobre la gaceta* (del citado Félix Ros) y *El aviso de escarmentados del año que acaba y Escarmiento de avisados para el que empieza de 1935* (*Cruz y Raya*). La nómina es pequeña, pero mayoritariamente encuadrada en la “joven literatura”. Así, pues, el criterio selectivo no es sectario, ni mucho menos, sino abierto y escorado hacia la poesía innovadora. Vale decir también que los colaboradores “externos” son asimismo reveladores: Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales y Félix Ros, caracterizados por una tonalidad clasicista.⁷⁶

Otro tanto puede decirse de la correspondencia conservada de este periodo, de la que destacamos, entre otros, a remitentes como Juan Ramón Jiménez, los hermanos Alfonso y Francisco Rodríguez Aldave, que desde Lesaca (Navarra) dirigían la revista *Atalaya*, los citados José Bergamín, Pedro Pérez-Clotet, Félix Ros, Rafael Laffón y Adriano del Valle.

En carta del 14 de agosto de 1935 a Manuel de Falla, Sijé resume el ideario de la revista: «quiero que vea en *El Gallo Crisis* una voluntad de

⁷⁶ Joaquín Juan Penalva es autor de un interesante artículo sobre este asunto: “Tres poetas del 36 en *El Gallo Crisis*: Félix Ros, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales”, *Alquibla* (Orihuela), 8 (2002), pp. 553-572.

hombria, humildad, cólera y cristianismo (...) Mi revista ha querido conciliar el ideal del buen hombre con el ideal del buen escritor». En esa misma carta, se sincera con el músico granadino y le informa que «mi amigo y enemigo José Bergamín ha dicho en Madrid que *El Gallo Crisis* es el tumor que le ha salido a *Cruz y Raya*».

RAMÓN SIJÉ - MIGUEL HERNÁNDEZ

La relación de amistad y de pupilaje intelectual de Sijé sobre Miguel Hernández ha hecho correr ríos de tinta entre algunos conspicuos críticos, como hemos tenido ocasión de advertir anteriormente. Pese a quien pese, una entrañable amistad unió a los dos escritores oriolanos, por encima de ideologías y de la distancia. En este punto, traeremos a colación los materiales más interesantes relacionados con Miguel Hernández, procedentes del archivo de Ramón Sijé, toda vez que José Muñoz Garrigós ha aclarado suficientemente dicha amistad.

Ramón Sijé y Miguel Hernández coincidieron en el Colegio de Santo Domingo. Se conserva una fotografía en la que ambos, acompañados de otros compañeros, aparecen sentados en la típica imagen de recuerdo. Se realizó con motivo de la Promulgación de Dignidades el 23 de diciembre de 1923.

En este sentido, hemos localizado un importante documento, compuesto de tres hojas manuscritas, titulado “Miguel Hernández: Un retrato y tres paréntesis”, que se supone es un borrador con apuntes destinados a una conferencia, que bien podría ser la mencionada anteriormente. No ha sido publicado en las bibliografías relacionadas con Ramón Sijé y Miguel Hernández. En el primer “paréntesis”, Sijé afirma que Hernández “no es un espontáneo”. En el “retrato”, el ensayista recuerda que conoció al poeta en aquellos “tiempos borrosos del colegio”, refiriéndose al Colegio de Santo Domingo. Luego, cuando Sijé contaba quince años y ejercía de redactor jefe de la revista *Voluntad*, el “pastor poeta” como le rememora, recibe palabras de aliento de José María Ballesteros desde las páginas de la mencionada revista. La “franca amistad” se refuerza con las colaboraciones de ambos en *Destellos* y la común amistad con José María Ballesteros, escritor que asumía en la práctica el título de maestro de toda la generación a la que, según algunos críticos como Vicente Ramos, José Muñoz Garrigós, Ana M. Reig Sempere y José Antonio Sáez Fernández, pertenecían Sijé y Hernández. Entonces, como sostiene

Es la confesión un acto irrepitable, total, absoluto, directo, real, sin adornos. Es la escueta verdad y la imposibilidad del arrepentimiento. Es una huida de sí, un vaciamiento, pero es también un deseo de sostén y de apoyo, de aclaración de los hechos, de búsqueda de sentido. Representa la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra. (...) Quien se confiesa arranca de una desesperación que anhela ser curada. Quien se ha cansado de sí mismo y vaga perdido por el mundo necesita expresar su huida para conjurarla y al mismo tiempo para dejar constancia.¹⁶

La traumática experiencia del exilio provoca la consciente adquisición en quien lo sufre de una nueva identidad. El hecho de que el alejamiento forzoso del país de origen sea concebido como el final abrupto de un ciclo vital, como si de una “muerte en vida” se tratase, motiva la concepción de la existencia anterior como todo un completo y, consecuentemente, la creación de una nueva identidad que puede mirar desde un prisma diferente, el que constituyen la distancia y el cambio, a la antigua. Por eso la confesión ocupa un lugar destacado entre las obras de los exiliados, porque todo testimonio de una vida implica, más que una mimética reproducción de unos acontecimientos históricos, la formación de una nueva identidad del sujeto creador a través de múltiples identidades anteriores. Marra-López expresó así el difícil equilibrio que los autores obligados a vivir fuera de su patria han de mantener entre el recuerdo y la esperanza a la hora de enfrentarse al género confesional:

Las memorias se redactan al final de una vida, clausurada ya la acción, como final de acto, antes de que caiga el telón. Esta es otra ambigüedad del emigrado. Durante muchos años no hace más que escribir memorias, recuerdos, pero sin que la edad y el talante le inviten a clausurar su posible acción futura, pues lógicamente se considera perteneciente a esta tierra y en activo todavía. Mientras, al revés de Segismundo, hace del sueño vida que le apunte y proporcione la fuerza suficiente para continuar esperando, esa espera que es jugo nutricional indispensable en su existencia.¹⁷

La importancia de la creación literaria en el exilio como elemento catártico y de lucha política acentúa los problemas que a aquellos que han de vivir forzosamente en un país de asilo se les pueden plantear por desconocer su lengua.

¹⁶ A. Muñiz-Huberman, «María Zambrano y el concepto de exilio», en M. Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*, Bellaterra, Associació d'Idees-GEXEL, 1999, p. 106.

¹⁷ J. R. Marra-López, *op. cit.*, p. 100.

que su visión se vea en determinadas situaciones salpicada por las mismas interpretaciones perniciosas y maniqueas por las que acusan a la versión “oficial” de la Historia. En cualquier caso, la palabra es el único medio eficaz de que disponen para llevar a cabo esta función, como ha señalado Michael Ugarte: «El exilio es uno de los escasos fenómenos en la historia en el que el lenguaje se considera un instrumento más eficaz para el cambio social.»¹⁴

La recuperación de la memoria histórica está vinculada de forma intrínseca a la predisposición al testimonio de los autores exiliados. La suma de los relatos de sus experiencias vitales configura una voz común que permite unificar, aunque sea desde el imaginario intelectual, a un colectivo caracterizado por la dispersión desde el momento en que ha de abandonar su país de origen. Antonio Muñoz Molina ha estudiado la formación de esa identidad grupal a partir de testimonios históricos individuales:

[Los escritores exiliados] se empeñan obsesivamente en rememorar el pasado, en reconstruirlo, en dar testimonio de lo que vivieron. (...) La mejor literatura del exilio es un gran empeño de recapitulación, una tentativa de comprensión del desastre, y en ella con frecuencia la memoria histórica personal desemboca en los sobresaltos del tiempo histórico, de modo que lo privado y lo público se confunden en un solo relato.¹⁵

Las vidas de los desterrados parecen concebidas para ser contadas, no sólo por la posibilidad de mostrar a través de la propia experiencia la versión histórica que se considera verdadera y de comprometerse con una cosmovisión identificada con un tiempo pasado al que se vuelve a través de la memoria, sino también por la necesidad de descubrir la verdadera esencia del sujeto creador. En el exilio, el ser humano se encuentra en su estado más puro, sin el manto protector de su comunidad, por lo que necesita afirmar su personalidad a través de la palabra. La confesión sobre su propio ser es el único medio existente para dotar de sentido a una experiencia que, además de truncar expectativas vitales, provoca el aislamiento total del hombre de sus asideros sociales y afectivos. Según Angelina Muñiz-Huberman, el testimonio adquiere una función catártica en la medida en que permite afianzarse al individuo en absoluta soledad y sólo con la esencia de su ser, lo que explicaría la proliferación de textos autobiográficos entre los escritores exiliados:

¹⁴ M. Ugarte, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XX, 1999, p. 20.

¹⁵ A. Muñoz Molina, «Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Paulino Masip», en P. Masip, *El diario de Hamlet García*, Madrid, Visor Libros-Comunidad de Madrid, 2000, p. 9.

Sijé, “El poeta viene a mi casa. Intercambio de lecturas y conversaciones”. También dice de él que “es un tesoro oculto y raro: un poeta tímido”. En un párrafo esclarecedor Sijé apunta lo siguiente: “Aparición de Miró y Juan R. en la vida del poeta. Sus dos etapas. Lo que yo he escrito del [sic] y lo que le he aconsejado. Su marcha a Madrid. ‘Epistolario de un poeta bohemio’ ”. El “tercer paréntesis” lo dedica Sijé a esbozar unos apuntes del valor del epistolario, y de cómo éste posee un gran interés psicológico. Concluye con un “Final” en el que literalmente deja escrito lo siguiente: “Miguel Hernández, poeta esperanza. Saludo y recuerdo lírico. Aliento”.

Aparte de la célebre “Elegía”, el poeta dedicó a su amigo el poema “Insomnio”, publicado en el número 2 de *Destellos* del 30 de noviembre de 1930, y “A ti, Ramón Sijé”, en la carta que le remitió el 17 de marzo de 1932 desde Madrid.

José Antonio Sáez Fernández⁷⁷ defiende la influencia que ejerció en la obra teatral *Los hijos de la piedra* (1935), de Miguel Hernández, el contenido del artículo de Sijé “Sobre un futuro teatro español. Meditaciones de Fuenteovejuna”, publicado en el rotativo *Diario de Alicante* el 19 de noviembre de 1931. La propuesta sijeniana era realizar

un teatro nuestro, a la vez, íntimo, de inquietud y espiritualidad, y de todos. Que sea como un gran caracol que recoja las inquietudes todas, de los hombres y de los pueblos unidos en eterna hermandad de trabajadores.

En el mismo artículo de Sijé se defiende un teatro de símbolos, que Hernández llevará hasta sus últimas consecuencias en el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934). Precisamente, Sijé mediará con Bergamín para que éste publique en su revista, en los números de julio, agosto y septiembre de 1934, el citado auto, escrito a finales del año anterior. Se realizó una edición exenta de 250 ejemplares, que le reportaron al poeta 200 pesetas. Bergamín, en entrevista a Marie Chevallier en diciembre de 1969, afirmó que tuvo que ejercer de “censurable censor” y suprimir algunas tiradas, unos versos, por fascistas. De todos modos, y sin que ello signifique poner en duda esas declaraciones del director de *Cruz y Raya*, no tenemos constancia de

⁷⁷ “Sobre la posible influencia de un texto de Ramón Sijé en la concepción teatral de Miguel Hernández”, *Canfali Vega Baja* (miércoles, 18-XI-1981), p. 10.

ello, además de lo relativo que resulta calificar a alguien de filofascista según la particular ideología de cada uno. Vemos que no sólo *Gecé* propendía a llamar fascista a cualquiera que no siguiera la ortodoxia partidista correspondiente.

En este sentido, el esbozo del auto *El Amante de su muerte*, de Sijé, le permite a Jesucristo Riquelme⁷⁸ afirmar que el ensayista también se dejará notar de nuevo detrás del auto sacramental hernandiano, especialmente desde los puntos de vista temático, ideológico y argumentativo.

En cuanto a textos de Miguel Hernández, en el archivo de Ramón Sijé se conservan los originales mecanoscritos, con añadidos de Sijé, de los poemas "El Silbo de afirmación en la aldea", este último con correcciones manuscritas de Sijé, y "EL TRINO-por la vanidad". Ambos poemas fueron publicados en la revista *El Gallo Crisis*,⁷⁹ dirigida por el entrañable amigo del poeta.

También se conservan los originales mecanografiados de ocho poemas hernandianos, todos ellos publicados entre febrero y junio de 1930 en la prensa local oriolana: "Soneto", "Fragmento huertano" [fragmento de "Al verla muerta..."], "El alma de la huerta", "A la señorita...", "Postrer sueño", "Es tu boca...", "Ancianidad" y "Ofrenda". En cuanto a prosa, se conservan los mecanoscritos de "Yo. La madre mía"⁸⁰ y las escenas IV y V, fragmento "Gallo", de *El torero más valiente*. En el capítulo de prosa, existe también un recorte del diario murciano *La Verdad*, de fecha 28 de noviembre de 1932, con el texto hernandiano "Camposanto".

Hemos podido consultar asimismo un cuaderno de 24 páginas con dieciséis poemas, mecanoscritos, que lleva por título "Miguel Hernández. Teatro y prosa. 1934-1937", aunque, a pesar del epígrafe, hay copiados poemas de 1930, 1931, 1932 y 1941-1942.

En el archivo de Ramón Sijé el apartado de epistolario comprende 20 cartas y tarjetas postales de Miguel Hernández dirigidas a Sijé o a la familia de éste, fechadas desde el 12 de diciembre de 1931 hasta el 21 de diciembre de 1939: 12-XII-1931, 11-I-1932, 22-I-1932, h. primeros de 1932, 6-III-1932, 17-III-1932 (en las obras completas no se incluyen tres líneas situadas al final de la

⁷⁸ "El pensamiento influyente de Ramón Sijé: utopía y ucronía como alternativas de la realidad republicana", *Empireuma* (Orihuela), 16 (otoño 1990), s. p.

⁷⁹ 3-4 (San Juan de Otoño de 1934, p.1) y n.º 5-6 (Sto. Tomás de la Primavera-Pascua de Pentecostés 1935, pp. 25-30).

⁸⁰ Fechado en julio de 1932 y publicado en el único número de la revista *El Clamor de la Verdad*, en octubre de ese año.

2. LA FUNCIÓN POLÍTICA Y CATÁRTICA DEL EXILIO

Dentro de la amplia nómina de individuos que han padecido la experiencia del exilio el número de escritores es elevado. Los casos de Ovidio, Séneca, Dante, Voltaire, Víctor Hugo, Unamuno, Brecht o Gelman representan tan sólo algunos ejemplos ilustrativos que ponen de manifiesto la vehemencia con la que el fenómeno ha sido sufrido por los hombres de letras. La indisoluble vinculación que para muchos intelectuales existe entre ética y estética provoca la adquisición de compromisos humanos, sociales y políticos que, en épocas de intolerancia y pensamiento único, pueden llevar al exilio.

La progresiva consolidación de una esfera de debate público en las sociedades occidentales a partir del siglo XVIII, motivada por la gestación de una masa lectora burguesa, provocó que los escritores adquiriesen una función social en la sociedad y que sus opiniones formaran parte del espacio público. La producción literaria pasó a configurar así, tanto por lo dicho como por lo callado, el posicionamiento de sus creadores ante la realidad social. La palabra del intelectual comenzó a ser temida por el poder, al convertirse en una potencial amenaza para él. De hecho, durante el siglo XIX los casos de escritores obligados a abandonar su patria son múltiples, poniendo con ello de manifiesto la conversión de su figura pública en "conciencia y guía de una sociedad en la que se tambalean las instituciones portadoras de valores".¹³ Los ejemplos de Madame de Staël, que hubo de huir de Francia a principios de siglo por su oposición a la política napoleónica, Aleksandr Sergeevic Pushkin, expulsado de la Rusia zarista por su entusiasmo en la defensa de las ideas liberales, los miembros de la Generación de Mayo argentina, obligados a permanecer fuera del país durante la dictadura de Rosas, o el Duque de Rivas y José María Blanco White, dos de los muchos españoles que sufrieron durante el convulso siglo la experiencia del exilio, así lo ponen de manifiesto.

El compromiso ético del intelectual no sólo perdura en el exilio, sino que llega a convertirse, junto con la esperanza del regreso, en su principal sustento y alivio. Los escritores exiliados asumen como tarea vital la defensa de la memoria histórica de un tiempo condenado al olvido o a la deformación revisionista en los países que hubieron de dejar. Legitiman su discurso en el convencimiento de su superioridad moral, y en ocasiones intelectual, sobre aquellos que les han llevado a abandonar su patria, lo que provoca

¹³ C. Guillén, *op. cit.*, p. 140.

mismo punto en que abandonó su vida antes de marchar. El individuo que vuelve siempre intenta encontrar aquello que dejó en su partida, sin aceptar que el tiempo que él ha pasado en el extranjero también ha discurrido en su patria natal, que ha cambiado sin que lo haya hecho, evidentemente, la imagen mental que se tenía de ella. A pesar de que las referencias que poseen del país son siempre pasadas, en ocasiones los autores intentan relatar, a través de recuerdos de otros tiempos y de las informaciones indirectas que les van llegando, el presente de su patria, logrando efectuar así, a través de la imaginación, el regreso que tanto ansían. Dentro de estas obras tienen un papel destacado aquellas cuyo tema es la vuelta del exiliado. El regreso está representado en novelas como *Andamios*, de Mario Benedetti, *Las ruinas de la muralla*, de Jesús Izcaray, *La ciudad de la fortuna*, de Elie Wiesel, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo o *La raíz rota*, de Arturo Barea. La desubicación y el extrañamiento son características básicas de sus personajes protagonistas, incapaces de asimilar que la patria a la que ellos ansiaban regresar desde el exilio no es más que una imagen mental caduca que poco tiene que ver con el espacio en el que se encuentran al volver. De ahí que no sólo haya que hablar de destierro, sino también de destiempo. Francisco Ayala, que pasó prácticamente toda la dictadura franquista en el exilio americano, expresó así esa situación:

Yo jamás me hice ilusiones de que el exilio fuera una situación transitoria, jamás. Estaba persuadido de que era un punto terminal y [que luego vendría] otra vida, la que fuera, cada cual según sus posibilidades y talento, pero otra vida distinta. En cambio, otra gente, lo cual siempre me parecía lamentable, estaba soñando con la vuelta a un país que ya no existía. Era un sueño verdaderamente increíble.¹²

La experiencia del exilio provoca, pues, un traumatismo en la vida de quien lo sufre que ni siquiera el regreso es capaz de solventar. Esa condición irrenunciable ha sido expresada a través de expresiones como “exiliado perpetuo” o “muerte en vida”, frecuentemente utilizadas por aquellos que hubieron de expatriarse.

¹² Vid. P. Carvajal y J. Martín, *op. cit.*, p. 32.

carta, y en el segundo verso del poema incluido, el titulado “A ti, Ramón Sijé”, tampoco se transcribe una nota manuscrita del poeta), 22-III-1932, 23-III-1932, 15-IV-1932, 5-V-1932, 17-V-1932 (muchas variantes), principios de enero de 1936 (mal datada en las obras completas hernandianas, donde se indica la fecha de la contestación por la familia de Sijé, 14 de enero, como fecha de la carta. El matasello de Madrid es del 30 de diciembre de 1935, y a Orihuela llega al día siguiente), 17-I-1936, 27-I-1936 (en las obras completas figura como fecha el 19 de enero, y en el original se puede advertir con claridad la fecha escrita a mano: “Madrid 27 enero 1936”, con matasellos de recepción en Orihuela del 29 de enero), 22-IX-1938 (en las obras completas falta la primera línea en margen superior central de la carta: “Academia de la 6.^a División”), 27-II-1939, abril de 1939, 30-V-1939 y 21-XII-1939.

En doce cartas y tarjetas postales: 11-I-1932, 22-I-1932, 6-III-1932, 17-III-1932, 22-III-1932, 15-IV-1932, 17-V-1932, 14-I-1936 (fecha errónea en *Obra completa*),⁸¹ 17-I-1936, 22-IX-1938, 27-II-1939 y 30-V-1939), se advierten variantes relevantes con relación a las publicadas en las obras completas del poeta y en otros lugares. Dichas variantes tendrán que ser tenidas en cuenta cuando se editen las anunciadas obras completas de Miguel Hernández. Los editores de *Obra completa*, ya citada y publicada en 1992, no consultaron los originales conservados en este archivo. Además, ha aparecido una carta de Miguel Hernández, manuscrita y firmada, sin fecha, pero de hacia 1932, de dos hojas, supuestamente dirigida a Sijé, en la que, aparte de dos poemas de Góngora (“Vana Rosa” y “Al sepulcro de Dominico Greco, excelente pintor”), al final del último poema, el poeta le dice a su amigo que si no estuviera quemado, como consecuencia de una excursión el día anterior a la Cruz de la Muela, él mismo le llevaría la carta. Esta nota-carta resulta de interés, porque existe un poema atribuido a Hernández con el tema de la fugacidad de la vida como principal argumento. Este poema apócrifo, escrito según Jesucristo Riquelme⁸² en Orihuela hacia 1932, lleva por título “¡Pobre flor!”, y recoge la tradición áurea del contraste vida / muerte y el tema de la fugacidad de la vida.

⁸¹ *Obra completa. Poesía y Teatro, prosas, correspondencia, tomos I y II*, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

⁸² M. Hernández, *Antología comentada (II, Prosa)*, edición de Jesucristo Riquelme, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002, p. 347.

También se conserva una carta manuscrita inédita, de una hoja escrita por ambas caras, sin fechar pero de hacia el primer trimestre de 1932, de Augusto Pescador, con apostilla de Juan Bellod, en la que el futuro maestro de filósofos en Bolivia y Chile expresa a Sijé su preocupación, y la de los paisanos residentes en Madrid, por la situación, ya insostenible, de Miguel Hernández, y le pide que agilice las gestiones encaminadas a conseguir una beca de la Diputación de Alicante:

A Miguel no le ha gustado Madrid y es lógico pues está en una casa en la que no está nunca solo y tampoco con la compañía que requiere su espíritu, además siempre sin una peseta y desorientado en toda clase de cuestiones intelectuales, no ha encontrado aún lo que le convenía o lo que esperaba y que existe en Madrid. Por tanto yo creo que si Miguel no recibe la pensión que le prometía Albornoz, en cuyo caso ya se podría instalar más confortablemente y mucho más adecuadamente para pensar escribir, etc., Miguel no podrá, aunque consiguiera pagar la casa, estar aquí mucho tiempo.

El espacio dedicado a la situación del poeta es de una cara de la cuartilla, así que con ello podemos calibrar la preocupación que generó esta situación, ciertamente angustiada para el poeta oriolano, en sus amigos residentes en Madrid.

De otro lado, también ha aparecido un borrador, con membrete de *Voluntad*, sin datar, con grafía de Sijé, de dos hojas, de un escrito dirigido al Ayuntamiento de Orihuela, en el que se solicita una beca para que Miguel Hernández pueda estudiar en Madrid. Este borrador fue publicado en 1987 por José Muñoz Garrigós⁸³ en su mencionado libro. Entresacamos algunos interesantes fragmentos de este documento, escasamente difundido:

Marchando a Madrid, para lograr su plena preparación y depuración estéticas, el poeta oriolano Miguel Hernández y siendo escasísimos sus medios económicos Solicitamos, en nombre de todas las clases sociales de Orihuela, una modesta pensión — pues bien sabemos que en estos tiempos difíciles sólo a eso se puede aspirar —, que le sirva de ayuda en la vida de estudio y trabajo de Madrid.

Después de mencionar las críticas elogiosas de Ernesto Giménez Caballero y de Francisco Martínez Corbalán, el escrito continúa del siguiente modo:

⁸³ *Op. cit.*, pp. 105-106, n.º 15.

sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes, no que le haya heredado.»⁹

La implicación con el pasado no es, sin embargo, exclusiva de aquellos que se vieron obligados a salir del país. El denominado “exilio interior”, fenómeno también de alcance universal, agrupa a todas aquellas personas que, sin necesidad de abandonar su patria, se convierten en exiliados, añorando la vida pasada y viéndose obligados a soportar un régimen que no comparten y en el que no se les permite expresarse libremente. Como indicó el escritor uruguayo Mario Benedetti al referirse a sus compatriotas durante su periodo de exilio: «Todos estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros del contexto.»¹⁰

La obsesión por la vuelta se convierte en motor de la vida del exiliado, quien vincula todas sus esperanzas vitales a la posibilidad de volver a pisar el suelo del país que un día se vio obligado a abandonar. A pesar de que el regreso es el objetivo de toda vida en el exilio, la huella de éste en todo aquel que lo sufre provoca la imposibilidad de renunciar a él. La salida del país implica un punto crucial en la vida de cualquier persona, de forma que es imposible retomar aquello que se dejó en el momento de marchar. La honda marca dejada provoca la conversión en “exiliado perpetuo” de todos aquellos obligados a dejar su patria por causas ajenas a su voluntad, tal y como señaló Adolfo Sánchez Vázquez:

El exiliado descubre con estupor primero, con dolor después, con cierta ironía más tarde, en el momento mismo en que objetivamente ha terminado su exilio, que el tiempo no ha pasado impunemente, y que tanto si vuelve como si no vuelve, jamás dejará de ser un exiliado.¹¹

Esta sensación de “exilio sin fin” se observa en numerosas obras literarias que han tratado el tema de la vuelta a casa de los expatriados. El “desexilio”, término creado por Benedetti para referirse al trauma del regreso, es, por tanto, una experiencia tan dura como la del exilio. El reencuentro produce un choque entre los recuerdos sublimados en el extranjero y la verdadera imagen del país que inevitablemente lleva al desencanto y a la frustración. La dureza de esta situación se acrecienta si se tiene en cuenta que todo exiliado piensa que su estancia en el extranjero es eventual y que el regreso le devolverá al

⁹ M. Aub, *La gallina ciega*, Barcelona, Alba, 2003, p. 116.

¹⁰ M. Benedetti, *Articulario: desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el sur*, Madrid, El País, 1994, p. 16.

¹¹ P. Carvajal y J. Martín, *El exilio español (1936-1978)*, Barcelona, Planeta, 2002, p. 20.

El ser humano (...) conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y de lo particular.⁷

Jorge Semprún ha insistido en la necesidad de trascender las barreras espaciales como única solución para sobrevivir al exilio. Si se considera al mundo entero como la única y verdadera patria, difícilmente podrá el exilio hacer mella en quien lo sufre, como señaló el autor para referirse a su propia experiencia: «Yo nunca podría volver a ninguna patria. Ya no habría patria para mí. Y no la habría nunca. O habría muchas, lo que en el fondo sería lo mismo.»⁸

La sublimación de la sociedad perdida afecta tanto al plano geográfico como al cronológico. Desde el exilio no sólo se sueña con la tierra dejada, sino también con un tiempo irrecuperable que se identifica con el inmediatamente anterior a los sucesos, a menudo convulsos, que produjeron la marcha del país de origen. La salida suele justificarse por la implicación en algún tipo de ideología o de forma política concreta, cuya defensa desde el extranjero va a ser asumida como proyecto vital. Uno de los exilios en los que de forma más clara se observa esta característica es el producido tras la Guerra Civil Española: hasta la consolidación de la democracia en nuestro país permanecieron vigentes las instituciones republicanas expatriadas. La asunción como proyecto vital de la defensa de las ideologías o regímenes políticos cobra en ocasiones un sentido redentor, al aliviar el sentimiento de culpa que pueden experimentar los exiliados al recordar a los compañeros caídos en los conflictos bélicos anteriores a su marcha o a aquellos que no pudieron huir. La mitificación de la sociedad dejada convierte en tarea imposible la consecución de la plenitud con la vuelta, pues el exiliado que regresa no sólo busca un lugar geográfico, sino también una época y una forma de vida que, debido al inevitable paso del tiempo (y a que la sociedad a menudo ha sido ordenada en su ausencia con unos parámetros contrarios a los defendidos por él), ya no existe. El recuerdo del país termina por convertirse en un sustrato cultural abstracto que, formado por una serie de imágenes evocadoras y creencias, basa su consistencia en la lengua y en la ideología. En las páginas finales de *La gallina ciega*, el diario que Max Aub escribió tras su viaje por España en 1969, después de treinta años de exilio, se puede leer: «Regresé y me voy. En ningún momento tuve la

⁷ C. Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, p. 22.

⁸ J. Semprún, *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 125.

Únase a esos laudatorios juicios el que Miguel Hernández haya sido hasta hace poco un obrero manual, lo que nos hace esperar la concesión de lo solicitado por nosotros, pues la República de trabajadores española debe proteger y levantar —y así lo han proclamado algunos de sus hombres más representativos— al que vale, salga de donde salga. Ocasión se presenta, ahora, a este excelentísimo Ayuntamiento, para cumplir un fuerte imperativo de la democracia republicana: elevación de un obrero a la sagrada categoría de gran poeta.

Eutimio Martín⁸⁴ reconoce, eso sí, que Sijé consiguió que el Consistorio oriolano, en sesión del 3 de marzo de 1932, haga constar en acta lo siguiente:

(...) pide el Sr. Serna que el Ayuntamiento, dentro de sus posibilidades, contribuya con alguna cantidad mensual a la estancia en Madrid de Miguel Hernández Gilabert, humilde hijo de Orihuela, que sin medios de fortuna se ha lanzado en busca de la ilustración y conocimientos necesarios para alcanzar sus naturales dotes de poeta, en la seguridad, dice, de que con ello contribuirá el Ayuntamiento al engrandecimiento de Orihuela, que subirá tanto más cuanto más suban sus hijos; acordándose, en vista de la propuesta, y por unanimidad, señalarle una pensión de cincuenta pesetas mensuales con cargo a imprevistos.

Desgraciadamente, según el propio Martín comenta, el poeta sólo cobró la primera mensualidad, y éste se queja en carta del 7 de junio de ese mismo año al alcalde.

Además de estos importantes materiales, también se conservan dos cartas de Raimundo de los Reyes, responsable de Ediciones Sudeste, editorial adscrita al diario murciano *La Verdad*. En las cartas, con membrete ambas de la revista literaria *Sudeste*, fechadas el 28 de junio de 1932 y el 25 de agosto del mismo año, y dirigidas a Ramón Sijé, con quien mantenía una cordial amistad, se habla de la edición del futuro *Perito en lunas*, a propuesta de Sijé. Concretamente, en la fechada el 28 de junio de 1932, De los Reyes acusa recibo de una anterior de Sijé en la que le anuncia la promesa de “unos buenos versos”. El escritor murciano afirma que conoce a Miguel Hernández “Por referencias de Ballesteros y por la Gaceta”. En cuanto a la posibilidad de editar al nuevo poeta oriolano, De los Reyes le confiesa a Sijé que

⁸⁴ “Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social”, en *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, op. cit., p. 46.

Editorialmente no puedo responder a Vd. Mi gusto, desde luego sería editar al Sr. Hernández un libro; pero me coje [sic] Vd. aun [sic] sin repartir ni hacer la oferta y difusión del de Oliver [*Tiempo Cenital*], editado en circunstancias verdaderamente audaces.

Después de explicar esas causas, de los Reyes ofrece un poco de optimismo:

Sin embargo, de poder salvar cuanto materialmente se empleó en la empresa, pienso repetir, sí señor; de los obstinados es la victoria a veces — las más de las veces — y por esto no ha de quedar ahora. ¿No habría manera de que conociéramos esas poesías?

En la otra carta de Raimundo De los Reyes, del 25 de agosto del mismo año de 1932, comenta a Sijé que todavía no puede adelantarle nada concerniente al libro de Hernández, pero sí que

Sólo le anticipo que lo haremos este otoño, época que me parece la más adecuada para el éxito de estas publicaciones, y no ahora con todo el mundo ausente y la prensa, en el estado en que usted sabe que está. *La Verdad* no ignorará usted que ha sido clausurada como así también el taller de impresos. De manera que por tanta circunstancia que no escapan a su buen juicio, ha sido imposible que nos ocupemos del libro que tantos deseos tengo de editar.

También existe otro importante documento, con dos versiones manuscritas, que lleva por título “ ‘...Y los ciegos ven’... Lo barroco, como cosa biológica, en *Perito en lunas* de M. Hernández”. La segunda de ellas complementa a la primera. Que sepamos, no han sido publicadas. Cuatro puntos integran este borrador o guión de un artículo o conferencia, que bien podría ser la citada anteriormente, “Conferencia Ridícula”, pronunciada en la Universidad Popular de Cartagena el 28 de enero de 1933. En relación a este acto celebrado en Cartagena, en el archivo de Sijé se halla una invitación de la FUE (Federación Universitaria Escolar)-Universidad Popular [de Cartagena] de ese día, 28 de enero de 1933, en donde se anuncia la “Conferencia Ridícula” a cargo de Ramón Sijé y “Explicación comentada del cuaderno de poesía *Perito en lunas* de Miguel Hernández”, así como explicación de “ELEGÍA MEDIA-del toro” con ayuda de un cartelón de Rafael González, autor del retrato del poeta oriolano inserto en su mencionado primer poemario. Los cinco pilares sobre los que se sustenta el guión de Sijé aludido anteriormente son: 1.- ‘Goethe y

diferente al habitual y la carga emocional que implica su particular condición vital pueden estimular también al escritor. No ha sido ésta, sin embargo, materia especialmente fecunda para los autores desterrados, que, al sentir que su presencia en la sociedad que les acogía era transitoria, pocas veces se sintieron arraigados a ella, lo que explica que su literatura apenas se beneficiara del contacto con nuevos ambientes culturales. De hecho, el propio recuerdo del país dejado está en muchas ocasiones en el germen de las obras que recrean la cotidianeidad de los territorios de acogida, centradas en la comparación de las sociedades de origen y de destino. Esta obsesión por el pasado en la patria abandonado tiene una doble cara, expresada en el opuesto dialéctico de la memoria: el olvido. El miedo a no recordar, y también a no ser recordado, marca el periplo vital de los exiliados, convirtiendo en necesidad el dejar testimonio de su vida pasada.

Paradójicamente, la nostalgia se convierte al mismo tiempo en alivio del dolor, ya que no es sino una aproximación vital a la tierra ansiada y una constante esperanza de vuelta, y en impedimento para que los exiliados consigan adaptarse a la sociedad que les acoge. El lugar de llegada no es tan importante como el de partida en el exilio, que siempre es un viaje “desde”, nunca “hacia”. El permanente recuerdo del país abandonado provoca la mitificación de éste, ya que la patria es “la imagen de todos los bienes”, dejando de “corresponder a una realidad geográfica determinada para convertirse en una especie de paraíso terrenal”.⁶ En semejantes circunstancias, es lógico que se convierta en tarea difícil la aclimatación al nuevo país, que siempre parecerá peor que el abandonado. Además, hay que tener en cuenta que la adaptación puede hacer pensar a los exiliados que el regreso está más lejano. Encontrar un sitio en la nueva sociedad puede suponer acabar con la identidad (más bien, con la falta de identidad) que lleva consigo el exilio y romper así los lazos con todo el pasado.

A pesar de ello, es evidente que son muchos los que consiguen integrarse plenamente en el país que les acoge, olvidando en ocasiones de forma voluntaria y consciente su patria natal. La situación a la que éstos llegan ha sido denominada por Claudio Guillén como “contraexilio”, ya que en ellos la experiencia del abandono de la patria no produce sensaciones de desarraigo y soledad, sino de solidaridad universal:

⁶ V. Llorens, *Literatura, historia y política*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1967, p. 26.

vinculado a ella. Los recuerdos históricos y autobiográficos se integran en los textos transformados en metáforas e imágenes que se rescatan del olvido y se aderezan con la realidad de la experiencia migratoria. El recuerdo del país abandonado intenta convertirse así en el mejor antídoto contra el desarraigo.

La nostalgia y la vuelta al pasado del autor desterrado se cristalizan en el tratamiento literario de una serie de temas, entre los que el recuerdo de la niñez ocupa un lugar destacado, tal y como ha señalado José Ramón Marra-López:

El tiempo de mayor inocencia e ilusión, de alegre esperanza humana, estremecida ante el fabuloso descubrimiento del mundo, el tiempo que más se presta a la lírica idealización del narrador es su infancia. En ella está contenida la mayor parte de los recuerdos más puros y entrañables: la tierra que le vio nacer, los padres, el primer amor, las innumerables imágenes que no se olvidan y que permanecen grabadas en nuestra alma o que resurgen, inexorables y dolorosas, ante la apasionada nostalgia, ante el obstinado y obsesionante recuerdo del desterrado. Es el idealismo total y absoluto, lleno de encanto maravilloso, en donde el escritor vuelca su corazón sonriendo, en medio de tanta tristeza agobiante, olvidándose de todo.⁵

Volver a la infancia no sólo supone regresar literariamente a la patria que tanto se ansía, sino también dar un paso más hacia la reconstitución de la identidad del sujeto, bruscamente dañada tras el trauma del exilio. Durante la niñez, cuando aún no se han interiorizado los valores simbólicos, se producen los primeros descubrimientos perceptivos, con lo que ciertos elementos cobran una dimensión unívoca que hace que con el tiempo se conviertan en mitos personales a los que recurrir en el futuro. La recreación histórica puede centrarse también en el pasado inmediato. Recuperar los momentos previos a la salida del país ayuda a los desterrados a encontrar los motivos causantes de su situación y poder trascender así el sufrimiento que ésta provoca. En el exilio republicano español, por ejemplo, son múltiples los ejemplos de autores que escriben, basándose fundamentalmente en sus recuerdos, sobre la Guerra Civil Española: Mercé Rododera (*La plaza del Diamante*), Paulino Masip (*El diario de Hamlet García*), Ramón J. Sender (*El rey y la reina*), Ernesto Salazar Chapela (*En aquella Valencia*), Arturo Barea (*La llama*), José Ramón Arana (*El cura de Almuniaced*), Max Aub (*El laberinto mágico*), etc.

Aunque el pasado es el tiempo en el que de forma constante vive todo exiliado a través del recuerdo, la novedad de encontrarse en un ambiente

⁵ J. R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 9.

su absoluta'; 2.- 'Lo barroco como objectum y como subjectum'; 3.- 'Lección de poesía en el seiscientos'; 4.- 'Nueva lección en los tiempos del novecientos', y 5.- 'Las funciones vitales'. El primero de ellos, 'Goethe y su absoluta', llevaría como apuntes, éstos: Poetas sobre y poetas para. Ficha Baudelaire. Ficha Núñez de Arce. Rebeldía sorda de los anticulturantes, masa, infras. Quid de nuestro tiempo: Rathenau, Stoddart, Ortega. El segundo, 'Lo barroco como objectum y como subjectum', no lleva contenido alguno. El tercero, 'Lección de poesía en el seiscientos', incluye: Antigónora y Ética y estética de Don Luis. El cuarto, 'Nueva lección en los tiempos del novecientos', contiene Lenguaje, Símbolo y Metáfora. Y en el quinto y último, 'Las funciones vitales', aparece: inmanencia, coherencia y unidad- y el campamento de la cultura. Poema, ciencia, entraña. Cabe decir que la ficha de Baudelaire (la única conservada), tomada de algunos escritos de Paul Verlaine, es muy interesante por su agudeza, ya que capta la esencia de la poética transmitida por el autor de *Las flores del mal*. Aquí sólo se aportan algunas notas, que podrán ser expuestas en otro lugar con más espacio.

El 29 de abril de 1933 Sijé y Miguel Hernández intervienen en el Ateneo de Alicante. El título de la conferencia del primero de ellos fue "El sentido de la danza. Desarrollo de un problema barroco en *Perito en lunas*, de Miguel Hernández Giner". Se conocía su contenido gracias a una reseña informativa del diario alicantino *El Luchador* del 2 de mayo. Sólo se conserva el guión de los cuatro primeros puntos y el título del quinto. Se trata de un documento de doce cuartillas manuscritas a lápiz. En 1987 Muñoz Garrigós⁸⁵ publicó dicho texto. En relación con Miguel Hernández, este guión es muy importante, ya que, según defiende Muñoz Garrigós⁸⁶ en dicha edición, los versos de poetas franceses le llegan a Miguel Hernández a través de Sijé, además de la palabra entendida como ascesis personal, proceso típicamente sijeniano, es trasvasada a Hernández. Según el mismo crítico, la influencia de Eugenio D'Ors en el poeta se percibe en dos puntos: la división dorsiana de la Historia de la Cultura en "corrientes" y "figuras", así como la definición de lo barroco a partir del "pathos"

⁸⁵ *El sentido de la danza*, edición y nota de José Muñoz Garrigós, Murcia, Sucesores de Nogués, 1987.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 5.

y “logos”. Para Sijé, lo barroco se identifica con el “logos”, no con el “pathos”, teoría central de su ensayo sobre el romanticismo. Además, Miguel Hernández puso como primer título de su auto sacramental *La danzarina bíblica*.

Por su parte, el poeta explicó “ELEGÍA MEDIA-del toro” con un cartelón de Francisco de Díe. El 28 de julio se repitió el acto en Cartagena, según Sáez Fernández,⁸⁷ con la presencia de Sijé.

Muñoz Garrigós,⁸⁸ en un tan interesante como poco conocido artículo, muestra la diferencia principal entre Miguel Hernández y Ramón Sijé a la hora de componer su obra: el primero, arranca siempre de algo que perciben los sentidos y a partir de ahí construye su propia voz poética. Sijé, por el contrario, toma la idea, abstrae los datos sensoriales y toma como eje el concepto. Sin embargo, ello no tiene ninguna relevancia, ya que el camino tomado por Sijé era el del ensayo, como hemos visto anteriormente, que requiere de una metodología distinta a la creación poética.

El 17 de febrero de 1934 Giménez Caballero escribe a su amigo oriolano una misiva con membrete del yugo y las flechas, alude a Primo de Rivera y Bergamín, y sobre Miguel Hernández afirma, socarronamente: “¿y Hernández? También ya roñose? No me ha enviado su libro ni nada...”.

En una carta de Sijé a sus padres desde Madrid, datada el 30 de diciembre de 1934, les informa que “Estuve en el M.[inisterio] de Instrucción Pública, cumpliendo el encargo de Miguel”. Desconocemos de qué asunto se trataba.

En otra carta del escultor talaverano Víctor González Gil a Sijé, fechada el 19 de abril de 1935, con membrete del Centro de Artes y Oficios de Talavera de la Reina, el artista castellano-manchego felicita al ensayista por su trabajo sobre el golpe de Estado, y menciona a Miguel Hernández, con quien, a tenor de lo que comenta en la carta, ya tenía amistad. De hecho, González Gil se despide anunciándole que saldrá en dirección a Madrid dentro de unos días y que en la capital se encontrará con el poeta.

María Zambrano,⁸⁹ en carta dirigida a Ramón Pérez Álvarez fechada el 11 de febrero de 1979, le informa que, en el mismo momento de la muerte de

⁸⁷ “Ramón Sijé y el matrimonio Antonio Oliver-Carmen Conde (Memoria de una amistad)”, *Oleza* (septiembre 1982), s. p.

⁸⁸ “Miguel Hernández en el marco geográfico y cultural de Orihuela”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 22 (septiembre-diciembre 1977), p. 22.

⁸⁹ J. Muñoz Garrigós, “El último episodio de la amistad entre Miguel Hernández y Ramón Sijé: la ‘Elegía’”, *Ínsula*, 544 (abril 1992), p. 3.

reflexionar sobre sí mismo, descubre que él también ha sufrido entre tanto mutaciones (...). No hay en esto anomalía ni daño.³

La cita de Ayala hace referencia a los autores que, por su propia voluntad y sin perder por ello la posibilidad de regresar cuando deseen a su patria de origen, deciden vivir la experiencia del “autoexilio”. Samuel Beckett, Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Juan Goytisolo o James Joyce (que hizo de la necesidad de huir del opresivo entorno habitual para lograr la plena realización el tema de su novela *Retrato del artista adolescente*) son algunos de los escritores que, buscando la inspiración creativa o la liberación de los orígenes para intentar trascender los modos literarios nacionales, abandonaron su país. La asfixia socio-política y la imposibilidad de alcanzar un desarrollo pleno en un ambiente opresor suelen estar en la base del “autoexilio”. La posibilidad de elección de los que optan por esta marcha voluntaria marca la diferencia con los que se ven obligados a abandonar su país.

Es el exiliado un ser que no sólo se ve obligado a vivir fuera de su espacio natural contra su voluntad, sino que es además arrancado sin remedio de su tiempo. En palabras del escritor polaco exiliado Joseph Wittlin, “al sentirse alienado de la vida en el presente, la vida anterior se hace más intensa y tiraniza su vida interior”.⁴ El pasado se convierte así en su único punto de referencia, mitificado y deseado a través del recuerdo y transformado en constante objeto de comparación con todo lo que encuentra en su país de acogida. El tiempo presente queda anulado por completo al permanecer entre la vida anterior mitificada y la vida futura, representada por la ilusión de volver al país de origen, ilusión tanto más idealizada cuanto mayor sea la imposibilidad de realizarla. El recuerdo de la patria abandonada enlaza, por tanto, el presente, el pasado y el futuro del exiliado.

Así, la abundancia de textos que, dentro del *corpus* de obras de los escritores obligados a abandonar forzosamente su patria, se dedican a recrear el pasado del autor y de su país de origen ha de explicarse por los sentimientos de nostalgia que invaden al exiliado en la tierra en la que se ha refugiado. Siente allí la necesidad de recuperar la sociedad a la que antes pertenecía, no sólo porque en su situación echa en falta la adherencia a un proyecto colectivo, sino porque la memoria es la única forma que tiene de seguir

³ F. Ayala, *El escritor en la sociedad de masas*, Buenos Aires, Sur, 1958, pp. 22-23.

⁴ Vid. P. Tabori, *Anatomy of Exile*, Londres, Harrap, 1972, p. 17.

Es, pues, alguien a quien se ha despojado de su identidad y de sus raíces, que se convertirán desde el mismo momento de su marcha en obsesivo recuerdo. Por eso la permanencia en el extranjero es considerada, aunque se perpetúe, como eventual y la vuelta a la patria perdida es motivo constante de deseo. Junto a la nostalgia y a las ansias de volver, se ha de destacar como característica común en el pensamiento de los exiliados la sensación de desgarramiento. Todo exilio implica un cese en la vida que hasta entonces se ha llevado, por lo que supone una alteración esencial de la vida humana que paraliza la existencia hasta hacer de ella una realidad rota, vacía y fantasmal más cercana a la muerte que a la vida. La abrupta salida del país, así como la carencia de ritos protectores como el de la despedida en el momento de partir, hacen que el desasosiego y la intranquilidad llenen su vida, dividida desde la partida entre el deseo de “volver” y el temor de “no volver”.

Esta experiencia traumática afecta de manera especial a los escritores, cuya producción literaria, como señaló Esteban Salazar Chapela, periodista y escritor instalado en Londres después de la Guerra Civil Española, se ve alterada por el paso por el exilio:

Hay una literatura de destierro, no ya sólo porque esta literatura esté escrita fuera, sino porque lleva en sí algo que sólo el destierro puede dar: un desdoblamiento de la visión del escritor producido por el mismo tajo que ha sufrido su vida, un continuo zigzag mental y sentimental de cabeza y de corazón, entre su ayer y su hoy.²

También Francisco Ayala expresó su convencimiento en la necesidad de tener en cuenta la fractura en el desarrollo de la personalidad que produce la marcha del país y la estancia en el exilio a la hora de valorar la obra de los autores exiliados, señalando su influencia en el momento de gestación:

El literato produce a partir de su personal genio; pero este impulso propio requiere ser realizado sobre la base de unos materiales de experiencia con los que se relacionará no sólo el contenido concreto de su obra, y no sólo el grado de su logro estético, sino incluso la posibilidad misma — posibilidad espiritual, tanto como material — de ejecutarla. (...) Distinto al nuestro [al de los autores exiliados] es el caso normal del escritor que por particular decisión se expatría, toma distancia, corre mundo, vive aparte y luego, al volver, se encuentra con que han mudado las cosas y, enseguida, al

² E. Salazar Chapela, «Homenaje a José Moreno Villa», *Caracola*, s/n (1956), p. 19.

Sijé, Miguel Hernández lo esperaba en la estación de ferrocarril en Madrid, y la filósofa a ambos aquella tarde navideña.⁹⁰

También hemos encontrado diversos poemas, alguno de ellos ciertamente curioso, dedicados a Miguel Hernández. Entre éstos destacamos “A Miguel Hernández”, en hoja manuscrita con la significativa fecha “Murcia, 25-IV-42”, del escritor gallego pero afincado en Murcia Dictinio de Castillo-Elejabeytia. Dicho poema no está incluido en su antología *Vuelo hacia dentro*,⁹¹ aunque en ella sí aparece “Aquel Miguel Hernández”,⁹² de tono distinto a éste que comentamos. El poeta gallego participó por esas fechas, en la primavera de 1942, al mes más o menos de morir Miguel Hernández en un homenaje íntimo en Orihuela, como relató en su día Joaquín Ezcurra. Ramón Pérez Álvarez, amigo del poeta en su juventud y compañero de actividades literarias en la efímera revista *Silbo* (dos números, mayo y junio de 1936) y de cárcel en el Reformatorio de Adultos de Alicante, escribió sólo tres poemas en su vida, uno de ellos, “Tactos”, se encuentra mecanoscrito y con abundantes correcciones a mano, firmado por su autor. Fue recogido en el número monográfico dedicado a Hernández de la revista *Batarro* en 1992.⁹³ El también paisano del universal escritor, José M.^a Soto de Leyva, escribió un poema, fechado en julio de 1942 (a escasos cuatro meses de la muerte del poeta), que en el archivo de Ramón Sijé se encuentra mecanoscrito. Fue publicado en la revista alicantina *Idealidad* en 1980⁹⁴ e incluido en su libro *Poemas*. Existe un manuscrito de cuatro hojas del poema “En busca de Miguel Hernández”, de Rafael Duyos. Está dedicado “A Mari-Reme y Salvi, de vuestro tío”, fechado en Madrid en agosto de 1969, aunque al final del poema, y después de la firma, aparece otra fecha: “Orihuela 16- Julio-1969”.

⁹⁰ Antes de dicha carta a Pérez Álvarez, la propia Zambrano ya lo había contado en “Presencia de Miguel Hernández” en las páginas VI-VII de *El País* del 9 de julio de 1978.

⁹¹ Murcia, Editora Regional de Murcia, 1987.

⁹² Cit., p. 123.

⁹³ 8-9-10 (enero-diciembre 1992), p. 30.

⁹⁴ 22 (agosto-septiembre 1980), s. p.

BIOGRAFÍA

- ALONSO, C., "Fascismo, catolicismo y romanticismo en la obra de Ramón Sijé", *Camp de l'arpa*, 11 (mayo 1974), pp. 29-33.
- BALLESTEROS, J. M.^a, *Memorias completas de José M.^a Ballesteros*, Madrid, Héroe, 1979.
- CASTILLO-ELEJABEYTA, D. de, *Vuelo hacia dentro*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1987.
- CONDE, C., *Tres inolvidables adolescentes de Orihuela y uno de La Unión*, Orihuela, Fundación Cultural Miguel Hernández, 2007.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Murcia, Academia Alfonso X El Sabio, 1979.
- El Gallo Crisis*, edición facsímil, prólogo y comentarios de José Muñoz Garrigós, Orihuela, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, 1973.
- FERNÁNDEZ PALMERAL, R., *Simbología secreta de 'La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas', de Ramón Sijé*, estudio e ilustraciones de Ramón Fernández Palmeral, prólogo de José A. Sáez Fernández, Alicante, Editorial Palmeral, 2005.
- GALIANO PÉREZ, A. L. (ed.), *Ramón Sijé: Luces y sombras*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1987.
- GARCÍA-MOLINA MARTÍNEZ, A., "Oleza a Gabriel Miró. Dos conferencias de los hermanos Sijé", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 27 (mayo-agosto 1979), pp. 243-258.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. *Memorias de un dictador*, Barcelona, Planeta, 1979.
- GUILLÉN GARCÍA, J.-MUÑOZ GARRIGÓS, J., *Antología de Escritores Oriolanos*, Orihuela, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Orihuela, 1974, pp. 193-207.
- GUILLÉN GARCÍA, J., "Miró y la generación olecese de 1930", *Monteagudo*, 65 (1979), pp. 21-26.
- HERNÁNDEZ, M., *Obra completa. Poesía y Teatro, prosas, correspondencia*, tomos I y II, edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- , *Antología comentada (II, Prosa)*, edición de Jesucristo Riquelme, Madrid, Ediciones de la Torre, 2002.
- Isla. Hojas de Arte, Letras y Polémica [1932-1936]*, edición y prólogo de José M.^a Barrera López, Sevilla, Editorial Renacimiento-Servicio de Publicaciones, Diputación de Cádiz-Centro Cultural de la Generación del 27, 2006.
- JIMÉNEZ, J. R., *Ideología-II, justificación, glosas y sugerencias de Emilio Ríos*, Moguer, Ediciones de la Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998, p. 33.

MEMORIA Y LITERATURA: ESCRIBIR DESDE EL EXILIO

JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

1. EL EXILIO COMO GENERADOR EXPRESIVO

El exiliado es una "persona que se ve obligada a salir o a permanecer fuera de su país a raíz de un bien fundado temor a la persecución –o a la simple imposibilidad de disfrutar de sus derechos individuales– por motivos de raza, credo, nacionalidad o ideas políticas" y que "considera que su exilio es temporal (a pesar de que pueda durar toda la vida), deseando regresar a su patria cuando las condiciones lo permitan –pero incapaz o no dispuesto a hacerlo si persisten los factores que lo mantienen alejado de ella–".¹ No sólo está obligado a vivir lejos de su país, sino que además no puede volver mientras persistan las causas que provocaron su marcha. La imposición, directa o indirecta, de la partida y la imposibilidad del retorno se convierten así en las características que diferencian el exilio de cualquier otro tipo de proceso migratorio.

¹ G. Da Cunha-Giabbai, *El exilio. Realidad y ficción*, Montevideo, Arca, 1992, p. 15.

- MARTÍN, E., "Ramón Sijé-Miguel Hernández: una relación mitificada", en *Miguel Hernández, cincuenta años después. Actas del I Congreso Internacional*, Alicante, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993, I, pp. 43-58.
- , "Miguel Hernández: el ejercicio de la literatura como promoción social", en Serge Salaün-Javier Pérez Bazo (eds.), *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1996, pp. 43-49.
- MARRAST, R., "Ramón Sijé y el romanticismo o el arte del galimatías reaccionario", en *Miguel Hernández: Tradiciones y Vanguardias*, op. cit., pp. 51-57.
- MUÑOZ GARRIGÓS, J., *El Gallo Crisis, memoria de licenciatura dirigida por Mariano Baquero Goyanes*, Murcia, Universidad de Murcia, 1967.
- , "El Gallo Crisis", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 4 (agosto 1970), pp. [19]-47.
- , "El Gallo Crisis" [Conclusión], *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 5 (enero 1971), pp. [21]-39.
- , "El Gallo Crisis", *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español* (Madrid), 9 (octubre 1973), pp. 107-111.
- , "Miguel Hernández en el marco geográfico y cultural de Orihuela", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 22 (septiembre-diciembre 1977), pp. [7]-24.
- , "La opinión de Ramón Sijé sobre Francisco Salzillo (Notas de asalto a dos estéticas levantinas)", *Monteagudo*, 83 (1983), pp. 5-16.
- , "Miguel Hernández desde la lengua (Primera página de unas notas a *Perito en lunas*, en su cincuentenario)", *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 40 (septiembre-diciembre 1983), pp. [103]-113.
- , "El final de una polémica (Documento inédito de Ramón Sijé)", *Anales de la Universidad de Murcia*, XLII, 1-2 (1983-1984), pp. [211]-217.
- , *Vida y obra de Ramón Sijé*, prólogo de Jesús Manuel Alda Tesán, Murcia-Orihuela, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia-Caja Rural Central de Orihuela, 1987.
- , "El itinerario andaluz de Ramón Sijé, según las cartas a su familia", en *Homenaje a Justo García Morales. Miscelánea de estudios con motivo de su jubilación*, Madrid, Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Musicólogos y Documentalistas (ANABAD), 1987, pp. [821]-839.
- , "Miguel Hernández y Ramón Sijé", en F.J. Díez de Revenga-M. De Paco (eds.), *Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pp. [275]- 286.

- , "El último episodio de la amistad entre Miguel Hernández y Ramón Sijé. 'La Elegía'", *Ínsula*, 544 (abril 1992), pp. 3-4.
- , "Nota introductoria sobre '¡Murió Ramón Sijé!' ", *Batarro* (Albox), 8-9-10 (enero-diciembre 1992), pp. 114-118.
- , "El padre Granada visto por Ramón Sijé: El sermón del día de la Asunción", en *Fray Luis de Granada, su obra y su tiempo. Actas del Congreso Internacional, Granada, 27-30 setiembre 1988*, Fray Antonio García del Moral / Fray Urbano Alonso del Campo (eds.), Granada, Universidad de Granada, 1993, vol.II, pp.[379]-385.
- PENALVA, J. J., "Tres poetas del 36 en *El Gallo Crisis*: Félix Ros, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales", *Alquibla* (Orihuela), 8 (2002), pp. 553-572.
- PERAL BAEZA, G., "Miguel Hernández y el ensayo de Ramón Sijé sobre el romanticismo", *El Eco Hernandiano* (Orihuela), 9 (primavera 2006), pp. 2-10.
- POVEDA, J., *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*, México, Ediciones Oasis, 1975.
- , "Amistad con Ramón Sijé", *Batarro* (Albox), 2 (enero-abril 1990), pp. 21-22.
- QUÍLEZ Y SANZ, J. M.^a, *Pasión y compasión en el concepto de propiedad*, Orihuela, Biblioteca de *El Gallo Crisis*, n.º 1, 'El Perfume Intenso', 1934, 8 pp. Impreso en Editorial La Verdad. S.A., de Murcia.
- RAMOS, V., "Ramón Sijé", *Información* (Alicante) (2-IV-1957).
- , *Miguel Hernández*, Madrid, Gredos, 1973.
- , "Oleza a Gabriel Miró", *Revista de Moros y Cristianos* (Orihuela), 1980, s.p.
- REIG SEMPERE, A.M., *La generación del 30 en Orihuela*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1981.
- RIQUELME, J., "Causas de una producción artística: Quien te ha visto y quien te ve, auto sacramental de M. Hernández", *Revista del Instituto Estudios Alicantinos*, 37 (septiembre-diciembre 1982), pp. [175]-191.
- , "El pensamiento influyente de Ramón Sijé: utopía y ucronía como alternativas de la realidad republicana", *Empireuma* (Orihuela), 16 (otoño 1990), s. p.
- RODRÍGUEZ CÁNOVAS, J., *Antonio Oliver Belmás y la Universidad Popular de Cartagena*, Cartagena, Imprenta Molegar, 1971, pp. 43-45.
- SÁEZ FERNÁNDEZ, J.A., "Sobre la posible influencia de un texto de Ramón Sijé en la concepción teatral de Miguel Hernández", *Canfali Vega Baja* (Orihuela) (18-XI-1981), p. 10.
- , "Ramón Sijé y el matrimonio Antonio Oliver-Carmen Conde (Memoria de una amistad)", *Oleza* (Orihuela) (septiembre 1982), s.p.

- , "Desagravio y recuerdo: gestación de un magno homenaje oriolano a la memoria de Gabriel Miró", *Canfali Vega Baja* (Orihuela) (6-X-1982), pp. 8-9.
- , "Ramón Sijé y José Bergamín: amistad y discrepancias", *Anales del Colegio Universitario de Almería. Letras* (Almería), V (1983-1984), pp. 7-13.
- , (ed.), *Textos sobre Ramón Sijé*, Almería, Imprenta Cervantes, 1985.
- SÁNCHEZ VIDAL, A., *Miguel Hernández en la encrucijada*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1976.
- SIJÉ, R., *La decadencia de la flauta y el reinado de los fantasmas. Ensayo sobre el romanticismo histórico en España (1830-Bécquer)*, prólogo de Manuel Martínez Galiano, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1973.
- , *El sentido de la danza*, edición y nota de José Muñoz Garrigós, Murcia, Sucesores de Nogués, 1987.
- , *Oleza, pasional natividad estética de Gabriel Miró*, edición y estudio preliminar a cargo de José Antonio Sáez Fernández, Albox, Batarro, 1990.
- SOTO DE LEYVA, J. M.^a, *Poemas*, preliminar de Vicente Ramos, Orihuela, J. M.^a Soto, 1989.
- ZARDOYA, C., *Miguel Hernández (1910-1942)-Vida y obra-Bibliografía-Antología*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1955.

10.000 seres. Este vacío mediador mantiene a los seres en relación con el vacío supremo...⁵³

Si todos los seres albergamos el Uno o Todo primordial, también habremos de albergar el vacío primordial. Es aceptada por igual la existencia del mundo de lo visible y el mundo de lo invisible, por lo tanto, en lo que atañe al hombre, esta doble naturaleza le hará partícipe de un ser y un no-ser que habitan en su interior. El concepto del vacío se sostiene en la rotación de ambos; el paso del ser al no-ser y viceversa. Esta idea no sólo aparece en la obra poética oriental de Corredor-Matheos, como veremos, sino también en otros libros como *Metamorfosis Ponç-Kafka* de 1978, en el que, a propósito de la obra pictórica de Ponç, pintor catalán y amigo suyo, nos dice: “Éste nos describe un mundo en metamorfosis constante: nada es esto o aquello, sino el paso de una forma a otra. Sólo puente: tránsito de algo inexistente a otro ser o cosa también inexistente, que estalla con estruendo.”⁵⁴

La resolución al problema existencial de Corredor-Matheos reflejado en su “poética de la existencia” de los años 50 y 60, se encuentra en la aceptación de estas doctrinas, pero sobre todo, en la aceptación de la existencia de un vacío o una nada que todo lo invade, incluso al propio yo o ser individual. La mayoría de los poemas pertenecientes a su tercera etapa, la de corte orientalista, tienen alguna referencia al vacío. En ellos, el autor niega de manera sistemática todo cuanto observa, incluyéndose a sí mismo como punto culminante:

Vacío, el universo.
No hay soles, ni planetas,
ni arroyos, ni montañas.
No estás tú, no, ni nadie.
Sólo una luz perdida
que va hiriendo la noche.
Un pensamiento solo
que corre hacia la muerte.⁵⁵

Pudiera parecer que estamos ante una visión nihilista y negativa del ser, ya que éste se fulmina cuando interpretamos que la mente muere. Sin

⁵³ Chantal Maillard, “Expresar el vacío” en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 1995, pp. 68-69.

⁵⁴ J. Corredor-Matheos, *Metamorfosis Ponç-Kafka*, Barcelona, Polígrafa, 1978, pp. 17-18.

⁵⁵ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 46.

ha denominado “bilingüismo latente”.²⁰ Las otras dos opciones contemplan la utilización del idioma aprendido en la tierra en la que el exiliado se ve obligado a permanecer. Así, Joseph Conrad, polaco de nacimiento,²¹ creó toda su obra en su lengua de adopción, el inglés. Otros autores, en cambio, como José María Blanco White, Vladimir Nabokov, Jorge Semprún o Milan Kundera han de ser considerados escritores bilingües, pues parte de su producción literaria está compuesta en el idioma del país en el se exiliaron.

Incluso en los casos en los que no se produce trauma lingüístico alguno, la separación del país de origen conlleva el alejamiento del panorama cultural al que hasta entonces se pertenecía. Los autores exiliados no pueden ser incluidos en ningún canon, pues permanecen en el exilio precisamente por su rechazo a los valores sociales y políticos que sustentan la norma impuesta por la cultura dominante. La suya es una contracultura que sólo con el tiempo puede llegar a adquirir legitimidad.²² Al perder el contacto con el marco de referencia intelectual y artístico en el que hasta entonces habían circulado sus libros, el exiliado pone fin al diálogo con el que había sido su público. Las obras de los desterrados rara vez llegan a sus países de origen (y si lo hacen, suelen ser mutiladas por el filtro de la censura o distribuidas de forma clandestina), pues sería una contradicción que los mismos poderes que han instigado su salida del país consintieran la entrada de sus textos. Este aislamiento cultural es especialmente perceptible en los casos en los que el exilio se produce por motivos políticos. Al vincular la identidad nacional a un proyecto ideológico, se considera que todo aquel que mantenga una postura crítica con el pensamiento dominante es enemigo del país. De hecho, expresiones como “antinacionales” o “enemigos de la patria” son constantes en la retórica de los defensores de regímenes totalitarios y excluyentes.

²⁰ “El bilingüismo latente como fruto de la estancia en un país extranjero es condición propia de la persona culta y viajera, obligada por su vocación literaria a efectuar un tajo en su ser interior cuando escribe y quizás, en el fondo, a simplificarse” (*vid.* C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 328).

²¹ Berdichev, la localidad natal de Conrad, pertenece actualmente a Ucrania.

²² Tal legitimación no ha de caer nunca en la mitificación. Como han denunciado autores como Santos Sanz Villanueva o Andrés Trapiello, la prohibición que suele pesar sobre las obras de los autores exiliados produce una recepción mitificada que crea confusión entre el público (*vid.* S. Sanz Villanueva, «La narrativa del exilio», en J. L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Volumen 4: Cultura y Literatura*, Madrid, Taurus, 1977 y A. Trapiello, *Las armas y las letras*, Planeta, Barcelona, 1994). Más peligrosa que esa mitificación es, sin embargo, la frecuente tendencia a olvidar la herencia del exilio, impidiendo su normal integración en los cánones culturales.

La ruptura de la comunicación entre el autor y sus lectores modifica la naturaleza del acto creativo, ya que, como reconocen los autores de la Escuela de Constanza, fundadores de la Estética de la Recepción, las obras no pueden concebirse sin la participación de aquellos a quienes van dirigidas. El destinatario forma parte de un constructo superior al propio acto de la comunicación literaria, el contexto, que influye de forma determinante en la configuración de las obras. El autor en el exilio desconoce qué tipo de público va a convertirse en receptor de sus textos, lo que puede llevar a convertir el acto de escritura en “una rutina profesional desenvuelta en el vacío y (...), sin engarces con el mundo exterior, una actividad desprovista de sentido”.²³ Aunque la relación entre público y autor exiliado apenas ha merecido hasta ahora la atención de la crítica y la investigación literaria, las reflexiones de los escritores que se vieron condenados a prescindir de su masa lectora habitual por encontrarse fuera de su país parecen coincidir en la idea de que la única salida para que la escritura desde el exilio sea efectiva, o quizá para se considere como tal, es la de obviar la incertidumbre respecto al destinatario. Así lo manifestó Max Aub, que se autodefinía como “un escritor sin público”.²⁴ «¿Para quién escribo? No lo sé, ni creo que ningún escritor bien nacido lo sepa. Para quién le dé la gana. Para quien le guste lo que y como escribo.»²⁵

Francisco Ayala se expresó en términos parecidos al reflexionar sobre la cuestión desde su exilio americano: «Si nos preguntamos: ¿para quién escribimos nosotros? Para todos y para nadie, sería la respuesta. Nuestras palabras van al viento: confiemos en que algunas de ellas no se pierdan.»²⁶

El contraste entre la libertad con la que pueden expresarse los autores en el destierro y la falta de compatriotas lectores que puedan gozar de ella fue expuesta del siguiente modo por Vladimir Nabokov al referirse a la situación de los escritores liberales que huyeron de Rusia tras la revolución soviética:

El afortunado grupo de expatriados estaba ahora en condiciones de proseguir su labor con tan absoluta impunidad que, de hecho, muchos de ellos se preguntaban a veces a sí mismos si su sensación de estar disfrutando de una completa libertad mental no era consecuencia de que actuaban en un vacío.²⁷

²³ F. Ayala, *op. cit.*, p. 8.

²⁴ I. Soldevila Durante, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999, p. 55.

²⁵ M. Aub, *Aforismos en el laberinto*, Barcelona, Edhasa, 2003, p. 119.

²⁶ F. Ayala, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ V. Nabokov, *Habla, memoria*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 278.

Al pintor Viola

Tú, hoy, nos has mostrado
el vacío universo
a la luz de un relámpago.
El pincel nos repite:
sombra y luz son lo mismo.
Y clavabas el cuchillo
en donde más nos duele.
Cuando llega la noche
charlamos y bebemos
hasta la madrugada,
a la luz de tus cuadros.⁵¹

En este poema Corredor-Matheos nombra el vacío como si hablase de una gran verdad que resplandece y da respuesta al misterio de la vida. El pincel, es decir, la mano del pintor estaba en posesión de tal revelación en el acto creativo, pues ha reflejado el principio de polaridad que iguala sombra y luz, y ha recordado con ello que el mundo de lo diverso o lo diferente es en realidad Uno. Las diferencias confluyen y desaparecen, y en el vacío está la clave.

Los últimos versos recuerdan a los homenajes o poemas de la amistad que escribían los poetas Tang, especialmente Li-Po. En uno de ellos titulado “Una noche entre amigos” el poeta chino dice: “Para ahuyentar las eternas tristezas del mundo, / nos entregamos a beber, centenares de jarras. / La hermosa noche nos invita a íntimos coloquios, / y la brillante luna nos quita el sueño.”⁵²

El vacío mantiene además una relación directa con el origen del universo. Si atendemos a la ley de la polaridad, en un principio u origen habría de encontrarse la contraposición entre el mundo de lo definido o visible y el mundo de lo indefinido o invisible. De este modo, el vacío no sólo constituiría el elemento a través del cual se relacionan las cosas sino también constituiría el origen de esas cosas. Chantal Maillard, en un estudio titulado “Expresar el vacío” lo ha explicado de la siguiente forma:

El vacío ocupa las formas, les da vida. Del uno (soplo original) sale el dos: el yin (fuerza receptiva) y el yang (fuerza activa); y entre el yin y el yang actúa el tres: el soplo o vacío mediador que procede del vacío original y que pone a los opuestos en movimiento dando lugar a los

⁵¹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 108.

⁵² Chen Guojian, *Li Po, Cien poemas*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 105.



Corredor-Matheos habla de esta fenomenología en sus poemas. Observemos uno en el que, casualmente, alude a la pintura. Está dedicado al pintor de posguerra Manuel Viola (Zaragoza, 1919), amigo suyo durante los años 58 o 59 y 63, que perteneció al grupo madrileño El Paso junto a otros artistas como Saura, Canogar, Millares, Feito. Todos defendían una especie de arte metafísico. Corredor-Matheos ha escrito bastante sobre él y en un artículo titulado “Como un meteoro” ha dicho lo siguiente:

Estos relámpagos de su pintura alumbran la noche oscura de lo que puede ser el alma con una espontaneidad absoluta... La luz y la sombra se despeñan desde lo alto, en una cascada que nos puede segar. Percibimos que esta aventura es la nuestra, que en esta caída o ascensión, estamos directamente implicados. Hay aquí un aliento poderoso, que da ganas de llamar metafísico, palabra que puede ayudarnos a comprender esta ansia ilimitada de fusión con el universo.⁵⁰

Como veremos la dedicatoria no es gratuita, pues el poema encierra esta misma concepción estético-vital que pintor y poeta parecen compartir:

⁵⁰ J. Corredor-Matheos, “Como un meteoro” en *Manuel Viola*, Madrid, Guadalimar, 1987, p. 10.

El miedo a ser olvidado en su país de origen por la falta de relación con el que hasta el momento de su marcha había sido su público habitual es superado por los autores a través de la creación artística. Escribir sobre la patria es una forma de acercarse, como también lo es lograr ser difundido en ella. Ser leído en el país del que se ha salido obligado por las circunstancias no sólo implica tener la posibilidad de exponer en él un discurso contrario a la interpretación histórica impuesta desde el poder, sino también seguir vinculado en él y evitar el olvido al que teme todo exiliado. De ahí que la escritura sea una forma de seguir conectado a la patria, como se puede observar en uno de los textos fundacionales de la literatura del exilio, la primera de las elegías ovidianas de *Tristes*, que está dirigida precisamente al propio texto concebido en el destierro. Ovidio desea que su obra pueda hacer lo que él no puede y tanto ansía: volver a Roma. Ser leído en el país de origen es una forma de seguir vinculado a él, la gran obsesión de toda persona en el exilio, como ponen estos versos de manifiesto: «Ve en mi lugar y contempla Roma, tú que puedes.»²⁸

3. CONCLUSIONES: ESCRIBIR EN EL EXILIO, ESCRIBIR CONTRA EL OLVIDO

Repetida en innumerables ocasiones desde los orígenes de la humanidad, la experiencia del exilio ha ido generando con el paso de los siglos una serie de respuestas literarias análogas. A pesar de que la omnipresencia y la variedad social e histórica del fenómeno impiden la realización de cualquier sistematización de tipo teórico sobre él, la recurrencia con que se repiten determinados rasgos temáticos y, en menor medida, formales en la producción de aquellos autores forzados por las circunstancias a abandonar sus países obliga a plantearse la universalidad de la literatura del exilio. Como se ha esbozado en este artículo, desde el paradigmático caso de Ovidio, cuya obra en el destierro se convirtió en un modelo de referencia e imitación constante, en prácticamente todos los textos escritos en una situación similar a la del poeta latino al ser confinado en la Tracia subyacen una serie de estructuras que no hacen sino desvelar cómo la universalidad y la omnipresencia histórica del fenómeno tienen su correlato en las reacciones artísticas que provoca. De ahí que los tradicionales marcos epistemológicos sincrónicos y nacionales se antojen insuficientes para llevar a cabo el estudio de una literatura de alcance multiseccular e intercultural cuyas características se repiten de forma recurrente

²⁸ Ovidio, *Tristes. Pónticas*, Madrid, Gredos, 1992, p. 79.

en la obra de autores tan dispares y tan distantes en el tiempo como Séneca, Chü Yüan, Dante, Stäel, Mann, Benedetti o Salinas. Para estos autores, las repercusiones del exilio presentan una naturaleza dual, pues además de afectar al desarrollo de su propia existencia modifican los parámetros de su creación. Sus obras no podrían entenderse en su totalidad, por tanto, sin tener en cuenta la experiencia histórica personal que condiciona su gestación, dotada, tal y como se ha señalado, de alcance intercultural.

A pesar de que tradicionalmente se ha vinculado de forma casi exclusiva la literatura de los autores exiliados con los modelos elegíacos basados en el lamento por la tierra perdida, las obras de muchos de los escritores forzados a abandonar su tierra logran trascender el mero sentimiento de desamparo. La capacidad para trascender el sufrimiento y convertir su producción en testimonio moral de denuncia y crítica de dimensiones universales demuestra el carácter transgresor que en ocasiones puede tener la literatura compuesta en el exilio, cuyas producciones suponen una respuesta a la interpretación histórica llevada a cabo desde el poder.

Desde el exilio, los autores conciben su creación como un continuo mirar hacia su patria y su pasado (porque todo destierro implica también un “destiempo”) para recomponer su desarrollo reciente y otorgar voz y presencia histórica a través de la escritura al colectivo exiliado, para el que todo es sistemáticamente negado. La creación literaria es el único modo a través del que los autores pueden seguir sintiéndose partícipes de un proyecto colectivo nacional. Alejados de su país, la escritura es el único modo que les queda de seguir en él. Es la suya, por tanto, una lucha contra el olvido, tanto en su vertiente pasiva (ser olvidado por sus compatriotas al ser expulsado) como activa (olvidar el país que hubo de dejar).

La indeleble huella que el exilio deja en quien lo sufre, manifestada literariamente, como se ha venido explicando, en el tratamiento de una serie de temáticas relacionadas con la idea de la pérdida y en la intención de construir un testimonio a favor de la memoria histórica que pueda luchar contra el olvido, demuestra la conveniencia de afrontar el estudio de los autores forzados a abandonar y permanecer fuera de sus países desde un marco analítico común que incida en la análogas condiciones desde que las que componen sus obras. El estudio comparativo de la rica tradición cultural conformada por estos escritores a lo largo de la historia ha de ser, por tanto, uno de los retos que la crítica literaria se proponga afrontar los años venideros.

“vacío” en elemento central de su sistema filosófico y religioso son los taoístas y, a través de ellos, los grandes maestros del budismo Chan (Zen) a partir de la dinastía Tang (S. VII-IX). Para entender la importancia del “vacío” tanto en el taoísmo como en el pensamiento zen hemos de explicar, aunque sólo sea levemente, lo que para ellos sería la configuración del universo y el mecanismo que lo rige.

Se concibe el Universo en base a la ley de la polaridad, a través de la cual la existencia de los fenómenos se explica en función de un opuesto, que le sirve de complemento. Así por ejemplo, la luz se entiende sólo porque existe la oscuridad, la belleza en función de lo feo, la vida en relación a la muerte, etc. Ningún elemento existe de manera individual sino dependiendo de su otro. Pero la relación entre opuestos no es sólo de dependencia sino también de interacción mutua pues cada cual puede transmutar en el otro. De esta forma, el universo, sin dejar de ser una Unidad o un Todo orgánico, está en incesante movimiento. Se producen cambios constantemente, como el cambio de las estaciones, por lo que el mundo natural, lejos de permanecer intacto, se constituye en base a un continuo fluir. Las metamorfosis se producen gracias a dos fuerzas o alientos vitales llamados yin y yang, que poseen todos los seres que componen el mundo. El yin es la fuerza receptiva y el yang la fuerza activa; la constante interacción que hay entre ambas hace posible la transmutación. Ahora bien, tal interacción se da en un estado intermedio que existe entre ambos, que permite la disolución de cada elemento antes de transmutarse en otro. Este estado intermedio es el vacío. Su importancia es capital pues sin él los opuestos chocarían se manera rígida.

Donde mejor queda ejemplificado el efecto del vacío, como elemento mediador, es en el arte pictórico. Es frecuente encontrar cuadros paisajísticos chinos en los que las montañas y los ríos son separados por una especie de niebla que al mismo tiempo los une. Ambos elementos parecen disolverse en ella. De esa forma la montaña puede hacerse río y el río puede hacerse montaña. La oscilación entre los dos polos es tarea de la misteriosa niebla, es decir, del vacío. A través de él cualquier elemento puede erigirse en el otro. Y son estas relaciones entre los distintos elementos de la naturaleza las que propician un sistema de perfecta armonía cósmica. Observemos un cuadro de estas características, perteneciente al pintor de la dinastía Qing, Shitao (1641-1701), que se titula “La cascada en el monte Lou.”⁴⁹

⁴⁹ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, lámina 12, pp. 64-65.

obra. Lo que persigue, al eliminar las diferencias, es la liberación de su yo individual para ser incluido en la totalidad.

Corredor-Matheos no es ni oriental ni budista pero participa del contenido más esencial del zen. Su mente occidental le imposibilita muchas veces la anulación del yo, que asoma honestamente en la mayoría de sus poemas, incluso en algunos haikus. Eso sí, según avanza su producción, el yo poético se transforma en "tú", lo que indica cierto distanciamiento de sí mismo, a medio camino de su liberación total: "Como en tus versos, / en el paisaje sale / la luna nueva."⁴⁶ Muchos de sus poemas de *Carta a Li-Po* podrían derivar en un haiku al estilo Basho ya que parecen describir el camino que lleva a la autoanulación y, en consecuencia, al sentimiento de unidad o satori. El siguiente poema alude al famoso haiku de Basho y a dicho sentimiento, pero también a la imposibilidad de alcanzarlo:

Los árboles, el cielo,
las aguas del estanque.
Un sentimiento nuevo
puede romperlo todo,
dispersar las estrellas,
abrir grietas al mundo.
Pero mi corazón
seguirá, para siempre,
contando los segundos,
descontando los segundos.⁴⁷

EL VACÍO ZEN

Ese silencio, ¿dónde,
dónde lo oí yo antes?
¿Un día ya lejano,⁴⁸
cuando salía el sol
y era todo muy tierno,
recién nacido el mundo?

El concepto de "nada" o "vacío" aparece ya desde el siglo XII a. C. recogido en el I Ching (Libro de las mutaciones), un libro anónimo de sabiduría china que indica normas de conducta sabias para la vida. Sin embargo, quienes convierten el

⁴⁶ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 230.

⁴⁷ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 69.

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, J. L., *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.
- AUB, M., *Aforismos en el laberinto*, Barcelona, Edhasa [edición y notas de Javier Quiñones], 2003.
- , *La gallina ciega*, Barcelona, Alba [edición y notas de Manuel Aznar Soler], 2003.
- AYALA, F., *El escritor en la sociedad de masas*, Buenos Aires, Sur, 1958.
- BENEDETTI, M., *Articulario: desexilio y perplejidades. Reflexiones desde el sur*, Madrid, El País, 1994.
- CARVAJAL, P. y J. MARTÍN, *El exilio español (1936-1978)*, Barcelona, Planeta, 2002.
- DA CUNHA-GIABBAL, G., *El exilio. Realidad y ficción*, Montevideo, Arca, 1992.
- GUILLÉN, C., *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Cremà, 1995.
- , *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- LLORENS, V., *Literatura, historia y política*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1967.
- MARRA-LÓPEZ, J. R., *Narrativa española fuera de España*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- MUÑOZ-HUBERMAN, A., «María Zambrano y el concepto de exilio», en M. Aznar Soler (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional*, Bellaterra, Associació d'Idees-GEXEL, 1999, pp. 103-121.
- MUÑOZ MOLINA, A., «Nubes atravesadas por aviones: la novela fantasma de Paulino Masip», prólogo a P. Masip, *El diario de Hamlet García*, Madrid, Visor Libros-Comunidad de Madrid, 2000, pp. 7-12.
- NABOKOV, V., *Habla, memoria*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- OVIDIO, *Tristes. Pónticas*, Madrid, Gredos [traducción, edición y notas de José González Vázquez], 1992.
- SALAZAR CHAPELA, E., «HOMENAJE A JOSÉ MORENO VILLA», en *Caracola*, s/n (1956), pp. 14-22.
- Sanz Villanueva, S., «La narrativa del exilio», en J. L. Abellán (dir.), *El exilio español de 1939. Volumen 4: Cultura y Literatura*, Madrid, Taurus, 1977.
- SEMPRÚN, J., *La escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- SOLDEVILA DURANTE, I., *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1999.
- TABORI, P., *Anatomy of Exile*, Londres, Harrap, 1972.
- TRAPIELLO, A., *Las armas y las letras*, Barcelona, Planeta, 1994.
- UGARTE, M., *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XX, 1999.

creador. El concepto del vacío en oriente es de importancia capital para entender el universo; hablaremos de él más ampliamente en las páginas que siguen.

El segundo poema es uno de los siete haikus incluidos en el libro *Jardín de arena*. Está dedicado al templo zen llamado Ryoan-ji, de finales del siglo XV, en el que se encuentra precisamente uno de los jardines más representativos del tipo de jardín *kare-sansui* o jardín seco. Se trata de un espacio austero y sobrio, de reducidas dimensiones, en el que apenas hay más que arena, rocas y algún que otro atisbo de vegetación. Su función es incitar a la meditación. Es muy probable que Corredor-Matheos lo haya visitado en su viaje a Kyoto de 1992, época en la que además escribe sus haikus. Éste, en particular, refleja de nuevo el fenómeno de la transmutación; las flores adquieren la esencia de las piedras y viceversa. Todo esto se produce a través de “la lluvia,” imagen de connotaciones muy parecidas a las de “la tarde” del poema anterior. “La lluvia” deja al descubierto, con un efecto purificador, la esencialidad de la naturaleza, sólo perceptible en su estado inicial de unidad suprema. A diferencia del primer poema el yo poético o sujeto contemplador está ausente; ni siquiera aparece la segunda persona del singular “tú”, como desdoblamiento de la primera. El caso es que el haiku, transmisor del zen, rechaza cualquier manifestación del ego, pues ésta supone una interferencia en la aprehensión de la mismidad: esencia de la Realidad exterior. El poeta desempeña el papel de observador silencioso y permanece alerta al misterio de la vida; cuando conecta con él se mueve en armonía junto a las demás cosas y se descubre a sí mismo palpando su verdadera esencialidad.

En los haikus de Basho nunca aparece el yo poético. El poeta japonés opera desde un estado de conciencia que es colectivo, no individual. Se trata de una especie de inconsciente cósmico al que están conectados todos los seres. Por eso sobre su más famoso haiku Suzuki explica que “el estanque era el estanque, Basho era Basho, la rana era la rana; permanecían tal como eran o como habían sido desde el pasado sin comienzo. Pero Basho no era distinto del estanque cuando miró hacia él, ni era distinto de la rana cuando escuchó el ruido del agua producido por su salto. El salto, el ruido, la rana, el estanque y Basho, estaban solos en uno y uno en todos. Había una absoluta totalidad, es decir, una absoluta identidad, o, para hacer uso de la terminología budista, un perfecto estado de Vacuidad.”⁴⁵ Resulta curioso observar cómo, por este motivo, el artista zen nunca muestra un especial interés por protagonizar su

⁴⁵ D. Suzuki, *Budismo Zen*, op. cit., pp. 127-128.

Corredor –Matheos siente algo, si no igual, muy parecido. En su obra poética, también de carácter sugerente, unas veces esboza su experiencia detenidamente y otras deja sólo una pequeña huella de dicho sentimiento a modo de haiku. Veamos un ejemplo de cada uno:

Un árbol no es un árbol,
ni un insecto un insecto,
ni una piedra una piedra.
Y los ves transformarse,
ser una cosa y otra,
sin dejar de ser eso:
árbol, insecto, piedra.
¿Por qué tú has de ser tú?
Oyes crecer la tarde,
vertical como un árbol,
leve como un insecto,
dura como una piedra,
y tú eres el vacío
en el que todo cabe,
el vacío que queda
cuando dejas que todo
sea tal como es:
árbol, insecto, piedra.⁴³

Ryoan-ji, Kyoto

Jardín de arena.
Con las últimas lluvias,
flores de piedra.⁴⁴

En el primero, de *Y tu poema empieza*, el poeta siente al tiempo que expone. Ese “tú,” que es en realidad él mismo, se diluye al igual que los otros elementos de la naturaleza, y se reconoce como continuación de ésta. Cada uno, perteneciente a un estrato diferente: vegetal, animal y mineral, simultanea su identidad del ser con la del no-ser. Y entran en ese estado superior que el poeta llama simbólicamente “la tarde,” y que también ha adquirido los rasgos de sus congéneres: “vertical”, “leve” y “dura.” Cuando todo se unifica, las diferencias desaparecen y el vacío invade cualquier presencia, incluida la del propio

⁴³ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁴ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 226.

CONTENIDOS ORIENTALES EN LA POESÍA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS

M.^a ELENA RODRÍGUEZ VENTURA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

La poesía de José Corredor-Matheos comienza su andadura en 1953 con su obra *Ocasión donde amarte* y se detiene hasta el momento con *Un pez que va por el jardín* de 2007. En medio se suceden los siguientes libros: *Ahora mismo* (1960), *Poema para un nuevo libro* (1961, Premio Boscán de Poesía), *Libro provisional* (1967), *Carta a Li-Po* (1975), *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena* (1994) y *El don de la ignorancia* (Premio Nacional de Poesía, 2005). Entre el primero y el último, se da una continuidad o progresión evolutiva relacionada con la vida del autor. La constante de su poética y, por lo tanto, el motor de ésta es la búsqueda de la comprensión del mundo externo. A este respecto su obra ha sido dividida por la crítica¹ en tres etapas: “Poesía de la vida cotidiana” en la década del 50, “Poesía de la existencia”, década del 60 y “Poesía del

¹ J. M.^a Balcells, “José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento” en J. M.^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Ciudad Real, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan-Diputación provincial de Ciudad Real, 1996, pp. 71-96.

despojamiento” a partir de 1975. La que aquí nos ocupa es precisamente esta última, que se inaugura con su obra *Carta a Li-Po* y se continúa con sus obras siguientes. Anteriormente a ésta el poeta es aquejado por las dudas existenciales, ansioso por encontrar un sentido a la relación entre el hombre y el mundo. Es entonces cuando entra en contacto con la espiritualidad oriental a través del hinduismo, con el *Bhagavad-Gita*, y la poesía china de la Dinastía Tang (618-910) a la que perteneció el poeta destinatario de su obra, Li-Po. *Carta a Li-Po* es el resultado de un cambio de actitud vital que da entrada a nuevos contenidos en su poesía. El poeta ahonda concienzudamente en el pensamiento oriental y se decanta por una de sus vertientes religiosas: el budismo zen. Toda la espiritualidad que emana de sus doctrinas se encuentra reflejada en los poemas orientales de su tercera etapa, que son sin duda los que hoy más singularizan al autor. Dedicaremos las páginas que siguen a interpretar los postulados más relevantes del zen, en relación siempre a los contenidos de los poemas de Corredor-Matheos.

DESCONCEPTUALIZACIÓN ZEN

La percepción de la realidad que el individuo experimenta en el día a día suele estar mediatizada o por sus sentimientos o por su propia mente que, en constante acción, está siempre cargada de pensamientos. Pocas veces fijamos la vista sobre cualquier elemento externo sin otra pretensión que la de verlo, es decir, sin que éste nos sirva de medio utilitario para nuestras reflexiones. Estamos más acostumbrados a percibir de un modo lógico-discursivo que intuitivo.

El pensamiento oriental, sin embargo, y en particular el zen, apuesta por una relación lo más directa posible con el mundo de los objetos, rechazando cualquier interferencia conceptual que interpongamos entre ambos. Lo que interesa es acceder a una realidad esencial y verdadera, sin tintes de subjetividad humana. Por este motivo, en el arte se intenta reflejar el resultado de una percepción intuitiva experimentada por el autor, que esté libre de interpretaciones racionales y que haya sido o esté siendo sentida en atención al objeto percibido en sí y no al individuo que percibe.

Corredor-Matheos, preocupado desde sus comienzos poéticos por la comprensión del mundo externo, da un salto importante en su tercera etapa y se adentra en esta perspectiva oriental que se descubre ante él como una posibilidad más certera. La intuición, que ya formaba parte de su concepción estético-vital, va

El artista kano no acabó de entender cómo debía interpretar el consejo, pero tras mucha reflexión, la idea comenzó a ser comprendida. Cuando finalmente regresó a donde estaba el maestro, no era ya un simple artista tratando de pintar un dragón, sino el propio dragón... Se trataba, pues, de un dragón pintándose a sí mismo, no de un artista humano tratando de representar una criatura mítica.⁴¹

Se produce, como vemos, una transmutación, que es algo más que una identificación. A través del inconsciente podemos percibir una identidad común a todos los seres del universo que es la que permite la mutación entre ellos; el reconocimiento de cada uno en el otro. Cuando todas las diferencias individuales quedan anuladas, los seres se funden en algo mayor y se manifiestan como una sola unidad. Si un artista se siente inmerso en este nivel común la obra resultante será algo así como un microcosmos que refleje la acción del gran macrocosmos vital.

El arte oriental, en general, es misterioso y sugerente ya que se presta a desvelar profundos conocimientos como éste. De igual modo, podríamos decir que todas las literaturas místicas de occidente, puesto que parecen querer transmitir alguna verdad oculta y fundamental sobre la existencia del hombre, contienen ese algo misterioso o enigmático. Recordemos en España al místico San Juan de La Cruz y el sentimiento de unidad espiritual con Dios que reflejaba en sus poemas. Su experiencia era expuesta paso a paso o vía a vía: purgación, iluminación y unión. La experiencia zen, sin embargo, no especifica cada paso, ya que se considera un error pararse a reflexionar acerca de ella, y tampoco se centra más que en un solo estado: el *satori*, que englobaría tanto la iluminación como la unión. Puesto que se trata simplemente de despertar algo que ya existe en nosotros no hay necesidad de seguir ningún camino ascético. En poesía la composición que representa directamente la experiencia zen es el haiku. En el poema de Basho ya citado anteriormente: “El viejo estanque, ¡ah! / salta una rana: / ¡el sonido del agua!” Suzuki explica que el poeta “percibió el universo entero. No sólo la totalidad del entorno quedó absorbido en el sonido desvaneciéndose en él, sino que el propio Basho quedó completamente anulado de su conciencia. Ambos, el sujeto y el objeto... dejaron de ser algo que se confronta y se condiciona recíprocamente.”⁴² Por eso, estas composiciones pueden mostrar la vuelta del ser a la naturaleza.

⁴¹ D. Suzuki, *Budismo Zen*, op. cit., p. 106.

⁴² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, op. cit., p. 155.

aprehensión se resiste. Una inadecuada predisposición del espíritu hace que el autor no consiga sintonizar con el mundo exterior y entonces surgen versos como estos: “Hoy el día es pesado, / y mi cuerpo, de plomo / derretido. / Levantaría el vuelo, / ... / pero no tengo fuerzas / y puede más que yo / todo el peso del mundo / colgado de mi túnica.”³⁴ José María Sala Valldaura señala el contraste entre estos dos sentimientos: el de la identificación y el de su imposibilidad: “se trata de una necesaria contradicción en el intento de captar, mediante el lenguaje poético y la propia experiencia vital, las cosas: he aquí, en síntesis, el núcleo temático de *Carta a Li-Po*.”³⁵ Sin embargo, en sus siguientes obras, como diría Manuel Mantero, “la identidad sujeto-objeto va a conseguirse”³⁶ Los nuevos poemas dejan ver una fusión más directa con la naturaleza: “Ahora sabes quién eres: / eres tomillo, espliego, / aquel arbusto / cuyo nombre no importa.”³⁷

Para alcanzar el *satori* es necesario que los seres, sujeto y objeto, se reconozcan de manera recíproca. Suzuki lo ejemplifica así: “Cuando veo una flor, no sólo debo verla yo a ella, sino que también ella debe verme a mí.”³⁸ A través de esta relación mutua, cada ser abandona su identidad individual y pasa a formar parte de una entidad mayor en la que el ser y el no-ser son lo mismo: “la flor se disuelve en algo superior a una flor y yo me disuelvo en algo superior a un objeto individual.”³⁹ En este estado se produce un despertar, una intuición sobre lo que realmente somos y se esclarece el misterio de la vida: “Cuando tiene lugar una mutua identificación, la flor es yo mismo y yo soy la flor.”⁴⁰

Al artista zen se le requiere entrar en íntima relación con el objeto antes de ser representado, es decir, ha de sentirse en unidad con él. Es común contar historias o anécdotas acerca de cómo el artista acude a un maestro en busca del espíritu zen para poder realizar su obra. Suzuki cuenta la siguiente:

Uno de los maestros Kano fue requerido en una ocasión con objeto de pintar un dragón en el techo de uno de los principales edificios pertenecientes a Myosynki...El pintor recurrió...al abad de un monasterio zen, un gran maestro de aquella época, y le preguntó sobre la forma de proceder en su trabajo. El maestro le dijo simplemente: “Conviértete en dragón.”

³⁴ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 83.

³⁵ J. M.^a Sala Valldaura, “José Corredor-Matheos, poeta”, en J. M.^a Balcells, *op. cit.*, p. 117.

³⁶ M. Mantero, “La poesía de Corredor-Matheos (Desde las manos)”, en J. M.^a Balcells, *op. cit.*, p. 149.

³⁷ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 117.

³⁸ D. Suzuki, *Budismo Zen*, *op. cit.*, p. 54.

³⁹ D. Suzuki, *Budismo Zen*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ D. Suzuki, *Budismo Zen*, *op. cit.*, p. 54.

a pasar a un primer plano con respecto a la razón y le va a llevar por caminos más hondos, en los que, sin embargo, prevalece una mayor claridad.

El Dr. Daisetz Suzuki, especialista en budismo y arte zen, habla de la diferencia que existe entre la percepción intuitiva y la percepción conceptual. Para ejemplificarla muestra dos poemas en los que sus distintos autores observan una flor:

Flor en el muro agrietado,
te arranco de las grietas,
te sostengo, raíz y todo, en mi mano,
pequeña flor – pero si yo pudiera comprender
lo que tú eres, raíz y todo, y todo en todo,
podría conocer lo que Dios y el hombre son.

(Tennyson)

Observando de cerca,
la nazuna está florecida
en el seto.

(Basho)

Suzuki apunta que el poeta inglés Tennyson mantiene una “actitud completamente inquisitiva, filosóficamente hablando... ¿Tiene Basho la misma mente inquisitiva? No, su mente estaba lejos de ser así. En primer lugar, Basho nunca pensaría en arrancar inmisericordiosamente la pobre nazuna con “su raíz y todo” para sujetarla en su mano y preguntarle algo de sí mismo. Basho la conocía mejor que Tennyson. No era un científico empeñado en análisis ni en experimentos, ni era tampoco un filósofo. Cuando vio la nazuna con su flor blanca, tan humilde, tan inocente, y sin embargo con toda su individualidad, creciendo entre la vegetación circundante, al instante comprendió que la hierba no era distinta a él mismo.”² El interés de Tennyson no está en la flor como tal. Repara en ella sólo en base a su interés personal, que es el de reflexionar acerca de la existencia de Dios y del ser humano. Un poeta zen, como es Basho, lo que intenta es captar la esencia de la flor en sí; aprehender su mismidad, sin interferencias o vinculaciones personales que la aparten de lo que ella es realmente.

Sin embargo, más allá de detenerse a observar la naturaleza con mayor o menor atención, lo que persigue el zen es llegar a un estado mental determinado, a través del cual puedan establecerse relaciones de unidad casi

² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 179.

místicas con los demás componentes del universo. Se trata de un estado de súper conciencia que permite corroborar una de las sentencias más famosas del budismo: “el cielo y la tierra proceden de la misma fuente; las diez mil cosas y yo somos uno.”³

Para el zen el mundo está compuesto por una pluralidad que sigue un mismo movimiento o ritmo interno. Cada uno de sus elementos o fenómenos son entendidos no sólo como entes individuales sino como manifestaciones de un Todo orgánico. De esta forma, las diez mil cosas son una misma cosa, al tiempo que también son las diez mil cosas por separado y de manera individual. Al entrar en dicho ritmo interno la esencialidad de cada ser confluye, y se produce una identificación o sentimiento de unidad, que hace que las diferencias desaparezcan. Cuando un artista zen se interrelaciona con un objeto está siguiendo este principio: “Todo en Uno y Uno en Todo.”⁴ Por esto, Basho, al contemplar la flor intuitivamente, sintonizó con su vida interna y experimentó su aprehensión; sintió la armonía existente entre ambos y, por lo tanto, existente en el Cosmos. Hay un ejemplo muy conocido del filósofo-poeta Chuang-Tzu, uno de los padres del Taoísmo, que cuenta su experiencia. Veámosla a través de la versión de Octavio Paz:

Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en rama. Sólo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang-Tzu.⁵

El estado de unión al que accede el artista se produce gracias a una mente pura y transparente, pues sólo así puede hacerse partícipe de esta Verdad. Si la mente se encuentra repleta de complejidades intelectuales lo único que consigue es alejarse del verdadero ser y de las interiores pulsaciones que responden a su origen. Las ideas, los juicios, las expectativas, etc., gestados a través de la razón, han llenado un recipiente que antes estaba vacío (mente pura). Es necesario regresar al estado inicial en el que operan los demás seres para poder comulgar con ellos y recuperar así la identidad primera y esencial. El objetivo del zen no es otro que éste: “restaurar la experiencia de la inseparabilidad original”,⁶ es decir, retornar al Uno y al Todo.

³ D. Suzuki, *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2003, p. 55.

⁴ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 32.

⁵ Octavio Paz, *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela, 2000, p. 53.

⁶ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 139.

Generalmente el artista zen intenta reflejar en su obra la experiencia de la iluminación. Se trata de dotarla del ritmo espiritual con el que él ha conectado. Se habla de identificación e incluso de transmutación entre el sujeto creador y el objeto que se va a representar. En referencia a la pintura china Suzuki cita a Georges Duthuit, autor de *Chinese Mysticism and Morden Painting*, que apunta lo siguiente:

Cuando los artistas chinos pintan, lo importante es la concentración de pensamiento y la pronta y vigorosa respuesta de la mano a la voluntad que la dirige. La tradición les ordena ver, o más bien sentir, como un todo la obra que va a ser realizada antes de embarcarse en ella... El que reflexiona y mueve su pincel empeñado en pintar, se equivoca en grado sumo respecto al arte de pintar... Dibuja bambúes durante diez años, conviértete en bambú y, después cuando estés dibujando, olvida todo lo que sabes sobre los bambúes.³¹

Lo mismo ocurriría en poesía, y con una resolución muy distinta a lo que veíamos en el poema anterior, Corredor-Matheos expone lo siguiente en otro poema de la misma obra: “Mi cuerpo es ese árbol, / la montaña y el río. / Nadie, nadie lo sabe: / sólo yo, que lo olvido.”³²

El proceso de creación que sigue tanto el artista chino como el poeta manchego sería más o menos como sigue: el sujeto creador se adentra en el objeto contemplado y siente su naturaleza interna, a continuación se diluye en un estado original del que ambos forman parte y en el que cualquier identidad es anulada u olvidada, incluso la del propio creador.

La crítica parece estar de acuerdo en que la identificación hombre-naturaleza que se da en los poemas corredorianos, sirva de ejemplo el poema anteriormente expuesto, coincide con el *satori*, resultado de la contemplación mística en la que el objeto es aprehendido. José María Balcells afirma que “nos hallamos ante una suerte de ejercicio espiritual que radica en el concepto zen del *satori* o iluminación, que estriba en adentrarse en el ser de las cosas y en descubrir, allí, la irrealidad personal del yo.”³³ A su vez, detecta un mayor ahondamiento en esta experiencia a partir del libro *Y tu poema empieza*, ya que en *Carta a Li-Po*, su primer libro oriental, todavía son frecuentes los momentos en que la

³¹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 93.

³² J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 106.

³³ J. M.^a Balcells, “José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento”, en J. M.^a Balcells (ed.), *op. cit.*, p. 89.

que cada uno de los elementos del Cosmos se encuentra en los demás (recordemos la máxima “Todo en Uno y Uno en Todo” que esbozábamos en el apartado anterior), el sujeto será capaz de realizar a un tiempo tanto su identidad como su alteridad. Vivir esta experiencia constituye el fin último del zen. Ya desde las enseñanzas de Buda, procedentes de la India, se incidía en esta idea. Así como Buda, el Iluminado, consigue estar en cada uno de los diez mil seres, el hombre zen tendrá como objetivo identificarse e incluso transmutarse en todo cuanto le rodee. Habrá de conectar con una especie de esfera comunitaria en la que se encuentra el misterio y significado de la vida, que es la Unidad. Los seguidores del budismo, a partir de esta creencia, sienten un fervoroso respeto por todo cuanto pertenece a la naturaleza, pues en cualquiera de sus elementos se halla la naturaleza de Buda, la naturaleza de sus parientes más cercanos, la naturaleza de ellos mismos. Existe a este respecto un dicho de un monje-estudioso llamado Sojo (384-414) que dice lo siguiente: «El cielo, la tierra y yo tenemos una misma raíz, / las diez mil cosas y yo somos una misma sustancia.»²⁸

En esto consiste la iluminación, en recuperar la unión original con el universo. De acuerdo con el zen cualquier persona tiene la capacidad de estar iluminada; a través de los libros o los maestros se puede encontrar el camino pero la realización de la experiencia en sí depende siempre de uno mismo. Nadie más puede dárnosla. Suzuki expone a este respecto una enseñanza en la que coinciden tanto Buda como otros maestros: “No dependas de los otros, ni de la lectura de sutras y sastras. Sé tu propia lámpara.”²⁹ En un poema de *Carta a Li-Po*, Corredor-Matheos se encuentra buscando su iluminación pero ésta no aparece. En los últimos versos dice: “Yo escucho lo que suena / en mi interior. / Pero no basta así. / Enciendo al fin mi lámpara, / y voy hacia mi casa / silbando, por si acaso.”³⁰ El poeta sabe que en su empeño por buscarla se desvía del camino. La iluminación es algo que llega por sorpresa cuando no hay en el interior ningún tipo de pretensión, cuando la meditación acalla los pensamientos y la mente despejada se mantiene atenta únicamente a la percepción del momento presente. Por eso toma la determinación de irse “silbando”, es decir, haciéndose el despistado “por si acaso”. En este sentido, el final resulta un tanto humorístico. El poema no refleja su *satori* pero sí la propuesta de cómo conseguirlo.

²⁸ D. Suzuki, *op. cit.* p. 235.

²⁹ D. Suzuki, *op. cit.* p. 17.

³⁰ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 49.

Los métodos utilizados por los maestros zen para eliminar el proceso analítico de la razón son de lo más insólitos. No se dedican a instruir a los discípulos con largos sermones llenos de teorías abstractas. Sus enseñanzas son eminentemente prácticas y suelen seguir dos caminos: uno verbal y otro basado en la acción. De lo que se trata es de alcanzar la mente en sí; la súper conciencia de la que hablábamos anteriormente, para poder armonizar con la Realidad.

El camino que hemos llamado verbal no atiende a las normas lógicas de la lingüística ya que intenta romper con el carácter conceptualizador de las palabras y del lenguaje. El método consiste en formular preguntas y obtener respuestas. Veamos un ejemplo de Xuedou, gran maestro y literato de los siglos XI y XII. Cuando alguien preguntó a Xuedou “¿Cuál es el sentido del zen?”, éste respondió: “Las montañas son altas; los océanos, profundos.”⁷

Las respuestas son generalmente extrañas. A través de ellas se intenta modificar el mecanismo de pensamiento discursivo utilizado por el discípulo en sus preguntas. Las palabras del maestro interrumpen el movimiento de su mente y le acercan a una comprensión más interiorizada y profunda del mundo. Una comprensión que resulta inefable. Los maestros zen tienen un dicho: “Examina las palabras vivas y no las muertas.”⁸ Las palabras vivas son las que nos hacen despertar a una captación más inmediata de la realidad y nos apartan de lo que los maestros llaman “sonambulismo lógico-intelectual” (palabras muertas). El zen debe apuntar directamente a una mente libre y despojada de cuantos prejuicios haya adquirido, pues estos se comportan igual que una telaraña opaca que empaña sus alrededores.

El camino basado en la acción tiene el mismo fin. Hay múltiples narraciones o historias que cuentan cómo un maestro reprende a su alumno en el momento en que éste comienza un discurso intelectual. Generalmente les propinan algún golpe para que adquieran la comprensión verdadera de la que hablábamos en el párrafo anterior. Se trata de paralizar la sucesión de pensamientos que está produciendo en ese momento. Cuenta Suzuki que “cuando alguien preguntó a Rinzai cuál era la esencia de la enseñanza budista, el maestro bajó de su asiento y, agarrando al interlocutor por la parte delantera de su túnica, lo abofeteó y lo soltó.”⁹

⁷ Thomas Cleary, *La sencillez del zen (Los textos clásicos de los maestros chinos)*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 37.

⁸ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa, cit.*, p. 16.

⁹ D. Suzuki, *loc. cit.* p. 16.

La preocupación por alcanzar la captación inmediata de la realidad es algo que han tenido en cuenta también algunos autores de Occidente. Sin embargo, en este otro lado, sufrimos un mayor apego hacia la actividad intelectual y filosófica que hacia un modo de entendimiento más práctico o espontáneo. Nos falta tal vez la fe o confianza en esa especie de configuración cósmica que regula y mueve la existencia de todos. Nos cuesta tremendamente vivir por vivir, sin más. Pero surge el anhelo por conseguirlo, por ver un mundo latente al margen de la reflexión humana, y se ansía un mayor acercamiento a la naturaleza que nos circunda. Suzuki expone esta misma idea de la manera siguiente:

Por muy civilizados y educados que estemos en un entorno artificialmente inventado, todos parecemos poseer un innato anhelo de la primitiva simplicidad ligado a una forma de vida natural. De ahí la afición de los habitantes de las ciudades por las acampadas veraniegas en los bosques, los viajes por el desierto, o las excursiones por caminos nunca hollados. Con todo esto pretendemos por unos momentos sumergirnos en el seno de la Naturaleza y sentir directamente su pulsación...La vida, en sí misma, es bastante simple, pero al ser contemplada por el intelecto analizador puede ofrecer inigualables complejidades. Con todos los aparatos de que dispone la ciencia, no hemos sondeado todavía los misterios de la vida. Pero, una vez situados en su corriente, parecemos ser capaces de entenderlos, a pesar de su pluralidad y enmarañamiento aparentemente interminables.¹⁰

Hay un poeta que, sin llegar a conseguir embarcarse en esta corriente vital, toma conciencia de ella y se lamenta por la poderosa barrera que impone el intelecto, a través de la cual es imposible acceder a la naturaleza. Se trata de Alberto Caeiro, uno de los heterónimos del gran metafísico portugués Fernando Pessoa:

¿Quién me manda a mí querer entender?
¿Quién me dijo que había que entender?
Cuando el verano me pasa por la cara
la mano leve y caliente de su brisa,
sólo tengo que sentir agrado porque es brisa
o que sentir desagrado porque está caliente¹¹

¹⁰ D. Suzuki, *Budismo zen, cit.*, p. 84.

¹¹ J. L. García Martín, *Fernando Pessoa*, Madrid, Júcar, 1983, p. 203.

Gusils, los pintores Joan Palá, Ricardo Lorenzo y Vicenç Rossell, y el músico Joan Comellas. Corredor-Matheos ha hecho además un estudio sobre la obra de María Girona que lleva como título su mismo nombre.

A Albert Ràfols y María Girona

La pintura está ahí.
No preguntes qué es.
Si intentas apresarla
se escurre entre los dedos.
Si quisiera explicártela
no hallaría palabras.
Confórmate con ver
lo que tus ojos miran,
y no busques razones,
que no las necesitas.
Abandona los ojos,
pon en paz los sentidos
y recoge el espíritu
para un largo viaje.
Hoy, un aroma nuevo
ha perfumado el aire.
Tú abre bien los ojos,
pero no hagas preguntas.²⁶

ILUMINACIÓN O SATORI.

La filosofía del zen consiste en ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que de acuerdo al zen, es en sí mismo la Realidad. El zen nos aconseja así no seguir la enseñanza verbal o escrita del Buda, no creer en otro ser supremo que en uno mismo, no practicar métodos ascéticos de aprendizaje, sino llegar a una experiencia interior que debe surgir de lo más recóndito y profundo de nuestro ser. Ésta es una apelación a un modo intuitivo de comprender, que consiste en experimentar lo que en japonés se conoce como *satori* (*wu* en chino).²⁷

La iluminación o *satori* (*wu* en chino) es un estado de conciencia en el que el sujeto alcanza la totalidad del ser, es decir, conecta de una manera profunda y espiritual con todos los seres que conforman la Realidad. Si tenemos en cuenta

²⁶ Véase *Carta a Li-Po*, p. 55.

²⁷ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa, cit.*, p. 148.

La presencia infantil es común en sus poesías y refleja una especial atención a este mundo en su vida real y cotidiana. Recordemos su estudio u homenaje a la infancia titulado *El juguete en España* (1989), o los poemarios dedicados a sus nietas: *Canciones para Judit* y *Canciones para Marta* (1998 y 2000 respectivamente). El autor simpatiza con esta etapa de la vida porque la reconoce como más pura y cercana a la esencialidad del ser. Asimismo, Suzuki, en su estudio *El zen y la cultura japonesa*, habla de un tipo de vida libre y natural. El especialista hace referencia a un monje budista del Japón llamado Ryokwan (1758-1831) que llevó una vida tan espontánea y carente de pretensiones como la de un niño. Y justifica su asociación de esta forma:

Ser natural significa, por consiguiente, ser como un niño, aunque no necesariamente con la simplicidad intelectual de un niño o su crudeza emocional. En cierto sentido, un niño es un conglomerado de impulsos egoístas, pero en su afirmación de éstos es completamente natural, no tiene escrúpulos ni hace cálculos en cuanto a consideraciones prácticas y méritos o desméritos mundanos... Ignora todas las artimañas y engaños sociales que practican todos los adultos decentes, convencionales y respetuosos con las leyes. No vive bajo constricciones artificiales, inventadas por los humanos.²⁴

Digamos que los niños, en cierto modo ajenos a condicionamientos sociales y a la necesidad de ahondar en cuestiones de carácter existencial, presentan motivaciones y actuaciones aparentemente más auténticas y sencillas que los adultos, y por eso se acercan, más que éstos, al ritmo vital de la naturaleza. Los adultos están llenos de propósitos y Suzuki dice "ser libre significa falta de intención."²⁵ Cuando la percepción es libre, es decir, carece de intención, volvemos a nuestra naturaleza esencial. Todo esto es fundamental en el arte, como decíamos, pues el creador ha de encontrarse en un estado espiritual libre de cualquier propósito preconcebido. Corredor-Matheos comparte, como veremos, dicho postulado. Uno de los poemas de *Carta a Li-Po* ejemplifica con mucha claridad todo lo expuesto hasta el momento. Está dedicado al matrimonio de pintores catalanes, amigos suyos, Albert Ràfols y María Girona, que pertenecieron al grupo artístico *Els Vuit* en el año 1946, compuesto por seis artistas más de vanguardia: el poeta Jordi Sarsanedas, el escultor Miguel

²⁴ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, op. cit., p. 250.

²⁵ D. Suzuki, op. cit., p. 251.

La percepción que persigue Caeiro es más sensorial que espiritual, lo cual la hace distinta a la propugnada por el zen, que implica, como hemos visto, la experiencia de la aprehensión y la unidad. La angustia que siente este poeta procede de la conciencia de saberse preso de sí mismo; de no poder traspasar el límite de sus pensamientos. En otro poema dice: "Con filosofía no hay árboles: hay sólo ideas. / Hay sólo cada uno de nosotros, como una cueva. / Hay sólo una ventana cerrada, y todo el mundo allá fuera; / y un sueño de lo que se podría ver si la ventana / se abriera."¹² El sueño del que habla Caeiro es el único tipo de percepción posible para él. Un maestro zen hizo esta misma observación mientras miraba una flor: "los hombres del mundo ven esta flor como en un sueño",¹³ queriendo decir que generalmente no mantienen una visión real.

La referencia a Caeiro no es arbitraria. Antonio Fernández Molina encuentra cierta similitud entre Corredor-Matheos y el heterónimo pessoano. Sin embargo, el primero está imbuido por el espíritu de la poesía china y ataja el problema a través de la sabiduría que ésta conlleva. El autor cuenta con la certeza de poder acceder a un estado natural que le permita una percepción real. No obstante, no es tarea fácil y Corredor-Matheos lo sabe. Su mente occidental soporta el peso de un raciocinio analítico mucho mayor que el que encontramos en el pensamiento oriental. Por eso, en sus primeros intentos la experiencia deseada no termina de cuajar y se repiten momentos como el que sigue:

No acierto a comprender
lo que quieren decirme
estas piedras, los árboles,
todo lo que me habla.
Claro resol perfila
las cosas, aquí mismo,
mientras me esfuerzo
en comprender en vano.¹⁴

Desentenderse de la interpretación personal no es misión que pueda ser cumplida en cualquier instante, ni durar más que un instante. Hay momentos puntuales de concentración o meditación en los que la intuición gana y se superpone a la razón pero éstos son efímeros y requieren de una cierta predisposición. Es muy probable que el pensamiento irrumpa y lo estropee

¹² J. L. García Martín, op. cit., p. 213.

¹³ D. Suzuki, *Budismo zen*, cit., pp. 54-55.

¹⁴ J. Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, Pamplona, Pamiela, 2000, p. 49.

todo. Octavio Paz dice en un ensayo que “el remedio contra la sensación y su dispersión instantánea es la reflexión. Entre una sensación y otra, entre un instante y otro, la reflexión interpone una distancia que es también un puente: una medida.”¹⁵ Tal puente o medida se traduce en el intento por comprender lo que ocurre en la experiencia de la captación real. Pero es esta pretensión, que aparentemente se encamina hacia la claridad, lo que la tuerce hacia el lado contrario: donde la oscuridad.

El poeta norteamericano William Carlos Williams, con quien Corredor-Matheos presenta cada vez más afinidad, negaba también la utilidad de los pensamientos a la hora de captar los objetos. El fin era conseguir que hablasen por sí mismos; la captación en favor del objeto en sí. Pero esto sólo ocurre cuando cesan las ideas sobre ellos. Su técnica de creación, tal y como lo requerían los imagistas, consistía en observar sin comentarios. El estudioso Kenneth Burke define así este proceso: “Aquí está el ojo, ahí está la cosa sobre la que el ojo se detiene. Lo que transcurre mientras dura esa relación entre uno y otra, eso es el poema.”¹⁶ El resultado es la expresión directa de una sensación concreta, experimentada como impresión súbita por el autor:

La carretilla encarnada.
Tanto depende
de
una encarnada
carretilla
barnizada por el agua
de la lluvia
junto a las blancas
gallinas.¹⁷

Este despojamiento en la expresión, como si se hubiese podado el lenguaje sobrante del poema, es una característica, como hemos visto, de la escritura de Corredor-Matheos. Tanto él como el norteamericano desnudan sus versos en busca de claridad, transparencia y esencialidad. Por supuesto no se trata de un recurso meramente estético, pues surge de forma paralela al modo de entender la relación del hombre con el mundo que le rodea.

¹⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 172.

¹⁶ J. M. Brinnin, *Tres escritores norteamericanos VII, John Crowe Ranson, Ezra Pound, William Carlos Williams*, Madrid, Gredos, 1965, p. 127.

¹⁷ J. M. Brinnin, *op. cit.*, p. 138.

El autor manchego utiliza con frecuencia en sus poemas la imagen del agua que limpia. Se trata de una limpieza metafísica que deja ver el lado más profundo y esencial de la naturaleza: “Ha limpiado la lluvia / lo que impedía al pino, / el ciprés, / la morera y el sauce / darnos su olor. El agua / ha refrescado el aire / y ha dejado el paisaje / transparente.”¹⁸ La suciedad eliminada por este agua equivale al pensamiento. Cuando se desvanece, los ojos pueden ver con transparencia un asombroso mundo nuevo. Tras un verso como éste: “Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte,”¹⁹ el poeta entra en contacto directo con la experiencia de la identificación total: “Absorto ante las aguas / olvido mis preguntas / yo soy árbol, montaña, / yo soy río y olvido.”²⁰ El maestro zen Hongzhi de la dinastía song (960-1279) expresa esto mismo a modo de precepto: “debes sacudir el polvo y la suciedad de tus pensamientos subjetivos. Si el practicante lo logra, alcanzará un zen carente de esfuerzo en el que solamente hay una conciencia espontánea y panorámica.”²¹

Hemos de vaciar cuantos prejuicios hayamos acumulado a lo largo de la vida: ideas, conceptos, valoraciones personales..., y hemos de recuperar la naturalidad y espontaneidad de quien ve por primera vez. Los niños son un buen ejemplo de este tipo de percepción. Corredor-Matheos lo advierte: “tenemos que ser como niños.”²² Hemos de liberarnos de la determinación de la razón, que todo lo juzga. Uno de los poemas de *Carta a Li-Po* refleja la mirada de su hijo; podemos percibir de él una motivación auténtica y desinteresada, lo que propicia su respuesta inmediata:

Mi hijo, el más pequeño,
mira de pronto el sol,
que le pone en los ojos
toda la luz del mundo.
Sonríe muy feliz,
y, durante un instante,
todo se ha detenido
ante el prodigio.²³

¹⁸ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 56.

¹⁹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 46.

²⁰ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 53.

²¹ Thomas Cleary, *La esencia del zen*, *op. cit.*, p. 182.

²² Santiago Martínez, “Corredor-Matheos, sin metáforas”, Barcelona, *La Vanguardia*, 27 de octubre de 2004, p. 12.

²³ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 88.

o barbudos, pero latinoamericanos todos,
juntando sus mejillas con la muerte.²⁴

(p. 346).

El primero de los poemas titulados “Autorretrato”, sin descender a la prosopografía, enriquece la etopeya con algunas consideraciones que se corresponden inequívocamente con el autor, como la fecha y lugar de su nacimiento (“Nací en Chile en 1953”) o su experiencia en Ciudad de México, a la que se menciona de manera indirecta (“la región más transparente del mundo”). En el desenlace, Bolaño inserta el motivo especular como un medio de introducirse a sí mismo en la descripción:

Entre una punta y otra sólo veo
mi propio rostro
que sale y entra del espejo
repetidas veces.
Como en una película de terror.
¿Sabes a lo que me refiero?
Aquellas que llamábamos de terror psicológico.²⁵

(p. 430).

El segundo de sus autorretratos oscila entre la evocación de un pasado idealizado y la mirada a un presente en el que no queda nada de las amistades infantiles de antaño. Por tanto, la nostalgia se resuelve en la constatación de que *todo lo sólido se desvanece en el aire*:

Valientes y audaces, como para no morir nunca,
mi pandilla siguió peleando

²⁴ El sentimiento de derrota preside toda la obra del escritor, como Bolaño admitía en su “Discurso de Caracas”, escrito tras la obtención del premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*: “en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta [...] y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era”; en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, cit., p. 37.

²⁵ Los motivos especulares son frecuentes en la poesía de Bolaño. De ello da prueba la referencia antes citada al espejo de los Arnolfini — una imagen que se reitera en “Cuatro poemas para Lautaro Bolaño” — o el símbolo polisémico del caleidoscopio en “Prosa del otoño en Gerona”. El espejo se transforma en metáfora del individuo en soledad, de un autoconocimiento que se realiza, inevitablemente, en el acto de escritura. Sobre el papel del espejo como emblema de la identidad en la poesía española reciente, cf. Luis Martín-Estudillo, “El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo Barroco”, *Hispanic Review*, núm. 73.3, verano de 2005, pp. 351-370.

embargo, al aceptar la dualidad del ser y el no-ser, la imagen “Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte”... es la negación de una entidad que, en realidad no existe y, que por lo tanto, no muere. Lo que resulta preciso es que la mente o el intelecto se anulen pues obstaculizan el estado de iluminación e identificación con el resto de los seres. De este modo, la disolución del yo, lejos de considerarse una experiencia negativa, resulta necesaria para entrar en sintonía con nuestra verdadera naturaleza cósmica. Pedro A. González Moreno, en su estudio sobre la poética de Corredor-Matheos titulado “Desde el silencio de la contemplación” también incide en el tratamiento de este asunto: “La experimentación del vacío no es, por supuesto, un estado de angustia existencial ni de carencias; al contrario, es una sensación de plenitud, purificante y enriquecedora.”⁵⁶ Se trata sencillamente de aceptar vida y muerte, ser y no-ser, como la misma cosa. He aquí el misterio de la existencia, y he aquí la aceptación serena por parte del poeta: “Si no quieres morir, / no te importe vivir.”⁵⁷

Alcanzar el vacío es dar el paso que nos lleva del ser al no-ser. Esto requiere, como hemos dicho, un vaciamiento interior que conlleve la anulación de la propia individualidad. Para ello, es imprescindible que el individuo se desprenda de todo cuanto alberga su yo interno: los deseos, las expectativas, las frustraciones, sus recuerdos y, en suma, todo aquello que lo limita y condiciona, lo reafirma y define dentro de su singular personalidad. Se trata de lograr un desapego absoluto de todo cuanto forma parte de la vida, incluso de la vida en sí. El *Bhagavad Gîtâ*, libro a través del cual Corredor-Matheos se introduce en la filosofía oriental, en este caso de la India, está lleno de consejos que instan a vivir sin apegos. Una de sus sentencias dice: “Permanece asentada la sabiduría de aquel que no siente apego por nada, en ningún lugar, que, cuando se le presenta algo, sea bueno o sea malo, ni siente alegría ni siente aversión.”⁵⁸ En relación a esto, Corredor-Matheos hace la siguiente propuesta en un poema de Carta a Li-Po: “No hay ninguna razón / para estar triste / ni para estar alegre. / No hay razón para nada. / Y sé feliz así.”⁵⁹

⁵⁶ P. A. González Moreno, “Desde el silencio de la contemplación” en J. M.^a Balcells (ed.), *op. cit.*, p. 241.

⁵⁷ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 141.

⁵⁸ *Bhagavad Gîtâ* (trad. de Francesc Gutiérrez), *Los pequeños libros de la sabiduría*, Barcelona, José J. de Olañeta (ed.), 2000, p. 32.

⁵⁹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 60.

El budismo habla a su vez de anular cualquier atisbo de egoísmo humano, pues éste nos aleja de la inclusión en la totalidad. Nuestra esencia o mismidad se alcanza si trascendemos a lo mundano y armonizamos con el Todo. También ellos aconsejan un despojamiento riguroso hasta la vaciedad. Veamos lo que dice uno de los maestros zen perteneciente a la ancestral Escuela de la Montaña del Este, Yuanwu (1063-1135):

Abandona todas tus fantasías, opiniones, interpretaciones y conocimientos mundanos, y renuncia a las racionalizaciones, al egoísmo y a la competitividad. Sé como un árbol seco, como la fría ceniza. Sólo cuando cesen los sentimientos, depongas toda opinión y tu mente se halle limpia y desnuda, se revelará ante tus ojos la realización zen.⁶⁰

La poesía oriental, portadora de estos contenidos, también ha ejercido una fuerte influencia en Corredor-Matheos. Donald Keene, en su estudio *La poesía japonesa* habla de sus temas más frecuentes en relación al desapego zen: “La caída de la flor del cerezo y la dispersión de las hojas del otoño son temas favoritos porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza.”⁶¹ Corredor-Matheos, que también repasa en el otoño como estación de lo efímero, nos dice en un poema: “No pises el otoño. / Pasa sin detenerte / sobre sus secas hojas, / sobre el viejo deseo / de no vivir ya más.”⁶² La referencia es clara: es necesario recordar nuestra condición mortal pues ésta se manifiesta como dualidad de la vida, y ambas están presentes en la totalidad de nuestro ser. De nada sirve aferrarse a este mundo. Conviene convencerse “de que todo está listo / para arder como leña, / de que todo esta noche / se volverá ceniza.”⁶³ Hay que desviar la atención de uno mismo y llevarla más allá de todo, donde el vacío.

No sólo en Oriente se ha insistido en los peligros que encierra el apego a la hora de alcanzar niveles espirituales profundos. La mística europea, igualmente conocida por Corredor-Matheos, también advierte de tal

⁶⁰ Thomas Cleary, *La esencia del zen (Los textos clásicos de los maestros chinos)*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 60.

⁶¹ Donald Keene, *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 42.

⁶² J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 98.

⁶³ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 66.

comparecen bajo la identidad única de Roberto Bolaño. El trasiego entre la primera persona y el *alter ego* se plasma en “Devoción de Roberto Bolaño”, una secuencia en tercera persona donde el poeta analiza su situación a finales de 1992, y “El regreso de Roberto Bolaño”, un relato en primera persona sobre su itinerario por la memoria chilena.

El recuerdo de la juventud da paso a la prospección del futuro inmediato en los textos que Bolaño dedica a su hijo: “Cuatro poemas para Lautaro Bolaño” y “Dos poemas para Lautaro Bolaño”. En los “Cuatro poemas”, el autor hace un breve recuento de sus vínculos afectivos. El transcurso del tiempo está cifrado en cuatro palabras —la familiaridad, las pesadillas, las sombras y las facciones— que determinan la complicidad entre el escritor y su hijo. Las *palabras para Lautaro* se conciben como un conjunto de recomendaciones para caminar por la vida. El modelo existencial se sustituye por la plantilla literaria en los “Dos poemas”, que recogen un consejo y una súplica. El consejo, “lee a los viejos poetas”, expresa el deseo de que Lautaro aprenda a residir en la ficción, mientras que la súplica es una petición para que los libros que forman la biblioteca del padre velen por su hijo:

— Así pues, la consigna es ésta:
Resistid queridos libritos
Atravesad los días como caballeros medievales
Y cuidad de mi hijo
En los años venideros

(p. 435).

Finalmente, la poesía de Bolaño incluye algunos autorretratos en el sentido estricto del término: “Autorretrato a los veinte años”, los dos poemas titulados “Autorretrato” y “Retrato en mayo, 1994”. En ellos, el poeta opera como el pintor que se refleja en varios momentos de su vida con el objetivo de analizar su evolución, lo que perdura de sus antiguas creencias y los ideales que se han ido perdiendo en el camino. “Autorretrato a los veinte años” culmina con una emocionada epifanía generacional:

Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,
aunque empotrado en una realidad velocísima:
miles de muchachos como yo, lampiños

Los retratos cotidianos de Bolaño aportan diversos datos que permiten reconstruir sus experiencias. Entre estas pistas, cabe destacar la mención del camping Estrella de Mar, de Castelldefels, donde trabajó como vigilante nocturno entre 1978 y 1981.²² Este decorado aparece ya en el poema “Según Alain Resnais”: “leo esto en la noche del camping / Estrella de Mar” (p. 35). La alusión al camping se reitera en ciertos pasajes de “Gente que se aleja” y en las composiciones “Amanece en el camping” y “Otro amanecer el camping Estrella de Mar”, dos escenas de tedio cotidiano emparentadas con algunas facetas del *realismo sucio* norteamericano. La segunda concluye con un desenlace anticlimático que sintetiza el estado anímico del poeta:

Dulce estilo nuevo de la primavera
10 grados sobre cero
a las 6 a.m.

(p. 145).

Un paso más en el diseño del autorretrato es el de la autonominación, como indicio de una biografía aparentemente verificable. En su poesía, es muy común que Bolaño se presente con su nombre, su edad o sus rasgos físicos. Mediante esta estrategia discursiva se aspira a construir un sujeto en el que quedan homologados el hablante y el autor. Dicho mecanismo favorece una afirmación del yo poético alejada de las fisuras posmodernas, pero al mismo tiempo potencia la ironía y otros recursos afines.²³ Las complejas redes de la autonominación se evidencian en los numerosos robertos bolaño que

contractual no anula el estatuto ficcional del sujeto ni altera la convención literaria que supone el acto de escritura; cf. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul / Endymión, 1994.

²² El nombre del camping se sustituye por el de *Stella Maris* en *La pista de hielo* (1992). Por otra parte, este escenario reaparece en *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, cuando el narrador contacta a lo largo de su investigación con *un tal* Roberto Bolaño. En una de las conversaciones entre ambos, Bolaño afirma que, más allá de la correspondencia entre realidad y ficción, el resultado final de toda narración reside en su *veracidad*: “Da lo mismo –replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta”; en *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001 (4.ª), p. 166.

²³ Cf. Laura Scarano, “Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 26, 2001, pp. 265-276. Con respecto a este procedimiento en los poetas españoles, Jaime Siles señalaba que su sentido principal era el de la “autoelegía, ironización o distanciamiento de ese yo ahora nominado y que sólo conserva con su igual la coincidencia en su homonimia”; en “Dinámica poética de la última década”, *Revista de Occidente*, núms. 112-113, julio-agosto de 1991, p. 168.

obstaculización. El individuo ha de olvidarse de sí mismo tanto para acercarse a Dios como para llegar más allá de Él. Curiosamente, lo que está más allá de Él es el vacío. Al poeta manchego le interesan especialmente los místicos alemanes Eckhart (1260-1328) y Angelo Silesio (1624-1677). Ambos, desde su punto de vista, la ortodoxia cristiana, coinciden con el zen en profesar la existencia de una nada o vacío al que se llega después de superar el apego a todo, incluso a la religión o al mismo Dios. Estas ideas, evidentemente, no pasarían desapercibidas ante los ojos de la Inquisición. El maestro Eckhart, que ejerció como docente en París y predicó en Estrasburgo y Colonia, fue acusado de herejía y sometido a un largo proceso en el que se estudiarían algunas proposiciones extraídas de sus escritos. Entre ellas destacamos la siguiente: “Nosotros seremos transformados en Dios y convertidos totalmente en él; de la misma manera en que en el sacramento el pan es convertido en el cuerpo de Cristo, así seré yo transformado, ya que él mismo me hace su ser uno y no simplemente semejante; por el Dios vivo, en verdad, que allí no hay ninguna distinción.”⁶⁴ Encontramos en estas palabras la idea de Unidad, a través de la cual se igualan todos los seres, incluyendo al mismo Dios. El Santo Oficio vería en esto la desacralización de la naturaleza divina, que se rebaja a la humana. Pero, ¿cómo acceder a esta Unidad o Todo? El maestro dice: “hay gente sobre la tierra que engendra a Nuestro Señor espiritualmente así como su madre lo engendró corporalmente. Se le preguntó quiénes eran esas gentes. Y entonces dijo: están vacías de las cosas y contemplan el espejo de la verdad y han llegado a ello sin saberlo; están en la tierra, pero su casa está en el cielo y se hallan en paz: caminan como los niños.”⁶⁵ El hombre, según Eckhart, es capaz de acceder a ese estado superior engendrando a Cristo en su interior, con lo cual es susceptible de ser divinizado. Para ello insta al vaciamiento interior, es decir, al desapego total, tal y como profesa el budismo, pues en éste se encuentra el estado original del ser. Pero eso no es todo; el maestro llega más allá y afirma la existencia de una Nada que es necesario alcanzar y que es anterior incluso a Dios. Su concepción acerca de la existencia del mundo es la siguiente:

Cuando estaba en mi primera causa no tenía ningún Dios y yo era causa de mí mismo; allí nada quise ni nada desee, ya que era un ser vacío y me conocía a mí mismo gozando de la verdad... Pero cuando por libre decisión

⁶⁴ Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998, p. 176.

⁶⁵ Maestro Eckhart, *op. cit.*, p. 147.

de mi voluntad salí y recibí mi ser creado, entonces tuve un Dios; pues antes de que las criaturas fueran, Dios no era todavía Dios: pero era lo que era. Y cuando las criaturas llegaron a ser y recibieron su ser creado, entonces Dios no era Dios en sí mismo, sino que era Dios en las criaturas.⁶⁶

Exceptuando la creencia en un dios, las doctrinas de Eckhart están curiosamente muy cercanas al budismo. Muchos autores así lo han señalado, por ejemplo, Suzuki, que en su estudio sobre el budismo zen comenta: "Eckhart no tuvo conocimiento alguno del budismo y Buda no tuvo conocimiento de Eckhart, no obstante, sus enseñanzas concuerdan perfectamente. Cuando leo a Eckhart me parece estar leyendo un texto budista, con diferencias exclusivamente terminológicas; en lo que respecta a la comprensión interior, coinciden plenamente."⁶⁷

Otro místico al que Corredor-Matheos ha leído con atención es Angelo Silesio, médico y sacerdote, que cuatro siglos después de Eckhart, escribe ideas similares a las de éste en su libro *El peregrino Querúbico*. Nuestro autor destaca de él la siguiente frase, de la que comenta que es lo más alto que ha leído nunca: "Dios todavía es algo explicable, hay que llegar hasta ese desierto que está más allá de Dios."⁶⁸ Como vemos, la intuición de una nada originaria más allá de Dios también anida en Angelo Silesio. En otra de sus máximas comprobamos que la ascensión del espíritu vacío o despojado de sí mismo ha de alcanzarse a través de la conducta ascética de la negación: "Nada es, sino tú y yo, y si no somos dos, tampoco Dios es ya Dios, y los cielos se desmoronan."⁶⁹

La auténtica liberación del ser surge una vez se ha alcanzado el desapego absoluto a la vida. En realidad, es como si se muriese permaneciendo en ella, y es esta disposición a la muerte la que da fe de estar en ese estado, como fuera de sí. El maestro zen Huanglong (Dinastía song: 960-1279) lo expresa del siguiente modo: "Yo no moro donde habita la gente de hoy en día ni tampoco actúo como ellos. Si realmente quieres comprender lo que esto significa debes estar dispuesto a arrojarte a una pira ardiente."⁷⁰ Se trata de llegar al punto más extremo: el

⁶⁶ Maestro Eckhart, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁶⁷ D. Suzuki, *Budismo Zen*, *op. cit.*, 2003, p. 59.

⁶⁸ Ver entrevista de Santiago Martínez, "Corredor-Matheos, sin metáforas", en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre de 2004, p. 12.

⁶⁹ Elémire Zolla, *Los místicos de occidente III (Místicos italianos, ingleses, alemanes y flamencos de la Edad Moderna)*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 394.

⁷⁰ Thomas Cleary, *La esencia del zen*, *op. cit.*, p. 44.

reunida haya recibido este título.¹⁹ Del mismo modo, la máscara del detective no es un mero disfraz cultural. Por el contrario, la fabulación detectivesca desemboca en un ejercicio de auto-conocimiento que no pretende evitar ni la identificación emotiva ni la impudicia sentimental.

LOS ROSTROS DE ROBERTO BOLAÑO

El desdoblamiento entre el poeta y el sujeto poético desaparece en varios poemas que fluctúan entre la autobiografía y el autorretrato. El propio escritor diferenciaba entre ambos géneros y confesaba al respecto, en una entrevista concedida a Carmen Boullosa:

Un autorretrato exige una cierta voluntad, un ego que se mira y remira, un interés manifiesto por lo que uno es o ha sido. La literatura está llena de autobiografías, algunas muy buenas, pero los autorretratos suelen ser muy malos, incluso los autorretratos poéticos, que a simple vista parece una disciplina literaria más apta para el autorretrato que la narrativa.²⁰

En la poesía de Bolaño abundan los autorretratos, con distinto grado de semejanza entre el autor y el hablante. Sin embargo, ni siquiera sus autorretratos más directos se limitan a la autocontemplación estética. El *omphalismo* inherente al género suele sacrificarse en una propuesta más amplia, donde el individuo asume las expectativas de un grupo generacional, un momento histórico o una clase social. No se trata tanto de difuminar los rasgos personales en la colectividad como de reivindicar una intimidad en conflicto con el medio, que toma conciencia de su lucha y que cifra su supervivencia en las posibilidades de mantenerse, heroicamente, frente al sistema de valores establecido. Se configura así una suerte de épica subjetiva que no se cumple en el egotismo, sino que suele abrir un resquicio al tiempo en que le ha tocado vivir al autor.²¹

¹⁹ Para completar la configuración del poeta como detective, falta un icono que simboliza la fuerza motriz del destino o el *fatum* trágico: el automóvil negro de sus composiciones. El motivo del viaje es la excusa de una *road movie* colectiva donde la muerte se proyecta en el paisaje, como una profecía que lleva implícito su cumplimiento. Así se advierte en el poema "Los neochilenos", una truncada epopeya generacional que narra las desventuras de un grupo de *rock* cuyos componentes guardan claras similitudes con los infrarrealistas.

²⁰ Carmen Boullosa, "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño", *cit.*, p. 110.

²¹ Esta idea conduce a una reformulación del *pacto autobiográfico*, en los términos definidos por Lejeune. Para este crítico, el pacto autobiográfico consistía en un contrato entre autor y lector. Según las normas de ese contrato, el primero se compromete a dar cuenta de su vida con la mayor fidelidad posible. Sin embargo, la aceptación de que el género autobiográfico es un género

discurso de un halo de misterio. Así, en “Es de noche y estoy en la zona alta”, el soporte confesional se desdibuja en las fronteras entre invención y realidad. El autor que disfruta de una animada compañía y bebe café con leche en un restaurante de la zona alta puede estar

solo y borracho
gastando mi dinero en uno de los límites
de la universidad desconocida.

(p. 142)

La suspensión de las referencias favorece la interpretación de la Universidad Desconocida como el emblema de un deseo incumplido. En ese sentido, representa algo similar al albatros de Baudelaire o la Quimera de Cernuda: el anhelo de remontarse sobre las cortapisas de la realidad, aun a sabiendas de que el empeño puede resultar perfectamente vano. Otros textos proporcionan nuevos matices en la búsqueda de esa Universidad Desconocida. Por ejemplo, el fragmento final de “Prosa del otoño en Gerona” asocia el descubrimiento de la esperanza y el encuentro de uno de los pabellones de la Universidad Desconocida: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida” (p. 287). Por último, “Un paseo por la literatura” incluye una escueta alusión a la Universidad Desconocida en el momento en el que Bolaño sueña con uno de sus maestros, el poeta chileno Enrique Lihn:

¿Y quién estaba al otro lado de la puerta? Enrique Lihn con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida.¹⁸

La Universidad Desconocida es un símbolo plural que encierra la clave de la aventura literaria, más allá de los significados impuestos por la tradición. Su importancia como *palabra-aleph* de Bolaño justifica que su poesía

¹⁸ Roberto Bolaño, *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000, p. 83. La aparición fantasmagórica de Enrique Lihn protagoniza “Encuentro con Enrique Lihn”, el relato final de *Putas asesinas* (2001), que se abre con la siguiente anotación: “En 1999, después de volver de Venezuela, soñé con que me llevaban a la casa donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago”; en *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2003 (3.ª), p. 217. Lihn también había trazado una breve semblanza de Bolaño, reproducida en la solapa de *Fragmentos de la Universidad Desconocida*: “El auctor Bolaño, el personaje que actúa en sus versos y quizá sea él, es un adolescente un poco malandra, medio desaforado, obsceno, perplejo, y como se dice aquí, con su media voladura”; en *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1993.

borde que antecede el salto al vacío. Corredor-Matheos lo conoce bien, y nos lo describe, a su manera, en el siguiente poema de *Y tu poema empieza*:

Puedes usar el arma
que apoyas en tu sien.
El mundo, sin sentido,
te podrá devolver,
si no lo haces,
el sabor inocente
de la nada.⁷¹

Ese “sabor inocente de la nada” es el estado de serenidad absoluta que adquiere aquel que ha perdido sus miedos, aflicciones, frustraciones, objetivos, perspectivas, etc., porque ha llegado a pensar que todo carece de valor, incluso su propia vida. Es entonces cuando su modo de existir se vuelve más natural y espontáneo, centrado en un presente inmediato que está al margen del pasado y el futuro, eternos condicionantes de la actuación. Conecta armoniosamente con el fluir del mundo y se comporta como el resto de seres que conforman la Unidad.

En las tres obras anteriores a *Carta a Li-Po*, pertenecientes a la etapa “Poesía de la Existencia”,⁷² se desarrolla en cierto modo el tema de este apartado pero desde una perspectiva bien distinta. José María Balcells destaca en ellos una cosmovisión personal en torno a “la dialéctica entre la realidad de la vida y de la muerte”,⁷³ ambas caras asumidas ya como la misma cosa pero entendidas bajo el dolor y la desolación propias del existencialismo. El poeta se encuentra desamparado ante la fatalidad del ser humano que, irremediamente solo, se enfrenta a sus propias incógnitas sin obtener respuestas que den sentido a su existencia. Los siguientes versos pertenecen al libro *Poema para un nuevo libro* y reflejan el estado anímico del autor: “Y yo —muerto también— / vivo con esta carga, / tan viva, de mi muerte, / sin saber esperar.”⁷⁴ Esta paradoja nos recuerda, sin duda, a los místicos españoles Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, a los que Corredor-Matheos ha tenido presentes en sus lecturas

⁷¹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 133.

⁷² A. Crespo, “La poesía de Corredor-Matheos” en José Corredor-Matheos, *Poesía (1951-1975)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 22.

⁷³ J. M.ª Balcells, “José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento” en J. M.ª Balcells (ed.), *op. cit.*, p. 74.

⁷⁴ J. Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p.86.

más tempranas: “Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero.”⁷⁵ Sin embargo, el poeta manchego carece de la fe en un dios que garantice la salvación eterna tras la muerte. Por eso, en vida, le sobrevienen momentos de angustia y aflicción. Muchos autores occidentales han sollozado ante la idea de un no-dios y la consecuente soledad del hombre. Se han enfrentado a un pavoroso silencio del que deducirían el absurdo y la sinrazón del ser: “En esta soledad / que me he creado / no oigo hablar otra voz / sino la mía. / Su monótono canto / sin sorpresa / aumenta este silencio.”⁷⁶ Por la línea que siguen estos versos, podríamos hermanarlo a César Vallejo, Blas de Otero, Dámaso Alonso, en sus libros más existencialistas, sin embargo, como dice Pedro A. González Moreno, Corredor-Matheos “nunca llega a transmitirnos una auténtica sensación de angustia, y ello se debe a que el poeta ha asumido la realidad y ha llegado a aceptarla quizá con una insatisfacción de fondo pero con un admirable estoicismo.”⁷⁷ Ahora bien, ¿realmente se quedaría conforme con un entendimiento del mundo (“Todo está bien ahora”),⁷⁸ nacido de una gran decepción (“Y demasiadas fuerzas para nada”)⁷⁹ La respuesta es: no. La esperanza nunca muere en el poeta; se acallaba en su interior pero resurgió en cuanto tropezó con el *Bhagavad Gîtâ*, con la poesía china, con el budismo zen, los místicos alemanes..., que no vienen a contraponer su concepción del mundo sino a mostrar que existe la posibilidad de comprenderlo. El vacío aterrador, procedente del nihilismo existencial, arrinconaba al hombre en una orfandad fatalista. Sin embargo, esta idea da un giro circular sobre sí misma y convierte a este vacío, como hemos visto, en elemento integrador de un Cosmos unitario. Se entienden la vida y la muerte, el ser y el no-ser, como constituyentes de la verdadera y esencial realidad. El vacío es ahora, en su tercera etapa poética, respuesta complaciente y objetivo anhelado por el autor, quien se dice a sí mismo: “Quédate sin deseos / y deja que el vacío / se asiente en el vacío.”⁸⁰

La constatación del no-ser recibe su forma en un poema incluido en *Y tu poema empieza* que lleva como cita inicial o título “A modo de epitafio”:

⁷⁵ San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, p. 267.

⁷⁶ J. Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, op. cit., p. 168.

⁷⁷ P. A. González Moreno, “José Corredor-Matheos o la ascensión al nihilismo” en J. M.^a Balcells, op. cit., p. 64.

⁷⁸ J. Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, op. cit., Véase p. 83.

⁷⁹ J. Corredor-Matheos, op. cit., p. 92.

⁸⁰ J. Corredor-Matheos, *Poesía (1970-1994)*, op. cit., p. 132.

existencia.¹⁷ Por eso, el horizonte visual de “Los detectives helados” —los “ojos abiertos”, “una sola mirada”, “nuestras perspectivas” — se instala en un territorio donde los sueños se convierten en pesadillas:

Soñé con detectives helados, detectives latinoamericanos
que intentaban mantener los ojos abiertos
en medio del sueño.
Soñé con crímenes horribles
y con tipos cuidadosos
que procuraban no pisar los charcos de sangre
y al mismo tiempo abarcar con una sola mirada
el escenario del crimen.
Soñé con detectives perdidos
en el espejo convexo de los Arnolfini:
nuestra época, nuestras perspectivas,
nuestros modelos del Espanto.

(p. 340)

El motivo del sueño literario, de ascendencia quevediana, surca “Un paseo por la literatura”, publicado en *Tres* y no recogido después en *La Universidad Desconocida*. En esta ocasión, el ambiente detectivesco es la excusa para elaborar un canon personal. Bolaño se disfraza de “detective latinoamericano” para transitar entre los nombres de sus autores admirados: Georges Perec, Macedonio Fernández, Efraín Huerta, Enrique Lihn, Thomas de Quincey, Philip K. Dick, Arquíloco, Nicanor Parra, César Vallejo, Franz Kafka, Mark Twain, Roque Dalton, Walt Whitman, el Marqués de Sade, Charles Baudelaire o James Matthew Barrie. Partiendo de la intertextualidad, la literatura se interioriza como un aspecto relevante de la propia experiencia.

Los detectives de Bolaño no se contentan con habitar los versos con su presencia inquietante. El poeta construye un espacio que actúa como trasfondo de la ficción: la Universidad Desconocida. Esa Universidad Desconocida se menciona por primera vez en el poema “Entre Friedrich von Hausen”, donde el *minnesinger* alemán que da título a la pieza se disuelve en una Barcelona suburbial poblada por los antihéroes del lumpen. Desde ese momento, la Universidad Desconocida integra el imaginario estético de Bolaño y dota a su

¹⁷ Este recurso ya lo había ensayado el autor estadounidense John Ashbery en su poema-libro *Autorretrato en un espejo convexo (Self-Portrait in a Convex Mirror, 1975)*, donde la reflexión sobre la identidad propiciaba una indagación en el proceso de escritura.

Así, tú y yo nos convertimos
 En sabuesos de nuestra propia memoria.
 Y recorrimos, como detectives latinoamericanos,
 Las calles polvorientas del continente
 Buscando al asesino.
 Pero sólo encontramos
 Vitrinas vacías, manifestaciones equívocas
 De la verdad.

(p. 389)

El paralelismo entre el autor y el detective se desarrolla en varias composiciones en que la reflexión latente en los textos anteriores se hace explícita; así se observa en la serie formada por "Policías", "Soñé con detectives helados", "Los detectives", "Los detectives perdidos" y "Los detectives helados". El universo de la novela negra, cuya difusa acotación espacio-temporal remite al Paul Auster de *La trilogía de Nueva York*, provoca la superposición de un nivel real y un nivel ficcional. Los detectives deambulan por una cartografía simbólica, pero que no es difícil de trasladar a un plano concreto. "El gran refrigerador de México D.F.", "la ciudad oscura", "el Teatro de la Juventud" y los "cafés y parques / Frecuentados en la adolescencia" son los retazos de una biografía que se puede reconstruir a partir de una tenue trama narrativa. En "Los detectives helados", la pieza que cierra la serie, los "detectives latinoamericanos" siguen el rastro de un crimen que encarna el Espanto como signo de nuestro tiempo.¹⁶ A la falsilla policiaca hay que añadir la distorsión de la identidad que introduce "el espejo convexo de los Arnolfini". El espejo que aparece al fondo del cuadro *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, entronca con la poética del esperpento postulada por Valle-Inclán. De hecho, la deformación de la realidad resume el sinsentido de la

¹⁶ La fascinación de Bolaño por el Mal, como enfermedad endémica de la sociedad, es una constante en sus novelas y relatos. Esta tema adopta diversas formas, desde las delirantes semblanzas de *La literatura nazi en América* (1996) hasta los informes forenses insertados en *2666* (2004), pasando por la falsa conferencia "Literatura+enfermedad=enfermedad", de *El gaucho insufrible* (2003). En este último texto, el autor llevaba a cabo una relectura del poema "El viaje", de Baudelaire, en clave de relato de terror: "En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en eso hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal"; en *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 151.

Aquí no yace nadie.
 Seguid vuestro camino
 hacia la nada
 y borrad este nombre
 en la memoria.⁸¹

Se trata, sin duda, de todo lo que contrariamente han deseado aquellos creadores de nuestras culturas más antiguas hasta hoy: la inmortalidad. Este concepto carece de valor para el budismo pues resulta absurdo concebir la vida sin la muerte. Hay incluso que trascender a su dualismo pues se acepta que desde que nacemos estamos destinados a morir. Además, siendo portadores de ambas naturalezas (ser y no-ser), en realidad, ¿qué muere? Vida y muerte también se disuelven como uno mismo en la vacuidad. Corredor-Matheos, en un poema dedicado a la poeta norteamericana Emily Dickinson (1830-1886), incluso celebra el haberse librado de la cita inicial "How dreary to be somebody" (la tristeza de ser alguien):

How dreary to be somebody
Emily Dickinson
 Sí, Emily, qué triste
 creer que eres alguien.
 Qué dicha descubrir
 que era todo un error.
 Que eres esa rana
 cansada de croar.
 Que aquel a quien espera
 la muerte no eres tú.
 Pero ¿no siendo nadie,
 qué eres tú?⁸²

Emily Dickinson, a quien Corredor-Matheos se siente muy cercano, es una poeta del s. XIX que fecundó su obra ahondando siempre en los niveles más profundos y esenciales del ser. También se dio a la búsqueda del sentido del mundo pero desde una soledad tanto física como referencial. Acerca de su poesía, Amalia Rodríguez Monroy comenta que "se ofrece al lector como esa vasija que el artesano ha moldeado para circundar con sus bordes el vacío y permitírnos concebirlo como lleno. Pero la artesana de esa palabra *ex nihilo*

⁸¹ J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 128.

⁸² J. Corredor-Matheos, *op. cit.*, p. 134.

nos insta además a permanecer en el borde, a seguir los contornos de su circunferencia y asomarnos, desde ahí, al vacío.”⁸³ Los dos poetas comparten la inquietud de llegar más allá de todo, incluso de sí mismos. Corredor-Matheos ya hemos visto qué camino sigue y Dickinson, rondando siempre su propia muerte, también intuye que la verdad ha de estar cerca de la auto-negación. El poema anterior de Corredor-Matheos es una alusión directa al que exponemos a continuación de Emily Dickinson:

I'm Nobody! Who are you?	¡Yo soy nadie! ¿Quién eres tú?
Are you-Nobody-too?	¿Eres-Nadie-también?
Then there's a pair of us!	¡Ya somos dos, entonces!
Don't tell! They'd banish us-you know!	¡No digas nada! ¡Nos desterrarían-ya sabes!
How dreary-to be- Somebody!	Ser-Alguien-¡Qué funesto!
How public-like a Frog-	¡Qué vulgar!-como una Rana-
To tell your name-the livelong June-	¡Cantándole tu nombre-día tras día-
To an admiring Bog! ⁸⁴	A la primera Charca que te admire! ⁸⁵

Si se agotan las posibilidades de encontrar respuestas a preguntas metafísicas en relación al yo individual, habrá que salir de ese yo y observar más ampliamente y con mayor claridad: “Mientras mi pensamiento está desnudo-puedo distinguir, pero cuando les pongo su Vestido-parecen todos iguales y entumecidos.”⁸⁶ ¿Acaso insinuaba Dickinson que había que despojarse de ideas y pensamientos prejuiciosos que la apartaban de lo que ella intuía como esencial?: “Me from Myself-to banish / Had I Art- / ... / How have I peace / Except by subjugating / Consciousness?”⁸⁷ Emily Dickinson escribió muchos poemas en los que describía no sólo su propio entierro sino todo cuanto rodeaba a la muerte. Ella descubre que es en ese límite donde su ser se muestra más completo por eso entendemos que, en cierto modo, también se acercó al vacío.

En el acto de crear, como hemos visto, el vacío adquiere un papel primordial en Corredor-Matheos. Pero anulado el yo, ¿de dónde surgen sus

⁸³ E. Dickinson, *Antología bilingüe*, (prólogo de Amalia Rodríguez Monroy), Madrid, Alianza, 2001, p. 8.

⁸⁴ E. Dickinson, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁵ E. Dickinson, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁶ E. Dickinson “Carta al Sr. Higginson”, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁷ (Yo de Mí misma- desterrarme- / si el Don tuviera- / ... / ¿Cómo hallar paz / si no es sometiendo / A la Conciencia?) E. Dickinson, *op. cit.*, pp. 204-205.

Roberto de Troya”). Para el autor, la meditación sobre la poesía rara vez adopta la forma del discurso sinuoso y autorreferencial. En lugar de escindirse de lo cotidiano, se integra en la vida privada o se personifica en ciertas figuras representativas de su concepción estética.

Esta original vivificación de la metapoética cristaliza en el personaje del detective, que reaparece de manera obsesiva en sus composiciones.¹⁴ Los detectives innominados de Bolaño muestran las posibilidades de la literatura y ofrecen una genealogía artística en la que reconocerse. No obstante, la pesquisa detectivesca está condenada de antemano al fracaso.¹⁵ En “El trabajo”, el oficio poético se define con diversas imágenes en apariencia inconexas, entre ellas “La mirada desesperada de un detective / frente a un crepúsculo extraordinario” (p. 20). Los detectives irrumpen vencidos por una peripecia vital que los supera: son los “detectives erráticos” de “Ahora tu cuerpo es sacudido por / pesadillas” o el “detective abrumado” de “Fragmentos”, un moderno Orfeo que viaja a través de la mitología, la literatura y la muerte. En otros poemas, la presencia del detective se relaciona con un marco alucinado o alegórico, como ocurre en “Bisturí-hostia” y “Los blues taoístas del Hospital Valle Hebrón”. En el primero, un anónimo detective recorre los paisajes de Barcelona hasta llegar al Arco de la Mendicidad en el que se hacinan los cuerpos del suburbio. A su vez, en “Los blues taoístas del Hospital Valle Hebrón”, el detective se incorpora a la propia biografía como paradigma de un agnosticismo que en Bolaño adquiere categoría generacional. La búsqueda de la verdad se enfrenta ahora con los espejismos de la memoria y con la superficie de las utopías:

¹⁴ En una entrevista, Bolaño explicaba su atracción por el oficio de detective, al que equiparaba con el de escritor: “Me hubiera gustado ser detective de homicidios, mucho más que escritor. De eso estoy absolutamente seguro. Un tira de homicidios, alguien que puede volver solo, de noche, a la escena del crimen, y no asustarse de los fantasmas”; Roberto Bolaño, “Final: ‘Estrella distante’ (Entrevista de Mónica Maristain)”, en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2005 (2.^a), p. 343.

¹⁵ La figura del detective sirve de nexo entre los poemas y la obra en prosa del autor, como manifiestan las analogías entre sus composiciones líricas y el relato “Detectives” (*Llamadas telefónicas*, 1997) o la novela *Los detectives salvajes*. Una de las aportaciones de Bolaño a la narración policíaca consiste en desplazar los patrones estructurales y temáticos del género al orden retórico, de tal forma que para él “no se trata tanto de un enigma a develar, como en la novela policial, sino más bien de un secreto que el texto parece esconder”; Ezequiel de Rosso, “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, cit., p. 137. Esta observación resulta también válida para aquellos poemas que deconstruyen los rasgos de la novela negra – testigos, móvil, culpables – en una atmósfera de contornos imprecisos.

ya no es un arma *cargada de futuro*, sino que adopta nuevas codificaciones simbólicas.

El conflicto entre el autor y su entorno se materializa en el Distrito 5º, que poco a poco va adoptando la fisonomía del extrarradio, un paisaje en el que prima la insatisfacción individual sobre el descontento colectivo. La recreación del suburbio asume las connotaciones de las afueras, del aislamiento o de un exilio interior que sólo alcanza a redimirse mediante la invención literaria. El poder transformador de la escritura cobra relieve en “Las pelucas de Barcelona” (“Sólo deseo escribir sobre las mujeres / de las pensiones del Distrito 5º”, p. 24), “Una estatua” (“imágenes lejanas del Distrito 5º... cuando / aún vivías en Barcelona...”, p. 104) y “En el Distrito 5º con los sudacas”, donde la *vida desapercibida* del sujeto se mezcla con sus sueños y sus lecturas:

En el Distrito 5º con los sudacas:
¿Aún lees a los juglares? Sí
Quiero decir: trato de soñar
castillos y mercados Cosas de ese tipo
para después volver a mi piso y dormir
(p. 158)

La huella urbana de Bolaño es un aspecto significativo de su configuración lírica. El autor consigue diseñar un territorio caracterizado por la capacidad subversiva de la imaginación frente a la mediocridad circundante. En este proceso radica el prodigio de un arte que logra convertir la realidad en literatura sin traicionar a la primera ni ser infiel a la segunda.

EL POETA COMO DETECTIVE

La afición de Bolaño por las máscaras literarias puede rastrearse desde sus primeros textos, en los que oculta su identidad tras el disfraz trovadoresco (“Guiraut de Bornelh”) o el ademán belicoso de los griegos arcaicos (“San

1998; Laura Scarano, “Poesía urbana: El gesto cómplice de Luis García Montero”, en Luis García Montero, *Poesía urbana (Antología 1980-2002)*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 9-32; Ángel L. Prieto de Paula, “La ‘construcción de la ciudad’ en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo”, en *De manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 111-148; Luis García Montero, “El poeta y la ciudad”, en *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 101-127, y Luis Bagué Quílez, “La presencia de la ciudad”, en *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 210-229.

poemas y cómo? No se crea a partir de la razón o el sentimiento; se crea a partir de la nada: esa nebulosa mágica que revela el secreto de todos los orígenes. La experiencia consiste en sentir que la obra se crea sola, procedente de ese plano superior donde operamos todos de manera unitaria. Por eso, “El paso de la creatividad a la creación exige un vaciamiento interior previo, que reducirá al creador a lo que podríamos llamar un estado de ignorancia.”⁸⁸ Una vez se ha disuelto la individualidad, el autor dice que el artista introduce “cierto orden en un magma indiferenciado... en impulsos, sensaciones. No los lanza voluntariamente: los recibe y se pone en disposición de que se ordenen solos en el momento en que la mente los acepta.”⁸⁹

Así pues la poesía de Corredor-Matheos se origina a partir de un instinto natural innato; inmerso el autor en un estado del que en realidad participaríamos todos los seres y que, sin embargo, no todos percibimos con semejante claridad. Sus versos están ligados a la realidad más pura pero se cargan de un hondo misticismo ante los ojos del lector occidental.

⁸⁸ J. Corredor-Matheos, “Creación y creatividad en el arte”, *Revista Nexus (núm. 25)*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2000, p. 79.

⁸⁹ J. Corredor-Matheos, “Creación y creatividad en el arte”, *op. cit.*, p. 79.

¿Qué somos?, me preguntaste una semana o un año después,
¿hormigas, abejas, cifras equivocadas
en la gran sopa podrida del azar?
Somos seres humanos, hijo mío, casi pájaros,
héroes públicos y secretos.¹²

La ciudad enferma y la megalópolis vanguardista no son las únicas maneras de plasmar la realidad urbana según Bolaño. La metrópoli moderna no se limita a una localización estética, sino que se entrelaza con un retrato de los modos de vida contemporáneos, con sus tipos representativos y relatos anecdóticos. Prueba de ellos son algunos poemas referidos a personajes determinados por el entorno en que se hallan: “Dos poemas para Sara”, “La Chelita” o las dos composiciones dedicadas a la madre del autor, “Para Victoria Ávalos” y “Victoria Ávalos y yo”, en las que los recuerdos personales se confunden con el homenaje a los “proletarios nómadas” perdidos en las ciudades extranjeras. En otras ocasiones, el retablo colectivo se refleja a través de las frases atrapadas al vuelo (“Una escena barcelonesa”) o de la indagación en la actitud cívica del sujeto (“¿Qué haces en esta ciudad donde eres pobre y desconocido?”). El diálogo del autor consigo mismo es síntoma de una escisión interna, pero también de una identidad que resulta indisociable del espacio en el que se ubican sus vivencias. Este vínculo se incrementa en aquellos poemas donde la reivindicación de la conciencia urbana se suma a la reivindicación de la clase social en que se integra el poeta. Bolaño transita desde la imagen del paseante baudeleriano hasta la adscripción a un ámbito concreto: el Distrito 5º (el Raval) de Barcelona, donde residió tras su llegada a España. Sin embargo, esta travesía no es solidaria con la evolución desde un *gesto antagónico* hasta un *gesto cómplice*. En Bolaño perdura aún la crítica ante la alienación de las grandes ciudades, aunque su denuncia no se fundamenta en las oposiciones binarias que pautaban el discurso ideológico del socialrealismo: urbano / rural, artificio / naturaleza o deshumanización / humanidad.¹³ La poesía

¹² Roberto Bolaño, *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, cit., p. 45.

¹³ La posmodernidad ha aprendido a convivir con el mundo urbano como un espacio de complicidad alejado del entusiasmo por el progreso de las vanguardias y de la crítica ideológica del socialrealismo. Sin embargo, los lugares (parques, hoteles, bares) y motivos (taxis, buzones, semáforos) que conforman el mapa de la *ciudad de servicios* están ausentes de la poesía de Bolaño. Esta visión contrasta con la predominante en la poesía española actual; cf. Pere Pena, “La otra ciudad (Los poetas y la ciudad de fin de siglo)”, *Scriptura*, núm. 10, 1994, pp. 75-91; Manuel Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica,

deshumanizado. Ya en el expresionismo alemán, la película *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, había forjado la iconografía de un régimen capaz de anular las aspiraciones individuales en aras del bien colectivo.

La imagen de la ciudad como un monstruo que absorbe los deseos particulares encuentra un interesante desarrollo en la poesía de Bolaño. En su caso, se trata de un lugar con nombre propio: Barcelona. La Barcelona subterránea que descubre el autor emerge en “Calles de Barcelona”, “Tardes de Barcelona” y “Los crepúsculos de Barcelona”, improvisados apuntes del natural a propósito de “la ciudad de las genuflexiones y de los cordeles”, como se dice en el último de los poemas citados. Con distintos matices, Gerona también adquiere connotaciones pesimistas en “La nieve cae sobre Gerona” y “Prosa del otoño en Gerona”. En ellos, Gerona se describe con una adjetivación negativa que remite a la idea de un desierto, un infierno o un laberinto.¹¹ Ahora la nieve, como antes la lluvia, alude a un frío que ha de entenderse en un nivel literal y metafórico, en sintonía con la inquietud de quien se siente extranjero en todas partes. Asimismo, la perspectiva caleidoscópica del discurso propone una visión fragmentaria de la realidad en ciertas secuencias no exentas de tremendismo:

La paciencia en Gerona antes de la Tercera Guerra.
Un otoño benigno.
Apenas queda olor de ella en el cuarto...
El perfume se llamaba Carnicería Fugaz...
Un médico famoso le había operado el ojo izquierdo...
(p. 262)

También la evocación de México se tiñe a veces de pinceladas apocalípticas. En “Godzilla en México”, la figuración distópica de la sociedad actual se mezcla con el ambiente *kitsch* para articular una fábula donde los seres humanos son los supervivientes de una rara catástrofe. La vinculación entre el Apocalipsis posmoderno y el aquelarre urbano se transmite aquí mediante un diálogo entre el poeta y su hijo. Las coordenadas de ciencia ficción y el tono visionario del inicio desaparecen en un corolario intimista en el que el escritor defiende su actitud de resistencia, tanto en una dimensión pública como privada:

¹¹ Sobre la demarcación espacio-temporal de “Prosa del otoño en Gerona”, cf. Jaime Blume, “Roberto Bolaño poeta”, en Patricia Espinosa H. (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003, pp. 151-152.

RETRATO DEL ARTISTA COMO PERRO ROMÁNTICO: LA POESÍA DE ROBERTO BOLAÑO

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

UN POETA LLAMADO BOLAÑO

Cuando acaban de cumplirse cinco años de su muerte, Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953-Barcelona, 2003) funciona como paradigma de una escritura que se ha alzado hasta las hornacinas del canon sin abdicar de su contemporaneidad ni renunciar a su carácter subversivo. No obstante, a menudo se olvida que en él confluyeron un brillante narrador y un poeta notable. Esta última faceta se ha visto oscurecida por la fuerza de títulos como *Los detectives salvajes* (1998), *Nocturno de Chile* (2000) o *2666* (2004), por citar sólo sus tres novelas mayores. La prosa torrencial de Bolaño ha provocado que su poesía se analice con cierta displicencia, como un pasatiempo literario que poco o nada puede sumar a sus logros como narrador.

Sin embargo, Bolaño no fue de ningún modo un poeta ocasional. Ni su lírica puede circunscribirse a un periodo concreto de su biografía ni debe

entenderse como una labor al margen de su narrativa. Al contrario, hay un diálogo constante entre ambas parcelas que se advierte en la continuidad de temas, motivos y estilos.¹ Con un dejo de ironía, el autor explicaba su decisión de cultivar la prosa por motivos exclusivamente económicos: “Nunca he dejado de escribir poesía. Lo que pasa es que cada día escribo menos poesía por razones obvias: el dinero lo gano con la prosa”.² Más allá de la *boutade*, lo cierto es que la progresiva importancia de Bolaño como prosista acabaría por lastrar su evolución como poeta. La disciplina que él mismo se impuso –publicar un libro en prosa al año, lo que cumplió desde 1996 hasta su muerte en 2003– resultaba incompatible con la dedicación que exige la poesía. De hecho, el *corpus* lírico del autor puede darse casi por concluido alrededor de 1993, aunque la publicación de la mayoría de sus poemarios se produjera en fechas más tardías y periódicamente fueran apareciendo nuevas composiciones en cuadernos y revistas. Para Bolaño, la poesía es una *ítaca* particular a la que regresa cuando necesita recluirse tras las trincheras del egotismo o articular una *resistencia silenciosa* frente a las circunstancias exteriores.

Estas precisiones no significan que la escritura poética de Bolaño no sufriera variaciones a lo largo del tiempo. Su prehistoria literaria se inicia en Ciudad de México, donde la familia de Bolaño se trasladó en 1968, cuando él tenía quince años. Por entonces, entra en contacto con otros jóvenes aspirantes a escritores y funda, junto con Mario Santiago, el movimiento *infrarrealista*. Dicho movimiento es el origen del *realismo visceral* en el que militan el Arturo Belano y el Ulises Lima de *Los detectives salvajes*. Desde sus comienzos, el *infrarrealismo* se vio como una práctica revulsiva antes que como una vertiente estética con rasgos propios. Bajo el pretexto de dinamitar los cimientos de la cultura oficial, esta corriente alimentaba una *literatura de la desesperanza*

¹ En su “Presentación” de *Los perros románticos*, sostiene Pere Gimferrer: “en Bolaño, la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema. Sus ficciones, en modo alguno realistas salvo como metáfora y parodia, no ya de la realidad, sino de sí mismas, en la fecunda frontera ambigua en que colindan el pastiche y el homenaje, son tan poéticas como narrativos son sus poemas/antipoemas”; en Roberto Bolaño, *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Barcelona, El Acanalado, 2006, p. 7.

² En Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, El Acanalado, 2005, p. 56. El propio Herralde, que fue el editor de la mayor parte de la obra de Bolaño, insiste en este argumento en otro fragmento del homenaje: “Y sin dejar de cultivar la poesía [Bolaño] decidió convertirse en novelista y así garantizar el futuro de su familia (una idea *a priori* pintoresca, pero finalmente acertada), y empieza a presentarse a toda clase de concursos literarios en las más diversas provincias españolas” (p. 34).

Expulsado del paraíso, al escritor sólo le queda una irrevocable vocación de nostalgia o una voluntad de diferencia que acaba por reactivar la creencia romántica en la excepcionalidad psíquica del artista. La personalidad del poeta se sugiere mediante el símbolo de la lluvia, que metaforiza la soledad en medio de la muchedumbre. Así sucede en los poemas que comienzan “Esperas que desaparezca la angustia” (“Lluvia: sólo espero / Que desaparezca la angustia”, p. 15) y “Ahora paseas solitario por los muelles” (“Fumas un cigarrillo negro y por / un momento crees que sería bueno / que lloviese”, p. 162). Lo mismo ocurre en las composiciones tituladas “Sangriento día de lluvia” y “Lluvia”. Mientras que la primera expresa una amarga letanía dirigida a los desamparados de la sociedad, la segunda recoge las huellas de una ruptura sentimental en un paisaje que encarna el imposible retorno a la naturaleza. En los últimos versos, la ciudad se reduce a su médula significativa:

Ni la lluvia, ni el llanto, ni tus pasos
que resuenan en el camino del acantilado importan.
Ahora puedes llorar y dejar que tu imagen se diluya
en los parabrisas de los coches estacionados a lo largo
del Paseo Marítimo. Pero no puedes perderte.

(p. 359)

En “Plaza de la estación”, la ciudad enferma se perfila como una construcción mental que subvierte los tópicos simbolistas. La realidad visible –el cielo gris, la plaza cercada, el surtidor cubierto de musgo, el arco de hierro– adquiere autonomía al establecerse en la memoria, más allá de la observación empírica:

Ni la lluvia
es necesaria ni las sombras femeninas
de la mente. La plaza se recompone al alejarse,
su quietud es mérito del viajero. Aquí,
en el páramo quedan las líneas, apenas
los bocetos de su clara disposición agónica.

(p. 119)

Junto con la ciudad enferma, Bolaño reelabora el escenario de la megalópolis vanguardista, planteada como un vertedero de sueños. Esta ciudad-sumidero, que a menudo se impregna de tintes oníricos, muestra el vértigo de una sociedad que transforma a los sujetos en piezas de un sistema

obra provisional, ya que resulta imposible verificar el grado de semejanza entre la idea que el autor tenía de su poesía completa y *La Universidad Desconocida*. En todo caso, asumidas estas reservas, su lírica ofrece una comunidad de caracteres que permite abordar su sensibilidad estética desde un enfoque global. En este trabajo, analizaré las proyecciones autobiográficas en la poesía de Bolaño atendiendo a tres factores: la descripción del poeta como *ser urbano*, el paralelismo metafórico entre la figura del escritor y la del detective, y el cultivo del autorretrato como un medio de afrontar la propia identidad.

LA MUSA DEL DISTRITO 5º

La poesía de Roberto Bolaño se enmarca en la ciudad como hábitat natural del individuo moderno. El *locus* urbano actúa en un doble sentido. Por un lado, constituye el decorado de sus poemas, un espacio brumoso tras el que se divisa una geografía de calles, barrios y lugares cotidianos. Por otro lado, contiene una naturaleza emotiva que *siente con* el poeta y que se compadece de su sufrimiento. La ciudad de Bolaño, con unas señas de identidad fácilmente reconocibles, se asocia con Barcelona, que representa la transposición contemporánea de la megalópolis vanguardista. En otros ejemplos, la poliédrica cartografía barcelonesa se sustituye por el barrio antiguo de Gerona o por las avenidas de Ciudad de México, recreadas en la memoria como parte de la mitología personal del autor. Para Bolaño, la metrópoli es un territorio casi siempre hostil, donde se observa el fracaso de organizar la sociedad y donde se advierten los signos de la aceleración de la historia. La revisión del marco urbano le lleva a actualizar algunos tópicos que se han asociado desde antiguo con la ciudad y a incorporar nuevos matices que dotan de singularidad a su mirada.

Una de las plasmaciones recurrentes en Bolaño es la de la ciudad enferma, que desarrolla la secuencia metafórica entre urbe e infierno. Esta ciudad condensa el desarraigo del sujeto y se relaciona con las nociones de alteridad, malditismo y condenación surgidas a finales del siglo XIX. El *spleen* parisino de Baudelaire es la expresión más nítida del tedio cosmopolita, una abulia que se concreta en una progresiva disolución de la identidad.¹⁰

¹⁰ Ya en su ensayo "Las grandes urbes y la vida del espíritu", escrito en 1903, Georg Simmel destacaba que el fundamento psicológico de los individuos cosmopolitas residía en "el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas"; en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Edicions 62, 1986, p. 247.

inspirada por el espíritu disolvente de los *ismos* de entreguerras. Definido por Bolaño como una suerte de "Dadá a la mexicana", el infrarrealismo cerraba filas en torno a la concepción del poema como un artefacto y de la literatura como un *happening* perpetuo.³ A pesar de su aparente desconexión con otras tendencias, el infrarrealismo participaba del entorno teórico-crítico del momento, donde convivían la libertad interpretativa auspiciada por Susan Sontag, la sociología comunicativa de McLuhan y el pensamiento fragmentario postulado por Umberto Eco.

Los integrantes originarios del infrarrealismo fueron Mario Santiago, Cauhtémoc Méndez, Juan Esteban Harrington, José Peguero, Guadalupe Ochoa, Bruno Montané y Bolaño⁴. Entre las tentativas iniciales del grupo cabe destacar el Primer Manifiesto Infrarrealista, "Déjenlo Todo, Nuevamente", firmado en 1976. En él se ofrece una cosmovisión bastante heterogénea, que oscila entre el empuje revolucionario, el malditismo romántico y la ingenuidad juvenil. Su principal aportación consiste en no renunciar a una perspectiva realista, si bien filtrada a través de una iconografía ajena a los colectivismos sociales. De hecho, la llamada a la movilización del proletariado que abre el texto se diluye poco a poco en un pesimismo histórico que presagia la actitud nihilista y las consignas *No Future* del movimiento *punk*:

La muerte del cisne, el último canto del cisne, el último canto del cisne negro, NO ESTÁN en el Bolshoi sino en el dolor y la belleza insoportables de las calles. Un arcoiris que principia en un cine de mala muerte y que termina en una fábrica en huelga. Que la amnesia nunca nos bese en la boca. Que nunca nos bese. Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando. Un pobre vaquero solitario que regresa a su casa, que es la maravilla.

*

³ En una entrevista con Bolaño, Carmen Boullosa recordaba las estridentes irrupciones de los infrarrealistas en la vida literaria mexicana: "Eran el terror del mundo literario [...]. Ustedes estaban ahí para convencer al medio literario de que no podíamos tomarnos en serio lo que no era legítimamente serio, que en la poesía —desdiciendo el dicho chileno— de lo que se trataba era precisamente de aventarse a precipicios"; "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño", en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 112.

⁴ Una tarea laboriosa, aunque no exenta de interés, es la de identificar estos nombres con sus respectivos roles ficcionales de *Los detectives salvajes*. Por ejemplo, Bolaño se inspiró en Mario Santiago para el personaje de Ulises Lima, en Bruno Montané para el de Felipe Müller y en Juan Esteban Harrington para el de Juan García Madero.

Hacer aparecer las nuevas sensaciones. Subvertir la cotidianeidad.

O.K.

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE LÁNCENSE A LOS CAMINOS⁵

En 1976 se gesta también la antología-revista *Pájaro de calor*, apoyada por el exiliado español Juan Cervera, y la primera publicación individual de Roberto Bolaño: el cuadernillo *Reinventar el amor*, un largo poema que se editó en el Taller Martín Pescador con una tirada de 225 ejemplares.

En 1977 se produce la diáspora del infrarrealismo. En ese momento, Bolaño sale otra vez de México, tras la breve experiencia chilena que había vivido en 1973, coincidiendo con el derrocamiento de Salvador Allende y el golpe de Estado de Pinochet. Después de viajar por Europa, se instala en Barcelona.⁶ Sin embargo, sigue colaborando en diversas publicaciones a ambos lados del Atlántico. En octubre-noviembre de 1977 se imprime el único número de la revista *Correspondencia Infrarrealista*, subtitulada *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*. Un año más tarde, Bolaño crea, con Bruno Montané, una revista y editorial de vida igualmente efímera: *Rimbaud Vuelve a Casa*, cuyo título parafraseaba uno de los gritos de guerra del infrarrealismo. En 1979, se publica en México la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego (11 poetas jóvenes latinoamericanos)*. Entre los antologados figuran tres antiguos infrarrealistas (Mario Santiago, Bruno Montané y el propio Bolaño), aunque el horizonte estético desborda el pasado anhelo de ruptura. En sus versos, Bolaño apunta ya las obsesiones que le acompañarán durante toda su trayectoria: el miedo a “quemar su inspiración”, la condena de “enamorarse 100 veces de la misma / muchacha” o la certeza “de una muerte esbelta y temprana”. En 1983, la editorial Rimbaud Vuelve a Casa Press presenta otra antología, *Regreso a la Antártida*, que reúne poemas de Alberto Gallero, Bruno Montané y Roberto Bolaño. En ese mismo año, Montané y Bolaño lanzan la revista *Berthe Trépart*, en honor de la

⁵ Roberto Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista”, *Página del Movimiento Infrarrealista de Poesía* <<http://www.infrarrealismo.com>>, s/p. En esta página se puede rastrear una completa genealogía del infrarrealismo mexicano.

⁶ De su descubrimiento de Barcelona da noticia el autor en el “Diccionario Bolaño” incluido como anexo de *Para Roberto Bolaño*: “Barcelona, en el año 77, era una verdadera belleza, una ciudad en movimiento con una atmósfera de júbilo y de que todo era posible. Se confundía la política con la fiesta, con una gran liberación sexual, un deseo de hacer cosas constantemente, que probablemente era artificial, pero, artificial o verdadero, era tremendamente seductor” (*cit.*, p. 86). Como se verá, esta perspectiva idealizada no siempre se corresponde con la que acogen sus versos.

pianista que protagoniza un episodio de *Rayuela*, la célebre novela de Cortázar.⁷ Desde entonces, Bolaño avanza en solitario y considera el infrarrealismo como un pecado de juventud del que no es necesario arrepentirse, pero que ha quedado sepultado junto con los ideales de un tiempo proclive a la utopía.

Una vez finalizada la aventura infrarrealista, la historia poética del autor se inaugura con *Fragments de la Universidad Desconocida* (1993), Premio Rafael Morales, que puede verse como su primer libro publicado, tanto por su extensión como por su unidad temática. Más tarde aparecen el cuaderno *El último salvaje* (1995), que vio la luz en México, y los libros *Los perros románticos* (1995), Premio Ciudad de Irún, y *Tres* (2000). *Los perros románticos* conocerá dos reediciones posteriores —en 2000 y 2006— que presentan variantes sustanciales con respecto a su primera versión, pues suprimen algunos poemas e introducen otros que potencian la trabazón interna del libro. Por su parte, *Tres* reproduce la sección “Prosa del otoño en Gerona”, que se había incluido en *Fragments de la Universidad Desconocida*, y añade dos nuevos textos: el poema narrativo “Los neochilenos” y la prosa “Un paseo por la literatura”. Al margen de sus divisiones externas, estos libros se caracterizan por la voluntad de reconstruir una biografía fragmentada en múltiples disfraces subjetivos.

A las obras citadas se ha sumado recientemente *La Universidad Desconocida* (2007), que no sólo incorpora numerosos inéditos, sino que propone una reordenación de los materiales anteriores.⁸ Este libro se estructura en tres partes, que se corresponden con las zonas de fechas en que se escribieron los poemas: 1970-1980, 1980-1984 y 1987-1994. A su vez, cada una de ellas consta de un número indeterminado de secciones.⁹ La complejidad de este panorama hace que la poesía de Bolaño deba leerse con la cautela de quien se acerca a una

⁷ El personaje de Berthe Trépart puede interpretarse como síntoma de la soledad, la melancolía y las neurosis del artista contemporáneo. Cortázar también subrayaba la eufonía del nombre de la pianista: “No sabía por qué, le hacía gracia que la pianista se llamara Berthe Trépart”; en *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968 (8.^a), p. 123.

⁸ El proceso de formación del libro está minuciosamente detallado en la “Breve historia del libro” que acompaña la edición, a cargo de Carolina López, la viuda del poeta. También se agrega una nota del autor, de 1993, que parece legitimar el orden actual. Por eso, salvo cuando se señale lo contrario, citaré siempre por esta edición (Barcelona, Anagrama, 2007). Para evitar la profusión de notas, indicaré junto a la cita el número de la página correspondiente.

⁹ Entre otras novedades, *La Universidad Desconocida* gana para el terreno de la poesía, con el título de “Gente que se aleja”, la obra ya publicada en 2002 como *Amberes*. El carácter fronterizo de este texto de juventud, datado en 1980, justifica su adscripción genérica a la prosa poética. No obstante, su clima policiaco tiene numerosas concomitancias con la novela *La pista de hielo* (1992).

de Cervantes. José Montero logra mostrar su interés por Cervantes y pone sus dotes de docente e investigador a nuestro servicio para encontrar su labor muy amena y fácil de seguir.

Este trabajo pretende sumirnos en un mundo que es no sólo el de *El Quijote*, sino el de toda una obra imbricada en una vida que influye de manera importante en su quehacer literario. En Cervantes la peripecia vital influye sobremanera en su imaginación y en su obra.

En primer lugar, asienta las coordenadas históricas en las que Cervantes se formó y participó de manera activa. Como buen hombre de su momento se dedica a las armas y a las letras y conoce las nuevas maneras de pensar que se proponen: luteranismo y erasmismo. Se trata de un breve y acertado repaso por la historia y la literatura de la época en que vivió el de Alcalá, acabando con una interesante revisión de los autorretratos que hace de sí mismo.

En el segundo capítulo de este estudio el profesor Montero propone un completo catálogo de la obra cervantina, mostrando que es mucho más que *El Quijote*. Recorre las distintas obras que van desde la prosa hasta el teatro pasando por la poesía con una visión muy significativa de todas sus composiciones poéticas,

que nos recuerda a los lectores que Cervantes se dedicó con afán e interés a la creación de versos. Es de interés resaltar el acertado análisis crítico en lo que respecta a las obras atribuidas a Cervantes dando concluyentes explicaciones que aclaran el *corpus* del escritor.

A continuación, pasa Montero a realizar un recorrido por la peripecia vital y bibliográfica de Cervantes: desde sus orígenes hasta la publicación de su obra póstuma.

En 1585 aparece *La Galatea*, libro de pastores. Montero acierta al relacionar la vida y la obra de este autor ya que ambas se complementan y explican. Su primera publicación aparece en un ambiente muy literario: Cervantes comparte tertulias con poetas clasicistas admiradores de Garcilaso aunque son poco originales. En este ambiente se crea esta novela pastoril que busca el éxito y el dinero. Montero reseña las principales características de esta novela que sigue el canon tradicional y que además supera el modelo de su antecedente Montemayor: "al elaborar una estructura de complejidad mucho mayor, en la que las historias se entrelazan superando la estructura lineal de la *Diana* y añadiendo elementos procedentes de la novela bizantina" [p. 41]. Se trata de una obra original y novedosa,

mientras los autobuses mataban a los niños solitarios.
Así, sin darnos cuenta,
lo fuimos perdiendo todo.²⁶

(p. 431).

Por último, "Retrato en mayo, 1994", prescinde del prefijo *auto* en la medida en que no propone un ejercicio autorreflexivo, como en los casos anteriores, sino una proyección del autor en su hijo Lautaro. Escrito con motivo del cuarto aniversario de Lautaro, el poema se inicia en el momento en que "Los autorretratos de Roberto Bolaño" dejan paso a "los autorretratos de Lautaro Bolaño". El discurso se plantea como una posdata lírica que es al mismo tiempo un réquiem por las derrotas colectivas y un canto esperanzado que aspira a cumplirse en el futuro. De este modo, el escritor expresa el deseo de que las antiguas utopías todavía tengan porvenir en las generaciones venideras:

nuestras raíces fueron como las nubes
de Baudelaire. Y ahora son los autorretratos
de Lautaro Bolaño los que danzan en una luz
cegadora. Luz de sueño y maravilla, luz
de detectives errantes y de boxeadores cuyo valor
iluminó nuestras soledades. Aquella que dice:
soy la que no evita la soledad, pero también soy
la cantante de la caverna, la que arrastra
a los padres y a los hijos hacia la belleza.
Y en eso confío.

(p. 436).

SIN MIEDO NI ESPERANZA

En definitiva, los distintos trasuntos subjetivos de Roberto Bolaño muestran el conflicto ante un entorno hostil. El autor intenta escapar de la liquidación del pasado y ve en la literatura una herramienta de resistencia estética con la que abrir *territorios en fuga*. La defensa de la imaginación en medio de la cartografía urbana, la invención de los detectives como máscara

²⁶ En muchos de sus poemas, Bolaño reformula la amarga lección de *Aullidos* (*Howl*, 1956), de Allen Ginsberg, uno de los *plantos* generacionales más impresionantes de la literatura contemporánea. No obstante, Bolaño reemplaza la letanía *beat* por el fraseo breve y entrecortado.

del egotismo o la asunción descarnada del autorretrato suponen tres maneras diferentes de enfrentarse a la realidad. Sin embargo, en todas estas identidades palpita un yo poliédrico, heredero de los debates de la modernidad pero renuente a aceptar la ficcionalización posmoderna.²⁷ La poesía de Bolaño reacciona ante las aporías del pensamiento débil y del fin de la historia, pues es evidente que la historia continúa en cada uno de los personajes desheredados a los que él supo prestarles su voz.

Roberto Bolaño recordaba a menudo que había nacido el mismo año en que murió Dylan Thomas, el poeta galés que escribió su *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940) sobre la falsilla del joyciano *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). A lo largo de sus versos, Bolaño elaboró su peculiar *Retrato del artista como perro romántico*, un constante proceso de aprendizaje estético y vital al que se entregó incondicionalmente. En un "Autorretrato" en prosa, redactado en marzo de 2001, el autor se definía con una frase que era una apasionada declaración de amor a la literatura: "Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo". El lector también está invitado a entrar en el campo de batalla. Para ello basta con acercarse a la obra de Bolaño como él habría querido: sin miedo ni esperanza.

MONTERO REGUERA, JOSÉ, *MIGUEL DE CERVANTES, UNA LITERATURA PARA EL ENTRETENIMIENTO*, MONTESINOS, BARCELONA, 2007, PP. 174

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

El estudioso de la literatura hispánica José Montero hace un interesante trabajo sobre la obra de uno de los más grandes autores de la historia de la literatura española y podemos afirmar que universal: Miguel de Cervantes. Quiere poner de relieve que Cervantes no solo fue el autor de *El Quijote*, sino de unas cuantas obras más que supusieron el origen y la cumbre de varios géneros de la literatura española. Así las *Novelas ejemplares* o *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* iniciaron una nueva forma de escribir en castellano:

el de las novelas breves; y la cumbre del género de la novela bizantina de aventuras.

Este estudio pretende no mostrar gran erudición, que también la hay, sino llegar a un público amplio; esperemos que tenga la difusión adecuada, pues gracias a una fluida prosa y a un gran conocimiento de la obra cervantina, se nos pone en las manos un instrumento fundamental para acercarnos y conocer la obra de un autor genial, un maestro para los siglos posteriores como es Miguel

²⁷ Dionisio Cañas afirma que el sujeto posmoderno se caracteriza por mantener una relación desengañada frente a la tradición y por propugnar un estrecho compromiso con el pensamiento posmetafísico; cf. Dionisio Cañas, "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, núms. 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 52-53. Si bien la desmitificación de la herencia literaria suele producirse en la poesía de Bolaño, difícilmente puede observarse en él una respuesta acorde con los valores posmodernos de la transitoriedad, el consumo o la despersonalización.

BIBLIOGRAFÍA

- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS, "La presencia de la ciudad", en *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 210-229.
- BLUME, JAIME, "Roberto Bolaño poeta", en Patricia ESPINOSA H. (ed.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003, pp. 149-166.
- BOLAÑO, ROBERTO (1976), "Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto Infrarrealista", *Página del Movimiento Infrarrealista de Poesía* <<http://www.infrarrealismo.com>>, s/p.
- BOLAÑO, ROBERTO, *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1993.
- BOLAÑO, ROBERTO, *Tres*, Barcelona, El Acantilado, 2000.
- BOLAÑO, ROBERTO, (2001), *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2003 (3.^a), p. 217.
- BOLAÑO, ROBERTO, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- BOLAÑO, ROBERTO, (2004), *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2005 (2.^a).
- BOLAÑO, ROBERTO, *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Barcelona, El Acantilado, 2006.
- BOLAÑO, ROBERTO, *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- BOULLOSA, CARMEN, "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño", en CELINA MANZONI (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 105-113.
- CAÑAS, DIONISIO, "El sujeto poético posmoderno", *Ínsula*, núms. 512-513, agosto-septiembre de 1989, pp. 52-53.
- CERCAS, JAVIER, *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets, 2001 (4.^a).
- CORTÁZAR, JULIO (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968 (8.^a).
- GARCÍA MONTERO, LUIS, "El poeta y la ciudad", en *Los dueños del vacío. La conciencia poética, entre la identidad y los vínculos*, Barcelona, Tusquets, 2006, pp. 101-127.
- GIMFERRER, PERE, "Presentación", en Roberto BOLAÑO, *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Barcelona, El Acantilado, 2006, pp. 7-8.
- HERRALDE, JORGE, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, El Acantilado, 2005.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1975), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul / Endymión, 1994.
- MARTÍN-ESTUDILLO, LUIS, "El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo Barroco", *Hispanic Review*, núm. 73.3, verano de 2005, pp. 351-370.

- PENA, PERE, "La otra ciudad (Los poetas y la ciudad de fin de siglo)", *Scriptura*, núm. 10, 1994, pp. 75-91.
- PRIETO DE PAULA, ÁNGEL L., "La 'construcción de la ciudad' en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo", en *De manantial sereno. Estudios de lírica contemporánea*, Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 111-148.
- ROSSO, EZEQUIEL DE, "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial", en CELINA MANZONI (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 133-143.
- SCARANO, LAURA, "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra", *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 26, 2001, pp. 265-276.
- SCARANO, LAURA, "Poesía urbana: El gesto cómplice de Luis García Montero", en LUIS GARCÍA MONTERO, *Poesía urbana (Antología 1980-2002)*, Sevilla, Renacimiento, 2002, pp. 9-32.
- SILES, JAIME, "Dinámica poética de la última década", *Revista de Occidente*, núms. 112-113, julio-agosto de 1991, pp. 149-169.
- SIMMEL, GEORG, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Edicions 62, 1986.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Crítica, 1998.

RESEÑAS

- RUFFINELLI, J., «Benedetti novelista: el tiempo de la (des)esperanza», en *Ánthropos* 132 (Mayo 1992), págs. 38-44.
- RUFFINELLI, J., «Mario Benedetti y mi generación», en ALEMANY, C., MATAIX, R., ROVIRA, J. C. (eds.), *Mario Benedetti: Inventario Cómplice*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998, pp. 25-35.
- ΣΑΒΒΙΔΗΣ, Γ. [ΣΑΥΝΙΔΗΣ, Υ.], *Στα χνάρια του Κρωτάκη* (A las huellas de Kariotakis), Atenas, Nefeli, 1989.
- ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ, Μ. [ΣΟΥΛΙΟΤΗΣ, Μ.], «Καβάφης – Καραϊωτάκης: Βίοι υπάλληλοι» (Cavafis – Kariotakis: Vidas funcionarias), en *Η ποίηση του κράματος. Μοντερνισμός και διαπολιτισμικότητα στο έργο του Καβάφη* (La poesía de la mezcla. Modernidad e interculturalidad en la obra de Cavafis), Heraklio, Publicaciones de la Universidad de Creta, 2000, pp. 169 -175.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M., «Benedetti o el romanticismo ante el tercer milenio», en *Ánthropos* 132 (Mayo 1992), pp. 61 -62.
- ΒΙΤΤΙ, Μ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Historia de la literatura neohelénica), Atenas, Odiseas, 1987.

LUIS ALBERTO DE CUENCA: NECESIDAD DEL HÉROE

DIEGO VALVERDE VILLENA

VON MYTHOS ZUM LOGOS

En el principio era la Palabra. Y con ella, el mito. O quizás antes de ella, preparándola, pidiéndola, necesiéndola para expresarse. La Palabra y el Mito naciendo de la misma chispa, ungiéndonos bajo su doble especie para hacernos humanos, confiriéndonos la mirada del dios. Palabra y Mito, caminando juntos en el principio de los tiempos, en el tiempo sin tiempo de la épica.

Ese tiempo intemporal de la literatura es el tiempo que rige la obra de Luis Alberto de Cuenca. Tal como el Dios de Boecio capta la eternidad de un golpe (*tota simul et perfecta possessio*), De Cuenca — que nunca ha dejado de ser aquel niño rodeado de libros — comparte, a la vez, la vida y las andanzas de los héroes de toda época. El niño De Cuenca nos habla repetidas veces de esa fuerte presencia de los héroes en su vida, codo con codo con él en cada una de las acciones que la vida nos depara: “la vida... se alimenta en lo fundamental

de recuerdos librescos, de modo que no sé si las cicatrices que ennoblecen mi alma es un producto de heridas propias o de sueños ajenos".¹

No importa el nombre o el aspecto: puede ser Dillinger, el Guerrero del Antifaz, Steve McQueen en *The Getaway*, Flash Gordon o el Príncipe Valiente...² lo que perdura es el individualismo intemporal del héroe. La búsqueda de uno mismo a través del viaje multiforme, dentro y fuera de nosotros. La interna escala de ascensión del héroe. "*The pursuit of honour through risk*", en frase de Bowra, que De Cuenca ha adoptado como mote de su blasón.

Y, en el fondo, dos cosas: una, el enfrentamiento con uno mismo, la victoria (que también es derrota) frente al *alter ego*. La batalla que no se puede vencer, como saben Gilgamesh y Arjuna. También, como saben ambos, la victoria que está en el hecho de presentar batalla. Y la otra: la lucha entre el Bien y el Mal.

La Luz y las Tinieblas, con su constante lucha, están en todo, como bien prefijó Mani. El mito es testigo y cronista de esa lucha desde que el mundo era joven. Y no es fácil escoger bando: a menudo los términos se confunden. Particularmente en nuestra época, que abjura de los héroes y los rebaja. Es el relativismo moral lo que triunfa ahora, y ya no hay buenos ni malos. Tampoco hay sitio para los héroes, para campeones ni paladines. Cuántas veces hemos oído comentarios despectivos o rencorosos hacia quienes hacen las cosas demasiado bien o con gran facilidad (que sus nombres sean Velázquez o Induráin, que su ámbito sea el Arte o el Deporte, es secundario).

Heráclito seduce con sus oscuras palabras, y las canciones de opósitos con la magia del oxímoron, pero Luis Alberto de Cuenca pregunta al niño en su interior y a él se encomienda. Entonces surge desde dentro esa religiosidad auténtica, esa unción infantil, ese poder divino y candoroso que encontramos en los niños de Saki y en la niña del *Ordet* de Dreyer. Ahí se rompe la duda. El héroe toma sus armas y sale al campo. La victoria y la derrota son dos espejismos, dos caras de la misma moneda, no importan. Mirad sólo las divisas que porta el caballero poeta: son el Mito y la Palabra.

EL HÉROE ENCARA SU NOMBRADÍA

Nombres, siempre nombres propios. Citados, glosados, aludidos, sugeridos con una palabra, con un guiño. Nombres reflejados en *Los Retratos*

¹ L. A. de Cuenca, "Piratas", *ABC*, 20 de diciembre de 1997.

² Cf. los varios artículos de L. A. de Cuenca en *Prohemio*, en los primeros 70.

BIBLIOGRAFÍA

- ΑΓΡΑΣ, Τ. [AGRAS, T.], «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες» (Kariotakis y las Sátiras), en ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, Κ. Γ. [KARIOTAKIS, K. G.], *Ποιήματα και πεζά* (Poemas y prosas), edición a cargo de Y. Savvidis, Atenas, Estía, 1995, pp. 190-219.
- BENEDETTI, M., *Antología poética* (edición de P. Orgambide), Madrid, Alianza, 2002.
- BENEDETTI, M., *Cuentos*, Madrid, Alianza, 2002.
- BENEDETTI, M., *Inventario. Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, 1990.
- BENEDETTI, M., *La tregua* (edición a cargo de E. Nogareda), Madrid, Cátedra, 2001 [1960].
- BENEDETTI, M., *La tregua* (Con prólogo de M. Vázquez Montalbán), Bibliotex D. L., 2001.
- BENEDETTI, M., *Los espejos y las sombras* (estudio introductorio y edición de F. Noguerol), Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- CAMPANELLA, H., «Mario Benedetti: A ras de sueño» (entrevista con M. Benedetti), en *Ánthropos* 132 (Mayo 1992), pp. 25-35.
- CAVAFIS, C. P., *Poemas* (prólogo, traducción y notas de R. Irigoyen), Barcelona, Seix Barral, 2002 [1994].
- FORNET, A., «Mario Benedetti o la admirable historia de una terquedad infinita», en *Ánthropos* 132 (Mayo 1992), pp. 36-37.
- ΚΑΡΥΩΤΑΚΗΣ, Κ. Γ. [KARIOTAKIS, K. G.], *Ποιήματα και πεζά* (Poemas y prosas), edición a cargo de Y. Savvidis, Atenas, Estía, 1995.
- MORALES, R., *Obra poética completa (1943-2003)* (edición de J. P. Ayuso), Madrid, Cátedra, 2004.
- MORENO JURADO, J. A., *Antología de la poesía griega (Desde el siglo XI hasta nuestros días)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- MUÑIZ, C., *El tintero y Miserere para medio fraile* (edición de M. Luisa Burguesa Nadal), Salamanca, ediciones Colegio de España, 1997.
- NOGUEROL, F., Introducción a BENEDETTI, M., *Los espejos y las sombras*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- ORGAMBIDE, P., Introducción a BENEDETTI, M., *Antología poética*, Madrid, Alianza, 2002.
- OVIEDO, J. M., *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001.
- POLITIS, L., *Historia de la literatura griega moderna* (traducción de G. Núñez), Madrid, Cátedra, 1994.

que se repite sin más, la ausencia de una dimensión heroica de la vida parecen anular, una tras otra, toda razón de existir», señala Mario Vitti.⁴¹ Esta cosmovisión pesimista del tedio vital Kariotakis la selló con su trágico final.⁴² Sin embargo, como dice contino Agras, las balas de su suicidio dañaron su vida pero no su Poesía.

En el caso de Benedetti las cosas son diferentes: la visión claramente pesimista de nuestro autor tiene fecha límite: a partir de 1960 aproximadamente el poeta uruguayo cambia de dirección y asume un compromiso en su vida y en su arte. Para tal giro radical fueron decisivos dos acontecimientos, ambos acaecidos en 1959: la revolución cubana y el viaje del poeta a los Estados Unidos.

La diferencia reside, por consiguiente, en que Benedetti aguantó su vida de funcionario y de la etapa de pesimismo pasó a la siguiente, a la de optimismo. Mientras que Kariotakis no pudo soportar la mediocridad y lo absurdo de la existencia y se marchó trágicamente:

Quiero irme ya de aquí, quiero irme lejos,
a un lugar desconocido y nuevo...

(Elegías)

Y. Savvidis resume muy bien: «en vez de dimitir de su cargo de funcionario y en vez de dimitir de la poesía, prefirió dimitir de la vida misma»:⁴³

¡Qué jóvenes llegamos hasta aquí: a la isla desierta, al borde
del mundo, aquí, en el sueño, allá, en la tierra!
Cuando se alejó nuestro último amigo,
vinimos arrastrando lento la herida eterna.

(Elegías)⁴⁴

⁴⁰ R. Morales, *Obra poética completa (1943-2003)*, edición de José Paulino Ayuso, Madrid, Cátedra, 2004.

⁴¹ M. Vitti, *op. cit.*, p. 356.

⁴² Después de su muerte se publicó un poema con el irónico título «Optimismo».

⁴³ Y. Savvidis, *Στα χνάρια του Κρωτάκη (A las huellas de Kariotakis)*, Atenas, Nefeli, 1989, p. 85.

⁴⁴ El poema llevaba en un principio el título «Spleen».

(que primero se iba a llamar *Galería*), que a su vez dibujan el perfil del autor. Una cascada de nombres abre *Elsinore*, y prefigura el aluvión de nombres que poblará los laberintos del palacio danés, tejidos sobre el tetragrámaton amoroso de Rita, mutado en Arit para evitar la profanación por parte del no iniciado; para que sólo el acólito llegue al *sancta sanctorum* y desde allí, desde ese Aleph, el centro de *Elsinore*, contemple a todos los personajes allí presentados: los admirados y emulados por Luis Alberto de Cuenca, los que acapara su mirada, los que dejan vislumbrar su verdadero rostro.

Nombres propios, palpitantes y llenos de vida. Símbolos, y también mucho más que símbolos. Héroes individuales, condenados a la soledad y a la separación por su propia grandeza, por su diferencia. Seres marginales por excelencia.³ Y en esas huestes, donde la valentía es lema, cabalga Luis Alberto de Cuenca: “Seguiré siendo un marginado mientras me sigan fascinando los nombres propios”, dice en una de sus poéticas.⁴ Ellos son sus aliados, sus compañeros. Los que forman una barrera frente a la rutina; a los que negará (negándose a sí mismo) una vez, sin embargo, para conseguir la pírrica victoria de una noche de ronda, el exiguo botín de una mujer de las que no saben volar, que diría Gironde: “Ahora sabes que a ellas / les aburren los tipos llenos de nombres propios”.⁵

LOS VALIENTES ANDAN SOLOS

Ecce heros. Ahí tenéis a Kirk Douglas cabalgando en blanco y negro, huyendo más del mundo hostil que lo ha arrinconado (a él y a su época), que de un Walter Matthau que lo admira. Ya no es el felino solitario y errabundo de *A Man without a Star*. Ahora es el héroe de un lugar que ignora a los héroes. *Lonely are the Brave* titula esta cinta Dalton Trumbo, un director que supo bien de las variantes de la soledad.

Ese es el héroe de nuestro tiempo. El que abraza su destino solitario. El que sigue su propio camino. Aunque ello le cueste la marginalidad en un mundo que pondera a resentidos, antihéroes y tramposos.

³ Cf. el comentario a marginalidades heroicas, como Stefan George y Julio Martínez Mesanza en “Stefan George” dentro de *El héroe y sus máscaras*, Mondadori, Madrid 1991, 215-218.

⁴ L. A. de Cuenca, “Poética”, en C.G. MORAL, R.M. PEREDA (ed.) *Joven poesía española*, Cátedra, Madrid, 1993, 351.

⁵ L. A. de Cuenca, “Noche de ronda”, en *El otro sueño*, Renacimiento, Sevilla 1987, 55.

Luis Alberto de Cuenca sabe todo eso, y lo asume. Sabe que su camino es solitario, pero es el suyo. Se enfrenta a lo pusilánime, a la ambigüedad, a lo políticamente correcto.⁶ No puede dejar de ser un héroe, aunque viva “en un lugar muy triste que ha prohibido los héroes”.⁷ Sabe cuál es el pago de su actitud, la recompensa de sus hazañas, el destino que le espera. De ahí surgirá la fuente de su canto: “un grito (o un susurro) de angustia / y soledad”.⁸

Pero eso no le importa. Cabalga feliz, y disfruta de la pelea y del canto, llenando todos sus actos de *joi*, como su compañero Guillermo de Aquitania. El mismo talante heroico lo aplica De Cuenca a todos los aspectos de su vida. La imagen que explica lo que entiende por poesía también explica “lo que entiendo por amor, por coraje, por amistad, por juego”.⁹

Frente a la rutina, las consignas y el relativismo moral y estético (dos variantes de lo mismo), el temperamento heroico sigue dando hospitalidad al mito y la palabra. Luis Alberto de Cuenca sabe que siguen siendo válidas las palabras de Shelley:¹⁰ “... ser / bueno, grande y alegre, hermoso y libre; / sólo eso es Vida, Alegría, Poderío y Victoria”.

⁶ L. A. de Cuenca, “Amor sin barreras”, *ABC*, 23 de enero de 1998.

⁷ L. A. de Cuenca, “España”, en *El otro sueño*, 50.

⁸ L. A. de Cuenca, “Advertencia al lector”, en *Por fuertes y fronteras*, Visor, Madrid 1996, 33.

⁹ L. A. de Cuenca, “Poética”, en *op. cit.*, 351.

¹⁰ Percy Bysshe Shelley, también transgresor, también marginal, también héroe: ¿será que en el fondo todos los tiempos han sido malos para los héroes?

Estos versos de Cavafis (que figuran como epígrafe de este estudio) nos evocan a otro poeta, al español Rafael Morales y su extraordinario poema «La oficina» perteneciente a *La máscara y los dientes*, 1962.⁴⁰ Morales refleja la alienación del oficinista, inmerso en un trabajo impersonal y ajeno a él, en unos versos tan concisos y tan conmovedores como los siguientes:

*Y el Hombre ante su mesa con un mar de papeles
que exigen, que demandan, que ruegan, que lamentan,
escribe largas cartas, sin corazón, con números,
escribe nombres, calles, escribe indiferencia.*

*Pudo escribir: El prójimo no existe. Pero puso
sobre el papel timbrado: No puede ser. La empresa
es totalmente ajena a su desgracia. Y luego
firmó por orden. Rubricó. Puso la fecha.*

*Las máquinas de escribir
van dejando en el papel
su mecánico decir.*

En la literatura española, aparte del nombre de Rafael Morales, vale la pena destacar también al dramaturgo Carlos Muñiz y su obra teatral — casi coetánea de *La máscara y los dientes* de Morales— *El tintero* (1961). En esta obra magistral que oscila entre el universo kafkiano y el teatro de lo absurdo, el protagonista —el oficinista Crock— acaba hundido en un mundo esquizofrénico de angustia e incompreensión. Son muy características sus palabras al aludir a sus jefes:

Crock. —Ellos no comprenden nada. Van a lo suyo.
Amigo. —Son hombres. Tendrán un corazón.
Crock. —¡Tienen una estilográfica! No piensan; firman. No respiran;
instruyen expedientes. No mean; echan tinta.

(C. Muñiz, *El tintero*. Edición de M. Luisa Burguera Nadal. Salamanca, ediciones Colegio de España, 1997, p. 95).

Por último, sería imposible concluir este breve artículo sin hacer hincapié en el pesimismo que impregna la poesía tanto de Kariotakis como de Benedetti. En el caso del primero, la resignación llega hasta el extremo de convertirse uno en espectador de sí mismo: «La angustia de una cotidianidad

la española, es el acercamiento del habla coloquial a la escritura», apunta Orgambide.³⁴ «Su idiolecto es una variante del habla cotidiana», señala Suliotis sobre la lengua de Kariotakis.³⁵ Y Agras añade: «Incluso las palabras que toma prestadas de *katharevusa*³⁶ derivan de su realismo». ³⁷ En general, el lenguaje de ambos poetas es sencillo y llano (pero no por eso privado de elaboración artística), idóneo para contar las «pequeñas preocupaciones y tristezas» (ἐγνοιες μικρές και λύπες) ³⁸ de todos los días.

El realismo con el que plasman en su obra la monotonía y la rutina alienante del oficinista Kariotakis y Benedetti, no puede sino recordarnos los versos espléndidos del compatriota de Kariotakis, del alejandrino universal, Constantinos Cavafis, también escritos en un lenguaje llano y coloquial, que no quita, por otra parte, la grandeza humana y artística de sus versos:

MONOTONÍA (1908)

A un día monótono otro
monótono, exactamente igual sigue. Sucederán
las mismas cosas, de nuevo volverán a suceder.
Los instantes — idénticos — nos hallan y nos dejan.
Un mes pasa y trae otro mes.
Lo que viene uno se lo figura fácilmente.
Es lo mismo de ayer, aquello tan cargante.
Y a eso se reduce el mañana como si ya ni mañana pareciese.³⁹

³⁴ P. Orgambide, *op. cit.*, p. 9. Recordamos aquí que A. Machado pedía una lírica inmersa «en las mismas aguas de la vida» (en frase de Teresa de Jesús).

³⁵ M. Suliotis, *op. cit.*, p. 173.

³⁶ Katharevusa es la lengua purista. Recordamos que Grecia se vio azotada durante casi dos siglos (s. XIX y buena parte del XX) por el llamado *asunto de la lengua*, que constituye uno de los más conocidos casos de diglosia a nivel universal. El conflicto fue entre los que apoyaban una lengua purista, continuadora del griego clásico (la llamada *katharévusa*, de *katharós* 'puro'), y los que querían una lengua igual a la que hablaba el pueblo en el ámbito familiar, fuera de la administración y de la enseñanza pública (la llamada *dimotikí* de *dēmos* 'pueblo'). El problema de la diglosia agotó el país con enfrentamientos que llegaron a ser sangrientos (1901, 1903), hasta que en 1976 el parlamento griego, después de la propuesta del primer ministro Konstantinos Karamanlís, votó por unanimidad una nueva ley, según la cual la *dimotikí* (δημοτική) se establece en todos los grados de la enseñanza pública. Un poco más tarde, la *dimotikí* se consagraría también como lengua oficial de todos los documentos públicos.

³⁷ T. Agras, *op. cit.*, p. 196.

³⁸ Verso del poema «Trabajo asalariado».

³⁹ C. P. Cavafis, *Poemas* (Traducción de Ramón Irigoyen), Barcelona, Seix Barral, 1994.

KOSTAS KARIOTAKIS, MARIO BENEDETTI Y EL «REALISMO
BUROCRÁTICO»

STELLA VOUTSA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

*A un día monótono otro
monótono, exactamente igual sigue. Sucederán
las mismas cosas, de nuevo volverán a suceder.*

Constantinos CAVAFIS, «Monotonía»

Este estudio pretende demostrar las afinidades temáticas entre dos poetas de continentes diferentes: del griego Kostas Kariotakis (1896–1928) y del uruguayo Mario Benedetti (1920). En concreto, el tema que ambos poetas trataron y tienen en común es la vida gris del oficinista, con su rutina diaria, con su mediocridad y estancamiento. La figura del funcionario Kariotakis la abarca sobre todo en dos libros, *Nipenthí* (Νηπενθή, 1921)¹ y *Elegías y Sátiras*

¹ La palabra *nipenthí* (νηπενθη) es homérica y significa 'el que expulsa el dolor' (*pénthos* significa 'luto' en griego). En Homero encontramos «phármakon nēpenthēs» (Odisea, Canto Cuarto, 221). Baudelaire, cuyo texto «La voix» le sirve a Kariotakis de prólogo a su libro, llamó «pharmakon (medicina) népenthès» el opio.

(Ελεγεία και Σάτιρες, 1927)², mientras que Benedetti en varias de sus obras en poesía y prosa. Nosotros aquí nos centraremos sobre todo en su libro *Poemas de la oficina* (1953–1956), y en una novela que escribe por aquellos años, *La tregua* (1960).³

Tanto Kariotakis como Benedetti son para la literatura de sus países poetas grandes. El primero influyó una generación entera, la llamada generación de los ‘metasimbolistas’ (años 20). El pesimismo de su obra, coronado por el suicidio del propio poeta (se pegó un tiro en la cabeza, en Julio de 1928, a la edad de 32 años) dio lugar a un movimiento que se denominó *kariotakismo* e inunde la literatura neohelénica como una moda literaria: desilusión, angustia vital, derrotismo que conduce a una actitud antiheroica ante la vida, son algunas de las características que los poetas griegos de los años 20 vieron e imitaron en Kariotakis. Según la opinión del escritor de la *Antología de la poesía griega*, José Antonio Moreno Jurado, «el poeta fue fiel reflejo del ambiente intelectual y social del momento, destrozado por el desencanto de la pérdida del Asia Menor en 1922 y, muy especialmente de la Gran Idea». En una nota que dejó antes de suicidarse⁵ Kariotakis explica: «Todo lo real me es repugnante. Pago por todos los que, como yo, no han encontrado un ideal para su vida, y que consideran toda su existencia como un juego sin sustancia». Kariotakis Es el maestro

² Kariotakis publicó muy joven, con 23 y 25 años, sus primeros libros: *El dolor del hombre y de las cosas* (Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων, 1919) y *Nipenthí* (Νηπενθή, 1921). El primer poemario (*El dolor del hombre y de las cosas*), que pasó casi inadvertido, contiene poemas con musicalidad, al estilo del simbolismo. Con su segundo libro, *Nipenthí*, ganó un premio en el Concurso de Poesía Filadelfia. Sin embargo, sus poetas coetáneos, «très respectueux de leurs vers», como diría Verlain, siguieron ignorando y menospreciándolo. Un año antes de su muerte, en 1927, publicó *Elegías y Sátiras* (Ελεγεία και Σάτιρες). Con este tercero y último libro «se hizo de pronto maître. Tuvo buenos discípulos y malos imitadores» (T. Agras, «Ο Καρυωτάκης και οι Σάτιρες» [Kariotakis y las Sátiras], en K. G. Kariotakis, *Ποήματα και πεζά* [Poemas y prosas], edición a cargo de Y. Savvidis, Atenas, Estía, 1995, p. 192).

³ Kariotakis y Benedetti no son los únicos que trataron el tema de la burocracia deshumanizadora y la esclavitud del trabajador: el checo y el portugués universal, Kafka y Pessoa respectivamente, han inmortalizado en su escritura esta temática tan diacrónica y tan humana como es la angustia del funcionario, sometido a una tarea impersonal que cumplir, pieza de un sistema esquizofrénico y opresivo que desconoce.

⁴ MORENO JURADO, J. A., *Antología de la poesía griega (Desde el siglo XI hasta nuestros días)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997, p. 481. A lo que alude el profesor Moreno Jurado es una de las páginas más trágicas de la historia contemporánea griega. En Septiembre de 1922, un millón quinientos mil griegos que vivían desde el siglo VIII a. C. en la costa de Asia Menor, se vieron obligados a dejar sus hogares y marcharse a Grecia. (Los turcos antes habían incendiado la ciudad de Smirna). Este acontecimiento es conocido como «la catástrofe de Asia Menor» (Μικρασιατική Καταστροφή).

⁵ Kariotakis hizo dos intentos de suicidio. El primero, la noche del 20 de Julio de 1928, intentó suicidarse en el mar pero sin éxito. Lo consiguió al día siguiente con una pistola.

contrario, se hizo realista. Sin embargo el realismo que introduce poco tiene que ver con el predominante de aquellos años en Grecia. Con Kariotakis llega a la literatura nohelénica (habituada hasta entonces a digerir un realismo de tipo costumbrista) el realismo urbano, cuyas manifestaciones más frecuentes son: la oficina, la jerarquía y la figura del burócrata:

Hasta entonces el realismo en la literatura griega era costumbrista, es decir, pintoresco, descriptivo, sacado de la vida de la provincia, o más bien, de la montaña y del campo, muy lejano e indiferente a la vida de la ciudad.

El realismo urbano, el realismo de nuestro medio auténtico, de la ciudad, hizo su aparición clara con la obra de Kariotakis. [...]

En el primer período de la literatura neohelénica (la literatura del Heptaneso), el hombre de letras es el noble. En la segunda etapa, del romanticismo ateniense, es el hombre culto. [...] En la época de la posguerra³¹ el hombre de letras es el funcionario.

En esa época vivió Kariotakis. Y en esa época escribió. Su realismo es el burocrático.³²

El vocabulario de Kariotakis también viene del campo semántico de lo cotidiano. Las palabras de uso diario que elige el poeta griego «formulan lo absurdo del mundo con la mayor racionalidad posible».³³

El realismo en la obra de ambos se ve reforzado por la elección de un lenguaje conversacional. Se trata de una voz que cuenta o canta con acentos coloquiales, de un registro intencionadamente prosaico y realista. «Lo que Benedetti introduce en la poesía sudamericana, como Antonio Machado en

³¹ Agras se refiere a la Primera Guerra Mundial.

³² T. Agras, *op. cit.*, pp. 203–204.

³³ M. Suliotis, «Cavafis – Kariotakis: Vidas funcionarias», en *La poesía de la mezcla. Modernidad e interculturalidad en la obra de Cavafis*, Heraklio, Publicaciones de la Universidad de Creta, 2000, p. 173. Queríamos poner de relieve aquí el ingenioso juego que Mimis Suliotis consigue con el título de su artículo: «Καβάφης – Καρυωτάκης: Βίοι υπάλληλοι» (Cavafis – Kariotakis: Vidas funcionarias). Antes que nada, la palabra para *funcionario* en griego es *υπάλληλος* (hypálēlos). El autor del artículo, por lo tanto, utiliza el término *Βίοι παράλληλοι* (Vidas paralelas), conocido tanto por la obra de Plutarco, como por el famoso ensayo del poeta Yorgos Seferis sobre Cavafis («C. P. Cavafis, T. S. Eliot: paralelos»), y por la otra parte, explota la similitud fonética que tiene para la lengua griega la palabra *parálēlos* (paralelo) con *hypálēlos* (funcionario). De esta manera para el oído de un griego suena como un juego verbal *vidas paralelas* (Βίοι παράλληλοι / Βίοι parállēloi) y *vidas hypalēlas* (Βίοι υπάλληλοι / Βίοι hypállēloi) ‘vidas funcionarias, vidas de funcionarios’.

Siempre escribo a partir de algo que acontece. Acaso la verdadera explicación tenga que ver con mi incapacidad para imaginar en el vacío. No sé contarme cuentos: sé reconocer el cuento en algo que veo o que *experimento*. Luego lo deformato, le pongo, le quito.²⁸

«La gran pasión literaria de Benedetti es la de registrar los infinitos matices de la realidad y la de variar los modos de enfocarla», destaca J. M. Oviedo. Efectivamente, con Benedetti, entra en la poesía del Río de la Plata una mirada que redescubre la vida cotidiana. Y ¿qué más real y cotidiano que el sentimiento de vacío, la sensación del lento transcurrir del tiempo que experimenta un oficinista cuando intuye que desperdicia su existencia en el cumplimiento de un horario? Además, el vocabulario que escoge Benedetti para sus composiciones está sacado del campo semántico de la oficina: sólo un rápido repaso a los títulos de los poemas es suficiente para convencer al lector de este «realismo oficinesco»: «Dactilógrafo», «Sueldo», «Licencia», «Directorio», «Lunes», «El nuevo», «Aguinaldo», etc.

De «realismo burocrático» caracterizó la obra de Kariotakis su exegeta, Telos Agras.²⁹ Para el crítico griego, Kariotakis no podía crear ni creer en ilusiones (muy significativo es al respecto su poema «Don Quijotes»³⁰). Al

²⁸ Citado en J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 244.

²⁹ La palabra griega para *burocracia* es *grafeiokratía* (γραφειοκρατία). El término que utiliza Telos Agras en griego es *realismós grafeiokratikós* (ρεαλισμός γραφειοκρατικός 'realismo burocrático').

³⁰ QUIJOTES [Δον Κιχώτες]

Los Don Quijotes avanzan y miran al extremo
de la lanza en la que colgaron, como bandera, a la Idea.
Visionarios de vista gorda, no derraman una lágrima
para aceptar humanamente cualquier injuria vulgar.
Se acercan a la Razón y a los palos de los demás.
Chistosamente azotados se arrastran al medio del camino.
Sancho repite: “¿No te lo decía?”. Pero ellos insisten
en la dignidad de sus grandes proyectos y dicen: “Sancho, mi caballo”.

Así, si Cervantes lo permite, yo he visto que,
en una Vida insensible, los jinetes del Sueño
desmontan sin valor y, con un pequeño suspiro,
con ojos húmedos, renuncian a sus primeras quimeras.

Los he visto regresar – enajenados, hermosos
reyes que combatieron por un reino inexistente –
y, al sentir la chanza que corre como púrpura,
los he visto mostrar en vano sus heridas abiertas al sol.

(El poema pertenece al libro *Nipenthí* y, en concreto, a la colección «Dioses heridos» [Πληγωμένοι Θεοί]. La traducción es de José Antonio Moreno Jurado.)

indiscutible de toda la generación de los años 20 y fue imitado hasta la saciedad. Contra el espíritu de este grupo de poetas iban a reaccionar los representantes de la llamada generación de 1930 (Yorgos Seferis, Odiseas Elytis, etc.).

Benedetti, por otra parte, es el gran poeta no sólo de Uruguay, sino de toda América Latina, un poeta universal. Pocas cosas hay que decir para presentarlo, sobre todo a un público hispanohablante. Es, sin duda, uno de los autores más populares y difundidos del continente americano, no sólo como hombre de letras, sino como testigo y participante de la actualidad política e histórica. Aquí, analizaremos cómo presenta al funcionario uruguayo en los años 50 y la relación que guarda tal imagen con la realidad del oficinista griego que refleja Kariotakis en los años 20.

Antes de empezar esta aproximación comparativa, hay que subrayar que ambos poetas supieron de primera mano la rutina que avasalla la vida del funcionario. Benedetti trabajó de 1934 a 1969 en oficinas diversas: primero en una empresa de repuestos de automóviles, luego en la Contaduría General de la Nación como funcionario público y, por último, como taquígrafo en la Facultad de Química de la Universidad de Uruguay. Kariotakis por su parte fue también funcionario público en Atenas, en el Ministerio de Salud y Provisión, pero entró en conflicto con su superior, el Ministro, y el último lo trasladó a una ciudad pequeña de la provincia griega, a Préveza.⁶ La vida se le hace insoportable a Kariotakis en Préveza. En uno de sus poemas inéditos escribe: «Todo es muerte aquí en Préveza».

Esta experiencia que sintieron en sus propias carnes está reflejada en sus respectivas obras. Asimismo, la poesía de ambos está marcada por el desencanto ante la existencia y por la mediocridad de la vida urbana. Veamos primero el poema «Funcionarios públicos» (Δημόσιοι Υπάλληλοι) que pertenece a las *Sátiras* de Kostas Kariotakis:

Los funcionarios todos se desgastan y se agotan⁷
como pilas de dos en dos dentro de las oficinas.
(Electricistas serán el Estado
y la Muerte que los recargan.)

⁶ Préveza está en la parte noroeste de Grecia, en la comunidad de Ípiros. Hoy la ciudad con su provincia tiene alrededor de 60.000 mil habitantes.

⁷ Es imposible reproducir en la traducción los efectos fónicos que produce este verso en su original griego; sobre todo los verbos “se desgastan” y “se agotan” que en el texto original son “lionun ke palionun”.

Se sientan en las sillas, emborronan
 inocentes folios blancos, sin motivo.
 «Por la presente
 tenemos el honor» aseguran.

Y solamente el honor les queda,
 cuando caminan cuesta arriba,
 por la tarde a las ocho, como si les hubieran dado cuerda.

Compran castañas, meditan en las leyes,
 meditan en el cambio de las divisas, de hombros
 encogiéndose los pobres funcionarios.⁸

En otro poema suyo, «Trabajo asalariado» (Μίσθια δουλειά) que pertenece a *Elegías*, el sujeto poético observa con amargura:

Trabajo asalariado, montones de papeles, pequeñas preocupaciones y
 tristezas
 míseras, me esperaban hoy como siempre.

En el poema «Sueldo» de Benedetti (con título muy parecido al «Trabajo asalariado» de Kariotakis), el sujeto lírico también se ve asfixiado entre montones de papeles que anulan cualquier esperanza:

Aquella esperanza que cabía en un dedal
 evidentemente no cabe en este sobre
 con sucios papeles de tantas manos sucias

El sujeto lírico del poema «Después» de Benedetti, sueña con contemplar un cielo que durará todo el día, el cielo de su jubilación:

El cielo de veras no es éste de ahora
 el cielo de cuando me jubile
 durará todo el día
 todo el día caerá
 como lluvia de sol sobre mi calva.

⁸ La traducción de los poemas de Kariotakis es nuestra.

El humor (junto con la ternura) son las dos virtudes que salvan, según José Miguel Oviedo, la poesía de Benedetti del simplismo ideológico. Tales rasgos se perciben muy bien en el poema «Dactilógrafo», donde se mezclan de manera extraordinaria los recuerdos de una infancia feliz con el lenguaje árido de una carta comercial en una sucesión vertiginosa.²³ La ironía es evidente también – desde el título – en «Amor, de tarde»: el oficinista hace un recuento de sus tareas mientras piensa en su amada. «El ritornello («es una lástima que no estés conmigo»), funciona con la precisión de un metrónomo», señala muy agudamente P. Orgambide.²⁴

Irónico es también el título de un texto en prosa de Kariotakis, «Buen funcionario» (Καλός υπάλληλος). Pronto el lector se da cuenta de que más que de un 'buen funcionario' se trata de un funcionario y hombre fracasado. El protagonista del relato es un oficinista, educado a ser sumiso y obediente ante los jefes. Sin embargo, por un pequeño «desliz» (se tomó un día la confianza de darle amistosamente una palmadita en el hombro a su superior), se quedó en el mismo puesto, sin ascender durante los treinta años de su servicio. Este «buen funcionario» acaba sus días derrotado y solitario en el sótano de una taberna.

La mirada irónica y paródica la encontramos también en la novela de Benedetti, *La tregua*, donde el personaje principal padece el mismo marasmo físico y psíquico que el «buen funcionario» de Kariotakis. «El burócrata de Benedetti es como una caricatura de sí mismo», subraya oportunamente Jorge Ruffinelli.²⁵ Vale la pena recordar aquí que una de las «amantes de turno» de Martín Santomé le dijo una vez: ¡«Vos hacés el amor con cara de empleado»!²⁶

Se ha escrito mucho sobre el *realismo* en la obra de ambos poetas. «Con *Poemas de la oficina* aparece la voz poética de lo cotidiano», observa con acierto F. Nogueroles.²⁷ Se trata de una poesía arraigada en la realidad porque, como afirma el propio poeta uruguayo, no podía haber escrito de otra manera:

²³ Este recurso de alternancia de registros está también utilizado en el poema de Luis García Montero «Life vest under your seat» (de *Habitaciones separadas*) en el que se yuxtaponen en forma de *collage* la temática del amor y las instrucciones a bordo de un avión ante el inminente despegue (L. García Montero: *Antología Poética*, edición a cargo de Miguel Ángel García, Madrid, Castalia Didáctica, 2002).

²⁴ P. Orgambide, *op. cit.*, p. 10.

²⁵ J. Ruffinelli, «Benedetti novelista: el tiempo de la (des)esperanza», en *Ánthropos* 132 (Mayo 1992), p. 41.

²⁶ M. Benedetti, *op. cit.*, p. 139.

²⁷ F. Nogueroles, *op. cit.*, p. 34.

y encuentra en el amor de su compañera de trabajo, Avellaneda, una 'tregua' a la monotonía existencial, a ese *tedium vitae* insoportable. La frustración vital que padece Santomé se ve muy bien en la entrada del 7 de Abril de su diario:¹⁶ «En mi historia particular, no se han operado cambios irracionales, virajes insólitos y repentinos. Lo más insólito fue la muerte de Isabel».¹⁷ Su derrotismo llega hasta tal extremo que es incapaz de sentirse feliz porque está acostumbrado a no serlo. No puede disfrutar plenamente, por ejemplo, los primeros encuentros con su amada Avellaneda: «Pero estoy demasiado alerta como para sentirme totalmente feliz. Alerta ante mí mismo, ante la suerte, ante ese único futuro tangible que se llama mañana. Alerta, es decir: desconfiado».¹⁸

Lo que suaviza el desaliento y la frustración es el *humor*. Efectivamente, el humor, a veces como ironía sutil, a veces como sarcasmo amargo, mitiga la angustia, hace más llevadera la desdicha. «El humor es capaz de crear antídotos a la angustia», afirma Pedro Orgambide en su introducción a la antología poética de Benedetti.¹⁹

La mirada irónica impide la autocompasión en los poemas de Kostas Kariotakis, o, mejor dicho, impide que esta compasión se degenera a un sentimentalismo. «La sátira cruda es la única defensa que le queda al poeta», señala el historiador de la literatura neohelénica Mario Vitti,²⁰ mientras que otro historiador, Linos Politis, apunta con tino: «el sarcasmo marca con una amargura peculiar toda su obra [de Kariotakis] y llega a ser (si existe) una escapatoria en su poesía».²¹ Para Politis, Kariotakis llega al sarcasmo porque parte de una actitud antiheroica, anti-idealista.

Según el crítico y poeta griego, Telos Agras, Kariotakis no podría haber escrito de otra manera: «Igual que “todos los caminos conducen a Roma”, todos los caminos condujeron a Kariotakis a la sátira».²² Así que, después de la persecución del ideal en las *Elegías* viene la desilusión y el desengaño de las *Sátiras*.

¹⁶ Toda la novela está escrita en forma de diario íntimo del personaje principal Martín Santomé.

¹⁷ M. Benedetti, *La tregua* (edición a cargo de E. Nogareda), Madrid, Cátedra, 2001 [1960], p. 120. Isabel es el nombre de la esposa difunta de Martín Santomé.

¹⁸ M. Benedetti, *op. cit.*, p. 161.

¹⁹ P. Orgambide, Introducción a M. Benedetti, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 2002, p.11.

²⁰ M. Vitti, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Historia de la literatura neohelénica), Atenas, Odiseas, 1987, p. 356.

²¹ L. Politis, *Historia de la literatura griega moderna* (traducción de G. Núñez), Madrid, Cátedra, 1994, p. 207.

²² T. Agras, *op. cit.*, p. 203.

[...]
nadie pedirá informes ni balances ni cifras
y sólo tendré horario para morirme.⁹

Desde su mesa de oficinista tampoco puede ver mucho el horizonte el protagonista del poema «Escribano» («Γραφιάς») de Kariotakis.¹⁰ Sólo le llega, a través de su ventana abierta, algún rayo de sol o los ecos de la vida que bulle con toda su fuerza en la calle:

Las horas me hicieron palidecer, encorvado de nuevo
sobre la ingrata mesa.

(Frente a la ventana abierta en la pared
el sol se desliza y juega.)

Doblado sobre mi pecho, intento respirar
entre el polvo de mis papeles.

(Bulle dulcemente con mil voces la vida
al aire libre de la calle.)

Estoy agotado, se me enturbió la vista y la mente,
pero aún escribo.

(En el jarrón a mi lado sé que hay dos lirios luminosos.
Como si nacieran de una tumba.)

El sol que juguetea en el muro enfrente del oficinista de Kariotakis, también viene a alterar al protagonista de «Elegía extra» de Benedetti, recordándole los encantos de la vida, mientras que él —a pesar de ser un domingo— debe centrarse en las planillas y las tareas de la oficina:

⁹ Ver también el cuento «Sábado de gloria» de *Montevideanos*:

«Eso —la certeza del feriado— me proporciona siempre un placer infantil. Saber que puedo disponer del tiempo como si fuera libre, como si no tuviera que correr dos cuadras, cuatro de cada seis mañanas, para ganarle al reloj en que debo registrar mi llegada. [...] Durante la semana no tengo tiempo. Cuando llego a la oficina me esperan cincuenta o sesenta asuntos a los que debo convertir en asientos contables, estamparles el sello de *contabilizado en fecha* y poner mis iniciales con tinta verde. A las doce tengo liquidados aproximadamente la mitad y corro cuatro cuadras para poder introducirme en la plataforma del ómnibus.»

¹⁰ El poema se incluye en el segundo libro de Kariotakis, *Nipenthí*, y en concreto, en la colección «La sombra de las horas» (Η σκιά των ωρών).

Hoy
 un domingo
 como cualquier otro
 [...]

 debo juntarme
 con mi aburrimiento
 debo enfrentar mi mesa
 empecinada
 asquerosa de tinta
 y de papeles.¹¹
 [...]

 el sol va recorriendo
 tranquilamente
 el muro
 y yo como un intruso
 y yo como una pieza
 dislocada
 [...]

 y quedan más planillas
 más inmundas planillas
 todas
 con siete copias.

A veces el desencanto roza la desesperación. El protagonista de «Ángelus» exclama amargamente:

Quién me iba a decir que el destino era esto [...]

 Aquí no hay cielo,
 aquí no hay horizonte.

El hombre de la oficina se convierte en víctima de la rutina laboral. «*Poemas de la oficina*» presenta una ansiedad ligada al reloj de la oficina y al

¹¹ Esta mesa «empecinada, asquerosa de tinta y de papeles» que tiene que afrontar el oficinista del poema de Benedetti, nos recuerda la «íngrata mesa» llena de polvo de papeles en el poema «Escribano» de Kariotakis. Una vez más tenemos la oportunidad de comprobar con asombro cómo pueden dialogar los textos pertenecientes a épocas y países diferentes.

cuerpo en un espacio opresor», señala Francisca Noguerol.¹² La alienación llega hasta el punto de que el sujeto no tiene ni siquiera tiempo para sentirse triste, ya que las exigencias del trabajo no le permiten satisfacer sus necesidades como individuo:

Es raro que uno tenga tiempo de verse triste:
 siempre suena una orden, un teléfono, un timbre,
 y, claro, está prohibido llorar sobre los libros
 porque no queda bien que la tinta se corra.

(«Ángelus»)

En su ensayo que lleva por título *El país de la cola de paja*¹³ Benedetti reconoce que «Uruguay es la única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república [...] Uruguay es un país de oficinistas».¹⁴ De la mediocridad que caracteriza la vida de la clase media, el poeta habló también en una entrevista a Hortensia Campanella:

En esa época yo estaba muy preocupado por la influencia que la vida burocrática del país tenía sobre el desarrollo de cada individuo en particular. Había como una obsesión burocrática en el país. Eso traía una rutina que llevaba a la frustración. En esos momentos yo conocía a una cantidad de ejemplares humanos que eran formidables por lo lúcidos, por lo inteligentes, por lo sensibles, y que, a poco, se iban como agrisando, como opacando. Todos esos libros, los *Poemas de la oficina*, *Montevideanos*, *El país de la cola de paja*, *La tregua*, y también las crónicas humorísticas, eran como formas de «picanear» a la gente, de tratar de despertar a los montevideanos de esa rutina y de esa frustración.¹⁵

El mundo de la oficina parece haber aplastado también al protagonista de *La tregua*, Martín Santomé, un funcionario viudo que está a punto de jubilarse

¹² F. Noguerol, Introducción a M. Benedetti, *Los espejos y las sombras*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1999, p. 39.

¹³ El poeta define el concepto de «cola de paja» como «una antesala de la cobardía»: «No es la cobardía en sí, pero es la disposición del ánimo que va a caracterizar el decisivo minuto que la precede. Si tener «cola de paja» es sentirse culpable, esa culpabilidad tiene una determinada dirección: la de una actitud que es urgente de asumir, y no se asume» (F. Noguerol, *op. cit.* Benedetti, p. 37).

¹⁴ F. Noguerol, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵ H. Campanella, «Mario Benedetti: A ras de sueño» (entrevista con M. Benedetti), en *Anthropos* 132 (Mayo 1992), p. 28.

tres grandes bloques. El primero de ellos es el dedicado a las "Poesías líricas" constituido por tres libros llenos de interesantes composiciones: sonetos y *odes* son los tipos de poemas que aparecen en este bloque. El segundo son "Otros poemas" que ocupan diez páginas de textos no incluidos en la edición manuscrita que es la que sigue el editor. Y el tercero es un apéndice formado por el "Cancionero de Juventud" formado principalmente por poemas de corte religioso. La edición está modernizada y sigue los criterios de la colección Clásicos andaluces. No quiero dejar

de comentar lo interesantes que son las notas al pie de página donde, de nuevo, el profesor Ponce muestra su gran conocimiento y su gran número de lecturas, dejando claro que es un amante de la poesía de nuestros Siglos de Oro.

Se trata, por tanto, de un volumen el de las poesías de Medrano muy recomendable ya que, gracias a lo cuidado de la edición, a la claridad de la introducción y a lo aclaratorio de las notas al pie, convierte estos poemas en un deleite para el lector actual, ávido de buenas ediciones, y ésta lo es.

trayendo a colación críticos de la obra cervantina, poniendo de relieve su gran erudición y dominio de la materia que trata.

A pesar de estas alabanzas, se trata una obra de época de difícil lectura hoy, pero que se explica en el libro perfectamente, comenzando por el trasfondo histórico en donde el autor considera la obra como una crítica velada a Felipe II y retrotrayendo la historia de esta crítica a un conflicto histórico entre la casa de Éboli y Alba. En su momento, la obra debió tener cierto éxito, pero después se fue olvidando y perdiendo. No obstante, nos parece acertado el criterio de Montero al clarificar que a través de *La Galatea* se refleja la poesía de la época. Cervantes manifiesta el uso de metros italianizantes y repetitivos en ocasiones. Aunque la poesía está perfectamente imbricada en la prosa. Se destaca, además, con gran acierto docente, la influencia de Garcilaso y de fray Luis de León en la obra cervantina.

En el siguiente capítulo el erudito aborda la obra teatral de nuestro manco. Se supone que debió escribir teatro en torno a 1582-90 con más de una veintena de comedias, de las que solo dos se han conservado. Es de destacar la posible atribución de una obra perdida del propio Cervantes. Explica con acierto Montero la más que posible autoría

de Cervantes de la obra *La conquista de Jerusalén*, siguiendo las propuestas del profesor S. Arata. Continúa con un repaso a las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca antes representados*. Nos parece destacable la clasificación temática en los que se pone de relieve la figura del bobo y del rufián. Se trata, como concluye Montero, de obras de gran calidad con una combinación de crítica social y humor.

El capítulo cinco está dedicado a las *Novelas ejemplares* (1613). Se trata de un tipo de composiciones que se ponen de moda en el XVII, siendo Cervantes el gran precursor de este tipo de novelas breves. Se trata del gran creador de la novela corta en España: se caracterizan por la búsqueda de la verosimilitud a través de un desatino. Es interesante la unión que plantea el autor de este estudio entre novela y teatro: en ambos géneros se puede experimentar debido a la falta de preceptos. Incide, a continuación, en la gran riqueza léxica, la importancia del diálogo y en la capacidad cervantina para crear ambientes y personajes. El profesor Montero es capaz en pocas páginas de desentrañar los mecanismos para comprender este tipo de obras.

Este profesor de la universidad de Vigo dedica el capítulo central y de mayor extensión a la obra cumbre de nuestra literatura: *El Quijote*. Nos

pone en antecedentes a lo largo de toda la obra para mostrar aquí, de nuevo, gran erudición, pero unida a una excelente claridad expositiva y argumentativa que nos permite seguir la obra con facilidad e interés.

La primera parte es de 1605. Montero habla de una versión inicial que se imprime a finales de 1604 con prisa en Valladolid, puesto que está allí el lugar idóneo para lanzar un libro. La obra tuvo un éxito considerable: vio cuatro impresiones en 1605 con gran número de ejemplares en circulación. Además, es interesante saber que se traduce rápido a otros idiomas. Una vez contextualizada, J. Montero se centra en el objetivo inicial de la novela: parodiar los libros de caballerías, y lo deja bien claro a través de su interesante análisis en el que se centra en el prólogo, portada, nombre del protagonista... Para seguir estudia los personajes: don Quijote, complejo debido a su locura y Sancho Panza: un personaje muy logrado gracias al uso de las prevaricaciones idiomáticas, los refranes y los restos de sermones. Con unas pocas pinceladas, el estudioso cervantino logra que veamos con claridad estos personajes. Se trata de un acercamiento imprescindible para conocer esta obra cumbre.

No se debe dejar de resaltar la amplia labor de erudición del

autor: advierte de manera clara la influencia del *Entremés de los romances* en *El Quijote* con un cuadro muy visual y explicativo. Cervantes logra evitar caer en el aburrimiento a través de las novelas intercaladas y de la potenciación de la figura de Sancho. Montero muestra conocer a la perfección la obra cervantina y explica con mucho acierto que la estructura en cuatro partes sigue la del *Amadís de Gaula*. El profesor Montero también aclara el interés por revelar los problemas del robo del rucio y de los relatos intercalados.

La segunda parte es de 1615. De nuevo el análisis es acertadísimo: en pocas líneas explica que es una obra más compleja que la primera: don Quijote está menos loco, todo le viene ya preparado y Sansón Carrasco se convierte en un personaje fundamental para la comprensión y desarrollo de esta parte. Me parece muy loable también que quede clara la influencia de la obra apócrifa de Avellaneda.

Este capítulo dedicado al *Quijote* se revela como fundamental, y más aún, cuando hay un epígrafe donde se destaca la obra como la inauguración de la novela moderna. El punto de vista propio de la novela moderna, el polifonismo, el enlace entre la realidad y la ficción, la técnica del contrapunto, la autonomía de los personajes, el distanciamiento... todo ello tratado con

dos bloques, el dedicado a "Flora" y el dedicado a "Amarilis". Es considerable el esfuerzo por aclarar los tres libros líricos de Medrano, donde se pone de manifiesto la tradición clásica en que se inscribe el de Sevilla.

Dedica otro interesante análisis el estudioso al trasfondo filosófico y moral de Medrano donde se produce la unión entre lo provechoso y lo dulce siguiendo los parámetros clásicos. La presencia de Horacio marca estas páginas en que se desgranar las diferentes influencias que recibe el poeta: Horacio, los estoicos, el Brocense...

El tercer capítulo es el dedicado al italianismo de Medrano. Jesús Ponce muestra con claridad que hay una importante influencia de los italianos tanto en la *dispositio* como en la *elocutio*. Pone también de relieve la variedad de fuentes tanto italianas como neolatinas con un interesante análisis métrico, retórico y sintáctico de diferentes poemas del sevillano: todo al servicio de aclarar las lecturas.

Otro epígrafe de este capítulo es el dedicado a cuestiones de poética donde se incide en la influencia de Horacio y en la manera de seguir las fuentes por parte de Medrano.

Se cierra esta parte con el tratamiento de la lengua poética del sevillano. Se presenta un estudio de

los elementos clásicos y toscanos, así como un examen del léxico, las expresiones y la sintaxis, de nuevo con acierto y precisión, algo constante en esta excelente introducción de J. Ponce.

Se va cerrando con la introducción un capítulo dedicado a la recepción crítica del poeta. Se pueden ver diferentes momentos: su propia época donde debió ser bien aceptado y ya el siglo XIX donde pasa a formar parte del canon siendo incluido en diferentes florilegios a lo largo de esta centuria. Ya en el siglo XX y en nuestros días J. Ponce destaca que ha sido leído y estudiado por grandes filólogos como M. Menéndez Pelayo, L. Cernuda o modernamente por J. Lara Garrido, gran experto actual de la poesía aurisecular.

El quinto y definitivo capítulo es el que se centra en la historia textual de la lírica medranesca. Hay una minuciosa descripción de los manuscritos, aunque el profesor Ponce no se decanta por que sean o no autógrafos de Medrano. Es digno de mencionar que gracias a sus investigaciones queda claro que sí intervino en la composición de los mismos, tanto en los poemas de juventud como de madurez.

El volumen de las obras de Medrano, pese a no ser completo, es bastante amplio y está formado por

en la búsqueda de información: reúne correspondencia con el padre Aquaviva, informes sobre Medrano de acceso restringido... El poeta pronto se traslada a Salamanca donde empieza su labor poética con textos religiosos. El dato primordial es la salida de la Compañía en 1602 y su retiro en tierras sevillanas. El poeta muere de golpe en 1607, habiendo vivido escasos treinta y siete años.

El profesor Ponce dedica un nuevo epígrafe a las lecturas y amistades del poeta. En la obra de Medrano se puede observar el magisterio y la influencia de Garcilaso de la Vega, de Gutierre de Cetina, Góngora, fray Luis de León y otros diversos poetas que va desgranando con acierto el autor de esta edición.

El segundo capítulo es dedicado al pensamiento medranesco: la espiritualidad jesuítica y el sensualismo horaciano. Se crea en la labor de Medrano un carácter biforme debido a que su obra se conserva en dos códices diferentes; Ponce observa grandes diferencias entre la poesía de juventud y la obra de madurez. Por un lado, la obra de juventud no tiene gran calidad literaria pero es importante por la formación y los restos del poeta Horacio. El primer códice de Medrano es el de carácter religioso moral, se trata de un joven que empieza a conocer el oficio, pero cuidando el

orden de las composiciones. A raíz de unos romances hagiográficos, Ponce propone nuevas líneas de investigación para un futuro, lo que es de agradecer, ya que reconoce que hay trabajo por hacer y además lo cede a próximos investigadores. A pesar de la falta de seguridad en la autoría del cancionero de juventud, Ponce explica y valora de manera acertada las diferentes composiciones rastreando fuentes y clarificando las lecturas.

En el epígrafe dedicado al *Cancionero de madurez* propone una serie de ideas para poder leerlo en orden. Se destaca la voluntad que tiene Medrano de dar al texto manuscrito un carácter de libro. Para mostrar que es así, el erudito dedica unas páginas muy interesantes a presentar y estudiar cancioneros anteriores al del poeta, de manera que queda patente la cohesión del texto formado por tres libros líricos. Se puede observar un proceso amoroso por varias mujeres. Otro elemento resaltable es la preferencia de Ponce por el cancionero manuscrito, dejando de lado la edición impresa en Palermo póstumamente en 1617.

Otro apartado de interés es el que se centra en la poesía galante del sevillano. El profesor de la Complutense aboga por acudir únicamente a lo literario: se diferencian

mucho acierto y cuajado de ejemplos que de manera meridiana dejan claro el dominio de la técnica narrativa por parte de Cervantes y el dominio de la obra por parte del autor de este estudio. Se cierra el capítulo con un apartado dedicado a la proyección de la obra donde se destaca que fue pronto leída y ha ejercido mucha influencia en obras posteriores.

Hay un capítulo que se nos muestra interesante a pesar de que no trata una obra de manera individual. Es sugestivo que Montero haga palpable la relación existente entre Cervantes, genio de la novela y Lope de Vega: monstruo del teatro. Divide la relación entre ambos autores en tres momentos que va comentando a continuación. La primera etapa sería de amistad. La segunda es la más atractiva ya que se produce un distanciamiento geográfico y emocional. Acaba en una etapa de inquina y enemistad. Hay ataques continuos que llegan a la cumbre en 1614 con la publicación de *El Quijote* apócrifo en el que aparecen ataques a Cervantes. Este capítulo es de especial interés, puesto que, aunque no trata una obra, trata de una relación vital que es fundamental para conocer parte de la obra del alcalaíno y de su vecino Lope de Vega.

A pesar de que la poesía de Cervantes es la parte de su obra menos

valorada y estudiada, los versos de nuestro autor no son tan malos como se han pintado hasta ahora. Cervantes es muy constante en su quehacer poético y cultiva este género a lo largo de toda su vida. Montero desentraña las claves fundamentales de la forma de escribir del soldado que estuvo en Lepanto. Si su obra se ha valorado poco es debido a la falta de variedad en la rima, al abuso de los epítetos, de las frases hechas, a la falta de fuego poético. El profesor Montero hace un pequeño repaso a algunos de sus poemas donde se advierte a través de atinados comentarios que Cervantes era un buen componedor de versos, destacando algunos de sus sonetos, décimas... La cumbre la alcanzaría en 1614 con *El viaje del Parnaso* una obra en tercetos donde la reflexión poética alcanza la plena madurez, como muestra el erudito.

El final de la obra cervantina fue *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*; se trata de una novela de aventuras peregrinas que apareció publicada de manera póstuma. Me parece interesante el recorrido que hace el autor de este libro por las distintas fases de redacción de la obra y que ponga con acierto manifiesto el interés editorial de Cervantes: se trata de un autor con éxito, una cualidad que se quiere explotar, por lo que publica esta obra buscando vender.

Es destacable la aparición del propio Cervantes en el prólogo donde anuncia que se aparta del mundo. Con *Los trabajos...* Cervantes consigue una nacionalización de la novela bizantina: una obra cubierta por continuos viajes de norte a sur, dificultades, amor, defensa de la religión cristiana... Hay un deseo del de Alcalá por superar los modelos, consiguiéndolo una vez más, como destaca el profesor Montero.

Este libro se cierra con un interesante capítulo "Para saber más"

donde, de nuevo, el autor se destaca por su gran erudición. Nos recomienda a los lectores que hemos llegado hasta aquí, unas cuantas referencias bibliográficas fundamentales sobre cada una de las obras de Cervantes. Se trata de un importante e interesante recorrido por la bibliografía de la obra cervantina. De nuevo, con unas pocas pinceladas, José Montero destaca autores y obras que facilitarán la lectura de las obras de este genio de la naturaleza que fue Miguel de Cervantes.

MEDRANO, FRANCISCO DE, *DIVERSAS RIMAS*, ED. J. PONCE CÁRDENAS, SEVILLA, FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. CLÁSICOS ANDALUCES, 2005, PP. CLXII MÁS 481.

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

En una preciosa edición de pasta dura aparecen las *Diversas rimas* de Francisco de Medrano con una cuidada y completa edición, introducción y notas a cargo del joven y fecundo profesor Jesús Ponce Cárdenas.

Desde que en 1948 el maestro Dámaso Alonso en su discurso de ingreso en la Academia se ocupó de la biografía de este poeta hispalense, no ha vuelto a haber estudios sobre la vida del mismo. El profesor Ponce hace un recorrido exhaustivo

por la biografía de Medrano con amplias citas bibliográficas que cubren los huecos dejados en el pasado y muestran el arduo trabajo de investigación del estudioso. Se hace hincapié en los estudios con los jesuitas, fundamentales para la formación del poeta. Poco después de la muerte de su padre ingresa en la Compañía (1584), lo que supone un dato imprescindible para comprender la obra del sevillano. En cada una de las noticias biográficas se destaca el trabajo del profesor Ponce

conclusiones extraídas de la *collatio* realizada entre las ediciones primitivas, en concreto, las dos impresiones de la *Primera parte* de las comedias de Rojas (Madrid, 1640 y Madrid, 1680), las partes de *Escogidas* y las de *Diversos autores*, y aquellos otros testimonios (manuscritos próximos al autor, sueltas de particular relieve, etc.) que cada editor ha considerado útiles, oportunos e imprescindibles para tal tarea y que aparecen convenientemente reseñados en la exposición previa al texto.

Tras las comedias y sus respectivos y extensos registros de variantes se inserta el imprescindible apéndice bibliográfico y el índice de voces anotadas, apéndices que clausuran la obra.

Como se advierte tras esta breve panorámica del volumen, el cuidado, la minuciosidad y el rigor crítico y filológico con que se han preparado,

anotado, depurado y presentado los textos, la conveniencia de los juicios y coordinadas ofrecidas en los estudios introductorios y, por qué no, la trayectoria del Instituto, sus integrantes y colaboradores, amén del excelente resultado que tenemos entre las manos, avalan con creces la pertinencia y valía del proyecto que inicia su andadura con la primera entrega de las obras completas de Rojas Zorrilla.

Sin duda, como desean los directores, este volumen, junto con los que se encuentran en fase de preparación, permitirán «una nueva lectura de la obra del genio, extraordinario e irregular, originalísimo en todas sus manifestaciones, que fue don Francisco de Rojas Zorrilla» (p. 10). Tan solo resta animar al grupo, y confiar en que no desfallezca en el desarrollo de tamaña empresa.

ASUNCIÓN RALLO GRUSS, *HUMANISMO Y RENACIMIENTO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA*. MADRID, EDITORIAL SÍNTESIS, 2007.

YAIZA ÁLVAREZ BRITO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Los libros de la profesora Asunción Rallo (*Antonio de Guevara en su contexto renacentista* [1979], *La prosa didáctica en el siglo XVI* [1987], *La prosa didáctica en el siglo XVII* [1988], *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista* [1996], *Los libros de antigüedades en el Siglo de Oro* [2002], *Erasmus y la prosa renacentista española* [2003]) la avalan como una de las más reconocidas especialistas en materia de prosa del Siglo de Oro. Y tanto Humanismo como Renacimiento son dos realidades indisolublemente ligadas a la literatura de esta época.

El presente estudio de Rallo se ensarta dentro de una corriente de investigación sobre Humanismo y Renacimiento que ha venido desarrollándose durante los últimos cuarenta años. Son, pues, numerosos los estudios precedentes. Ello permite que la autora se sirva de todo un caudal de conocimientos previos para abordar su trabajo.

El libro se divide en seis capítulos y se cierra con cuatro apéndices consistentes, respectivamente, en una selección de textos, un índice nominal, una cronología y la bibliografía.

Con un estilo claro, correcto y conciso, Asunción Rallo traza a lo largo de la obra un panorama sobre los conceptos de Humanismo y Renacimiento y su influencia desde la perspectiva literaria en España.

En los dos primeros capítulos (“Introducción: el Renacimiento en España” y “El Humanismo literario”, respectivamente) la autora realiza una revisión de los conceptos, demostrando una gran capacidad de síntesis, difícil de lograr por la complejidad de los temas.

En cuanto al Renacimiento, la profesora presenta un repaso crítico de las diferentes delimitaciones que el concepto ha recibido. Se observan, en este repaso, tanto los intentos más clásicos de definición, teniendo en cuenta las características tópicas, la cronología o la delimitación geográfica, como los más novedosos, que proponen la aparición de la imprenta como punto de inicio o se fijan en los valores cívicos.

La autora no se decanta por ninguno, limitándose a exponer las ideas que los estudiosos han arrojado sobre la materia y señalando algunas carencias manifiestas en las clasificaciones apuntadas.

Por otra parte, aplicar ese mismo concepto al caso particular de España no resulta menos complejo. Existe una persistencia solapada de estructuras y

mentalidad medievales que provocan una delimitación poco clara de la aparición del Renacimiento. Asunción Rallo, presenta, en todo caso, una nómina de autores prerrenacentistas del siglo XV, donde incluye a Alonso de Palencia, Alonso de Cartagena, al marqués de Santillana, a Juan de Mena y Jorge Manrique. Asimismo, revisa la concepción del erasmismo español, desmintiendo los tópicos que sobre él se han señalado.

Mucho menos problemático se presenta el concepto de Humanismo en el capítulo dos. La autora traza aquí un ajustado retrato del escritor humanista, señalando algunos nombres y tomando como modelo a Petrarca. Las directrices del Humanismo quedan perfectamente delimitadas en los subapartados titulados “El programa humanista: filología y gramática”, “La dignidad del hombre y el compromiso social” y “El latín y las lenguas vernáculas”. En efecto, la atención a la recuperación de los textos de la Antigüedad, tomados como fuente del saber, el ensalzamiento de la dignidad del hombre y el deseo de adquirir un compromiso social y de que las obras resulten provechosas, la preeminencia del latín como principal vehículo de erudición y conocimiento y la reivindicación de las lenguas vernáculas son los parámetros por los que se rige la corriente humanista.

la descripción de cada uno de los manuscritos, impresos y sueltas utilizados, así como la especial atención prestada a la filiación de los testimonios y a la elaboración y explicación del consiguiente *stemma*.

Los cuatro textos que se recogen en el volumen, como se expone en el estudio de la datación de cada uno de ellos, pertenecen a la época de plenitud de Rojas, ya que todo indica que fueron compuestos entre 1634-1636.

No hay amigo para amigo constituye un buen ejemplo de comedia de «capa y espada» o, de acuerdo con la propuesta taxonómica del profesor Pedraza, de comedia «pundonorosa». También la tercera pieza del volumen, (*Donde hay agravios no hay celos*), repite catalogación, de modo que honor, amistad y amor (en el caso de *No hay amigo para amigo*), y consideración social y amor (en el de *Donde hay agravios no hay celos*) son los ejes estructurales de dichas obras, llevados al límite del enredo y de la verosimilitud, utilizando para ello las entradas, las salidas, los ocultamientos o los trueques de identidades. Más serios son los temas de las comedias restantes. *No hay ser padre siendo rey*, ambientada en la corte de Polonia, dramatiza un fratricidio involuntario al que se añaden factores tan graves y determinantes como la cuestión de

estado y el debate interno de un padre que oscila entre el amor a su hijo y el cumplimiento de la ley. Por su parte, *Casarse por vengarse* es un verdadero ejemplo de «drama de honor», en el que los personajes terminan siendo víctimas de las circunstancias que les rodean (situación social, familiar, cultural).

Las comedias aparecen escoltadas por la anotación de las mismas, puesto que el aparato de variantes se ubica tras los textos de las cuatro piezas. Es precisamente en los aparatos (anotación y variantes) donde mejor se aprecia la importancia y necesidad de que bajo tales proyectos editoriales lata una comunidad de criterios que rijan la labor del crítico textual, de forma que todos los editores sigan los mismos pasos en la disposición, presentación y anotación del texto.

Las aclaraciones y notas van dirigidas a lectores cultos (investigadores, filólogos, etc.), principales destinatarios del proyecto, que encontrarán en el volumen el tan ansiado instrumento, necesario e idóneo, que les permita conocer, acercarse, estudiar, analizar y (re-) descubrir la obra dramática de Rojas Zorrilla y, por extensión, el teatro del Siglo de Oro.

Por su parte las variantes, tal como reza en las palabras preliminares, y como cada editor expone en su estudio, recogen las

Rojas. El propósito de los editores, capitaneados por los profesores Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal es, como se recoge en las palabras preliminares, ir ofreciendo «a lo largo de los próximos años la totalidad de la producción, incluyendo las comedias en colaboración y aquellas cuya atribución parece razonable» (p. 8), pues este primer volumen tan solo alberga la edición crítica y anotada de las cuatro primeras comedias que conformaban la tradicional adocenada *Primera parte* de las obras de Rojas Zorrilla, publicada en 1640: *No hay amigo para amigo*, *No hay ser padre siendo rey*, *Donde hay agravios no hay celos* y *Casarse por vengarse*.

El tomo *Obras completas. Volumen I. Primera parte de comedias* se inaugura con unas palabras preliminares a cargo del profesor Pedraza en las que se argumenta la necesidad de llevar a cabo el proyecto, se resumen las dificultades que ha entrañado y entraña el mismo, se ofrecen los criterios de edición y se justifica la anotación y el aparto de variantes elegido. Tras ellas, un breve prólogo a la *Primera parte*, donde se traza la historia editorial de dicha parte, y, a continuación, siguiendo los criterios de edición adoptados, se adjuntan los preliminares de la misma que abren el camino a las cuatro comedias del volumen.

En esta primera entrega, contamos con textos preparados por Rafael González Cañal (*No hay amigo para amigo*), Enrico Di Pastena (*No hay ser padre siendo rey*), Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres (*Donde hay agravios no hay celos*) y María Teresa Julio (*Casarse por vengarse*). Cada pieza, además de ser editada por especialistas de renombre y consagrados al estudio de la obra del toledano, aparece custodiada por una interesante y pertinente introducción en la que todos los editores, con las modificaciones necesarias y siguiendo las pautas establecidas para el análisis y examen de la obra, pasan revista a los principales elementos constitutivos del drama áureo y a todos aquellos factores que completan y complementan el estudio de la pieza (fecha de composición, título, género dramático, temas, fuentes, argumento y estructura, personajes, espacio y tiempo, estilo y lenguaje, cuestiones escenográficas, fortuna literaria y escénica, valor y sentido, métrica, y cuestiones textuales), lo que proporciona un aspecto homogéneo al volumen, produciendo un efecto coherente y armonioso. De todos los factores estudiados llama poderosamente la atención la minuciosidad y el cuidado empleados en las cuestiones textuales en las que se detalla y pormenoriza

Estos parámetros serán, igualmente, los que encontraremos a lo largo del libro, concretizados en diversos ejemplos literarios. En este sentido, tiende a producirse una fusión entre los conceptos de Renacimiento y Humanismo.

El capítulo tres está dedicado, según nos indica el propio título, a las “Corrientes ideológicas y literarias” que tuvieron mayor repercusión en la literatura renacentista.

La autora se detiene en las tres que considera más significativas: el neoplatonismo, el neoestoicismo y el lucianismo. Las dos primeras son corrientes filosóficas y la última, un estilo literario. Rallo revisa cada una de ellas atendiendo a las ideas más relevantes y proponiendo ejemplos de su repercusión en diferentes obras de autores italianos y españoles.

Una vez expuestos todos los fenómenos que confluyen en las obras literarias, la investigadora estudia las implicaciones que de ello se derivan en el capítulo cuatro, dedicado a los géneros literarios. Partiendo de la división clásica en los tres grandes géneros (lírico, dramático y prosístico), Rallo ofrece una panorámica general de la literatura renacentista. Probablemente, el deseo de hacerla abarcable y accesible, ha impedido una mayor extensión y profundización en algunos puntos. Es,

sin embargo, especialmente destacable en este apartado la atención dedicada al diálogo como género prosístico, muy bien documentado en cuanto a fuentes, descripción, características principales y ejemplos de autores y obras.

Un hecho de primer orden en la literatura renacentista es la incorporación de la imprenta. Así lo entiende la escritora, quien dedica el capítulo cinco a estudiar las repercusiones de la aparición de la imprenta en la vida literaria de la época, ocupándose de casos particulares de escritores en la literatura divulgativa, la literatura religiosa y la literatura de ficción.

El último capítulo, titulado “La recuperación de la clasicidad: antiguos y modernos”, viene a confirmar la presencia de la Antigüedad como pilar elemental en la literatura renacentista. De la dicotomía entre Antigüedad y modernidad surge una polémica entre los escritores que se extiende al concepto de imitación con dos líneas: una más conservadora (la ciceroniana) y otra más progresista (la erasmista). Este enfrentamiento se extrapola también a los géneros, que luchan por imponerse: los apotegmas frente a biografías de personajes históricos; los libros de antigüedades frente a historias y crónicas que relatan las experiencias vivenciales en relación al descubrimiento del Nuevo Mundo.

En cuanto al apéndice final de la selección de textos, estos se corresponden con fragmentos de estudios y obras en relación a la materia tratada en los distintos apartados y subapartados del libro. Vienen así a completar la panorámica que la investigadora ha descrito.

El índice nominal constituye una lista alfabética de los autores (alrededor de dos centenares) que ha mencionado a lo largo del libro, con breve explicación para cada uno. Contribuye a completar lo expuesto con anterioridad, pero también puede ser consultado como documento independiente. Lo mismo puede decirse sobre el cuadro de la

cronología, que presenta los hitos más relevantes desde 1304 hasta 1592 en los ámbitos de la política y sociedad, el arte, las ciencias y la cultura y, por supuesto, la literatura española.

Como conclusión, puede decirse que la autora ha conseguido responder al desafío de abordar un tema tan vasto como propone el título de la obra: *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*. El resultado es un libro muy manejable, tanto por su extensión, como por la organización expositiva, que nos permite una visión global de las corrientes ideológicas y culturales y de los hechos más influyentes en la literatura renacentista.

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, OBRAS COMPLETAS. VOLUMEN I. PRIMERA PARTE DE COMEDIAS, EDICIÓN CRÍTICA Y ANOTADA DEL INSTITUTO ALMAGRO DE TEATRO CLÁSICO. CUENCA, EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, 2007, 773 PP.

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

El presente volumen constituye la primera muestra del proyecto de edición de las obras completas de Rojas Zorrilla que está llevando a cabo el Instituto Almagro de teatro clásico. La edición del teatro completo de Rojas, como la de otros tantos dramaturgos áureos, ha sido durante mucho tiempo un trabajo pendiente, ya que tanto el estado deplorable de los textos como la caducidad de las obsoletas ediciones decimonónicas han impedido acercarse, conocer y disfrutar de la obra del toledano con

totales garantías. Hay que felicitar, en este sentido, al Instituto Almagro de teatro clásico por su "atrevimiento" y su compromiso, contraído ya hace años, con el teatro del Siglo de Oro, en general, y con Rojas Zorrilla, en particular.

Aunque la cabeza visible del proyecto sea el Instituto, tras el mismo, como reconocen los directores, se encuentra más de una veintena de investigadores europeos y americanos inmersos en la ardua y minuciosa tarea de editar las comedias de

VENUS VENERADA, TRADICIONES ERÓTICAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA, ED. J. IGNACIO DÍEZ Y ADRIENNE L. MARTÍN, MADRID, EDITORIAL COMPLUTENSE, 2006, PP. 265.

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Este volumen recoge las actas del interesante encuentro entre expertos de la literatura española reunidos en torno a un interés común: la literatura erótica. A raíz de la desaparición de las censuras, el interés por este tipo de obras ha resurgido. Han ido surgiendo nuevas aportaciones y este volumen se encarga de obras y autores no muy conocidos por el lector actual. Es un compendio de estudios que van desde la Edad Media hasta una novela actual, pero el grueso de los mismos nos lleva a autores y obras de los Siglos de Oro.

Es de destacar que el encuentro fue entre investigadores de dos universidades: la Complutense de Madrid y la Universidad de California. Se ponen así, en común los intereses creados en la literatura erótica por parte de los investigadores de ambas instituciones. La variedad de temas y enfoques de ambos lados del océano son un aliciente más para acercarnos a este provechoso volumen.

En primer lugar es J. I. Díez, uno de los editores del volumen, el que dedica un artículo al concepto objeto de estudio "Asedios al concepto

de literatura erótica” (pp. 1-18). Se plantea el profesor Díez Fernández la necesidad de fijar el objeto de estudio: la dualidad erotismo-pornografía es el origen de la falta de estudios sobre lo erótico. Hay una interesante revisión del concepto a través de los diferentes problemas que han ido surgiendo. Sin duda, es de gran valor la defensa que hace del “erotismo comparado” y la atención que se debe prestar a diferentes parámetros como la marginación dentro del sistema literario, el valor que adquiere la transmisión, el público... Concluye el profesor que no se deben separar estos campos de lo erótico y lo pornográfico debido a sus intereses comunes. Es de destacar la amplia bibliografía que incluye, donde muestra que no es la primera vez que trata estos temas que conoce a la perfección.

El siguiente artículo corre a cargo de M. M. Hamilton “Ibn Daniyal y Juan Ruiz: ¿seguidores de Ovidio?” (pp. 19-38). Se trata de una interesante comparación de dos obras muy alejadas en el espacio, la del escritor y oftalmólogo egipcio del siglo XIV Ibn Daniyal y el *Libro del buen amor* de Juan Ruiz. En la obra egipcia un pícaro nos cuenta sus aventuras; Hamilton observa con acierto las relaciones entre las alcahuetas ampliando la tradición pseudo ovidiana en la Europa del siglo XIV. Se deja entrever que ambos beben

de fuentes comunes en diferentes aspectos como el “yo autobiográfico”, la alcahueta, la muerte, las sátiras de los documentos oficiales, las descripciones carnavalescas... Se trata de una relación compleja entre ambas obras, así como con sus distintas fuentes: el *De vetula* y el *Pánfilo*. Es una aplicación del campo erótico al intercambio cultural que resulta de interés para el lector actual gracias a la modernidad del enfoque del trabajo.

Álvaro Alonso le dedica su artículo a un poema erótico. El trabajo titulado “Un poema erótico de Cristóbal de Castillejo: «Estando en los baños»” analiza este poema del poeta Castillejo. Es un texto interesante con un estudio que no se queda atrás y muestra los entresijos de esta composición. Se trata de unos baños con aguas termales en los que se destacan diferentes aspectos: la muchedumbre heterogénea; la vieja y la joven; los clérigos; la búsqueda del placer; el poder curativo de los baños con la infecundidad o la asociación religiosa y el encuentro sexual y el poder curativo de las aguas. En este magnífico artículo hay un gran trabajo de lecturas y documentación que ayuda a conocer toda la tradición en la que está inscrito el poema de Castillejo.

Adrienne L. Martín, la otra editora del volumen, dedica su artículo titulado “La burla erótica y el arte de engañar en el Siglo de Oro”

pie a un atinado análisis en el que la prohibición y la revelación son la base del erotismo. La insinuación y la sugerencia se convierten en las fuentes principales del buen erotismo como argumenta acertadamente Masoliver.

El volumen se cierra con unas páginas finales muy interesantes: se trata de una entrevista a Beatriz Preciado por parte de Cristina Peñamarín (pp. 317- 335). Se trata de una profundización en la visión de

Preciado, teórica y activista que sirve como colofón a este volumen sobre lo erótico que se cierra con una autora posmoderna.

Se trata de un interesante volumen que se convierte en el complemento perfecto al primer volumen de *Venus Venerada*. Una apuesta agradable y necesaria por recuperar autores clásicos y analizar los modernos en su vertiente más erótica.

es P. Almodóvar: "La autobiografía travestida: la función del eros en *Patty Diphusa* y otros textos de Pedro Almodóvar" (pp. 211- 228). Se centra en que la biografía del director no se debe deslindar de sus escritos. Pero no se centra el profesor en las obras cinematográficas, sino en su novela *Patty Diphusa* y otros diferentes textos del autor en los que se deja ver la homosexualidad.

Esther Fernández nombra su trabajo: "Jugando con Eros: el erotismo metadramático en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero" (pp. 229-244) y lo dedica al teatro. Estudia esta crítica el intercambio de papeles que se produce en el juego metateatral que se crea en escena puesto que los personajes Pedro y Rosa se disfrazan de mujer y hombre emulando a Lauren Bacall y a Humprey Bogart surgiendo de este intercambio un carnavalesco erotismo presente en la psicología de los personajes.

Adrián Pérez Boluda dedica sus páginas "*Terra de mai*. Ejercicio de hermenéutica erótica en un poemario de Maria Merçe Marçal" (pp. 245-263) a un libro de poemas de esta poeta catalana. Se trata de un estudio de hermenéutica, un ejercicio que va interpretando diferentes poemas cuajados de lecturas eróticas, con la dificultad de que se trata de una serie de versos escritos en catalán.

El volumen de *Venus Venerada* II se cierra con la colaboración no sólo de estudiosos de la literatura, sino con la participación de diferentes escritores, como son: José Ramón Fernández de Cano que dedica unas páginas a "Nobel *versus* Nobel: revelación, afirmación y triunfo del tremendismo ilustrado en *Erótica rural*, de Adolfo M. Martínez" (pp. 265- 386". Se trata de la lectura de una novela poco conocida de 2004. A pesar de que se trata de un homenaje a C. J. Cela, la propuesta del escritor consiste en ver la obra objeto de estudio como un epígono que supera al original. En lo referente a lo erótico, Fernández pone de manifiesto las diferentes perversiones y atrocidades con que actúa el novelista.

"Erotismo y modernidad: estética y moral" es el título que da a su trabajo la escritora Rosa Pereda (pp. 287- 302). Pereda pone de manifiesto que la cultura industrial hace que aún se mantenga vivo el interés por lo erótico. Analiza con acierto el relativismo de la ficción a través de la violencia y dedica los epígrafes de su trabajo al libertinaje y a la moral.

Juan Antonio Masoliver Ródenas y su "Insinuación y revelación" (pp. 303- 316) se inician con breve relato de tono erótico donde Masoliver pone de manifiesto no sólo su gran capacidad como narrador, sino que va dando

(pp. 57-72) al apasionante mundo de la burla en el campo erótico y, además, protagonizada por mujeres. Los textos objeto de estudio son novelas breves de autores como el licenciado Tamariz o María de Zayas, entre otros, en donde se aúnan el erotismo y el humor. El tema de los hombres burlados por mujeres, la alegría vital, el engaño amoroso, la burla de la llave con el engaño a través de la ironía de este símbolo fálico. En este artículo se trata un tema interesante por lo lúdico, pero no por ello se abandona lo estrictamente literario ya que se enmarca a la perfección el contexto de las obras objeto de estudio por parte de A. Martín. Se nos muestran aquí mujeres atrevidas, autosuficientes, capaces de burlarse de los hombres, lo que hace al artículo más interesante aún.

Ignacio Navarrete en su artículo "La poesía erótica y la imaginación visual" (pp. 73- 88) analiza diferentes composiciones poéticas en las que la memoria y la imaginación resultan fundamentales en relación al tema erótico. La visión onírica del Renacimiento da paso a nuevos resortes que analiza Navarrete: la diferencia entre imaginación amorosa y poética. Los textos de autores como Quevedo que alude más bien a la imaginación; Góngora, que prefiere representarla, u otros diferentes textos son estudiados para poner de

relieve las distintas posibilidades que aparecen: desde la mente de una mujer, la imaginación amorosa como sueño, como narración erótica. Se resalta el nivel imaginativo en diferentes poemas y el profesor Navarrete lo consigue con acierto en este artículo donde comenta pequeñas joyas de la tradición literaria hispánica.

Emile L. Bergmann abandona el ámbito de la literatura peninsular para centrarse en sor Juana en el artículo cuyo título es "Violencia, voyerismo y genética: versiones de la sexualidad en Góngora y Sor Juana" (pp. 89-107). A pesar de todo, no sale del todo del mundo español, ya que pone en relación a la poeta mexicana con el cordobés Góngora. Se centra en los conceptos de erotismo y violencia en ambos autores a través del tamiz filosófico. Los cambios son significativos: alterna el género de los dioses, hay una visión más femenina, lo que se puede observar a través de la interpretación que hace Bergmann de la rosa en ambos autores. Llega a la conclusión de que sor Juana se cuestiona el vínculo entre erotismo y violencia y muestra, además, tres versiones diferentes de la imaginación erótica de la época. Un interesante artículo que plantea una interesante explotación de los entresijos simbólicos de dos autores cumbre de la literatura hispánica.

Jesús Ponce le dedica un interesante artículo al erotismo y la burla en el poeta Colodrero de Villalobos. El texto "En torno a la dilogía salaz: bifurcaciones eróticas y estrategias burlescas en la poesía de Miguel Colodrero de Villalobos" (pp. 107- 136) muestra acertados comentarios sobre poemas de diversa índole teniendo en cuenta un doble plano de lectura relacionando erotismo y dilogía. Los poemas son mitológicos y recoge pequeñas joyas de este poeta. La finalidad del autor es claramente lúdica y pretende crear un humor erótico, lleno de información y conocimiento bibliográfico. Se trata de un artículo de interés donde este profesor pone de relieve su dilatada formación cultural y sus conocimientos derivados de una gran cantidad de lecturas.

Isabel Colón muestra un artículo perfectamente estructurado "Catalina Clara Ramírez de Guzmán: autorretrato y erotismo" (pp. 137-165). La protagonista es una poetisa de nuestro Siglo de Oro que escribió un autorretrato marcado por el erotismo. La organización del artículo es de mencionar ya que comienza con la comparación con la tradición de la que forma parte este poema, rastrea con acierto la usanza de autorretratos y reivindica también a esta autora a su vez. Presenta con orden las partes

de dicho retrato dividiéndolo en siete. Desgrana con acierto las alusiones eróticas que van apareciendo en el poema. Dedicar, además, la profesora Colón otro apartado de su trabajo a otros poemas de índole sexual y finaliza con el poema dirigido a su hermano Pedro donde se insinúa el incesto.

El profesor Antonio Cortijo cambia el ámbito de estudio abandonando la poesía para centrarse en el teatro. Su artículo "El amor como burla y la parodia erótica en la comedia burlesca áurea. A propósito de *El amor más verdadero*, *Durandarte* y *Belerma* de Guillén de Pierres" (pp. 166-189) se centra en esta comedia burlesca, un género no muy estudiado ni muy tratado en el teatro del siglo XVII. Se une la literatura seria junto con la parodia. Cortijo hace un repaso de los antecedentes de la obra. Nos presenta diferentes romances serios en los que aparece Durandarte como buen caballero y amante, rasgos que se mantienen en la comedia burlesca. Hace el profesor Cortijo un interesante análisis de las deformaciones paródicas y eróticas que se encuentran en la comedia. Es de destacar que también hay una tradición de parodia en la que Belerma se convierte en el objeto de deseo sexual. Concluye este profesor con la idea de que los amantes se convierten en un modelo erótico-burlesco.

Blasco Ibáñez" (pp. 121- 136). Se trata de una novela de corte historicista de 1901 que interesa a esta profesora por las diferentes referencias al sexo femenino, los juegos semánticos en torno y por el alejamiento del autor del canon decimonónico, pese a todo, incide también en que la imaginería de esta obra pervive en otras del mismo autor.

J. Antonio Cerezo centra su estudio titulado "Impresos eróticos españoles en prensas clandestinas (1880-1936)" (pp. 137- 155) en las imprentas clandestinas que se dedicaron a finales del siglo XIX y principios del XX a la literatura erótica. Hace un minucioso análisis de los pies de imprenta tanto humorísticos como paródicos; así como los diferentes seudónimos utilizados por los autores que se completan con una lista de hasta sesenta y ocho entradas en las que analiza los diferentes títulos encontrados.

G. Santonja dedica su trabajo "Baraja de dudas" (pp. 157- 172) a un autor desconocido para muchos, pero muy interesante: Ángel Martín de Lucenay, autor que comenzó su andadura durante la II República y que se dedicó a un tema apasionante: las enciclopedias sexuales dedicadas a un amplio público, gracias a su asequible precio: se convirtió así en el "rey de la divulgación de los

temas sexuales". El trabajo dividido en cuatro grandes epígrafes pone de relieve la necesidad de revisar de manera profunda la obra de Lucenay sin prejuicios.

Adrienne L. Martín, coeditora del volumen, dedica su artículo a uno de los grandes poetas del siglo XX: Luis Cernuda, centrándose en su poética. "La poética gay de Luis Cernuda" (pp. 173-194) es un artículo que nos muestra, según la perspectiva de la autora, a L. Cernuda como poeta del amor homosexual. A través de diferentes escritos del poeta analiza el pensamiento y posicionamiento gay del mismo, incidiendo en que desde un principio sus ideas se transmiten a los lectores.

Eva Legido titula su artículo "Intransiciones eróticas españolas: lo irracional en el discurso sexual, de la dictadura a la posmodernidad" (pp. 195-208). Se trata de un trabajo que analiza diferentes autoras: A. Rossetti, A. Grandes y M. Abad centrando su discurso en el *thymos* fascista: sentimientos orientativos y en el *nous* fascista: modo en que funciona la inteligencia. Se estudia el contexto social en que escriben estas autoras y llega Legido a la conclusión de que el pasado reaccionario influye sobremanera en la forma de escribir de las novelistas.

R. R. Ellis centra su artículo en un autor no sólo de cine como

romántico español: cojos, pajes y encogidos" (pp. 35-52). Se trata de un cambio en la orientación, ya que se abandona la poesía para dar paso al drama romántico. Analiza con acierto diversos apartados como el erotismo de la burguesía de la época, lo grotesco, y las diferentes posiciones en torno al tema de lo erótico. Centra luego su trabajo en dos autores plenamente románticos: García Gutiérrez y su obra *El paje* y Hartzenbusch con *La coja y el encogido*. Se contraponen con acierto las perspectivas de lo erótico y lo grotesco.

M. Alcalá Galán analiza una parte poco conocida de la producción becqueriana en su artículo "*Stupeur et tremblements*: estética de lo obsceno en *Los Borbones en pelota*" (pp. 53-78). Bécquer se interesa por el mundo de lo obsceno en esta obra. Los hermanos Bécquer son autores de ochenta acuarelas, que analiza desde diferentes perspectivas la profesora Alcalá, haciendo especial hincapié en delimitar las áreas de influencia entre pornografía y lo erótico. Debemos destacar también que su trabajo se acompaña de cuatro ilustraciones en las que la reina Isabel II es la protagonista.

J. Ignacio Díez, autor que aparece también como coordinador de este segundo volumen, dedica ahora su estudio a "Clandestinidad y

provocación en el bolsillo: el *Cancionero moderno de obras alegres* como enciclopedia erótica contemporánea" (pp. 79-92). Se pone aquí de relieve la importancia que tuvieron los cancioneros decimonónicos para renovar y recuperar la tradición erótica hispánica. El profesor Díez hace hincapié en qué no debemos leer estos conjuntos de poemas sin observar el contexto en que se producen. Incide en que la obra en que centra su estudio se ha convertido en una especie de enciclopedia de erotismo para los lectores del XIX y principios del XX.

Marta E. Altisent dedica su artículo a un tema recurrente dentro de nuestra tradición literaria: "El cura enamorado": persistencia de un motivo en la ficción sentimental española" (pp. 93-120). Su estudio se centra en autores como Clarín, Blasco Ibáñez, Miró, Pérez de Ayala, Galdós, Pardo Bazán, hasta llegar a J. Goytisolo y T. Moix, y en su vertiente más erótica, dejando al descubierto cuál es la verdadera configuración del pensamiento hispánico a través de estas diferentes obras, llegando el tema hasta la posmodernidad.

I. Colón, profesora de la Complutense, dedica su estudio a una obra de Blasco Ibáñez "Desnudos majestuosos y mujeres heridas: cuerpos femeninos en *Sonnica la cortesana* de

Es necesario resaltar el apéndice final de este artículo donde aparecen diferentes romances con el tema de Durandarte.

El profesor Emilio Palacios Fernández dedica un amplísimo artículo a la literatura erótica en el siglo XVIII, cambiando con respecto a las épocas de los anteriores trabajos. En "Panorama de la literatura erótica del siglo XVIII" (pp. 191-240) se nos presenta un siglo nuevo en el que surge un interés renovado por la materia erótica. Se abandona el aristotelismo como Palacios pone de relieve y se da acogida al pensamiento europeo. Este investigador presenta un amplio repaso a las nuevas ideas, al movimiento de los libros, a la libertad de pensamiento ampliada con la llegada al gobierno de los borbones. Se trata de un completo preámbulo histórico-social para acabar llegando al plano literario.

Destaca además, el cambio en la moral y en las costumbres de la época gracias a los que se produce una eclosión de la literatura galante.

El volumen se cierra con un artículo de la profesora Marta E. Altisent: "El poso de la tradición: la *Carajicomedia* de Juan Goytisolo o un camasutra homotextual" (pp. 241-265). La profesora Altisent se centra en una obra contemporánea de uno de los mejores novelistas de los últimos tiempos, J. Goytisolo, observándola como un contradiscurso textual. Son de gran interés las conexiones que establece entre la *Carajicomedia* y las obras del siglo XVI teniendo en cuenta la tradición de autores conversos. Se convierte la obra objeto de estudio en un homenaje a estos antecedentes. Plantea, además, esta investigadora, con gran acierto, el análisis de esta obra posmoderna de reescritura de la tradición hispánica.

VENUS VENERADA II. LITERATURA ERÓTICA Y MODERNIDAD EN ESPAÑA, ED. ADRIENNE L. MARTÍN Y J. IGNACIO DíEZ, MADRID, EDITORIAL COMPLUTENSE, 2007, PP. 335.

ÓSCAR GARCÍA FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Siguiendo a un primer volumen, aparece este segundo de *Venus venerada*, donde se dedican diferentes estudios a la literatura erótica hispánica. Se ha producido un cambio en las épocas objeto de análisis, pero no en la calidad de los trabajos, que sigue siendo muy alta. Este segundo volumen está centrado en la literatura moderna y posmoderna. Los estudios comienzan en el siglo XIX y llegan hasta el siglo XX, época de mayor auge de la literatura erótica.

El primer trabajo es "Los versos eróticos de Espronceda" (pp. 11-34) y

corre a cargo de M. Fernández Nieto que se encarga de recuperar con acierto los versos eróticos del poeta romántico español por excelencia, pese a que la crítica ha intentado mantenerlos alejados de los canónicos de su producción. Es de agradecer la recuperación de esta importante parte de la producción de Espronceda, sobre todo a través del análisis riguroso y metódico de diferentes poemas que van desde composiciones amplias hasta sonetos.

D. Arranz titula su trabajo "El erotismo y lo grotesco en el teatro

**JUAN DE ARGUIJO, *POESÍA*, EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y
NOTAS DE GASPAR GARROTE BERNAL Y VICENTE CRISTÓBAL
LÓPEZ. SEVILLA, FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, CLÁSICOS
ANDALUCES, 2004, 256 PP.**

DESIRÉE PÉREZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN

La edición de la poesía de Juan de Arguijo que nos presentan Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal López cumple sobradamente los objetivos de la colección de la que forma parte, «Clásicos andaluces». A pesar de lo «breve y versátil» que fue la producción del poeta (un acto de una tragedia, una crónica de festejos, algunos cuentos, sesenta y siete sonetos, tres silvas, dos canciones petrarquistas y una alirada, y dos poemas esdrújulos), con esta edición se consigue para Arguijo un merecido

puesto en el canon de poetas andaluces y, también, en el de españoles.

Estructuralmente el volumen apenas difiere de las ediciones tradicionales que combinan el estudio introductorio con el texto de la obra en cuestión. Sin embargo, desde las primeras líneas de la introducción se aprecia la coherencia y calidad de la misma, pues deja de ser un mero accesorio para convertirse un elemento determinante y relevante sin el cual el texto no solo estaría desnudo sino también incompleto, a pesar de la gran

labor editorial realizada. De modo que la extensa y completa introducción en la que se pasa revista a la trayectoria vital del poeta, a sus composiciones, al estilo, temas, fuentes y géneros de su poesía, a la fortuna crítica y editorial de su producción y a la transmisión de sus versos resulta perfectamente parangonable a la calidad de labor textual realizada.

Las cuestiones biográficas, «Una vida sevillana en poesía», dan la bienvenida al lector. Lejos de constituirse en un elenco de fechas, datos anecdóticos, matrimonios, defunciones, premios, amistades etc., la exposición, notablemente documentada y justificada, de las peripecias vitales (políticas, familiares y literarias) de Juan de Arguijo nos atrapa desde el primer momento y no por el halo de leyenda que impregna su vida, y en el que, afortunadamente, los editores no han caído, sino porque la vida del poeta es testimonio fiel de la realidad editorial de la época, de la compleja y tupida red de relaciones (amistades, enemistades, favores, peticiones) que se estableció entre los ingenios más ilustres de Andalucía y Madrid, de la vida de las academias literarias, de los círculos poéticos, de los éxitos y fracasos literarios, o del miedo que sentían los poetas ante la acuciante llegada de las nuevas y jóvenes plumas.

Este periplo vital trazado por los editores no resulta una estampa biográfica al uso y no puede considerarse superfluo, pues se encuentran en él las claves interpretativas de muchos de sus versos, el porqué de los temas tratados en ellos, el contexto en que fueron compuestas sus piezas, el proceso de recopilación y preparación de su obra o, incluso, las alabanzas, dedicatorias y agradecimientos que le dedicaron aquellos que nunca olvidaron su generosidad, como puede ser el caso de Lope de Vega.

En «La vida y los versos de Juan de Arguijo» los editores realizan dos paradas. En la primera nos presentan los tres arraigos del poeta «el contrarreformismo jesuítico, el sevillanismo y el humanismo de rescate filológico arqueológico», acertadamente ejemplificados con algunos fragmentos y versos de sus poemas. Y en la segunda, ofrecen el análisis de los versos de 1612, aquellos que Arguijo seleccionó para el manuscrito que entregó a su maestro Medina. Las claves temáticas de este “cancionero de Arguijo”, ocupan las páginas siguientes, así los sonetos I-XIII responden a «tres modas poéticas» (amor y ruinas, relectura de la mitología y moral horaciana), por su parte, los sonetos XIII-XXV recogen «variaciones», transiciones y recurrencias; «la historia de Arguijo» puede leerse en

EPÍGRAFES

- Si el autor quiere añadir al final del trabajo una Bibliografía, la titulará (en letra versalita y centrada). Las entradas bibliográficas, que deberán llevar una sangría francesa de 1'5 cms., se harán de la siguiente forma:

a) Artículo en revistas: APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, Número o Volumen (año), páginas:

LARA, J., «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista Literaria*, 2 (2001), pp. 83-166.

b) Artículo en obra colectiva: APELLIDOS, Nombre, «Título del artículo», en Nombre Apellidos (Editor o Compilador), *Título de la obra*, Ciudad, Editorial, año, páginas:

GARCÍA MONTERO, L., «Luis Cernuda y Andalucía», en J. Matas *et alii* (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal Universitaria, 2005, pp. 47-61.

c) Libro: APELLIDOS, Nombre, *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año:

MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983³.

los sonetos XXVI-LII, mientras que los sonetos finales (LIII-LXIV) presentan como núcleo temático la historia y la moral, por último se incluyen, a modo de «apéndice», las canciones, silvas y epístolas del autor.

En «Poética para un poeta» se destacan conceptos claves de la poesía de Arguijo: la imitación de los clásicos (Horacio, Virgilio, Ovidio) y los no tan clásicos por cercanos (Garcilaso o Herrera); sus lecturas (*Metamorfosis, envidia, Geórgicas*, etc.); su variedad de recursos estilísticos (la rima, la adjetivación, las perífrasis, los latinismos) o la concepción epigramática del soneto.

La fortuna crítica de Arguijo aparece esbozada en el tercer punto de la introducción «Arguijo en la historia literaria (1623-2002)», donde se incluye el tan denostado, y a la vez necesario, estadio de la cuestión en el que se pasa revista a los trabajos textuales y ediciones precedentes, así como a los acercamientos, juicios y comentarios realizados sobre la obra del poeta objeto de estudio: el reconocimiento de sus coetáneos (Cueva, Medrano o Lope); la folclorización de la vida del poeta; los primeros trabajos editoriales: Quintana (primera edición de la poesía del poeta (*Colección de poetas castellanos*, XVIII) y Colón y Colón (1841); la irrupción de Arguijo en el canon lite-

rario español (*Biblioteca de Autores Españoles*, 1854); la inclusión del poeta dentro de la escuela sevillana y la consiguiente revalorización de su obra y figura; la ampliación de su *corpus*; el constante interés por su vida (Pérez Pastor, Rodríguez Marín); la reivindicación de su clasicismo (Cernuda); la primera edición de sus obras completas (Rafael Benítez Carlos, 1967) o los últimos trabajos (Vranich, Lara Garrido, etc.). Una panorámica que ponía en evidencia la necesidad de realizar un estudio global y completo, a la vez que justificaba el trabajo que hoy tenemos entre las manos.

Los dos últimos epígrafes de la introducción («criterios de edición» y «la transmisión textual de la poesía de Arguijo») abren el camino al trabajo puramente textual. Tanto estas páginas como las dedicadas a la disposición y anotación del texto, representan un magistral trabajo ecdótico.

Tras los «criterios de edición» dictados por la colección, aparecen las cuestiones puramente textuales («La transmisión textual de la poesía de Arguijo»). En ella se traza la historia editorial del texto, se localizan las conclusiones extraídas del cotejo, se describe cada uno de los testimonios, se analizan las dos ramas de los mismo (Espinosa y Medina), se presta atención a los títulos, se atiende a los

testimonios intermedios, a la versión definitiva de los versos, a las copias tardías y a los versos no recogidos en el texto de 1612. Todo ello con mucho detalle, de manera clara, rigurosa y coherente, evitando, como ocurre en otros casos, que el lector/investigador se pierda en un *maremagnum* de siglas, ediciones, impresos, manuscritos...

El grueso del volumen lo constituye la *Poesía* de Arguijo, ordenada en dos bloques, el primero, formado por los *Versos* publicados en 1612 y el segundo, constituido por el resto de composiciones (1587-1619): otra canción, los esdrújulos, dos sonetos, tercetos, décimas, otra silva, que no aparecían en el citado manuscrito. Tanto unos como otros aparecen pertinentemente anotados, lo que anula cualquier resquicio de duda, posibles ambigüedades, malas interpretaciones, etc. Dicha anotación media entre los lectores y los versos,

restituyendo la distancia espacio-temporal que existe entre ambos y recordando aquellos contenidos, expresiones, términos, referencias, etc., que el paso del tiempo ha diluido.

En el «Aparato crítico» se detalla y proporciona numerosa información concerniente a cada poema: testimonios, variantes, comentarios al aparato, al estado de los testimonios, cuestiones métricas, puntuación, etc. Todo un tratado de crítica textual.

Por último, y no menos importante, los editores han tenido a bien adjuntar los «Apuntamientos» que Medina realizó a los versos que Arguijo le entregó y que vieron la luz en 1612. Un broche de oro que cierra y culmina una obra necesaria que marcará un hito en la recepción crítica y la fortuna editorial del poeta. Una obra maestra que, sin lugar a dudas, repercutirá de manera positiva en el estudio de la poesía Juan de Arguijo.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

- En las notas a pie de página, las citas bibliográficas deben hacerse de la siguiente manera:
 - a) Artículo en revistas: Nombre Apellidos, «Título del artículo», *Nombre de la Revista*, Número o Volumen (año), páginas:
J. Lara, «Vicente Espinel, un poeta entre dos siglos. Romancero, música y lírica cantada desde un ramillete de nuevos textos», *Canente. Revista Literaria*, 2 (2001), pp. 83-166.
 - b) Artículo en obras colectivas: Nombre Apellidos, «Título del artículo», Nombre Apellidos (Editores o Compiladores), *Título de la obra*, Ciudad, Editorial, año, páginas:
L. García Montero, «Luis Cernuda y Andalucía», en J. Matas *et alii* (eds.), *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*, Madrid, Akal Universitaria, 2005, pp. 47-61.
 - c) Libro: Nombre Apellidos, *Título del libro*, Ciudad, Editorial, año, páginas del libro:
J. A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983³, pp. 226-267.
Si se repite la misma obra o artículo y varía la página, se citará siempre del siguiente modo: J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 326; o *vid.* J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 328.
Si se repite de forma inmediata la misma obra y página, se pondrá: *Ibidem*; si cambia la página: *Ibidem*, p. 345.

EPÍGRAFES

- Los epígrafes siempre irán numerados (nunca números romanos) en negrita y al inicio del párrafo. Si incluyen título deberán mantener el siguiente orden:
 - 1. Epígrafe (Versales y negrita)**
 - 1.1. Epígrafe (redonda y negrita)**
 - 1.1.1. *Epígrafe (redonda y cursiva)*

- El nombre del autor del mismo ha de ponerse siempre, tras un interlineado en blanco, debajo del título, centrado y en letra versalita.
- Debajo del nombre del autor, en la línea siguiente, también centrado, y justo debajo de él, se pondrá en letra redonda la Universidad — u otro centro de trabajo — a que pertenece el autor.
- Las reseñas llevarán como encabezado la referencia completa del libro comentado, con el siguiente orden: Nombre Apellidos, *Título*, Nombre del editor, traductor o compilador, Ciudad, Editorial, año, número de páginas. El nombre del autor (o autores) de la reseña aparecerá bajo el título, alineado al margen derecho. Las reseñas no llevarán notas al pie de página, ni bibliografía al final

CITAS

- Las citas textuales, que tengan una extensión de más de tres líneas, deben llevar un sangrado en el margen izquierdo de 2 cms., y el margen derecho debe ir justificado igual que el resto del trabajo; deben tener un interlineado en blanco antes y después de la cita, que no debe ir entre comillas:

Aceptar que el *Jardín de flores curiosas* es quizá una de las fuentes del *Persiles* y sumar a esta hipótesis el poco positivo juicio que tradicionalmente ha merecido la última novela de Cervantes es posible que haya repercutido, con justicia o sin ella, sobre la valoración de un autor, Antonio de Torquemada, que previamente había gozado de la sorna cervantina.

- La supresión de texto dentro de una cita se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes: [...].
- Para las citas en el cuerpo del texto se utilizarán siempre las comillas latinas españolas «»; si dentro de esa cita hubiera que incluir otra, se haría con las comillas inglesas "".
- El número de la llamada de la cita o nota irá volado o en superíndice, sin paréntesis, y se colocará después del signo de puntuación.

Resúmenes

TÍTULO: «Estudio métrico del endecasílabo en los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza»

AUTOR: Sandra Pesqueira Rodríguez

RESUMEN

Con probabilidad, Diego Hurtado de Mendoza es más conocido por sus composiciones en octosílabos que por ser uno de los precursores en el uso del soneto en España; sin embargo, es interesante tratar de reconstruir los pasos que marcaron el tránsito de este poeta formado en el arte del cancionero hasta el mundo del metro italiano. En cualquier caso, se tiene constancia de que Mendoza empleó el octosílabo y el endecasílabo de manera indistinta a lo largo de su dilatada trayectoria poética, y que con sus primeros ensayos sonetiles contribuyó a la aclimatación de nueva estrofa en la literatura española; si bien no siempre innovación y calidad han corrido la misma suerte.

ABSTRACT

With probability, Diego Hurtado de Mendoza is more known by his compositions in octosyllables that for being one of the predecessors in the use of the sonnet in Spain; nevertheless, it is interesting to try to reconstruct the steps that marked the way of this poet formed in the art of the song-book up to the world of the Italian meter. In any case, there has witness of which Mendoza used the octosyllable and the hendecasyllable of an indistinct way along his extensive poetical path, and that with his first essays with sonnets contributed to the acclimatization of new strophe in the Spanish literature; though not always innovation and quality have traversed the same luck.

TÍTULO: «Pedro de Navarra: revisión de un humanista. Bibliografía repertoriada de los siglos XVI y XVII»

AUTOR: Gregorio Cabello Porras

RESUMEN:

La biografía y la obra de Pedro de Navarra, también conocido como Pedro de Albret o Pedro de Labrit, debe ser revisada justo en un periodo en el que la filología española comienza a prestar atención a los autores considerados hasta ahora como *minores*. La escasa bibliografía con la que contamos; la imagen que se ha forjado de él como un humanista, cortesano eclesiástico, atento a materias graves (desde la perspectiva crítica española), sobre las que versan sus numerosos diálogos; o como un cortesano intrigante, que perseguía solo su interés, actuando como un doble espía para Felipe II y Catalina de Médicis (desde la perspectiva crítica francesa); la actualidad de muchas de sus ideas sobre el lenguaje, en sus diferencias entre el hablado; sobre la figura del historiador, en su condición de cronista al servicio de un príncipe o de relator imparcial de los acontecimientos; o su importante diálogo sobre el *ars moriendi*. Todo ello hace necesario revisar su imagen desde las aportaciones bibliográficas que se realizaron en la época más cercana a la vida del escritor, durante los siglos XVI y XVII, a fin de precisar con rigor una semblanza más ajustada que la que nos han legado los historiadores literarios del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Pedro de Navarra, humanismo, cortesano, diálogo renacentista español, política europea del siglo XVI, guerras de religión: católicos, protestantes, bibliografía repertoriada.

ABSTRACT

The life and works of Pedro de Navarra, also known as Pedro de Albret or Pedro de Labrit, must be revisited just now, in the *ictus* that the Spanish philology has decided to pay attention to the writers rated as *minores*. The poverty of the bibliographical *corpus*; his archetypal image with the traces of an humanist, courtisan and ecclesiastic, interested in worthy materials (from the Spanish studies' perspective), about he treats in his dialogues; or as an intrigant courtisan, only looking for his own benefit, playing the role of a «double spy» for Felipe II and Catalina de Médicis (from the French studies' perspective); the novelty and modernity of some of his ideas about the language, from his differences between the spoken and the wrote one; about the conditions that must accomplish the chronist as a servant of his lord, or as an impartial narrator of the historical facts; or his decisive dialogue about the *ars moriendi*. All of these premises makes absolutely necessary to revisit his archetypal image, re-reading the first bibliographical aproximations to his life and his works, those that were printed in the xvith and the xvith centuries. It will allow us to design an image of an humanist more precise than the archetypal, without sense, that the xxth century literary history has defined.

KEY WORDS: Pedro de Navarra, Humanism, Courtisan, Spanish Renaissance Dialogue, European Politic of the xvith Century, Religion's War: Catholics vs. Protestants, Bibliography Repertory.

NORMAS DE EDICIÓN LECTURA Y SIGNO

Los trabajos se dirigirán a la dirección de la revista: Juan Matas Caballero / José María Balcells Domenech. Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. Dpto. Filología Hispánica. Campus de Vegazana. León. 24071. Correo electrónico: ulelys@unileon.es.

Los originales se enviarán impresos en papel (por duplicado) y en soporte informático. También podrán enviarse por correo electrónico.

Los libros, revistas, actas, etc., para reseñar se enviarán también a la dirección de la revista. De todos ellos se dejará constancia en la sección de libros recibidos. No se devolverán las publicaciones recibidas.

La aceptación de los trabajos será sometida al examen previo del Consejo de Redacción de la revista.

La extensión máxima recomendable de los trabajos será de 30 páginas para los ARTÍCULOS, 15 para las NOTAS y 6 para las RESEÑAS, aunque podrán publicarse trabajos de mayor extensión cuando su interés lo aconseje.

Los artículos y notas irán precedidos de un resumen (RESUMEN) de su contenido en español e inglés (ABSTRACT) de una extensión máxima de 10 líneas cada uno y de cinco palabras clave en español (PALABRAS CLAVE) e inglés (KEY WORDS) que condensen el contenido de los trabajos.

Los trabajos deberán ajustarse a las siguientes **normas de estilo**:

INTERLINEADO

- Interlineado: 1,5 para el texto y sencillo para citas textuales y notas a pie de página.

FUENTE

- Fuente: 12 Book Antiqua para el texto y 10 para citas textuales y notas a pie de página.

TÍTULO

- El título del trabajo irá en mayúscula, en negrita, centrado y encabezando el trabajo.

Revista de Filología
Universidad de la Laguna
La Laguna (Tenerife) España

Siglo XXI
Cátedra Miguel Delibes
Valladolid España

Salina
Universitat Rovira y Virgili
Tarragona España

TÍTULO: «En torno a la portada del *Burguillos*»

AUTOR: Macarena Cuiñas Gómez

RESUMEN

Este artículo contiene una descripción comentada de la portada de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope de Vega que la muestra como un elemento literario más de esta obra, al compendiar buena parte de los asuntos que luego se desarrollarán en ella.

ABSTRACT

This article describes and comments the title page of Lope de Vega's *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) as a literary element that summarizes all the important themes of the book.

TÍTULO: «La prédica del divertimento: la figuración carnavalesca de Judas Iscariote en una "sátira" de Luis Martín de la Plaza»

AUTOR: María Dolores Martos Pérez

RESUMEN

La «predica» del género satírico y lo festivo de la poesía burlesca, entendiendo lo satírico y lo burlesco no como géneros delimitables por tal caracterización sino como conjuntos fluctuantes de un tipo único de código literario que, a partir del XVI, da entrada en la literatura a temas desterrados del discurso oficial por su escasa legitimidad – se reúnen en un texto del antequerano Luis Martín de la Plaza (1577-1625), antologado por Espinosa en las *Flores de poetas ilustres* (1605).

Este artículo ofrece un acercamiento a la «Sátira a Judas Iscariote» de Luis Martín centrado en la redefinición de su papel en la antología en que se inserta – siempre desde la interacción texto (unidad)-conjunto en que se integra (antología) – y en su ubicación dentro de la producción poética de Luis Martín y del grupo antequerano. Para ello se han considerado dos ejes de análisis. Uno, horizontal, es decir, la «Sátira» en su «texto», o lo que es lo mismo, en la antología en que se integra; y, seguidamente, se estudiará el texto en sí (lectura vertical): diseño retórico, posibles modelos, hipotextos o simples intertextualidades, así como la singularidad de la «Sátira».

PALABRAS CLAVE: género satírico, poesía burlesca, Luis Martín de la Plaza, *Flores de poetas ilustres*.

ABSTRACT

The satirical «prédica» and the festive of the burlesque poetry, understanding the satirical and the burlesque not as genres delimitables for such a characterization but as fluctuating sets of a single type of literary code that, from the XVIth, let topics removed from the official literary discourse (due to its scanty legitimacy) enter the literary discourse, are put together in a text of Luis Martín de la Plaza (1577-1625), included by Pedro Espinosa in his anthology *Flores de poetas ilustres* (1605).

This article offers an approximation to the «Sátira a Judas Iscariote» of Luis Martín and focuses on redefinition of its role on the anthology in which it is inserted – always from the interaction text (unit)-frame (anthology) – and its place in the poetical production of Luis Martín. In consequence, two axes of analysis have been considered: One, horizontal, i.e., the «Sátira» within its frame, that is, within the anthology that includes it; and, immediately afterwards, the text is studied in its vertical axis: rhetorical design, possible models, «hypotexts» or simple intertextualities, as well as the singularity of the «Sátira».

KEY WORDS: satirical «prédica», burlesque poetry, Luis Martín de la Plaza, *Flores de poetas ilustres*.

TÍTULO: «Prosas de Lope»

AUTOR: José Montero Reguera

RESUMEN

La ficción en prosa de Lope de Vega constituye un corpus textual muy interesante por cuanto que en él confluyen no sólo circunstancias y motivos personales ingeniosamente reelaborados, sino también un verdadero propósito de renovación de la prosa áurea en la que este esfuerzo constituye un hito singular. Tal ejercicio literario, desarrollado a lo largo de casi cuarenta años, y sustentado en una integración hábil de la propia experiencia vital con un amplio conocimiento de las formas narrativas auriseculares, está dirigido, entre otros propósitos, a configurar una imagen del escritor seria y culta, alejada de la de escritor popular, “fácil”, que da gusto al vulgo “encerrando los preceptos bajo siete llaves”. Este objetivo, que se intensifica en el llamado período *De senectute* (1627-1635), está ya presente mucho tiempo antes, desde casi sus primeros éxitos en el teatro, y acompañará a Lope, sin conseguirlo, hasta ese testamento literario suyo que es *La Dorotea*.

ABSTRACT

The fiction works in prose of Lope de Vega form a very interesting textual corpus where coinciding personal circumstances, cleverly reelaborated, but also a real aim

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Alpha

Universidad de Los Lagos
Osorno Chile

Anales de Literatura

Universidad de Alicante
Alicante España

Castilla

Universidad de Valladolid
Valladolid España

Cuadernos del Lazarillo

Colegio de España
Salamanca España

Filología

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires Argentina

Letras Peninsulares

Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC) USA

Monteagudo

Universidad de Murcia
Murcia España

Analecta Malacitana

Universidad de Málaga
Málaga España

Anales de Literatura Española Contemporánea

Society of Spanish and Spanish-
American Studies
Boulder (Colorado) USA

Cuadernos del CEMYR

Universidad de la Laguna
La Laguna (Tenerife) España

España Contemporánea

Department of Spanish and
Portuguese
Columbus (Ohio) USA

Letras de Deusto

Universidad de Deusto
Bilbao España

El maquinista de la Generación

Centro Cultural de la Generación
del 27
Málaga España

Quaderni Iberoamericani

Asociatione Studi Iberici
Turín Italia

TÍTULO: «Kostas Kariotakis, Mario Benedetti y el “realismo burocrático”»

AUTOR: Stella Voutsas

RESUMEN

Tanto el poeta griego Kostas Kariotakis (1896–1928) como el uruguayo Mario Benedetti (1920) tratan en su obra la figura del funcionario, con su vida gris y la alienación que supone el trabajo de la oficina, la rutina y el horario que cumplir. En el estudio que sigue se examinan las afinidades de ambos poetas tanto con respecto a la fuente de la que derivan sus temas (la realidad cotidiana) como en cuanto a su lenguaje (una variante del habla cotidiana con acentos coloquiales). De modo que se podría hablar de un *realismo burocrático* que caracteriza a ambos escritores. Tal realismo va acompañado a menudo por el humor y el sarcasmo (a veces incluso el autosarcasmo), elementos que funcionan como antídoto a la realidad frustrante y a los que echaron mano con mucho afán tanto el poeta griego como el uruguayo.

PALABRAS CLAVE: Funcionario. Oficina. Realidad cotidiana. Lenguaje coloquial. Sarcasmo.

ABSTRACT

Both the greek poet Kostas Kariotakis (1896–1928) and the uruguayan Mario Benedetti (1920) deal in their work with the figure of the administrative official with his grey and dull life and with the alienation that involves the work in the office, the routine and the timetable to fulfil. The study that follows seek to point out the affinities between the two poets both in relation to the source of their themes (the daily reality) as well as their language is concerned (the daily speech with colloquial tones). In consequence, it would be possible to talk about a *bureaucratic realism* that characterizes both authors. This sort of realism goes frequently accompanied by the elements of humour and sarcasm (sometimes even the autosarcasm), means that function as the only antidote to the frustrating reality and for which both the greek and the uruguayan poet showed great interest.

KEY WORDS: Administrative official. Office. The daily reality. Colloquial language. Sarcasm.

in order to renew the fiction prose of the XVI and XVII centuries. These works written during forty years want to offer a new image of the writer so far than the “easy writer” of comedies, who likes the Spanish “vulgo” “encerrando los preceptos bajo siete llaves”. That new image would be directed to offer a serious and cultured Lope, through the five prose works: *La Arcadia*, *El Peregrino en su patria*, *Pastores de Belén*, *Novelas a Marcia Leonarda* y *La Dorotea*. This purpose is present in Lope not only in the period known as *De senectute* (1627-1635), but also from many years before.

TÍTULO: «Mateo Alemán y la puntuación del *Guzmán de Alfarache*»

AUTOR: Fidel Sebastián Mediavilla

RESUMEN

El estudio comparado de la puntuación de las tres ediciones autorizadas del *Guzmán de Alfarache*, bajo la vigilancia del autor (Madrid 1599, Madrid 1600 y Sevilla 1602), demuestra que Mateo Alemán se ocupó con esmero de la ortografía de su texto, y que lo corrigió sucesivamente por su propia mano.

El examen de la edición pirata de Madrid 1601 permite apreciar que coincide en muchas lecturas con las de 1600 y 1602, apartándose de la *princeps*; y que, a su vez, anticipa enmiendas que recogerá la edición sevillana. Se puede concluir que la edición de 1601 reproduce un ejemplar de la de Madrid 1600, corregido por la mano de Mateo Alemán.

PALABRAS CLAVE: puntuación, ortografía, Guzmán de Alfarache, Mateo Alemán, imprenta.

ABSTRACT

The comparative study of the punctuation among the three authorized editions of *Guzmán de Alfarache*, under the supervision of the author (Madrid 1599, Madrid 1600 and Sevilla 1602), shows that Mateo Alemán looked after of the orthography of the text accurately and that he corrected the three versions personally.

The perusal of the pirate edition (Madrid, 1601) allows us to check that the coincidences with the 1600 and the 1602 editions are numerous but it is far from the *princeps*; at the same time, it anticipates modifications that will be introduced in the Seville edition. We can conclude that the edition of 1601 reproduces a copy of the one of Madrid 1600, corrected by Mateo Alemán’s own hand.

KEY WORDS: punctuation, orthography, Guzmán de Alfarache, Mateo Alemán, printing.

TÍTULO: «Erotismo en el teatro de Rojas Zorrilla. I. La risa erótica»

AUTOR: Juan Matas Caballero

RESUMEN

A mi juicio, uno de los temas o motivos que resultan recurrentes e importantes en el teatro de Rojas Zorrilla es el erotismo, que se manifiesta de muchas formas, que se expresa con una evidente pluralidad tonal, que cumple una variada función, y que, sin duda, adquiere unos valores significativos. Habida cuenta de tal riqueza literaria y escénica del erotismo, en este trabajo tan sólo se pretende estudiar la vertiente humorística del tema, atendiendo a tres aspectos relevantes de la manifestación erótica del teatro de Rojas Zorrilla: tipos y prácticas del erotismo, la expresión erótica a través de campos léxicos y literarios y de metáforas verbales.

PALABRAS CLAVE: Siglo de Oro, Teatro, Francisco de Rojas Zorrilla, Erotismo, Humor

ABSTRACT

Erotism is a frequent and important topic in Rojas Zorrilla's dramatic work. It is expressed in many different forms, serving various purposes and without doubt it possesses significant values. This paper deals only with the humorous side of this topic, concentrating on three principal aspects of erotism in Rojas Zorrilla's work: types and practices of erotism, erotism and its lexical and literary expression, and verbal metaphores.

KEY WORDS: Golden Age, Theater, Francisco de Rojas Zorrilla, Erotism, Humour.

TÍTULO: «Edipo y Segismundo: la libertad en Sófocles y Calderón»

AUTOR: Benjamín Gomollón

RESUMEN

Calderón y Sófocles expresan, a través de sus héroes, su invencible fe en la libertad del ser humano, más allá de la marca del destino y del padre. Aun desde claves religiosas muy diferentes, no solo absorben en sus personajes, simbólicos pero profundamente humanos, el espíritu de la época, sino que también proporcionan una radical lectura artística de la historia y del individuo. Y frente al hundimiento inexorable de Edipo, la redención de Segismundo, como rey y como hombre, define la verdadera dimensión emancipadora del catolicismo trágico de Calderón.

PALABRAS CLAVE: Tragedia griega. Sófocles. Teatro español del Siglo de Oro. Calderón. Catolicismo trágico.

ABSTRACT

José Corredor-Matheos' approach to the Oriental spirituality, Zen Buddhism, to be precise, means the entry of new concepts of his own view of reality suitable for the third stage of his poetry. These new concepts show Corredor-Matheos' perception of thought. He has gone from an analytic and intellectual perception of thought to a more intuitive one. Corredor-Matheos believes that human beings tend to reach a flash of inspiration or "satori" in Japanese and to be in spiritual contact with Cosmos. Thus human beings identify themselves in such a way that they melt the differences and become One and Everyone at the sometime. The essence of Corredor-Matheos' poetry comes from this true connection with the world.

KEY WORDS: Poetry. Spirituality. Zen Buddhism. Empty.

TÍTULO: «Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño»

AUTOR: Luis Bagué Quílez

RESUMEN

Este artículo se centra en la poesía de Roberto Bolaño (1953-2003) dentro de sus coordenadas estéticas e ideológicas. Aunque su importancia como narrador ha eclipsado a menudo su interés como poeta, el propio Bolaño consideraba que las principales claves de su producción estaban en su obra lírica. Partiendo de esta perspectiva, se estudian la presencia de la ciudad, la representación metafórica del detective y la evolución del autorretrato en sus páginas. Todo ello contribuye a crear una autobiografía tal vez fragmentaria, pero en la que palpita una existencia dedicada a la escritura.

PALABRAS CLAVE: Poesía Hispanoamericana. Poesía Española. Ciudad. Detective. Autorretrato. Autobiografía.

ABSTRACT

This article focuses on the poetry of Roberto Bolaño (1953-2003), specifically on its aesthetic and ideological features. His role as a poet is not as relevant as his status as a novelist. However, from Bolaño's point of view, his lyrics could reveal the main clues to interpret his complete work. In this way several aspects are examined, such as the presence of the city, the metaphor of the detective, and the development of his poetic self-portrait. In sum, life and writing recreate the essence of his artistic autobiography.

KEY WORDS: Hispano-American Poetry. Spanish Poetry. City. Detective. Self-Portrait. Autobiography.

RESUMEN

La recurrencia multiseccular e intercultural con la que a lo largo de la historia se ha producido el fenómeno del exilio ha generado un tipo concreto de escritura susceptible de ser integrada en un marco epistemológico que, sin excluir otros, conciba el estudio de la literatura de los exiliados como una reacción literaria a su concreta situación contextual. En este artículo se desarrollan algunos de los puntos fundamentales (temáticos, formales y pragmáticos) de esa "poética del exiliado", así como algunas de las características que permiten definir la tipología del "escritor exiliado".

PALABRAS CLAVE: Literatura.Exilio.Compromiso.Testimonio.Escritor exiliado.

ABSTRACT

The experience of exile, repeated along centuries and a cross-culture occurrence throughout history, has produced a specific kind of writing that may be part of an epistemological field -without the exclusion of other ones- in which the study of literature of exiled writers is seen as a literary reaction to their particular context situation. This article expounds some key approaches (thematic, formalist and pragmatic) of the poetics of the exiled writer, in addition to some of the features that make it possible to define the typology of the writer in exile.

KEY WORDS: Literature.Exile.Commitment.Testimony.Exiled writer.

TÍTULO: «Contenidos orientales en la poesía de José Corredor-Matheos»

AUTOR: M.^a Elena Rodríguez Ventura

RESUMEN

La aproximación de José Corredor-Matheos a la espiritualidad oriental y en concreto al budismo zen supone para la poesía de su tercera etapa la entrada de nuevos contenidos portadores de esta particular visión de la realidad. Los conceptos aludidos en su poética tienen que ver principalmente con la eliminación de un tipo de percepción analítica e intelectual, en favor de una percepción intuitiva y espontánea. Cuando esto se consigue, el ser humano se encuentra predispuesto para alcanzar un estado de iluminación o *satori* (en japonés) a través del cual entra en contacto espiritual con el Cosmos. De este modo, todos los seres que componen el mundo se reconocen e identifican entre sí ignorando sus diferencias, en un estado de vaciedad que los conforma como el Uno y el Todo a un tiempo.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Espiritualidad. Budismo zen. Vacío.

ABSTRACT

Calderon and Sophokles express, through their heroes, their unbeatable faith in the freedom of the human being, beyond the sign of the destiny and the father. Even from very different religious keys, not only they absorb in its symbolic but deeply human characters the spirit of the time, but also provide a radical artistic reading of the history and the individual. And as opposed to the inexorable collapse of Oedipus, the redemption of Segismundo, as a king and a man, defines the true liberating dimension of the tragic catholicism of Calderon.

KEY WORDS: Greek Tragedy. Sofocles. Golden Age Spanish Theatre. Calderon. Tragic Catholicism.

TÍTULO: «Manuel Tamayo y Baus: Análisis de las claves que singularizan su propuesta de "realismo escénico" a través del estudio de *La bola de nieve* (1856)»

AUTOR: Víctor Cantero García

RESUMEN

La contribución de la obra dramática de Manuel Tamayo y Baus fue esencial para que se produjera la transición desde el drama romántico tardío a la comedia burguesa de costumbres de marcado carácter realista. En el presente artículo se analizan los elementos que componen la concepción del "realismo escénico" acuñada por el dramaturgo y al mismo tiempo se estudia su habilidad para plasmar dichos elementos en su obra *La bola de nieve* (1856). Pretende el autor con esta colaboración mostrar cómo Tamayo y Baus, al igual que lo hiciera Adelardo López de Ayala, va a sentar las bases del drama de realismo social que años más tarde cultivará Enrique Gaspar.

PALABRAS CLAVE: Realismo escénico. Manuel Tamayo y Baus. *La bola de nieve*. Drama realista.

ABSTRACT

The main point of this paper deals with the contribution of Manuel Tamayo y Baus to the transition from the belated romantic drama to the "alta comedia" plays, which in some cases displays realistic conditions. In this article, we'll analyse the notion of "scenic realism" set up by Tamayo y Baus and study how this conception is applied to his drama: *La bola de nieve*, (1856). The purpose of our research is to show how Tamayo y Baus, the same as Adelardo López de Ayala did, establishes the foundations of the social realistic drama, which would be diffused by Enrique Gaspar some years later.

KEY WORDS: Scenic realism. Manuel Tamayo y Baus. *La bola de nieve*. Realistic drama.

TÍTULO: «Cadáveres y sexualidad en Valle-Inclán»

AUTOR: Francisco Ramírez Santacruz

RESUMEN

En el presente trabajo se examina el tema de la sexualidad y los cadáveres en el teatro de Valle-Inclán, específicamente en dos obras de las *Comedias bárbaras* y en *Divinas palabras*. Se analiza tanto el carácter transgresor del tratamiento de la sexualidad y la muerte, así como la relación que distintas escenas morbidas guardan con la tradición pictórica española del desengaño barroco (Valdés Leal, por ejemplo) y, no solamente, con el decadentismo o la novela gótica.

PALABRAS CLAVE: Ramón del Valle-Inclán. Teatro. Sexualidad. Pintura barroca española.

ABSTRACT

In this work we examine the topic of sexuality and corpses in Valle-Inclán's dramatic production, specifically in two pieces of the *Comedias bárbaras* and in *Divinas palabras*. The spirit of transgression in the treatment of sexuality and death is analyzed as well as the relationship that several morbid scenes have not only with the Decadent movement or the gothic novel, but also with the Spanish pictorial tradition of the baroque *desengaño* (Valdés Leal, for instance).

KEY WORDS: Ramón del Valle-Inclán. Dramatic production. Sexuality. Spanish baroque painting.

TÍTULO: «El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía hispano-árabe»

AUTOR: Jesús Ponce Cárdenas

RESUMEN

El propósito de este artículo es tratar de iluminar algunas de las líneas de la tradición literaria que convergen en el *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*. A través de un exhaustivo recorrido se evidencian los vínculos que dicha composición establece con la tradición epigramática de los *poemas ofrenda*, con las valencias simbólico-amorosas de la paloma en la poesía hispano-árabe y con ciertos estilemas gongorinos.

PALABRAS CLAVE: Poesía hispano-árabe, Góngora, Lorca.

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the way Federico García Lorca approaches the literary tradition through an analysis of his *Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma*. Our work focuses on the parallels with the classical epigrams (gift-poems), the symbolic values of the dove in Hispano-Arabic poetry and Gongora's style.

KEY WORDS: Hispano-Arabic poetry, Góngora, Lorca.

TÍTULO: «El archivo de Ramón Sijé»

AUTOR: Aitor L. Larrabide

RESUMEN

En este trabajo se analiza la trayectoria vital e intelectual de Ramón Sijé (1913-1935) según la documentación conservada en el archivo familiar del escritor oriolano, recientemente cedida a la Fundación Cultural Miguel Hernández. Nuevos datos, muchos de ellos inéditos, nos ofrecen una visión de Sijé bastante alejada de los tópicos transmitidos por algunos críticos, más allá de la famosa "Elegía" dedicada por Miguel Hernández a su amigo.

PALABRAS CLAVE: Ramón Sijé. *El Gallo Crisis*. Poesía española contemporánea. Miguel Hernández.

ABSTRACT

In this work is deeply analyzed the biographical but also the intellectual path of Ramón Sijé (1913 - 1935), according to the preserved documentation in the familiar archives of the writer, based in Orihuela and which have been recently handed over to the Fundación Cultural Miguel Hernández. New data, almost unknown or unpublished, which offer a viewpoint of Ramón Sijé completely different to the most accepted by the critics; the one appearing in the famous "Elegía" that Miguel Hernández dedicated to him.

KEY WORDS: Ramón Sijé. *El Gallo Crisis*. Contemporary Spanish Poetry. Miguel Hernández.

TÍTULO: «Memoria y literatura: escribir desde el exilio»

AUTOR: Javier Sánchez Zapatero