

LECTURA Y SIGNO

UNIVERSIDAD DE LEÓN

N.º 17 2022

LECTURA Y SIGNO
REVISTA DE LITERATURA

LECTURA Y SIGNO

REVISTA DE LITERATURA

Vol. 17 - 2022



universidad
de león



SERVICIO
DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN

2022

Universidad de León
Área de publicaciones
Revista fundada en 2006 por el Dr. Juan Matas Caballero

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Jacobo Llamas Martínez (Universidad de León).

VOCALES

José Carlos González Boixo, María José Conde Guerri, María Luzdivina Cuesta Torre, Juan Matas Caballero (coordinador de la sección «Antología poética personal»), Javier Ordiz Vázquez.

CONSEJO CIENTÍFICO Y ASESOR

Álvaro Alonso Miguel (Univ. Complutense de Madrid), Carlos Alvar (Univ. de Ginebra), J. A. G. Ardila (Univ. de Edimburgo), Ignacio Arellano (Univ. de Navarra), José María Balcells Doménech (Univ. de León), Mercedes Blanco (Univ. Sorbonne, París IV), Ana Bognolo (Univ. de Verona), Antonio Chas (Univ. Vigo), Isabel Colón Calderón (Univ. Complutense de Madrid), Francisco J. Díez Castro (Univ. Islas Baleares), Francisco Javier Díez de Revenga (Univ. de Murcia), José Ignacio Díez Fernández (Univ. Complutense de Madrid), Francisco Florit Durán (Univ. de Murcia), Gaspar Garrote Bernal (Univ. de Málaga), Rafael González Cañal (Univ. Castilla-La Mancha), Pablo Jauralde Pou (Univ. Autónoma de Madrid), José Larra Garrido (Univ. de Málaga), M. Jesús Lacarra (Univ. Zaragoza), Armando López Castro (Univ. de León), Abraham Madroñal (CSIC), Enric Mallorquí-Ruscalleda (California State University, Fullerton), José Julio Martín Romero (Univ. Jaén), José Enrique Martínez (Universidad de León), Giuseppe Mazzocchi (Univ. de Pavia), José María Micó (Univ. Pompeu Fabra), José Montero Reguera (Univ. de Vigo), Brian C. Morris (Univ. Central Lacashire), Gonzalo Navajas (California State University, Irvine), Stefano Neri (Univ. de Verona), Carmen Parrilla García (Univ. de A Coruña), Felipe B. Pedraza (Univ. de Castilla-La Mancha), Antonio Pérez Lasheras (Univ. de Zaragoza), Jesús Ponce Cárdenas (Univ. Complutense de Madrid), Inoria Pepe Sarno (Univ. Roma Tre), José Antonio Pérez Bowie (Univ. de Salamanca), Asunción Rallo Gruss (Univ. de Málaga), José María Reyes Cano † (Univ. de Barcelona), Frank Reza Links (Universität Zu Köln, Alemania), Montserrat Ribao (Univ. Vigo), Lía Schwartz † (C.U.N.Y.), Germán Vega García-Luengos (Univ. de Valladolid).

Recepción de trabajos

Lectura y Signo. Departamento de Filología Hispánica y Clásica.
Campus de Vegazana, s/n. Universidad de León. 24007 León (España)
e-mail: jllam@unileon.es

Página web de la revista: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno>

Normas para la presentación de originales y dirección de envío de los originales: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/information/authors>

Política editorial: <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/about/editorialPolicies#focusAndScope>

Periodicidad: anual

Contenido: estudios originales, reseñas, antología poética.

Intercambio de revistas y suscripciones

Área de Publicaciones de la Universidad de León. 24007, León (España).
Tfno.: (+34) 987291166
<http://www3.unileon.es/recpub>
e-mail: publicaciones@unileon.es

© Universidad de León
Área de publicaciones

© Los autores

© Cubierta: Egon Schiele, «Autumn Trees», óleo sobre lienzo, 79,5 x 80 cm, 1911, colección privada

ISSN: 1885-8597

e-ISSN: 2444-0280

Depósito Legal: LE-371-2006

Maquetación y tratamiento digital de texto e imágenes: David Aller Llamera

Elaborado en Open Journal System

Queda prohibida cualquier forma de reproducción y transformación de esta obra sin la autorización de los titulares de la propiedad intelectual, lo que puede ser constitutivo de delito (art. 270 y ss. del Código Penal)

ANEJOS A LA REVISTA LECTURA Y SIGNO

ANEJO I	JUAN MATAS CABALLERO Y JOSÉ M ^a BALCELLS DOMÉNECH (EDS.), <i>CERVANTES Y SU TIEMPO</i> , 2008, 2 vols.
Anejo II	José MONTERO REGUERA, <i>Páginas de Historia Literaria Hispánica</i> , 2009.
Anejo III	Mercedes BLANCO, <i>Góngora o la invención de una lengua</i> , 2012.

EVALUADORES DE ARTÍCULOS DE NÚMEROS ANTERIORES

Irene Andrés-Suárez	Raquel Gutiérrez Sebastián	Carmen Parrilla
Rafael Alarcón	Yanna Hadatti	Cristina Patiño
Teresa Araújo	Marta Haro	Brígida M. Pastor
J.A.G. Ardila	Gina Herrmann	Felipe Pedraza
Álvaro Alonso Miguel	Araceli Iravedra	Antonio Pérez Lasheras
Alida Ares Ares	Pablo Jauralde Pou	Jesús Ponce Cárdenas
Gema Areta Marigo	Frank Reza Links	José María Pozuelo
Laura Arroyo Martínez	Ranata Londero	Javier Ordiz
Antonio Azaustre	Concepción López-Andrada	Vicente Ramón Palerm
Luís Bagué Quílez	José Manuel Lucía Megías	Tomás Regalado López
Jesús Barraón	Carmen Luna Sellés	Montserrat Ribao
Óscar Barrero	Abraham Madroñal Durán	Domingo Ródenas de Moya
Carmen Becerra	Enric Mallorquí-Ruscalleda	Borja Rodríguez Gutiérrez
Rafael Beltrán	Raúl Manchón Gómez	Mercedes Rodríguez Pequeño
Rafael Bonilla Cerezo	David Mañero	Carlos Rubio Pacho
Pablo Carriedo Castro	María Carmen Marín Pina	María Remedios Sánchez García
Antonio Chas	Miguel Marón García-Bermejo	Javier Sánchez Zapatero
Isabel Colón Calderón	Mario Martín Gijón	María Teresa Santa María
Bernard Darbord	José Luis Martín Morales	José Miguel Santamaría López
Isabel María de Barros Dias	José Julio Martín Romero	Germán Santana Henríquez
Francisco Javier Díez de Revenga	José María Micó Juan	Lía Schwartz
José Ignacio Díez Fernández	Juan Matas Caballero	Luís Miguel Suárez Martínez
Jorge Fernández López	José Montero Reguera	Barry Taylor
Francisco Florit Durán	Bienvenido Morros	Héctor Urzáiz
Jaime Garau Amengual	Gonzalo Navajas	María Victoria Utrera Torremocha
César García de Lucas	David Navarro	Carmen Valero Garcés
Maya García de Vinuesa	Stefano Neri	Fernando Valls
Gaspar Garrote Bernal	Francisca Noguero Jiméneiz	Germán Vega-Luengos
Rafael González Cañal	Mariano de Paco de Moya	Miguel Zugasti
Alfons Gregori	Nilo Palenzuela Borges	
Germán Gullón	José Palomares Expósito	

REVISTAS DE INTERCAMBIO

Analecta Malacitana

Universidad de Málaga
Málaga, España

Anales de Literatura

Universidad de Alicante
Alicante, España

Anales de Literatura Española

Contemporánea

Society of Spanish and Spanish-American
Studies
Boulder (Colorado), USA

Canelobre

Instituto Juan Gil-Albert
Diputación de Alicante
Alicante, España

Castilla

Universidad de Valladolid
Valladolid, España

Cuadernos del CEMYR

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

España Contemporánea

Department of Spanish and Portuguese
Columbus (Ohio), Usa

Ex Libris

Universidad de Alicante
Alicante, España

Faventia

Universidad Autónoma de Barcelona
Barcelona, España

Filología

Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina

Letras de Deusto

Universidad de Deusto
Bilbao, España

Letras Peninsulares

Department of Spanish
Davidson College
Davidson (NC), USA

El maquinista de la Generación

Centro Cultural de la Generación del 27
Málaga, España

Monteagudo

Universidad de Murcia
Murcia, España

Quaderni Iberoamericani

Asociacione Studi Iberici
Turín, España

Revista de Filología

Universidad de La Laguna
La Laguna (Tenerife), España

Revista Literaria Baquiana

Miami, USA

Salina

Universitat Rovira y Virgili
Tarragona, España

Transitions. Journal of Franco-Iberian Studies

Florida Atlantic University
Boca Ratón
Colorado College
Colorado Springs

ARTÍCULOS

**HACIA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DEL ANTICLERICALISMO
GALDOSIANO: LA MODERNIDAD DE LA FIGURA DE PRESBITERO NAZARÍN (1895)**

**TOWARDS A NEW INTERPRETATION OF GALDOSIAN CLERICALISM: THE
MODERNITY OF THE FIGURE OF THE PRIEST IN NAZARÍN (1895)**

VÍCTOR CANTERO GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide

RESUMEN

La presente colaboración pretende desmontar uno de los tópicos más socorridos en relación con Benito Pérez Galdós: su anticlericalismo. A través del estudio de sus postulados teológicos y de la aplicación de los mismos en la construcción de la figura don Nazario Zahirín, el clérigo protagonista de su novela *Nazarín* (1895), demostramos que don Benito no es un anticlerical dogmático, sino que su heterodoxia y rechazo a la imposición de la doctrina cristiana por parte de la Iglesia católica al pueblo creyente, así como sus discrepancias relativas al ejercicio ministerial por parte de los presbíteros, están más que justificadas. Gracias al análisis contrastivo entre el relato novelesco y los fundamentos de la «teología de la liberación», evidenciamos que don Benito puede ser considerado como un precursor de esta corriente teológica surgida en los años 60 del pasado siglo.

PALABRAS CLAVE: anticlericalismo, Iglesia católica, teología de la liberación, Galdós.

ABSTRACT

This collaboration aims to disclaim one of the most persistent commonplaces concerning Benito Pérez Galdós: his anticlericalism. Through the study of his theological postulates and their application in the construction of the character of clergyman don Nazario Zahirín, protagonist of his novel *Nazarín* (1895), we show that don Benito is not dogmatically anticlerical, but his heterodoxy, as to the imposition of Christian doctrine by the Catholic Church on its worshippers, and his discrepancies about the ministerial exercise by presbyters, are more than justified. Thank to the contrastive analysis between the fictional narrative and the foundations of “liberation theology”, we show that Don Benito can be considered a forerunner of this theological current that emerged in the 1960s.

KEY WORDS: anticlericalism, Catholic Church, Liberation Theology, Galdós.

* Recibido: 03-03-2022. Aceptado: 12-07-2022.

Cuando leemos las siguientes recriminaciones que don Nazario Zahirín, presbítero y protagonista de la novela de Galdós *Nazarín* (1895), le hace a don Pedro Belmonte, terrateniente y señor de la *Coraja*, a propósito del maltrato que este dispensa a sus criados «tómelo usted por donde quiera, que yo, tan pobre y tan desnudo como entré en su casa, saldré de ella. Los sirvientes son personas, no animales, y tan hijos de Dios como usted, y tienen su dignidad y su pundonor, como cualquier señor feudal»¹, y cotejamos dicho texto tanto con la presentación que en su momento hizo Gustavo Gutiérrez de su proyecto denominado «teología de la liberación», entendida como una reflexión crítica de la praxis histórica:

Una teología que no se limita a pensar en el mundo, sino que busca situarse como un momento del proceso a través del cual el mundo es transformado: abriéndose –ante la protesta, ante la dignidad humana pisoteada, en la lucha contra el despojo de la inmensa mayoría de los hombres, en el amor que libera, en la construcción de una nueva sociedad, justa y fraternal – al don del Reino de Dios².

como con la definición que la Iglesia católica ofrecía sobre este movimiento teológico, en palabras del entonces Cardenal Ratzinger, Prefecto de la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe:

Por tanto, tomada en sí misma, la expresión «teología de la liberación» es una expresión plenamente válida: designa entonces una reflexión teológica centrada sobre el tema bíblico de la liberación y de la libertad, y sobre la urgencia de sus incidencias prácticas. El encuentro de la aspiración a la liberación y de las teologías de la liberación, no es pues fortuito. La significación de este encuentro no puede ser comprendida correctamente sino es a la luz de la especificidad del mensaje de la Revelación, auténticamente interpretado por el Magisterio de la Iglesia³.

No podemos, cuando menos, que poner bajo sospecha el apelativo de anticlerical redomado que Marcelino Menéndez Pelayo le asigna a Galdós en el último tomo de su *Historia de los Heterodoxos Españoles*, donde llega a decir que don Benito es «el heterodoxo por excelencia, el enemigo implacable y frío del catolicismo, no es ya un miliciano nacional, sino un narrador de altas dotes, aunque las oscurezca el empeño de dar fin trascendental a sus obras»⁴. Lo mismo sucede con las pretensiones «de la menos ortodoxa pero muy católica Emilia Pardo Bazán, pasando por Clarín, Unamuno

1 PÉREZ GALDÓS, B., *Nazarín*, ed. Juan Varias, Madrid, Akal, 2001, p. 184. Todas las citas textuales corresponden a esta edición.

2 GUTIÉRREZ, G., *Teología de la Liberación. Perspectivas*, Salamanca, Sígueme, 1972, pp. 40-41.

3 RATZINGER, J., *Instrucciones sobre algunos aspectos de la Teología de la Liberación*, Roma, Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, 6/8/1984, III, 3 y 4.

4 MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, BAE, 5.2, 1956, pp. 1171-1172.

o los muy jóvenes Azorín, Barja o Maeztu que en 1901 quisieron hacer de Galdós una bandera del anticlericalismo, sin que él se dejara del todo»⁵. Y nuestra incredulidad sobre el marbete de anticlerical atribuido al escritor canario no solo se fundamenta en el cotejo de los textos antes citados, sino en el hecho incuestionable de que Galdós despliega en sus novelas «espiritualistas», *Nazarín*, (1895), *Halma*, (1895), *Misericordia*, (1897), un pensamiento teológico, el cual está más próximo a los postulados de la «teología de la liberación» como movimiento eclesial de las comunidades cristianas de base que del «magisterio» y de la doctrina de la Iglesia católica, la cual admitió muy a su pesar la existencia de esta corriente teológica surgida en Latinoamérica en los años 60 del pasado siglo.

Partiendo de las claves del pensamiento teológico galdosiano dedicamos la presente colaboración a demostrar, de un modo fehaciente, que Benito Pérez Galdós no solo no fue un anticlerical fanático, sino que actuó a través de sus novelas como un verdadero teólogo partícipe de las esencias de la «teología de la liberación», pues dedicó muchos de sus esfuerzos a urdir en sus textos todo un argumentario teológico coherente y bien arquitrabado, merced al cual impulsar una radical reforma de las estructuras eclesiales de la jerarquía de la Iglesia católica española de la segunda mitad del siglo XIX. Muchos son los ámbitos de la confesión católica censurados por el aguijón galdosiano: desde los abusos de poder ejercidos por los distintos estamentos de la jerarquía católica a las prácticas litúrgicas rutinarias y el adoctrinamiento impuesto por los servidores del aparato clerical al pueblo ignorante, pasando por los comportamientos inmorales del quienes habían recibido el sacramento del Orden y hecho solemne promesa de llevar una conducta intachable. Y para hacer más evidente su censura, Galdós simboliza en la figura de don Nazario, presbítero y protagonista de su novela *Nazarín*, todas las virtudes que él echa en falta en el clero al que censura. En esta figura aglutina don Benito todos los elementos que constituyen no solo su pensamiento teológico, sino sus anhelos de reforma y de cambio con respecto al modelo de praxis eclesial asentada en su tiempo.

Apuntado el propósito de nuestro estudio, pasamos a precisar la secuencia de contenidos que lo integran. En un primer momento nos detenemos a considerar los elementos sustanciales que componen el pensamiento teológico galdosiano, los cuales tienen su origen en su afán por llevar a la práctica los principios del liberalismo social y político. Partidario en todo momento de impulsar el progreso social, cultural y económico que acabase con el atraso secular del pueblo español, plasma en el proceder intachable del cura don Nazario el recurso más perspicaz para propinar un tirón de

5 RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C., «Galdós un cristiano heterodoxo», en *Galdós y su tiempo*, Carmen Arancibia y Ángel Bahamonde (coords.), Parlamento de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006, p. 135.

orejas a un estamento eclesial atrincherado en sus privilegios y ajeno a las penurias del pueblo llano, a la par que incorregible en sus vicios. Y qué mejor modo de provocar un terremoto en la estructura fosilizada de la jerarquía eclesial que dinamitarla desde dentro. Esto es justo lo que hace Galdós al concentrar en la figura del presbítero Nazarín el revulsivo más eficaz para echar en cara a los poderes eclesiales no solo sus vicios, sino su hipocresía y su ambición desmedida. En un segundo lugar aludimos a las sugerencias galdosianas para acabar con estos comportamientos nada ejemplares del clero. Respetando la lógica, que proporciona coherencia a nuestra secuenciación de contenidos, pasamos, en un tercer paso, de la teoría a la práctica; a saber: realizamos un análisis pormenorizado de todos elementos discursivos, situacionales, así como de las acciones y actitudes de don Nazario. Por medio de todos estos elementos, nuestro autor ofrece a los lectores de su novela un ejemplo de cómo es posible la encarnación del mensaje evangélico, legado por Jesucristo a sus discípulos por medio de las obras, y la entrega incondicional de este cura al servicio de los pobres y al cumplimiento de las funciones propias de su ministerio. Una dedicación a la praxis del mandato evangélico que nada tiene que ver con los preceptos doctrinales y las prácticas litúrgicas mecánicas propias del clero convencional. Damos fin a nuestra exposición con el apartado de las conclusiones.

1. UNA APROXIMACION A LOS POSTULADOS TEOLÓGICOS DE GALDÓS A TRAVÉS DE SUS NOVELAS ESPIRITUALISTAS

Que a Benito Pérez Galdós le obsesionaba la idea de acabar con el enorme influjo que en la sociedad española decimonónica tenía el catolicismo tradicional, no cabe la menor duda. Él sabía que las raíces de dicho estigma venían de muy atrás, tal como lo expresa en su ensayo *El sentimiento religioso en España*, (1844), al precisar que:

Durante siglos, ni una idea sola ha sido independiente de aquella idea madre (la idea religiosa), ni fuerza alguna ha obrado separada de aquella fuerza elemental [...] Calderón parece un candidato a la glorificación de Iglesia por su ardiente fe y por el ardor incomparable de su elocuencia cristiana⁶.

Por eso, desde su posicionamiento como liberal progresista, aprovechó todas las oportunidades que se le presentaron para hacerse oír en el debate público que la cuestión religiosa suscitaba en nuestro país. Él apostó desde el primer momento por promover una reforma integral tanto de la estructura jerárquica de la Iglesia católica española —que la hiciera regresar a la «eklesía» como comunidad cristiana de base—, como de las prácticas religiosas dogmáticas e intransigentes que sometían

6 PÉREZ GALDÓS, B., «El sentimiento religioso en España», en *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de abril de 1844, cfr. ROMÁN ROMÁN, I., *Galdós periodista. Artículos completos en la prensa de Buenos Aires*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 2020, p. 214.

al pueblo inculto a una obediencia ciega a los dictados de la clerecía. Y una de dichas oportunidades se le presentó en el discurso que don Emilio Castelar, del partido liberal progresista pronunció en las Cortes el 25 de junio de 1869. De dicha alocución, don Benito inserta el siguiente fragmento en *España sin rey*, (1907-1908), uno de los *Episodios Nacionales* de la quinta serie:

Hay un Dios más grande todavía, que no es el majestuoso Dios del Sinaí, sino el humilde Dios del Calvario, clavado en una cruz, herido, yerto, coronado de espinas. Grande es la religión del poder; pero es más grande la religión del amor. Grande es la religión de la justicia implacable; pero más grande es la religión de poder misericordioso⁷.

Este es tan solo un ejemplo de lo decidido que estaba Galdós a denunciar con su pluma todo lo que se opusiera a la libertad de culto en España y a la consideración del ser humano como individuo libre y liberado de la opresión de los poderes fácticos de la Iglesia. Don Benito logra desarrollar en sus novelas contemporáneas del ciclo espiritualista, desde *Ángel Guerra*, (1890-91), *Nazarín*, (1895), *Halma*, (1895) y *Misericordia*, (1897), terminando con *El abuelo*, (1897) y *Casandra*, (1905), «una excepcional transcripción narrativa de la ética de los Evangelios [...] primando una dimensión religiosa crítica, sobre todo en referencia al catolicismo hispano, tanto individualizado como clerical, en cuanto importante cuestión palpitante»⁸. A este celo reformador galdosiano alude Rosa Amor del Olmo, al precisar que:

El espiritualismo es lo que más se acerca a la reforma galdosiana, pero tal vez el escritor no sospechaba que para la sociedad española, todo lo que no fuera catolicismo tradicional e *inquisicional*, no servía [...] La reforma social de Galdós, por tanto, iba dirigida a una reforma de las estructuras religiosas, denunciando una falsa religión perniciosa para la sociedad, a cambio de la defensa y búsqueda de la verdad⁹.

Pues bien, esta «ética de los evangelios» que Galdós traslada a su narrativa presupone en el escritor canario una permanente reflexión teológica sobre todo lo que concierne a la condición del ser humano como cristiano que vive su fe, bien como una experiencia personal, bien como una vivencia colectiva. Dicha reflexión se encamina a plantear una completa enmienda al pensamiento teológico oficial, a la par que un cambio radical en las prácticas eclesiales del credo católico, alejadas de las verdaderas necesidades del pueblo creyente. Una reflexión que, por otro lado, no es ajena a las dificultades que entraña tal cambio, pues don Benito es consciente de lo arduo de su

7 PÉREZ GALDÓS, B., *España sin rey*, Madrid, *Historia 16*, Caja Madrid, 1996, pp. 72-73.

8 APARISI LAPORTA, A., «Introducción al pensamiento religioso y teológico de Galdós», *Archivo Teológico Granadino*, 83 (2020), p. 59.

9 AMOR DEL OLMO, R., «Religión y revolución: hermenéutica sobre textos dramáticos galdosianos», en *Actas del VII Congreso Internacional Galdosiano*, Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar Bonilla, Rosa María Quintana (eds.), Casa Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 2013, p. 142.

labor, toda vez que la religión católica y sus hábitos ancestrales estaban tan arraigados en suelo hispano, que ante el menor intento por parte de otras confesiones, como el protestantismo, por abrirse camino en aquella sociedad, el fracaso estaba garantizado:

O católico o nada. Tengo la seguridad de que todos los pueblos por cuyas venas corre nuestra sangre, han de hallarse en el propio caso. O católicos o nada. Estos pobres anglicanos se desgañitan sin ganar conciencias a su rito, y entre las gentes sencillas que los oyen, cunde una observación que parece una tontería y que quizás entrañe un sentido profundo, a saber: que todos son lo mismo y (diciéndolo con el debido respeto) los mismos perros con distintos collares¹⁰.

No obstante, nuestro autor no se amilana ante tan poco halagüeño panorama; antes al contrario, se crece en la adversidad porque sabe que la razón le asiste. Su propósito por lograr que los seres humanos alcancen en este mundo su plena realización no puede verse cercenado por una interpretación partidaria e interesada de los postulados evangélicos, por parte del clero. De aquí su persistencia en plasmar en sus novelas un mensaje de liberación del pueblo llano del sometimiento y obediencia sumisa al poder eclesiástico. Es decir que, en cierta medida, don Benito puede considerarse como un adelantado a la «teología de la liberación», pues esta corriente teológica propugna la renovación eclesial, en palabras de Jon Sobrío:

En esto consiste, a nuestro juicio, lo fundamental de la teología de la liberación. El dejarse afectar por la opresión real, el preguntarse qué hacer con ella y cómo transformarla en liberación, configura el ejercicio de la inteligencia y la distingue sustancialmente de otras teologías, las tenidas por tradicionales o las tenidas por progresistas¹¹.

Examinemos, por tanto, en primer lugar cuáles son los fundamentos filosóficos que promueven el afán galdosiano por crear en sus lectores una conciencia cristiana de signo liberal, la cual se sustente sobre la praxis de la fe evangélica en estado puro. Acto seguido, repararemos en los elementos constitutivos del discurso teológico galdosiano, para recalcar, en un tercer paso, en las muestras representativas de dicho discurso en sus novelas espiritualistas.

Cuando nuestro autor decía en su ensayo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), a propósito de dónde debían de salir los temas que nutren la novela moderna de costumbres:

Los vicios y caracteres que engendran los caracteres y determinan los sucesos son también estos de por acá. Nada de abstracción, nada de tesis, aquí solo se trata de referir y de expresar, no de expresar tesis morales más o menos raras y

10 PÉREZ GALDÓS, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, Año III, Tomo XV (1870), p. 218.

11 SOBRINO, J., «La teología y el “principio de liberación”», *Revista Latinoamericana de Teología*, 15 (1988), pp. 116-118.

empingorotadas; sólo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte¹².

Ya apuntaba a que sus novelas fuesen un vivo reflejo de los vicios y virtudes de las distintas clases sociales, entre ellas el clero, cuyos comportamientos y actitudes, positivos o deplorables no deja de resaltar en sus textos. Este modo de proceder surge en Galdós tras haber asimilado el pensamiento de los filósofos franceses del siglo XVIII (Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Marivaux, Turgot), tras conocer lo que pensaban los positivistas europeos del siglo XIX (Saint-Simon, Auguste Comte, John Stuart Mill) y simpatizar con los postulados de Friederick Krause y los utilitaristas ingleses. En todos ellos prima la racionalidad del ser humano frente a cualquier intento de los poderes fácticos —en este caso el clero— por cultivar en el pueblo el temor a lo desconocido y el recurso a la superstición. De aquí que la reflexión teológica galdosiana hunda sus raíces en el pensamiento filosófico racionalista, entendido como promotor de la liberación del individuo de la tutela de cualquier tipo de adoctrinamiento religioso que impida al sujeto decidir libremente sobre sus creencias y prácticas religiosas. Creencias, que en el caso que nos ocupa, van ligadas a la fe cristiana como sustento que da sentido a la vida del creyente. Es decir, que Galdós se pregunta por el sentido de la existencia humana y por el enigma de la vida, dando respuesta ambos interrogantes en clave de religiosidad cristiana, puesto que:

Sin ser teólogo, llega a serlo. Las dos cosas al mismo tiempo. No lo es de profesión, menos aún es persona de psicología clerical o de interés por alguna sistematización teórica de la fe cristiana. No se espera de él tampoco el vigor y la exactitud de los términos empleados [...]. Pero si es teólogo cristiano, en cuanto que, primero, toda su obra es un excepcional diseño de la espiritualidad evangélica, desarrollando una sorprendente y excepcional sensibilidad respecto a las esencias evangélicas; y, segundo, el Dios preferente de sus héroes es el Dios de Jesucristo. Y a partir de estas dos premisas traza el análisis —siempre novelado— de los grandes temas del mensaje del Cristianismo¹³.

De hecho, Galdós resulta ser un teólogo que huye del discurso teórico, pues presenta en sus novelas, por un lado, personajes que encarnan la praxis neotestamentaria en su vida diaria; tal es el caso de los siguientes sacerdotes: don Nazario, en *Nazarín* (1895), Luis Gamborena, en *Torquemada y San Pedro* (1895), Manuel Flórez, en *Halma* (1895), don Tomé, en *Ángel Guerra* (1890-1891), entre otros. Todos ellos viven el presbiterado de modo acorde al ministerio del Orden que profesan; y, por otro, a quienes representan justo lo contrario: Torquemada, en *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz*, (1993), *Torquemada y San Pedro* (1895), José Fago, en *Zumalacárregui* (1898) o Pedro Polo, en *Tormento* (1884). En suma, tal como sostiene

12 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, pp. 169-170.

13 APARISI LAPORTA, A., *La perspectiva teológica en el pensamiento galdosiano*, Madrid, Universidad Carlos III, 2015, p. 172.

Daniel Gautier, el discurso teológico no es privativo de los eclesiásticos, pues literatos como don Benito poseen el suyo:

“Comment accepter de se voir donner des leçons de miséricorde par un laïc anticlérical qui ne songe qu’à ternir l’image de ‘notre Sainte Eglise’, penseraient certains? Le monde spirituel est-il réservé aux seuls ecclésiastiques ou bien est-ce l’affaire de tous?... La littérature a beaucoup fait ces derniers temps pour rendre le spirituel accesible à tous, Des auteurs français comme Bernanos, Péguy, Claudel... ont apporté beaucoup à la spiritualité chrétienne¹⁴.

La segunda fuente de la que surte Galdós para suplir el rol del teólogo profesional es su conocimiento de la Biblia. El escritor canario es un lector habitual del Antiguo y Nuevo Testamento, hasta tal punto que las citas literales de pasajes bíblicos son frecuentes en sus novelas, citas que a juicio de Leonardo Romero Tobar se hacen aún más evidentes en *Nazarín*, novela de fuerte fraseología evangélica en la que «Galdós en la trayectoria que puntean los dieciocho años que la separan de *Gloria*, fue transformando una visión polémica de la figura de Cristo hasta llegar al modo de dulce Mesías, absolutamente libre y plenamente entregado a la práctica del amor desinteresado que es el clérigo Narazín»¹⁵. El tercer manantial del que bebe don Benito son sus conocimientos de la patristica¹⁶. Un ejemplo claro de ello lo tenemos en *Halma*, novela que sigue las líneas maestras de *Las Confesiones*, de San Agustín, hasta tal punto que el escritor canario incluye citas textuales del santo de Hipona en su relato, de tal modo que:

Y es el personaje principal de dicha novela, Halma — este es el nombre que recibe su protagonista Catalina de Artal tras su boda con el diplomático alemán Federico de Halma y Lautenberg —, refleja la odisea del alma que intenta regresar a Dios por la meditación de Cristo. Además este personaje aparece caracterizado con rasgos propios de Mónica y Agustín — viudedad, conversión de su difunto esposo, contención frente a las habladurías, interés por la vida monástica — al igual que el personaje de José Antonio Urrea representa la vida disoluta del joven Agustín y la posición de dependencia filial de Halma¹⁷.

Conocidos los veneros que surten el pensamiento religioso de Galdós, procedemos a considerar cuáles son los elementos sustanciales de su discurso teológico. Don Benito pone el foco en el ser humano concreto, abarcando toda su complejidad existencial, el ser de carne y hueso, el que sufre la miseria y las penalidades de la vida y

14 GAUTIER, D., «Lamennais-Galdós, o comment reconcilier l’Eglise de la paupere d’après deux prophetes “étranges”, *Isidora*, 17 (2001), p. 96.

15 ROMERO TOBAR, L., «De Nazario a Nazarín», en *Actas V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Las Palmas, 1993, p. 473.

16 Para conocer más sobre el recurso a los Santos Padres de la Iglesia por parte de Galdós, cfr. CARDONA, R., «Galdós y los santos padres; hacia una teología de la liberación», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2013, pp. 139-147.

17 ENCUESTRA ORTEGA, A., *Introducción a las Confesiones de San Agustín*, Madrid, Gredos, 2010, p. 91.

que es quien anhela con más fuerza un mensaje de salvación, una esperanza de que su vida puede mejorar, una promesa liberadora semejante a la apuntada por la Teología de la Liberación, entendida como una teología de la transformación liberadora de la historia de la humanidad. Es decir, para Galdós «se cree en Dios a partir de una situación histórica determinada; el creyente forma parte [...] de un tejido cultural y social» y luego «se intenta pensar esa fe»¹⁸. En otras palabras, para el novelista canario la verdadera fe cristiana es la que libera al hombre de la opresión y del sometimiento a cualquier tipo de poder, y lo consigue por medio de las obras, no por la palabra. De este modo la teología galdosiana es una hermenéutica del mensaje de Jesucristo, el cual cuando toma forma humana, cuando se encarna en la pura realidad, produce una sustancial mutación en la persona y en la sociedad. Cambios que para nada son del gusto de los poderes establecidos, y mucho menos del poder eclesiástico que con los mismos ve peligrar su posición de dominio y de privilegio. De aquí que nuestro autor haga de sus novelas auténticos tratados de teología práctica: sobre el poder de las bienaventuranzas, en *Misericordia*, sobre la reforma de la Iglesia por el regreso a la pobreza y a la vida en comunidad, en *Halma* y *Ángel Guerra*, o sobre el presbítero católico, en *Nazarín*, *Zumalacárregui* y *Aita Tettauen*.

Otra de las señas de identidad del pensamiento teológico galdosiano es el recurso a la fuerza de los símbolos dotados de un componente trascendental que supera la realidad cotidiana. Dicho componente nos remite a unos valores abstractos sobrehumanos, los cuales –teñidos de un sentimiento religioso– se ubican en la mente del creyente como referentes a imitar. Tal es el caso de la «bondad» simbolizada por Benina en *Misericordia*, personaje que encarna el amor desinteresado hasta tal extremo que entre la práctica de la caridad y la encomienda evangélica –«nadie tiene mayor amor que quien da la vida por los amigos» (*Juan* 15, 12) no media distancia alguna. Galdós recurre al personaje-símbolo como procedimiento más eficaz para convertir su narrativa teológica en todo un alegato de cómo la fe puede ser vivida e interpretada como una experiencia capaz de cambiar el modelo social en el que ubica a los protagonistas de sus obras. No menos eficaz es para nuestro autor la simbología onomástica que atraviesa toda su novelística, entre la que citamos a modo de ejemplo: *Nazarín* (*Nazarín*): Jesús Nazareno en su vida y Pasión; *Ándara* (*Nazarín*): andante peregrina convertida, *Beatriz* (*Nazarín*): «Beatriz» de la *Divina comedia* o María Magdalena. *Torquemada*: gran inquisidor; *Benina*, *Benigna* (*Misericordia*): bondad absoluta. Esta simbología refuerza el trasfondo cristiano que nuestro autor otorga a las acciones ejecutadas por sus protagonistas, de tal modo que «esta caracterización simbólica del mundo galdosiano nos permite acercarnos al problema de las relaciones entre el arte en general y religión, y más particularmente entre literatura y religión»

18 GUTIÉRREZ, G., *El Dios de la vida y de la liberación humana*, CEP, Lima, 1992, pp. 17 y 22.

y esto es gracias a que «existe un denso entrecruzamiento de coordenadas simbólicas, cuya inspiración básica es de carácter religioso»¹⁹. Una proximidad que en el caso de Galdós no nos sorprende, a tenor del siguiente comentario de Leopoldo Alas «Clarín»:

Galdós es hombre religioso, en momentos de expansión lo he visto animarse con una especie de unción recóndita y pudorosa, de esas que no pueden comprender ni apreciar los que por oficio, y hasta con pingües sueldos, tienen la obligación de aparecer piadosos a todas horas y en todas partes²⁰.

Procedamos a comprobar hasta qué punto los postulados teológicos galdosianos están presentes en sus novelas espiritualistas. Comenzando por *Misericordia*, parece oportuno citar el siguiente comentario que Galdós hace sobre su protagonista:

Tantas obligaciones se había echado encima que sabía cómo atender a ellas (...) Tenía, pues sobre sí, la heroica mujer, cargas demasiado fuertes, pero las soportaba y seguía con tantas cruces por la empinada cuesta ansiosa de llegar sino a la cumbre, a donde pudiera²¹.

Estas palabras nos sitúan ante un alma excepcional. Benina es el máximo exponente de la caridad entendida como un acto de amor compasivo, en clara conexión con la fe que el verdadero creyente debe profesar, a tenor de lo dicho por San Pablo a los Corintios «y si tuviera el don de la profecía y entendiera todos los misterios y todo el conocimiento, y si tuviera toda la fe como para trasladar montañas, pero no tengo amor, nada soy» (1.^a Corintios 13, 12). Esta praxis de la caridad, como virtud cristiana que se transforma en amor en caso de Benina, es el pilar esencial del pensamiento teológico galdosiano y en Benina constituye un rasgo natural y voluntario, pues su creencia en Dios y su fe no son fruto del fanatismo, sino del amor al prójimo. Este es el genuino sentido que don Benito concede al ejercicio de la caridad, puesto que:

Galdós condena la caridad cristiana como transacción mercantilista, pero también rechaza el sentimiento de lástima, en tanto que se produce por una desigualdad social, por ello el papel de Benina es tan trascendental al no atender a la naturaleza del que ayuda, se mueve por amor, por el amor que debería ser intrínseco en el ser humano²².

Otra de las novelas con las que el autor canario pone en valor las virtudes cristinas es *Ángel Guerra*. Ya en la definición que hace Valle-Inclán de su protagonista podemos observar la intencionalidad con la que Galdós dibuja a su personaje:

19 CORREA, G, *El símbolo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 22 y 226.

20 ALAS, L. «Clarín», *Galdós novelista*, Barcelona, PPU, 1991, p. 23.

21 PÉREZ GALDÓS, B., *Misericordia*, Barcelona, Vicens Vives, 2011, pp. 246-247.

22 VARELA, M., «Misericordia, la caridad cristiana a análisis; el sentimiento caritativo en *Misericordia*». Disponible en: <<https://esoslocosfilologosblog.wordpress.com/2015/11/13/misericordia-la-caridad-cristiana-en-analisis-el-amor-el-sentimiento-caritativo-de-misericordia/>> [17/01/2021].

Ángel Guerra no es solo un revolucionario arrepentido, es la encarnación del más puro amor humano, el fanático de las virtudes sociales, el Amadis de Gaula de la caridad; en una palabra: la santidad librepensadora y francmasónica. Ángel Guerra como Tomás Orozco son los primeros apóstoles de una religión nihilista — porque ha de nacer de la ruina de los existencialistas — basada en el evangelio²³.

Un personaje que, a juicio del crítico de *La Época*, es:

Un soñador, un fanático, que al principio se bate con las armas por la República, y luego se bate espiritualmente por la religión: es un Leo Taxil, masón primero, ascético y místico más tarde; es un temperamento incomprensible, ardoroso, exaltado, aventurero, Quijote de todas las causas buenas y malas, que a no gozar de fortuna y posición, le hubieran enjaulado; sobre su tumba podría ponerse el título de un drama de Echegaray; ¡O locura o santidad!²⁴.

En suma, Galdós nos presenta en esta novela el conflicto existencial de su protagonista, el cual oscila entre el radicalismo revolucionario y el misticismo religioso. Unas oscilaciones que más bien obedecen a un cambio aparente y falso, pues tal como indica José Ortega y Munilla, director de *Los lunes, de El Imparcial*, no está motivado por verdaderas ansias de perfección moral y espiritual, sino por el amor que siente hacia Leré y el deseo no confesado del todo hasta el final de la novela, de no separarse de ella, de tal modo que «el amor a Leré, su deseo de agradarla, toma en el alma de Ángel Guerra aspecto de devaneo místico. Sin la presencia de Leré, sin sus consejos, sin el recuerdo de su rostro, no concebiría Ángel Guerra la vida espiritual ni le importaría lo más mínimo el paraíso»²⁵. Pues bien, en este personaje de carácter utópico y conducta visionaria deposita Galdós los ingredientes sustanciales del Cristianismo y de su reflexión teológica, hasta el punto de que el crítico José Yxart tilda a Ángel Guerra de «apóstol de la caridad, del Evangelio puro», pues:

Por un lado, desconfía a estas fechas del laicismo, de la filantropía puramente filosófica: lo hemos repetido, quiere poner su amor al prójimo al abrigo de un dogma; por otro, no halla para él molde que no le parezca estrecho. Su compasión ardorosa y viva, se extiende al mismo vicio: tiene sus raíces en una comprensión más clara y honda de las humanas imperfecciones²⁶.

Recalemos ahora en *Nazarín*, novela en la que la reelaboración hipotextual del relato evangélico condiciona de manera casi sistemática el contenido de toda la obra, de tal modo que:

23 VALLE-INCLÁN, R. M. del, «Ángel Guerra, novela de Benito Pérez Galdós», *El Globo*, 13 de octubre de 1891.

24 SORIANO, R., «Ángel Guerra», en *Autores y Libros, La Época*, 16 de julio de 1891.

25 ORTEGA Y MUNILLA, J., «Ángel Guerra», en *Los Lunes del Imparcial*, 6 de julio de 1891.

26 YXART, J., «Ángel Guerra, novela contemporánea de Benito Pérez Galdós», *España Moderna*, 33 (1891), p. 48.

Si la disposición de la materia narrativa recrea intencionadamente, según se acaba de explicar, el patrón de la novela cervantina, su contenido y su expresión remiten más bien a los *Evangelios* [...] Menudean de tal forma las referencias concretas, de detalle, a las Sagradas Escrituras, que enumerarlas todas resultaría demasiado monótono²⁷.

No obstante, citemos, a modo de ejemplo, la escena en la que don Nazario, tras los ruegos de Ándara, «si usted quiere, don Nazario, la niña sanará»²⁸, el sacerdote se acerca a la casa donde se encuentra la pequeña a punto de morir, impone la mano a la enferma y reza fervientemente por ella, lo que constituye una clara recreación del pasaje de *Lucas* 8, 40-56, en el que el evangelista narra la resurrección de la hija de Jairo. Toda la novela está plagada de intervenciones similares por parte del tonsurado, hasta tal punto que podemos afirmar que el relato galdosiano constituye un verdadero tratado de Cristología, por medio del cual, Galdós pone en boca de su protagonista elementos sustanciales del mandato evangélico, por lo que convierte al clérigo en un *alter ego* de Jesús de Nazaret. Es el presbítero don Nazario un icono del fiel cumplimiento del ministerio sacerdotal y la perfecta encarnación de todas las virtudes del creyente, el cual asume el compromiso de la fe como una realidad consustancial a su propia vida. Es decir, el novelista canario sintetiza en la figura del cura su visión de la teología cristiana y propone, a través de las actuaciones del eclesiástico, una alternativa al pensamiento católico oficial de la Iglesia jerárquica. Don Benito propugna, por medio del padre Nazarín una vuelta a la fe de los primeros cristianos. Dicha fe consiste en una vivencia personal e intransferible de la palabra de Dios. Una experiencia única, que, tal como señala San Agustín, envuelve por completo al creyente, desalojando de su mente cualquier temor y preocupación:

Estos pensamientos revolvía yo en mi corazón mísero, mordido de cuitas roedoras, engendradas por el temor de la muerte y de la desolación de no haber hallado la verdad. Pero, no obstante, en mi corazón estaba firmemente enraizada la fe en Jesucristo, Señor y Salvador nuestro, tal como profesa la Iglesia Católica; fe en muchos puntos amorfa todavía y vagorosa, fuera de toda norma doctrinal²⁹.

2. CÓMO ACABAR CON LOS ABUSOS Y VICIOS DE LA ESTRUCTURA DEL PODER ECLESIASTICO: LA FIGURA DEL PRESBITERO

Sabe muy bien Galdós que el modo más eficaz para demostrar que sus presupuestos teológicos se pueden llevar a la práctica es contar con el agente

27 PRADO ESCOBAR BONILLA, M. del, «Artificios narrativos en *Nazarín*, de Galdós, *Philologica Canariensis*, 4-5 (1998), p. 79.

28 PÉREZ GALDÓS, B., *Nazarín*, *ob. cit.*

29 AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Las Confesiones*, traducción, introducción y prólogo de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1961, pp. 319-320.

idóneo que los desarrolle; a saber, la figura del presbítero, cuyo perfil había ya anticipado el escritor canario por medio del bate anglicano Horacio Reynolds, en *Rosalía*, (1872):

Hermosa y santa es la profesión del sacerdocio en todas las religiones; pero también la más difícil, ya que exige mayor fortaleza de ánimo, mayores virtudes y una abnegación sin límites. Los que la adoptan sin suficiente reflexión y arrastrados por impresiones pasajeras, algún día descubren los inconvenientes de su precipitación y ceguera³⁰.

Siendo el propósito de nuestro autor poner en solfa la corrupción y los abusos del clero, qué mejor forma de hacerlo que el recurso a la alegorización de un conjunto de curas, los cuales con su conducta intachable desenmascaran todos los excesos, tropelías y agravios cometidos por quienes, amparados en su condición de ministros de la Iglesia, campaban a sus anchas por el mero hecho de vestir sotana y teja. Y en relación con dichas alegorizaciones:

Nazarín lo es de la vida de Jesús Nazareno. Esto significa que *Nazarín* es Jesús, que si Jesús viviese en 1895 en Madrid sería como *Nazarín* [...] Esta alegoría fue frecuente en la época. Ahora bien, ¿para qué? Unos autores podían expresar su neocristianismo, o neocatolicismo, o neomisticismo; no es el caso de Galdós. Otros pretendían un didactismo moral; en Galdós hay algo de esto, pero también hay bastante más: una crítica fuerte de la corrupción social y de la inutilidad política³¹.

Este recurso a lo alegórico en las figuras de don Manuel Flórez y don Modesto Díaz, en *Halma*; don Juan Caso y don Tomé, en *Ángel Guerra*; el padre Nones, en *Tormento* y *Fortunata y Jacinta*; don Rafael, en *Marianela*; Gamborena, en *Torquemada* y *San Pedro* o don Narciso Vidaurre, en *Mendizabal*, por contar los misacantanos con más virtudes que defectos, implica por parte de nuestro autor un detallado estudio de cada uno de estos clérigos, personificando en ellos las virtudes merced a las que ellos brillan por el cumplimiento del santo ministerio en el que han sido ordenados o aspiran a serlo. Tal es el caso de *Ángel Guerra*, aspirante a sacerdote, cuya vocación al sacerdocio cobra impulso tras contemplar el sacramento de la Eucaristía:

Allí se sintió Ángel en la plenitud de su vocación eclesiástica, se reconoció definitivamente admitido en el apostolado de Cristo, y digno de que a sus manos descendiera el cuerpo vivo del Redentor. Desprendido ya de las últimas costras de la materialidad terrestre, era todo espíritu, todo amor a Dios Omnipotente y a su hechura la mísera humanidad rendida³².

Con este impulso vocacional, Galdós pretende convertir al protagonista de su novela en un modelo de presbítero y una encarnación de sus postulados teológicos,

30 PÉREZ GALDÓS, B., *Rosalía*, ed. Alan Smith, Madrid, Cátedra, 1984, p. 64.

31 VARIAS, J., «Introducción», *ob. cit.*, pp. 39-40.

32 PÉREZ GALDÓS, B., *Ángel Guerra*, Madrid, Alianza Editorial, 2019, p. 504.

así como en un ejemplo del grado de las cualidades con las que debía contar todo aspirante al orden ministerial. Este posicionamiento galdosiano por lograr que el clero se limitase al ejercicio, funciones y cometidos originales es calificado por Clarín como una introducción de Galdós en la «hondura cristiana», algo que al autor de *La Regenta* le causa extrañeza, pues a su juicio:

Es claro que la novela resulta lo que yo esperaba, todo un monumento nuevo de la imaginación de Vd. Tiene mucha más miga de la que parece penetrar el buen Urrecha, y hasta me temo que yo mismo (modestia aparte) he de dejar algo sin comprender del todo. Me asusta Vd. metido en honduras cristianas con ese positivismo singular del talante de Vd. No sé, en definitiva, que piensa Vd. del cristianismo y aún del espiritualismo³³.

A tenor de este comentario, resulta evidente que «Clarín se refería a la técnica naturalista, dominante en la novela, sobre todo, en la construcción de los personajes, y a la influencia determinista del medio, pero, a la vez, se percataba de que el autor intentaba hacer compatible dicha técnica con sus aspiraciones espiritualistas de esta época»³⁴.

Otro de los protagonistas galdosianos cuyo perfil sacerdotal es subrayado por el novelista canario es el misionero Gamborena, en *Torquemada y San Pedro*, novela en la que:

La institución de la Iglesia se encuentra representada por el clérigo Gamborena, un misionero que tiene el oficio y la vocación de convertir infieles. Mezcla de guerra misionera y política redentora que se entrecruza con la escritura y la traducción de un proyecto regeneracionista sustentado en el reencuentro espiritual. No obstante, el avaro se degrada en su propia ambigüedad. Ahora los símbolos de la hoguera, la cruz y el Purgatorio como imágenes del sacrificio y sufrimiento son sustituidos por la figura de San Pedro como imagen íntima de la esperanza³⁵.

En este caso Galdós destaca la valía de Gamborena, el cual ya no ejerce como misionero empeñado en convertir al cristianismo a gentes en tierras lejanas, sino que se enfrenta con la difícil misión de redimir nada menos que «al flamante senador y Marqués de San Eloy en el cual encuentra el alma más impenetrable de todas»³⁶. Tan difícil se lo pone el usurero Torquemada al clérigo, que tiene que llegar la última hora de

33 ALAS, L., «Clarín», Carta fechada en Avilés, el 16 de agosto de 1891.

34 SOTELO VÁZQUEZ, M. L., «Ángel Guerra, de Benito Pérez Galdós ante la crítica de su tiempo», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de las Palmas, 1990, p. 548.

35 CÁCERES MILNES, A., «El pensamiento religioso de Galdós a través de Torquemada», *Signos. Estudios de Lingüística*, vol. 35, 51-52 (2002), p. 27.

36 EARLE, P., «Torquemada, el hombre-masa», *Anales Galdosianos*, año II, 2 (1967), p. 37.

aquel para que tome conciencia de que su salvación pasa por el acercamiento religioso y caritativo hacia los demás. En este contexto el perdón se traduce en una prueba de misericordia cristiana. Perdón que Gamborena le concede en nombre de Dios, de tal modo que el tacaño acaba redimido por la fe. Es por tanto el padre Gamborena una persona que «a la amenidad de trato reunía la maestría apostólica para todo lo concerniente a las cosas espirituales, un ángel, un alma pura, una conciencia inflexible y un entendimiento luminoso, para el cual no tenían secretos la vida humana y el organismo social»³⁷. En suma, que de este presbítero podemos afirmar que:

Gamborena no es un místico ni un santo como Nazarín o Leré; no aparece en él – en el momento en que lo sitúa la narración- la caridad heroica, ni la penetración íntima en el Misterio Redentor de Jesús. Pero es un gran guía espiritual cristiano, un verdadero apóstol y una persona íntegra. Lo que dignifica extraordinariamente al ministerio presbiteral. Su presencia en la obra no significa sólo el recurso literario del escritor para mantener el interés apasionante del relato; es más bien (como en el caso de Don Nazario o de Don Manuel Flórez) una expresión teológica del pensamiento sobre el presbiterado católico y su contribución particular en el drama de la redención de los hombres³⁸.

No menos relevante, dentro de la tipología galdosiana de los curas virtuosos, es la figura de don Manuel Flórez, en *Halma*, en la que comparte protagonismo con Nazarín. Se trata de un cura ejemplar, que ejerce de director espiritual de la condesa de Halma «hombre pulcro, de aspecto agradable, buen conversador, sin ambición eclesiástica. Para su apostolado utiliza la conversación y el trato social»³⁹. Este es justo el modelo de clérigo con el que Galdós quiere combatir los excesos de los abates adocenados que ni cumplen con los imperativos cristianos del orden sacerdotal, ni dan ejemplo de virtud a los creyentes con su vida disipada. Todo lo contrario que el Padre Flórez:

Nunca tuvo ambición eclesiástica. Hubiera podido ser obispo con sólo dejarse querer de las muchas personas de gran influencia política que le trataban con intimidad. Pero creyó siempre que, mejor que en el gobierno de una diócesis, cumpliría su misión sacerdotal utilizando en servicio de Dios la cualidad que Éste, en grado superior, le había dado: el don de gentes. ¡Prodigiosa, inaudita cualidad, cuyos efectos en multitud de casos se revelaban!⁴⁰.

Representa, por tanto, el cura Flórez, otro testimonio de lo que el escritor canario entiende por buenas prácticas en el desempeño de las tareas eclesiásticas. Una muestra más de su voluntad reformadora y de su queja permanente contra todo abuso

37 PÉREZ GALDÓS, B., «Torquemada y San Pedro», Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 497.

38 APARISI, A., *La perspectiva teológica en el pensamiento de Galdós*, Madrid, Universidad Carlos III, 2015, p. 538.

39 PÉREZ GALDÓS, B., *Halma*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1942-44: 1820.

40 PÉREZ GALDÓS, B., *Halma*, Salamanca, Ediciones Almar, Patio de las Escuelas, 1979, p. 137.

de poder social y religiosos, pues Galdós cree que la Iglesia institucionalmente la sido un obstáculo para el progreso y la apertura de España a Europa y por eso y dese su obra *El audaz*, 1871, pone en boca de Muriel, su protagonista un juicio totalmente negativo. Galdós, como buen liberal, defiende la separación de la Iglesia y el Estado, y se manifiesta en contra del poder político de la Iglesia. Cree que el poder eclesiástico no debe inmiscuirse en el poder civil⁴¹.

Mucho más mordaz e incisivo se muestra nuestro autor con el sector del clero tachado por él de inculto, zafio, glotón, ambicioso, avaro y degenerado. Tales apelativos pone Galdós en boca de Martín Muriel, en *El audaz*, (1871), el cual realiza la siguiente consideración global de clero, con las debidas excepciones:

Todos ustedes son holgazanes, glotones, sibaritas, dueños de la mitad del territorio disolutos, hipócritas: ¿decir esto es blasfemar? ¿Quién ofende a Dios, ustedes que son como son, o yo que lo digo? (...) No digo yo que no haya excepciones y que algunos entre ellos sean modestos y sabios; pero, en general, son soberbios, ignorantes, lascivos, pérfidos y glotones. La religión en ellos no es más que una mercancía y Dios un pretexto para dominar el mundo⁴².

Entendiendo por anticlerical todo aquello que mancha la imagen del presbítero virtuoso, Galdós critica sin reparos a los tonsurados que se toman el sacerdocio como una profesión y no como una opción vocacional. Y en dicho colectivo no deja títtere con cabeza. Comienza por los curas calificados como vulgares. Este es el caso de don Silvestre Entrambasaguas, en *La Fontana de Oro*, amigo de Las Porteño, el cual se nos presenta como «bien cebado, grasiento, avaro, algo tonto, mal teólogo y predicador tan campanudo como hueco»⁴³. No le va a la zaga en vulgaridad, don Nicolás Rubí, en *Fortunata y Jacinta*, en la que se nos describe como tosco, velludo, desaliñado, glotón y tacaño. Y añade el narrador «la carne que él tentaba no era otra que la de ternera o la de cerdo (...) Predicaba el apostolado por fórmulas rutinarias o rancios aforismos de los libros... desgobernando, en fin, la máquina ingobernable de la pasión»⁴⁴.

Tampoco se calla don Benito ante los clérigos apodados de intolerantes, como es el caso de don Inocencio Tinieblas, canónigo penitencial de Orbajosa, en *Doña Perfecta*. Se trata de un clérigo de carácter inquisitorial e intolerante, un acérrimo enemigo de todo lo nuevo. No menos intolerantes son los curas metidos a guerrilleros, los cuales pretenden conjugar su ministerio sacerdotal con el uso de las armas en pro de la causa carlista, así sucede con don Lucio Dueñas, cura de Alcabón, en *España sin rey*,

41 ELIZALDE ARMENDÁRIZ, A., «Los curas en las novelas de Galdós», en *Actas I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, p. 271.

42 PÉREZ GALDÓS, B., *El audaz*, Madrid, Ediciones Hernando, 1871, pp. 22 y 26.

43 PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana de Oro*, Madrid, Colección de Obras Completas, Aguilar, 1942, p. 115.

44 PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Colección de Obras Completas, Aguilar, 1942, p. 164.

(1907-1908). Como colofón de este colectivo clerical denostado por Galdós, recalamos en aquellos que se aprovechan de su ministerio para condicionar las conciencias de quienes se dejan influir por sus falsos e intencionados consejos. Tal es el caso de Nicolás Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, el cual actúa como arreglador de conciencias:

Aquel clérigo, arreglador de conciencias, que se creía médico de corazones dañados de amor, era quizás la persona más inepta para el oficio a que se dedicaba, a causa de su propia virtud, estéril y glacial, condición negativa que, si le apartaba del peligro, cerraba sus ojos a la realidad del alma humana. Practicaba su apostolado por fórmulas rutinarias...⁴⁵

De estos diáfanos retratos galdosianos de la profusa tipología clerical que pulula por sus obras, podemos deducir que el anticlericalismo de Galdós se caracteriza por censurar a los clérigos que ni cumplen con sus funciones, ni mantienen una conducta ajustada a su condición. Es decir, que nuestro autor despliega un anticlericalismo constructivo, con el cual pretende socavar los pilares de una jerarquía eclesiástica corrupta y despótica.

3. D. NAZARIO ZAHIRÍN: UN PARAGMA DE PRESBITERO CATÓLICO

¿Concentra Galdós en don Nazario la demostración palmaria de sus postulados teológicos? ¿Se anticipa don Benito a la «teología de la liberación», al hacer del protagonista de su novela una réplica de la persona histórica de Jesucristo? ¿Nos ofrece nuestro autor en su obra una síntesis de la «teología de la liberación», que no de la limosna, en el sentido evangélico y paulino del término? Con estos interrogantes *in mente*, procedemos al análisis del texto a la luz los principios cristianos que singularizan a la citada teología, al objeto de comprobar cómo Galdós los plasma en su relato. Para empezar, el escritor canario dibuja al personaje de don Nazario como un dechado de virtudes, el ideal del presbítero católico, la réplica perfecta del Cristo evangélico, al cual se parece hasta en lo físico «era de mediana edad, o más bien joven prematuramente envejecido, rostro enjuto, tirando a escuálido, nariz aguileña, ojos negros, trigüeño color, la barba rapada, el tipo semítico más perfecto que fuera de la Morería he visto»⁴⁶, y acaba señalando que el cura Nazarín asume un seguimiento fiel de la persona de Jesús, como condición indispensable para poder dar testimonio con su vida de su fe inquebrantable en el Hijo de Dios. Una cualidad esencial del presbítero, la cual forma parte de los postulados de la Teología de la Liberación:

En teología de la liberación consideramos que la senda para discurrir racionalmente sobre Dios se halla dentro de una ruta más ancha y desafiante: la del seguimiento de Jesús. Hablar de Dios supone vivir en profundidad nuestra

45 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, 1993, p. 565.

46 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 100.

condición de discípulos de Aquel que dijo precisamente que era el camino. Eso nos llevó a sostener que, en última instancia, el método (el camino) del discurso sobre Dios es nuestra espiritualidad⁴⁷.

Un presupuesto teológico que el cura Nazarín hace suyo en la novela, pues a preguntas del reportero que acompaña al narrador (dígase Galdós), se identifica en estos términos:

- Diga usted.
- ¿Hablo con un sacerdote católico?
- Sí, señor.
- ¿Es usted ortodoxo, puramente ortodoxo? ¿No hay en sus ideas o en sus costumbres algo que le separe de la doctrina inmutable de la Iglesia?
- No, señor (...) Jamás me he desviado de las enseñanzas de la Iglesia. Profeso la fe de Cristo en toda su pureza, y nada hay en mí por donde pueda tildárseme⁴⁸.

Se trata de un arquetipo de clérigo diametralmente opuesto a aquellos que, a juicio de la señora Chanfaina, viven de la sopa boba, que se les proporciona en «la cocina del Nuncio *arzopostólico*, donde guisan para los sacrosantos gandules, verbigracia clérigos lambiones»⁴⁹. Frente a ellos, don Nazario cumple con las funciones de su ministerio, tal como le advierte a don Pedro Belmonte, pues «es propio de mi ministerio amonestar a los que yerran; no me acobarda la arrogancia del que me escucha; mis apariencias humildes no significan ignorancia de la fe que profeso, no de la doctrina que puedo enseñar a quien lo necesite»⁵⁰, al mismo tiempo que se aparta de la carrera eclesiástica al no ser acorde con su modo de interpretar el mandato evangélico. Así nos lo hace ver el narrador, cuando tras las ofertas de promoción en el escalafón eclesiástico que le hace el reportero, nos precisa que el cura «sonrió con cierta sorna y nos dijo que ninguna falta le hacían a él canonjías y que la vida boba del coro no cuadraba a su natural independiente»⁵¹. Tiene muy clara Nazarín cuál es su misión apostólica, pues cuando es llevado ante el juez, acusado de encubrir a Ándara, su discípula, causante del incendio que destruyó el caserón de Chanfaina y es reprendido por llevar un vida impropia de su condición de sacerdote, se defiende de las acusaciones, diciendo «soy inocente de los delitos que se me imputan. Así lo diré a señor juez, y si no me cree, Dios sabe mi inocencia [...] Yo no soy apóstol ni predico a nadie; tan solo enseño la doctrina cristiana, la más elemental y sencilla, a quien quiera aprenderla»⁵². En suma,

47 GUTIÉRREZ, G., *ob. cit.*, p. 36.

48 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 107.

49 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 102.

50 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 185.

51 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 111.

52 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 240.

como «imitador de Cristo es ineluctablemente peripatético. El evangelismo no permite la sensación de haber llegado a un fin, de haber cumplido con la tarea espiritual. Por eso la última frase del libro («yo sé que has de hacer muchos más») es una apertura hacia un porvenir lleno de actividad»⁵³.

Una vez establecida la identidad de Nazarín como presbítero ejemplar, don Benito demuestra tal ejemplaridad con los hechos y recurre a poner al protagonista en situaciones en las que su cumplimiento del mandato evangélico sea percibido por el lector como una emulación de la doctrina predicada por Cristo y que don Nazario hace suya. Es tal la cantidad de concomitancias entre el texto evangélico y la predicación de Nazarín que «la reelaboración hipertextual del relato evangélico condiciona de manera casi sistemática el contenido de los capítulos sexto, séptimo y octavo de la cuarta parte, y de los siete de que consta la quinta»⁵⁴. Un condicionamiento que es destacado por Joaquín Casaldüero, quien al considerar el débito evangélico de forma aislada, señala:

Este buscado paralelismo puede parecer innecesario e ingenuo en extremo. No solo la novela no lo exige, sino que hubiera ganado sin él, pues fatalmente el poder del Evangelio puede más y arrastra a la novela, aparte del riesgo que se corre de que el lector se divierta y distraiga viendo la mayor o menor habilidad con la que el autor hace coincidir los dos perfiles⁵⁵.

Opiniones al margen en relación con lo adecuado o innecesario del «uso del hipertexto desarrollado por Galdós en la obra»⁵⁶, lo cierto es que la presencia del texto evangélico en labios de don Nazario, responde al afán de Galdós por dejar constancia de una de las líneas maestras de su reflexión teológica; a saber: que el presbítero modélico tiene que seguir a pie juntillas los dictados del Maestro. Un criterio que coincide con otro de los pilares de la Teología de la Liberación, toda vez que don Nazario se comporta como «Cristo y mesías, siervo y señor. La liberación, el martirio y el paso de una cosa a otra, esclarecen la estructura fundamental de la misión de Jesús (evangelizador y mártir), su opción por los pobres y su dinámica profética»⁵⁷.

Señalemos, sin ánimo de ser exhaustivos, algunas de dichas coincidencias:

— Mt. 6, 34 «No os preocupéis, pues por el mañana, porque el mañana se preocupará por sí mismo»

53 KRONIK, J. W., «Estructuras dinámicas en *Nazarín*», en *Anales Galdosianos*, IX (1974), p. 88.

54 PRADO ESCOBAR BONILLA, M. del, *art. cit.*, 1988, p. 80.

55 CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1974, p. 126.

56 MONTES DONCEL, M. E., «Estructura y ficción quijotesca en *Nazarín* y *Halma* de Pérez Galdós», *AnMal*, XXX, 1, 2007, p. 107.

57 SOBRINO, J., «De una teología de la liberación a una teología del martirio», *Revista Latinoamericana de Teología*, vol. 10 (1993), p. 41.

— Nazarín «Pues mañana no faltará tampoco, y si me falta, esperemos al otro día, que nunca hay dos días seguidos rematadamente malos»⁵⁸

— Mr. 5, 44 «Pero yo os digo, amad a vuestros enemigos, bendecid a los que os maldicen, haced el bien a los que os odian y orad por los que os desprecian y persiguen»

— Nazarín «—Porque usted desafía los ultrajes, el hambre, la miseria, las persecuciones, las calumnias y cuantos males nos rodean...

— Yo no los desafío, los aguanto»⁵⁹.

— Nazarín «Ignoro si siente usted el amor de Dios; pero sin el prójimo, aquel grande amor es imposible»⁶⁰.

— Nazarín «Amad a Dios y al prójimo, acariciad en vuestras almas el sentimiento de tránsito a la otra vida, y lo infinito no os parecerá tan oscuro»⁶¹.

Tales semejanzas evidencian que el clérigo es una réplica de Cristo, pues su modo de poner en práctica el Evangelio nada tiene que ver con la vida que llevaban los tonsurados denostados por Galdós, a través de la seña Chafa « ¡Sí Señor, de más conciencia que los curárganos, que no hacen más que engañar a la gente honrada con las mentiras que inventan!»⁶²

Otro de los elementos sustanciales de la Teología de la Liberación consiste en determinar que el pueblo creyente es el depositario del Reino de Dios y, por tanto, la exclusividad de la interpretación del mensaje evangélico no recae sobre la Iglesia como institución. Son las comunidades de base las que se constituyen en el foro en el que el que la Palabra de Dios se lee, se comenta y se le buscan sus aplicaciones para una praxis cristiana en la vida real:

Las realidades históricas y sociales que, en referencia al Reino de Dios, pretenden liberar ambas teologías no todas están igualmente cercanas o lejanas de ese Reino; en el Tercer Mundo la vida aparece perennemente amenazada y pasa a ser elemento fundamental y decisivo de la utopía del reino, lo cual se traduce en realizaciones parciales de ese Reino, que deberán ser discernidas. La realización del Reino de Dios es la finalidad última de la Teología de la liberación⁶³.

Esta hermenéutica del mensaje de Jesús reivindica una pertenencia a la Iglesia en libertad. Ello no supone una ruptura con la jerarquía eclesiástica, sino una llamada de atención a la misma para que descienda a la realidad inmediata y se aplique a

58 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 109.

59 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 113.

60 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 186.

61 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 295.

62 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 104.

63 FORCANO, B., «La Teología de la Liberación en Europa-España», en *Red de Iglesias por la libertad*. Disponible en: <<http://www.redescristianas.net/la-teologia-de-la-liberacion-en-europa-espanabenjaminforcano/>> [01/02/2022].

socorrer los más menesterosos, tal como lo hizo Cristo. Y este concepto de comunidad cristiana de base, la formada por el cura Nazarín y sus discípulas Ándara y Beatriz, está presente en la novela en la escena en la que los tres buscan cobijo en las ruinas de un castillo:

Nazarín trataba de quitarles el miedo con palabras alegres y hasta jocosas. Ave mística recorría los espacios de lo ideal, sin olvidar la realidad ni el cuidado de sus polluelos (...) Aunque el jefe de la comunidad penitente conservaba su ánimo sereno, resolvió que velaran los tres toda la noche, para que no tuvieran que despertarles los carniceros⁶⁴.

Se trata de una comunidad entendida como célula cristiana itinerante, que en *Halma* se transforma en la comunidad de Padralba: comunidad de los pobres gestionada al margen de la Iglesia oficial, pues tal como indica la Condesa de Halma «yo ambicionaba crearme una pequeña comunidad mía, consagrada conmigo al servicio de Dios; yo deseaba decirle a la sociedad grande: «No te quiero, abomino de ti, y me voy a formar con cuatro piedras y una docena de personas, mi pueblo ideal, con mis leyes y mis usos, todo con independencia de ti»⁶⁵. Es en el seno de esta comunidad donde Nazarín predica las máximas evangélicas, comenzando a asumir como lema indiscutible, el voto solemne de pobreza «porque es condición mía esencialísima la pobreza, y si me lo permiten les diré que el no poseer es mi suprema aspiración»⁶⁶. Esta es la piedra de bóveda de la doctrina que don Nazario trata de hacer comprender a don Pedro Belmonte:

No basta con predicar la doctrina de Cristo, sino darle una existencia en la práctica e imitar su vida en lo que es posible a lo humano imitar a lo divino. Para que la fe acabe de propagarse (...) El remedio del malestar social y de la lucha cada vez más enconada entre pobres y ricos, ¿cuál es? La pobreza, la renuncia de todo bien material⁶⁷.

De no menor importancia para los teólogos y partidarios de la Teología de la Liberación es la no ruptura unilateral con los «pastores» o líderes de la Iglesia, sin que ello suponga una renuncia a su petición de acabar con la estructura vertical y jerárquica del clero. Si bien el rol del presbítero, dentro del canon oficial de la Iglesia católica, consistía en ejercer las funciones sacramentales y doctrinales, como clave de la evangelización universal, en la Teología de la Liberación se considera al sacerdote como:

Un agente de cambio social y político, aunque no se le confiera ningún poder de actuación más allá de los ámbitos de trabajo marcados por la institución eclesial (...), pues, de cualquier modo, en la teología de la Liberación no se cuestionaba la

64 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 226.

65 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, 1896, pp. 319-330.

66 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, pp. 111-112.

67 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 192.

imagen bíblica de Dios y del mundo, ni la función de la Iglesia como ejecutora del plan providencial⁶⁸.

Es en este contexto donde debemos interpretar el presunto anticlericalismo de Galdós más como una exigencia de reforma del clero como estamento social que como un ataque frontal al mismo. De aquí que el propio Nazarín reitera que nada ni nadie le puede acusar de clérigo heterodoxo:

Y para confirmarse en la venialidad y casi inocencia de su rebeldía, pensaba que el orden dogmático de sus ideas no se apartaba ni el grueso de un cabello de la eterna doctrina, ni de las enseñanzas de la Iglesia, que tenía bien estudiadas y sabidas al dedillo. No era, pues, hereje, ni de la más leve heterodoxia podían acusarle, aunque a él las acusaciones le tenían sin cuidados; y todo el Santo Oficio del mundo lo llevaba en su propia conciencia⁶⁹.

Sino más bien de todo lo contrario, pues él dice «soy sacerdote, y aunque a nadie le he pedido permiso para abandonar los hábitos y salir al ejercicio de la mendicidad me creo dentro de la más pura ortodoxia y acato y venero todo lo que manda la Iglesia»⁷⁰. Un acatamiento del orden eclesial establecido que no fue suficiente para que jerarquía viera con buenos ojos el modo tan singular con el que Nazarín ejercía el sacerdocio: predicando fuera de los templos y llevando una vida de peregrino errante. De aquí que la Curia le llamase al orden y le retirase las licencias propias de su ministerio, pues su figura representaba un atentado contra la estructura vertical del clero. Fue llamado a la Oficina episcopal, lugar en el que el Vicario le espetó que «ya estaba extendido el oficio retirándole las licencias»⁷¹.

Otro de los ámbitos en los que Galdós se anticipa en su novela a los principios fundacionales de la Teología de la Liberación, es el que corresponde a la llamada «ética planetaria». Concepto acuñado por el teólogo Leonardo Boff en su obra *Ética planetaria del Gran Sur*, Madrid, Editorial Trotta, 2001. Boff que fue uno de los ideólogos de la «teología de la liberación», se plantea:

En este libro la necesidad de un Etnos mundial en beneficio de una mirada hacia superación de las crisis sociales, crisis del sistema del trabajo y crisis ecológica que aquejan a nuestra cultura (...) Leonardo Boff quiso representar la voz del Sur (lo que significa la óptica de los pobres y los excluidos) y ponerla en

68 CARBALLO LÓPEZ, M. L., y SALCEDO VARELA, C., «La teología de la liberación: interrogantes sobre lo religioso y los procesos de cambio», *Periferia, revista de investigación y formación en antropología*, 8 (2008), p. 9.

69 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 154.

70 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 198.

71 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 148.

diálogo con el resto del planeta, tomando como centro de preocupación las tres crisis mencionadas (social, del sistema de trabajo y ecológica) que a su modo de ver constituyen la urgencia del Ethos mundial⁷².

Dicho Ethos:

Debido al agravamiento de la pobreza, de la degradación del medio ambiente y del desempleo estructural, implica, o mejor obliga a llegar a consecuencias mínimas, lo cual exige un pacto ético de la humanidad, sin esto e futuro se presenta amenazador. Debido a que el problema es global, debe haber una revolución global⁷³.

¿Y cómo lograr la implantación de este nuevo Ethos? Ha de conseguirse mediante la puesta en práctica de una auténtica revolución social, la cual ha de fundamentarse en la «ética del pobre y del excluido». Esta es la nueva ética de la compasión y de la liberación, la cual lleva pareja una «ética de la solidaridad», gracias a la cual se reafirme el principio de interdependencia de los seres humanos, los cuales tenemos un origen y un destino comunes, soportamos heridas y alimentamos esperanzas y utopías comunes. Por ello Boff entiende que «la teología de la liberación y el discurso ecológico comparten dos heridas, por un lado, la dolorosa situación de miseria que lacera a gran parte de la humanidad y, por el otro, el sufrimiento de la Tierra que durante siglos ha sido expoliada por un sistema económico que sólo tiene como horizonte la producción de plus-valor»⁷⁴. De tal modo que dichas heridas no sanarán hasta que el mundo no comprenda la validez de la ética franciscana, según la cual:

La razón no es ni el primero ni el último momento de la existencia humana, sino que está abierta hacia abajo y hacia arriba. Abajo, nace de algo más antiguo, profundo, elemental y primitivo: la afectividad. Hacia arriba, se abre a la experiencia espiritual, que es el descubrimiento del yo dimensionado hacia la totalidad y de la totalidad presente en el yo, no como pura contemplación, sino como experiencia de que, por detrás de lo real, no hay únicamente estructuras, sino sentido gratificante, simpatía y ternura. La experiencia base es el sentimiento⁷⁵.

Y es justo esta ética franciscana la que don Nazario practica en la comunidad cristina que forma con Ándara y Beatriz. Una comunidad que se basa en los lazos del afecto que se profesan sus miembros y no en la ambición humana por las posesiones terrenales, tal como aclara su líder «nosotros no necesitamos propiedad de la tierra ni de cosa alguna que arraigue en ella, ni de animales domésticos, porque nada debe

72 LÓPEZ ALZATE, A., «La Ética planetaria desde el Gran Sur; Hermenéutica fractal», *Básicamente*, 2 (2013), p. 2.

73 BOFF, L., *ob. cit.*, p. 17.

74 MARTÍNEZ ANDRADE, L., «Nota de la edición de las obras de Leonardo Boff», *Papeles de las relaciones ecosociales y cambio global*, 125 (2014), p. 173.

75 BOFF, L., *ob. cit.*, p. 25.

ser nuestro»⁷⁶. Una comunidad presidida por un clérigo que, a diferencia de los de su misma condición, opta por vivir en la Naturaleza y renuncia a todos los privilegios de su estatus eclesiástico, emulando con ello la vida de San Francisco de Asís, puesto que «su anhelo de semejante vida era de tal modo irresistible, que no podía vencerlo más. Vivir en la Naturaleza, lejos de las ciudades opulentas y corrompidas, ¡qué encanto! Solo así creía obedecer el mandato divino que en su alma se manifestaba constantemente»⁷⁷.

4. CONCLUSIONES

Nos propusimos al comienzo de esta aportación demostrar que Galdós no fue un anticlerical dogmático, sino que en todo lo relativo a la religión y a la institución eclesiástica — más en concreto con lo relativo al presbiterado católico— ejerció como un heterodoxo positivo. Él penetró en las esencias del cristianismo y propugnó una posición evangélica y eclesial lo más próxima posible al mensaje predicado por Jesucristo. Entendemos que nuestro propósito se ha cumplido, toda vez que hemos verificado que don Benito personificó en el personaje de don Nazario Zahirín sus ideales de cambio, reforma y regeneración del estamento clerical español del siglo XIX. Y lo hizo partiendo de la realidad histórica, es decir, pintando en su novela el prototipo ideal de presbítero católico sin dejar de tener los pies en la tierra, puesto que «todos sus personajes, incluidos los clérigos, son seres reales, sacados de la coyuntura histórica española. Más todavía. Su técnica novelesca está acostumbrada a fusionar la historia y la ficción, alcanzando en las obras de su madurez un todo orgánico»⁷⁸.

Muy vinculado con el anterior propósito, nos fijamos como meta evidenciar hasta qué punto el pensamiento teológico galdosiano, personificado en el clérigo Nazarín, se anticipa a los presupuestos de la «teología de la liberación», en lo que respecta a la praxis del ministerio sacerdotal. A través de un análisis contrastivo entre dichos presupuestos y el modo de ejercer el sacerdocio por parte del cura don Nazario, hemos constatado que, en efecto, el escritor canario fue un adelantado al movimiento teológico que en los años 60 del pasado siglo fue bautizado como «teología de la liberación», entendido como una corriente cristiana de base cuyo interés se centraba en devolver al pueblo creyente el protagonismo que le corresponde en el marco de una «eklesía» o asamblea de los pobres. A lo largo de nuestra exposición hemos aportado argumentos suficientes para otorgar a Galdós el calificativo de precursor de este movimiento teológico, pues la reflexión teológica galdosiana encarnada por don Nazario supone una clara mimesis

76 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 215,

77 PÉREZ GALDÓS, B., *ob. cit.*, p. 149.

78 ELIZALDE ARMENDÁRIZ, A., *ob. cit.*, p. 267.

de la predicación de Jesucristo, la cual «pretendiendo ser primeramente un camino del Reino de Dios, era, de hecho y necesariamente, una amenaza contra el orden social establecido, en tanto que estaba estructurado en fundamentos opuestos al reino de Dios «es decir que si Jesús muere violentamente a manos de los que no aceptan los caminos de Dios»⁷⁹ Nazarín sufre persecución, malos tratos y prisión por parte de quienes entienden que su persona es un peligro para el estatus social imperante, pues el cura, con su modo de proceder, cuestiona la validez de un orden social basado en el sometimiento al pueblo por parte del poder eclesiástico.

En suma, partiendo del pensamiento teológico galdosiano, expuesto en sus novelas espiritualistas, hemos verificado cómo nuestro autor construye en su novela *Nazarín* un decidido alegato en pro de un anticlericalismo constructivo, el cual pueda ser percibido por sus lectores como una crítica al sector del clero decimonónico anclado en sus privilegios de clase. Toda una llamada de atención a la conciencia de los creyentes de la época, al objeto de que despertasen del letargo en el que les tenía sumido la aceptación sin paliativos del dogma impuesto por la Iglesia e hicieran prevalecer su propio modo de vivir la fe, sin la tutela asfixiante del clero.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Las Confesiones*, traducción, introducción y prólogo de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1961.
- AMADOR DEL OLMO, R., «Religión y revolución: hermenéutica sobre textos dramáticos galdosianos», en *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2013, pp. 142-159.
- ALAS, L., «Clarín», carta fechada en Avilés, el 16 de agosto de 1891.
- ALAS, L., «Clarín», *Galdós novelista*, Barcelona, PPU, 1991.
- APARISI LAPORTA, A., *La perspectiva teológica en el pensamiento galdosiano*, Madrid, Universidad Carlos III, 2015.
- APARISI LAPORTA, A., «Introducción al pensamiento religioso y teológico de Galdós», *Archivo Teológico Granadino*, 83 (2020), pp. 57-97.
- BOFF, L., *La fe en la periferia del mundo: el caminar de la Iglesia con los oprimidos*, Santander, Sal Terrae, 1980.
- BOFF, L., *San Francisco de Asís: ternura y vigor*, Petropolis, Brasil, Sal Terrae, 1981.
- BOFF, L., *Ética planetaria del Gran Sur*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- CARBALLO LÓPEZ, M. L., y SALCEDO VARELA, C., «La teología de la liberación: interrogantes sobre lo religioso y los procesos de cambio», *Periferia, revista de investigación y formación en antropología*, 8 (2008), pp. 1-15.

79 ELLACURÍA, I., «¿Por qué muere Jesucristo y por qué lo matan?», en *Escritos Teológicos*. Vol. II, San Salvador, UCA Ediciones, 2000, p. 87.

- CÁCERES MILNES, A., «El pensamiento religioso de Galdós a través de Torquemada», *Signos. Estudios de Lingüística*, vol. 35, 51-52 (2002), pp. 21-32.
- CARDONA, R., «Galdós y los santos padres: hacia una teología de la liberación», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 2013 pp. 139-147.
- CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974.
- CORREA, G., *El símbolo religioso en las novelas de Galdós*, Madrid, Gredos, 1962.
- EARLE, P., «Torquemada hombre-masa», *Anales Galdosianos*, Año II, 2 (1967), pp. 30-112.
- ESCOBAR BONILLA, M de PRADO., «Artificios narrativos en *Nazarín*, de Galdós», *Philologica Canariensia*, 4-5 (1998), pp. 71-82.
- ELLACURÍA, I., «¿Por qué muere Jesucristo y por qué le matan?», en *Escritos Teológicos*, San Salvador, UCA Ediciones, 2000, vol. II.
- ELIZALDE ARMENDÁRIZ, A., «Los curas en las novelas de Galdós», *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, 1977, pp. 269-290.
- ENCUENTRA ORTEGA, A., *Introducción a las Confesiones de San Agustín*, Madrid, Gredos, 2010.
- FORCANO, B., «La teología de la liberación en Europa-España», en *Red de Iglesias por la libertad*. Disponible en: <<http://www.redescristianas.net/la-teologia-de-la-liberacion-en-europa-espanabenjamin-forcano/>> [01/02/2022].
- GAUTIER, D., «Lemennais-Galdós, o comment reconcilier l'Église de la paupère d'après deux prophètes "étranges"», *Isidora*, 17 (2011), pp. 93-136.
- Gutiérrez, Gustavo, *Teología de la Liberación. Perspectivas*, Salamanca, Sígueme, 1972.
- GUTIÉRREZ, G., *El Dios de la vida y la liberación humana*, CEP, Lima, 1992.
- KRONIK, J. W., «Estructuras dinámicas en *Nazarín*», *Anales Galdosianos*. IX (1974), pp. 81-96.
- LÓPEZ ALZATE, A., «La Ética planetaria desde el Gran Sur. Hermenéutica fractal», *Básicamente*, 2 (2013), pp. 1-20.
- MARTÍNEZ ANDRADE, L., «Nota de edición de las obras de Leonardo Boff», *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 125 (2014), pp. 173-175.
- MONTES DONCEL, M. E., «Estructura y ficción quijotesca en *Nazarín* y *Halma* de Pérez Galdós», *AnMal*, XXX, 1 (2017), pp. 101-124.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, BAE, 5.2, 1956, pp. 1171-1172.
- ORTEGA MUNILLA, J., «Ángel Guerra», *Los lunes de El Imparcial*, 6 de julio de 1891.
- PÉREZ GALDÓS, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», *Revista de España*, Año III, Tomo XV (1870), pp. 162-193.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El audaz*, Madrid. Ediciones Hernando, 1871,
- PÉREZ GALDÓS, B., «El sentimiento religioso en España», *La Prensa*. Buenos Aires, 1 de abril de 1884.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Halma*, Madrid, La Guirnalda, 1896.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Halma, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1942-44.

- PÉREZ GALDÓS, B., *Halma*, Salamanca, Ediciones Almar, Patio de las Escuelas, 1979.
- PÉREZ GALDÓS, B., *La Fontana de Oro*, Colección de Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1942.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Colección Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1942.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Rosalía*, ed. de Alan Smith, Madrid, Cátedra, 1984.
- PÉREZ GALDÓS, B., *España sin rey*, Madrid, *Historia 16*, Caja Madrid, 1996.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Nazarín*, Madrid, Akal, 2001.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Torquemada en la hoguera*, Colección Obras Completas, Madrid, Aguilar, 2008.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Torquemada y San Pedro*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Misericordia*, Barcelona, Vicens Vives, 2011.
- PÉREZ GALDÓS, B., Ángel Guerra, Madrid Alianza Editorial, 2019.
- RATZINGER, J., *Instrucciones sobre algunos aspectos de la Teología de la Liberación*, Roma, Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, 6 de agosto de 1984.
- RIBER, L., «Introducción» a las Confesiones de San Agustín, Madrid, Aguilar, 1961.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-BREA, C., «Galdós un cristiano heterodoxo», en *Galdós y su tiempo*, Carmen Yolanda Arancubia y Ángel Bahamonde (coords), Parlamento de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 135-164.
- ROMÁN ROMÁN, I., *Galdós periodista. Artículos completos en la prensa de Buenos Aires*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 2020.
- ROMERO TOBAR, L., «De Nazarito a Nazarín», *Actas V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Las Palmas, 1993, pp. 471-485.
- SOBRINO, J., «De una teología de la liberación a una teología del martirio». *Revista Latinoamericana de Teología*, vol. 10 (1993), pp. 27-48.
- SOBRINO, J., «La teología y el “principio de liberación”» *Revista Latinoamericana de Teología*, vol. 15 (1998), pp. 115-140.
- SOTELO VÁZQUEZ, M. L., «Ángel Guerra, de Benito Pérez Galdós ante la crítica de su tiempo», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de las Palmas, 1990, pp.545-568.
- SORIANO, R., «Ángel Guerra”, en *Autores y Libros, La Época*, 16 de julio de 1891.
- VALLE-INCLÁN, R. M., «Ángel Guerra, novela original de Benito Pérez Galdós», *El Globo*, 13 de agosto de 1891.
- VARELA, M., «Misericordia, la caridad cristiana a análisis; el sentimiento caritativo en *Misericordia*». Disponible en: <<https://esoslocosfilologosblog.wordpress.com/2015/11/13/misericordia-la-caridad-cristiana-en-analisis-el-amor-el-sentimiento-caritativo-de-misericordia/>> [17/01/2021].
- VARIAS, J., «Introducción» a *Nazarín*, Madrid, Akal, 2001, pp. 5-89.
- YXART, J., «Ángel Guerra, novela contemporánea de Benito Pérez Galdós», *España Moderna*, vol. 33 (1891), pp. 45-51.

**MIRA AL MAR CON DOS PUNTAS DE ESMERALDA: PAISAJE Y ENCOMIO EN UN
POEMA DE TRILLO Y FIGUEROA**

**MIRA AL MAR CON DOS PUNTAS DE ESMERALDA: LANDSCAPE AND ENKOMION
IN A POEM BY TRILLO Y FIGUEROA¹**

ALBERTO FADÓN DUARTE
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar una composición de Francisco de Trillo y Figueroa habitualmente preterida por la crítica: la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* (1663). Para ello, el trabajo se divide en tres grandes secciones: primeramente, se ofrece una breve panorámica del objeto del poema, el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza en Motril. A continuación, se examina el género y la estructura del texto, para centrarse después en el comentario de una serie de pasajes, tratando de sacar a la luz algunos de los conceptos ingeniosos que los conforman. Finalmente, se estudian los fragmentos de la obra en los que se describe la costa de Motril, poniéndolos en relación con otras piezas literarias y pictóricas.

PALABRAS CLAVE: Motril, descripción de espacios sacros, gongorismo, paisaje, mar.

Abstract

The aim of this paper is to analyse the poem *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N^a S^a de la Cabeza en la ciudad de Motril* (1663). To achieve this purpose, the article is divided in three sections: first, we offer a brief overview of the object of the poem, the sanctuary of Nuestra Señora de la Cabeza in Motril. Secondly, the genre and the structure of the text are examined, to go immediately to the comment

1 El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER. Durante la elaboración del estudio he disfrutado de una Beca de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Formación Profesional. Agradezco a Jesús Ponce Cárdenas y Mercedes Blanco los numerosos consejos que me han proporcionado de cara a lograr un trabajo más pulido.

* Recibido: 19-11-2021. Aceptado: 01-06-2022.

of certain passages, trying to bring to light some ingenious concepts. Finally, we study the fragments of the poem with descriptions of the cost from Motril, putting them in relation to other literary and pictorial works.

KEY WORDS: Motril, description of sacred places, gongorism, landscape, sea.

Desde el anatema lanzado por Marcelino Menéndez Pelayo contra Francisco de Trillo y Figueroa (1618-1680), autor tachado de culto al que definió lapidariamente como un «ingenio cerril y español» del que solo merecería la pena leer algunas letrillas y un par de romances picarescos, se podría sostener con algún fundamento que la obra de este poeta barroco afincado en Granada no ha gozado tradicionalmente de excesiva fortuna crítica². La razón de tal falta de popularidad se sustentaría, principalmente, en el acendrado gongorismo de su estilo y en la cerrada defensa de la «poética de la erudición»³. Otra posible causa que vendría a incidir en un olvido a todas luces injusto se relaciona con algunos prejuicios arraigados desde tiempos decimonónicos. En efecto, varias de las composiciones más ambiciosas de Trillo y Figueroa se inscriben en diferentes ramas de los géneros laudatorios –como el epitalamio o el panegírico– y, por ende, nacen de una circunstancia histórico-cultural concreta, según un tipo de escritura poética vista con desdén por la crítica del siglo XIX y por no pocos de sus herederos contemporáneos⁴.

Entre los numerosos textos de encomio del autor de la *Neapolisea*, uno de los más logrados lleva por extenso título *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de*

2 MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017, p. 613.

3 Tomo la idea de RUIZ PÉREZ, P., «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos: formas y modos de la poesía bajobarroca*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019b, pp. 255-283. En el mismo volumen se recogen otros importantes trabajos del autor consagrados a las ideas estéticas de Trillo y Figueroa: «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética posgongorina», 2019a, pp. 239-254; «Manuscrito, impreso y autoridad: el caso de Trillo y Figueroa», 2019c, pp. 285-300; «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», 2019d, pp. 301-327.

4 A pesar de todo, en los últimos años, se han publicado varios estudios sobre el poeta, si bien las tareas pendientes superan con creces las realizadas. Pueden citarse, aparte de los trabajos de Pedro Ruiz Pérez, las siguientes publicaciones: JAMMES, R. «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, 58.4 (1956), pp. 457-481; PARDO LESTA, R., «Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en Francisco de Trillo y Figueroa», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 954-963; MOYA GARCÍA, C., «Dos obras de Francisco de Trillo y Figueroa sobre el Gran Capitán», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 7, coord. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 132-139; *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava, y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, ed. Almudena Marín Cobos, More Than Books, 2012; MARÍN COBOS, A., *Edición y estudio de las poesías de Francisco Trillo y Figueroa*, dirección Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, 2016; COLÓN CALDERÓN, I., «“O la vista me engañe o el deseo” el Panegírico natalicio al marqués de Montalbán, de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 383-396.

Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril, romance heroico que fue la última obra publicada en vida por Francisco de Trillo y Figueroa, ya que vio la luz en 1663. La *Descripción* quedó relegada al silencio hasta que Emilio Orozco Díaz se percató de su valor e interés, de manera que quiso recuperarla con un artículo pionero publicado en 1940⁵. Dicho rescate ofrecía la transcripción del texto así como un sugerente ensayo introductorio. El hallazgo del filólogo e historiador del arte facilitó, de alguna manera, la inclusión del poema en la edición de las obras completas del escritor que Antonio Gallego Morell daría a las prensas en 1951, sentando así de forma definitiva el moderno rescate editorial y una tímida reivindicación del poeta de origen galaico afincado en Granada⁶.

El ensayo de Orozco, hasta la fecha el único dedicado a la *Descripción del sitio*⁷, tomando como punto de partida la consideración del poema como uno de los mayores logros del escritor —del «todo conforme con su idea de la poesía»—, apunta que su principal interés radica en las descripciones del paisaje y, más concretamente, del mar, casi a la altura de las que había pintado su maestro, Góngora, varias décadas antes. Asimismo, destaca la importancia que asume en la obra el halago de los sentidos, con una particular atención a las sensaciones musicales y sonoras, dando lugar a una armonía que tan solo se ve ocasionalmente entorpecida por lo que el estudioso considera «alusiones eruditas pedantescas» que «fatigan y neutralizan parte de su belleza»⁸. Finalmente, desde el punto de vista elocutivo, junto con las numerosas huellas del creador de las *Soledades*, Emilio Orozco nota una marcada tendencia a la simetría y la bimetración.

Si bien el trabajo publicado hace siete décadas continúa ofreciendo hoy una valiosa aguja para navegar a través del complejo poema, se hace necesaria una nueva lectura en profundidad del texto, que permita arrojar nueva luz sobre la *Descripción*

5 OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *Boletín de la Universidad de Granada*, XII (1940), pp. 103-124.

6 TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», 1951. Un año antes el estudioso había publicado la biografía de Francisco de Trillo y Figueroa junto a la de su hermano Juan: GALLEGO MORELL, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950. Para el texto de la *Descripción*, sigo el impreso original, en una de las copias conservadas en la Universidad de Granada: TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada, en la imprenta real de Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar, año de 1663. Para la imprenta de Bolívar, véase: GALLEGO MORELL, A., *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1970, pp. 77-137.

7 Aunque en un artículo sobre varios textos consagrados al santuario de Nuestra Señora de la Cabeza, José Policarpo Cruz Cabrera dedica algunas páginas a sondear el poema, no aporta detalles nuevos con respecto a los comentarios de Emilio Orozco: POLICARPO CRUZ, J., «Apuntes histórico-literarios sobre la imagen y el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Motril», *Qalat. Revista de Historia y Patrimonio de Motril y la Costa de Granada*, Nº 2 (2001), pp. 63-86 (especialmente pp. 67-74).

8 OROZCO, *op. cit.*, pp. 104; 110.

y desentrañar algunas de esas alusiones que, según el crítico granadino, empañaban sus virtudes. Para ello, el presente estudio se articulará en tres partes. En primer lugar, dado que nos hallamos ante una composición de circunstancias, se repara en la realidad descrita en tales versos, esto es, el santuario mariano de Nuestra Señora de La Cabeza, ubicado en la localidad granadina de Motril. Tras situar convenientemente la composición dentro de la trayectoria poética de Trillo y Figueroa, el segundo apartado propone un análisis de la *Descripción* que permitirá iluminar la complejidad de su estructura y pondrá de relieve algunos conceptos ingeniosos diseminados a lo largo de la pieza descriptivo-encomiástica, contribuyendo así a paliar una de las principales dificultades con las que se enfrenta el lector. Finalmente, en homenaje a la certera valoración de Orozco, se examinan una serie de fragmentos paisajísticos centrados en la evocación del litoral mediterráneo andaluz, detalle que permite relacionar la composición de Trillo y Figueroa con algunos modelos literarios y pictóricos.

1. LA IMAGEN Y EL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LA CABEZA EN MOTRIL

El santuario de la Virgen de la Cabeza constituye un importante centro de devoción en Andalucía oriental, aunque resultan inciertos los orígenes de la imagen mariana a la que se rinde culto allí. El propio Trillo y Figueroa, hombre de inmensa cultura y aficionado a la historia, no dudaba en mostrarse escéptico en este punto: «Docta la tradición, cuanto confusa, / origina esta Imagen ideada / en varios golfos de noticias ciegas, / aunque como infalibles voluntarias» (vv. 425-428).

Parece existir cierto acuerdo en los datos de la documentación local, que insisten en situar la presencia de dicha imagen en esta población andaluza desde principios del siglo XVI. Ahora bien, cuando se entra en el detalle, surgen algunas discrepancias que afectan al lugar y a la fecha exacta de su aparición. Por un lado, un nutrido grupo de testimonios reunidos a principios del siglo XX por Juan Ortiz del Barco sostienen que la Virgen arribó a la costra motrileña en 1510, salvando a unos navegantes de un seguro naufragio⁹. Se trataría de una talla de procedencia oriental, más concretamente originaria de Corinto, que fue sustraída por unos marineros portugueses con el objeto de llevarla a su país. Por otro lado, la versión del cronista Tomás de Aquino y Mercado en su *Historia de las Antigüedades y excelencias de la villa de Motril*, escrita a mediados del siglo XVII, habla de una aparición de la Virgen en el cerro de Motril en 1500, coincidiendo, además, con el sometimiento de los moriscos rebeldes en las Alpujarras:

9 ORTIZ DEL BARCO, J., *Los Franciscanos*, San Fernando, Imprenta de Manuel Jiménez Ruiz, sucesor de Gay, 1908.

El año de 1500 vino milagrosamente a ser moradora nuestra la Santa Imagen de María Santísima y se acabaron de reducir a la fe católica los moros de las Alpujarras, como se dirá en su historia. Este año se aparecía nuestra Señora en el cerro que por ella se llamó de Nuestra Señora de la Cabeza, dejando de noche la iglesia de Santiago, donde la colocaron cuando la trajeron del mar en procesión¹⁰.

Como puede observarse, el fragmento del historiador, aunque alude a una procesión desde la playa, parece tomar distancias con las otras versiones, lo que ya llamó la atención de Ortiz del Barco¹¹.

Orillando la escultura sacra para examinar brevemente el santuario, cabría comenzar señalando que su ubicación dentro del término de Motril es ya de por sí un hecho relevante y cargado de significado histórico. La fábrica se alza sobre un cerro que previamente había sido el emplazamiento de un castillo nazarí, derruido por Fernando el Católico en 1499. Tras la desaparición de la fortaleza musulmana, habría que esperar hasta 1519 para que se edificara un primer templo cristiano. Esa primitiva ermita «se sabe que estaba formada por una estructura de una sola nave cubierta con armadura de madera y capilla mayor de bóveda», acompañada de «otra capilla más pequeña y un aposento para el ermitaño»¹².

Hasta la altura de 1613 la ermita no sufrió ningún cambio de relevancia. En tal fecha, y tras algunas polémicas, pasó a convertirse en la sede de un convento franciscano, como también recoge el propio Trillo y Figueroa en su composición: «la Antigüedad la veneró murada / menos distante siglo, humilde celda / del gran Francisco a la familia sacra» (vv. 190-192). Los frailes permanecieron en el Cerro de la Cabeza hasta 1630, cuando tomaron la decisión de trasladarse «hacia el lugar que debió ser su primitivo emplazamiento, el paraje de la Noria, que se ubica en el otro extremo de la vecindad»¹³. El traslado no estuvo exento de problemas y controversias, ya que los franciscanos querían llevarse consigo la imagen de la Virgen, con la furibunda oposición de los vecinos de la villa, que llegaron a amotinarse para impedirlo. Finalmente, tras haber pasado algunos meses en la Iglesia Mayor de Motril, la imagen fue restituida a su ermita en enero de 1631.

Tras estas peripecias, comenzó a labrarse una nueva iglesia junto a la antigua ermita, con el objeto de ofrecer a la imagen un templo acorde con su dignidad. Aunque

10 AQUINO Y MERCADO, T. de, *Historia de las antigüedades y excelencias de la Villa de Motril*, 1650, Mss. BNE 20110., f. 316v.

11 ORTIZ DEL BARCO, *op. cit.*, pp. 26-35.

12 LÓPEZ FERNÁNDEZ, D. A., «La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina», en *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona, 2016, pp. 431-452 (p. 436).

13 *Ibidem*, p. 437.

el proyecto había sido aprobado en 1631, las obras se iniciaron dos años después, concluyéndose en 1641. En ese mismo año la imagen, nombrada patrona de Motril desde 1635, fue trasladada desde la vieja capilla a la nueva, finalizando las obras con una serie de festejos populares. Cabe dar por concluido este breve repaso evocando el aspecto que tenía el santuario en la época en que Trillo compuso su descripción, ya que los siglos posteriores continuarían alterando su fisionomía:

En conjunto se ha construido un espacioso templo sobre planta de cruz latina, aunque el crucero tiene escasa prolongación sobre sus brazos. La nave central, en su desarrollo longitudinal, aparece cubierta por una bóveda de medio cañón, quedando reforzada en sus tramos por arcos fajones. Una cúpula, sustentada sobre pechinas, corona el altar mayor para otorgarle majestuosidad y grandeza a la estancia. El templo, ha logrado, por tanto, plasmar en su configuración el gran deseo de la villa. La Virgen de la Cabeza puede morar desde ahora en un lugar decente, suntuoso y adecuado para recibir las plegarias de los motrileños¹⁴.

Por otro lado, antes de adentrarnos en la composición es preciso recordar un hecho histórico de gran importancia para Motril, acontecido escasos años antes de que el vate gallego diera su poema a la imprenta. Gracias a una Real Facultad emitida por Felipe IV en 1657, Motril pasaba a ostentar la categoría jurídica de ciudad, dejando su reflejo en el título de la composición de Trillo y Figueroa.

2. ESTRUCTURA E INGENIO DE UNA COMPOSICIÓN BARROCA

A diferencia de otras composiciones heroicas elaboradas por Trillo y Figueroa, la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* no va acompañada de paratextos que ayuden a dilucidar su significado. Nos referimos, por ejemplo, a las glosas eruditas que se sitúan en la retaguardia de dos poemas nupciales, el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava y Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* (1649) y el *Epitalamio al Himeneo de D. Juan Ruiz de Vergara y Dávila y D. Luisa de Córdoba y Ayala* (1650)¹⁵. De gran valor informativo son asimismo las *Notas al Panegírico del señor Marqués de Montalbán* (1651), publicadas en este caso de manera exenta, y, sobre todo, el prólogo y la dedicatoria de la *Neapolisea* (1651), su obra impresa de mayor ambición.

Conviene recordar aquí que los objetivos de tales reflexiones no eran siempre idénticos. Mientras que en el primer epitalamio, por ejemplo, tan solo se enumeran una serie de obras y autores «pertenecientes a Himeneo, Talasión, Himnos, Ceremonias,

14 *Ibidem*, pp. 445-446.

15 Sobre los poemas laudatorios consagrados a bodas en el siglo XVI y XVII, puede consultarse ahora el utilísimo repertorio elaborado por MATEO BENITO, D., *Catálogo de epitalamios del Siglo de Oro*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2021.

Ritos y exornación Poética», en el segundo se ofrece una provechosa valoración sobre el género nupcial¹⁶. A juicio de Trillo y Figueroa, algunos de los principales cultores del mismo fueron Catulo, Séneca, Estacio y Claudiano, entre los antiguos, y Garcilaso y Góngora, por el lado de los modernos. En lo que atañe a los estudiosos de este tipo de escritura epidíctica, figuran los nombres de humanistas como Joseph Justus Scaliger, Francesco Robortello o Natale Conti¹⁷. Asimismo, tales notas proporcionan un notable ejemplo de auto-comentario, lo que permite al culto escritor ir aclarando el sentido de algunos lugares oscuros y elucidar las fuentes de varios pasajes concretos.

De igual modo, las *Notas al Panegírico* integran sustanciosos apuntes sobre el género laudatorio por excelencia a través de la cita de autoridades tanto poéticas como teóricas (en el primer caso, incluyendo obras coetáneas como el *Panegírico al conde de Lemos, virrey de Nápoles* de García de Barrionuevo para la prosa o el *Panegírico al duque de Lerma* de Luis de Góngora para el verso; en el segundo autoridades clásicas e italianas como Aristóteles, Horacio, Francesco Robortello, Joseph Justus Scaliger) con explicaciones sobre las fuentes de determinados fragmentos¹⁸. Además, todo esto se acompaña de un rosario de consideraciones generales acerca de la poesía y su naturaleza, dando lugar a un esquema global que, en cierto modo, se repetirá en el prólogo y en las notas de la *Neapolisea*, donde se amplía y se vuelve más complejo. Aunque del estudio de estos últimos paratextos se ha ocupado con detalle Pedro Ruiz Pérez, no puede dejar de recordarse que aquí se brindan varias claves fundamentales para acercarnos a la poética que preside toda su producción heroica¹⁹. A ese respecto, destacan dos ideas: 1) la visión elitista de un tipo de obra concebida para una docta minoría, capaz de apreciar la erudición y el ingenio; 2) la diferencia radical que, a su juicio, media entre la poesía heroica y los otros géneros, casi tan grande como la que separa al vate inspirado del resto de los hombres:

Si escribimos claro y fácil y con voces ordinarias y comunes, ¿en qué nos diferenciaremos de los prosistas, los ditirámicos, cómicos y satíricos? Porque estas son sus propiedades. Yo me río mucho (y no puedo dejar de decirlo así) de oír el juicio que hacen de la Poética hombres de otras facultades y aún aquellos que la profesan sin pasar de la medianía. Esta facultad (aunque toda parece arte, preceptos, reglas y medidas) no ha de juzgarse ni por arte ni por preceptos, en cuanto al estilo, frase, imitación y arrojamientos del poeta. Solo con divino flato y sagrada atención comprehensible puede ser la mente del poeta, no es de menos oráculo la prueba que de aquel, cuyo esplendor mantiene con luz el mundo, que

16 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. cit., p. 307.

17 *Ibidem*, p. 322.

18 Véanse a este respecto las valoraciones espigadas en PONCE CÁRDENAS, J., «El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93 (pp. 86-87).

19 RUIZ PÉREZ, «El poema Panegírico de Trillo y Figueroa», *art. cit.*, y «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», *art. cit.*

sin duda estuviera a ciegas, faltando su alta doctrina [...]. ¿Cómo quiere, pues, hacer juicio de la poesía heroica un médico, un astrólogo, un jurista, un teólogo²⁰?

Se trata de un pensamiento esencial que ronda todo el prólogo y que le lleva a descartar de su ideal poético cualquier tipo de llaneza o el menor atisbo de simplicidad: «¿Qué conceptos puede producir el claro estilo? ¿Qué grandeza? ¿Qué decoro puede tener aquello que entienden todos? Es muy distinto escribir lírico y amoroso o escribir trágico y heroico»²¹.

En cualquier caso, si bien es cierto que tales paratextos facilitan pistas sobre la propuesta estética que recorre toda la obra seria de Trillo, no dispone sobre la mesa todo el aparato erudito que sería deseable para la inteligencia de la descripción del santuario de Motril. Por lo pronto, no podemos saber cuál era para el autor la filiación genérica de la composición y sus principales modelos poéticos y teóricos, a diferencia de lo que ocurría con los epitalamios, el panegírico y la *Neapolisea*. Asimismo, la ausencia de notas que evidencien algunas de las fuentes dificulta la comprensión de los pasajes más oscuros.

Aunque ignoramos cuáles pudieron ser las razones específicas de esa omisión de prólogo y glosas eruditas, no cabría descartar que entre ellas se encontrase la problemática adscripción genérica del poema. Pues, si bien dicha circunstancia no tendría por qué suponer un problema para la inclusión de apostillas sobre las fuentes del texto, Trillo tiende a conjugar algunos apuntes sobre la *imitatio* con reflexiones teóricas de mayor calado, atendiendo particularmente al género de la obra comentada.

La misma omisión se verifica en la obra que el escritor gallego dio a la estampa en sus últimos años, el *Panegírico sacro en las fiestas que celebró la ciudad de Granada, día del Corpus* (1661). Se trata de poemas cuyo encaje en algún género clásico no resulta tan evidente –a pesar de que el segundo de ellos incorpore la voz *panegírico* en su título– y que, además, carecen de la solidez teórica de aquellos definidos en la tratadística del humanismo. Aun con todas sus particularidades, ambos cuentan con composiciones de su misma época y algo anteriores con las que cabe emparentarlos sin excesivos problemas. En el caso del *Panegírico sacro*, nos encontramos con un texto perteneciente a la dilatada tradición de las relaciones de sucesos festivos o descripciones poéticas de fiestas, mientras que la obra que nos ocupa se incluye entre la nómina de lo que

20 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. cit., p. 434.

21 *Ibidem*, pp. 439-440. Para las nociones teóricas manejadas en su última obra manuscrita, *El Gran Capitán. Poema heroico*, véase RUIZ PÉREZ, «Una proyección de las Soledades», *art. cit.*

recientemente la crítica hispana ha denominado *Poemas descriptivos de villas, palacios, jardines y espacios sacros* o, en un sentido muy amplio, *Poemas-jardín*²².

La etiqueta trasladada al ámbito hispano lo que Carlo Caruso bautizó, a propósito de las letras neolatinas, como *poesia umanistica di villa*²³. Este género renacentista acotado por el investigador italiano surgió al parecer del redescubrimiento de las *Silvas* de Estacio, o más bien de aquellas consagradas a la descripción de una villa de recreo y al elogio de su propietario (I, 3; II, 2). En las letras hispanas, el género contó con obras poéticas dedicadas al encomio y descripción de residencias nobiliarias (La Abadía de los duques de Alba en Cáceres, la mansión de Vincencio Juan de Lastanosa en Huesca), de palacios regios (Aranjuez, El Palacio del Buen Retiro, El Pardo) y de fábricas religiosas (Montserrat, el convento Aula Dei, el monasterio de San Jerónimo de Guisando). Entre los autores que elaboraron poemas pertenecientes a esta modalidad, se encuentran ingenios de primera fila como Lupercio Leonardo de Argensola, Lope de Vega o Francisco de Quevedo.

El vínculo de la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril* con este linaje de poemas laudatorio-descriptivos resulta más fácil de entender si se consideran los lazos amistosos que unían a Trillo con el canónigo del Albaicín Pedro Soto de Rojas, que fue su compañero de tertulias académicas. Al docto eclesiástico granadino se debe la composición de la obra maestra de dicho género: la silva titulada *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ambiciosa y obscura composición que comparte con la producción heroica de Trillo la patente inspiración gongorina²⁴. La presencia del mismo Trillo y Figueroa en los umbrales de aquella obra no puede causar, pues, ninguna sorpresa. En el prólogo que firmaba el autor de la *Neapolisea* encontramos una sucinta biografía de Soto de Rojas repleta de erudición clásica y una suerte

22 PONCE CÁRDENAS, J. y RIVAS ALBALADEJO, A. *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018; PONCE CÁRDENAS, J., «Pintura y Panegírico. Usos de la éfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65:3 (2018), pp. 97-123; PONCE CÁRDENAS, J., «El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*», *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-22; PONCE CÁRDENAS, J., «A los cultos umbrales del Museo: la éfrasis en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 245-290; FADÓN DUARTE, A., «Introducción», en Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, pp. 7-94; FADÓN DUARTE, A., «Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa*», *Creneida*, 9 (2021a), pp. 198-244; FADÓN DUARTE, A., «La verde pompa y la generosa cetrería: claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*», *Studia Aurea*, 15 (2021b), pp. 163-192.

23 CARUSO, C., «Poesia umanistica di villa», en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 1997, pp. 272-294. Sobre la tradición neolatina véase también MANZOLI, D., «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco», *Studi Romani*, 56 (2008), pp. 109-66. La estudiosa utiliza también la etiqueta de *laudes domorum*.

24 Sobre la complejidad de este poema descriptivo y los puntos de difícil interpretación que se localizan en el mismo, puede verse el reciente trabajo de Jesús Ponce Cárdenas, «A los cultos umbrales del Museo», *art. cit.*

de paráfrasis en prosa del poema. Ahora bien, conviene subrayar asimismo que las diferencias entre ambas composiciones no resultan menos marcadas que sus semejanzas: empezando por la diversa naturaleza del paraje evocado. Soto eterniza en la compleja silva su propia morada, un carmen en el Albaicín, ornado con un exquisito jardín lleno de primores (estatuas, arbustos recortados, fuentes, obras pictóricas, flores); Trillo, por su parte, describe y exalta un santuario mariano ubicado en la costa motrileña, enalteciendo en sus versos, principalmente, el paisaje natural que rodea tal enclave sacro.

Este último detalle permite situar la *Descripción del sitio* en una modalidad o subgénero bien perfilado dentro de la tradición de la poesía encomiástico-descriptiva: los poemas dedicados a evocar espacios sacros²⁵. Forman parte de dicho conjunto, hoy escasamente conocido y menos estudiado, textos del tenor de la *Pintura y breve recopilación de la obra de la Santa Iglesia Mayor de Málaga* de Gaspar de Tovar (1603), la *Silva en Alabanza del Real Monasterio de la Oliva* (1634) de Felipe de Albornoz, *Aula Dei*, *Cartuxa Real de Zaragoza* (1636) de Miguel de Dicastillo, la *Silva a Nuestra señora de Codés* (1642) de Juan de Dicastillo y Acedo, la *Descripción métrica de la elevada admirable Montaña de los Ángeles y maravillosa situación del Convento de Santa María de los Ángeles, del Orden Seráfico, Primera Fundación y Cabeza de su reformada provincia* (en torno a 1674) de Fernando Pedrique del Monte, la anónima *Lírica heroica descripción en octavas al magnífico Monumento de la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla y a la colgadura, palio, almohada y corona que para su adorno labró la devoción el año 1694* o la *Descripción del sitio de Monserrate* del Marqués de Salmerón (1696)²⁶. Como evidencia el breve elenco, este subgénero se difunde a lo largo de toda la centuria (en un arco temporal que, hasta el momento, puede situarse entre 1603 y 1696) e incluye una varia tipología de espacios religiosos tales como monasterios, santuarios, conventos y dos catedrales. Nótese además cómo algunos poemas tienen como centro de su descripción una talla mariana, del mismo modo que ocurre en la obra de Trillo y Figueroa (*Nuestra Señora de Codés* o *Nuestra Señora de los Ángeles*, por ejemplo), detalle que va a redundar

25 Tal subgénero también cuenta con precedentes desde la Antigüedad clásica. Baste recordar aquí, por ejemplo, el conjunto de poemas en latín que Venancio Fortunato (536-10) dedicó a varias iglesias y templos cristianos (*De templo domni Andrea quod ipse aedificavit*, *De basilica sancti Stephani*, *De basilica sancti Martini*, *De basilica sancti Nazarii*, *De ecclesia parisiaca*...).

26 Existen ediciones facsímiles, precedidas de un estudio introductorio, tanto de la descripción de la catedral de Málaga de Gaspar de Tovar como del monasterio aragonés de Aula Dei, compuesta por Miguel Dicastillo. Véanse TOVAR, G. del, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, ed. facsímil de Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López, Málaga, Fundación Málaga, 2007; DICASTILLO, M., *Aula de Dios*, *Cartuxa Real de Zaragoza*, ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978. Con un enfoque más centrado en las cuestiones histórico-artísticas que en las propiamente literarias, Carmen González Román ha consagrado un artículo al poema descriptivo dedicado a la catedral malagueña: «Arquitectura escrita. Ekprhasis de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 139-155.

en la elaboración de imágenes poéticas similares, según tendremos ocasión de ver al analizar el texto.

Por otro lado, aunque no vamos a ocuparnos aquí de delimitar las peculiaridades de este subgénero religioso, no puede olvidarse que en estas descripciones de espacios sacros la evocación de los jardines o de la naturaleza circundante, en la mayoría de casos, es igual de importante que en las pinturas poéticas de villas, palacios y casas de recreo. La diferencia más marcada afecta al plano del denominado elogio indirecto: en lugar de dirigirse hacia una figura regia o aristocrática (en tanto noble poseedor de dicho espacio, que refleja de alguna manera su grandeza o buen gusto), el encomio oblicuo se encamina ahora hacia una congregación religiosa, una urbe, una piadosa tradición local (como en el caso de Trillo) o alguno de los principios fundamentales de la fe católica.

Pero vayamos del género al contenido de la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Cabeza en la ciudad de Motril*. La *dispositio* o arquitectura textual del poema pretende ser suficientemente detallada, de modo que resulte más sencillo seguir con posterioridad los comentarios sobre varios de los pasajes:

1. Dedicatoria (soneto exento)
2. Ubicación del lugar (vv. 1-16)
3. Estampas generales sobre el entorno (vv. 17-180)
 3. 1. Fertilidad de la vega (vv. 17-20)
 3. 2. Comparación del paraje con una media luna (vv. 21-28)
 3. 3. Parangón del enclave con un águila (vv. 29-40)
 3. 4. La caña de azúcar se compara con un panal (vv. 41-60)
 3. 5. Sobrepujamiento y ponderación de los frutos (vv. 61-72)
 3. 6. Se comparan las riquezas del lugar con las minas de Potosí (vv. 73-92)
 3. 7. Flora olorosa y salutífera (vv. 93-112)
 3. 8. Presencia de la Aurora (vv. 113-120)
 3. 9. Variedad de caza (vv. 121-132)
 3. 10. Variedad de pesca y presencia de pescadores (vv. 133-144)
 3. 11. Ponderación de la abundancia de viñas y reflexión sobre los dones de la naturaleza (vv. 145-160)
 3. 12. Doble talante de los motrileños como ganaderos y como guerreros (vv. 161-180)
4. Vistas desde el santuario (vv. 181-304)
 4. 1. Ubicación y orígenes de la fábrica religiosa (vv. 181-196)
 4. 2. Imposibilidad de cantar las bellezas del sitio (vv. 197-200)
 4. 3. Variedad y riqueza de las vistas (vv. 201-212)
 4. 4. Visiones del mar, de la costa y del interior (vv. 213-240)
 4. 5. Pequeñas islas (vv. 241-252)
 4. 6. Peces (vv. 253-256)
 4. 7. Barcos y discurso sobre la navegación (vv. 257-284)
 4. 8. Otros elementos del interior (vv. 285-304)
5. Imagen de la Virgen (vv. 305-436)
 5. 1. Comparación de la Virgen con una perla (vv. 305-316)

5. 2. Evocación histórica del santuario (vv. 317-332)
5. 3. Arquitectura del templo (vv. 333-336)
5. 4. Retablo (vv. 337-340)
5. 5. Escultura de la virgen (vv. 341-360)
5. 6. Fulgor de la imagen y comparación de la talla con el sol (vv. 361-376)
5. 7. Respeto que impone la Virgen (vv. 377-400)
5. 8. Poder de la imagen y capacidad de realizar milagros (vv. 401-424)
5. 9. Origen misterioso de la talla mariana (vv. 425-436)
6. Conclusión (437-448)

Dentro de la articulación de la *dispositio* en seis grandes apartados, quizá el aspecto que podría considerarse más discutible es la división de las secciones tercera y cuarta. En ambos casos, el lector se sitúa ante una llamativa serie de pequeñas «estampas» paisajísticas que se van yuxtaponiendo, al tiempo que muestran diferentes aspectos del término de Motril. Ahora bien, lo que ocurre es que en el apartado cuarto el punto de vista se fija desde el propio santuario, subrayando así el interés del edificio sacro no solo como sede de una imagen, sino como lugar privilegiado para contemplar el entorno natural. En cierto sentido, la estructura del poema pasa de lo más general (la ubicación del lugar y una visión que acoge todo el entorno) a lo más concreto (lo que se ve desde el santuario, el propio edificio religioso y la imagen de la Virgen), logrando así una descripción de gran minuciosidad.

Cuando se entra en la composición, lo primero que halla el lector es una dedicatoria exenta, en forma de soneto, dirigida a Antonio Canicia Maldonado:

Esta, oh ilustre Antonio, de mi pluma
humilde llama, a tu esplendor debida,
atención te merezca, porque en ella,
si no la obra, la memoria viva.

Será en tu nombre, de mi afecto humilde
la devoción, a todo el orbe escrita
de la sagrada imagen, cuyo Numen
el mismo aliento que suspende, anima.

Suyo el acierto, en cuanto se lograre,
tuya es la pluma, la obediencia mía:
disculpe lo encumbrado del asunto
efecto breve, en causas infinitas.

Cuando no por milagro, el escarmiento
penda este voto humilde, sirva
colgado en sus paredes, de que hablen
a falta de las llamas, las cenizas.

La figura de Canicia Maldonado está vinculada al patriciado urbano y a la política local motrileña²⁷. En el título de la obra, Trillo nos dice que es «regidor perpetuo de dicha ciudad y su administrador general de los reales servicios de millones, capitán de infantería y administrador de los Reales Almojarifazgos de ella, de la villa de Salobreña y ciudad de Almuñécar». Gracias a las investigaciones de Casey, sabemos que era, asimismo, «hijo de un financiero genovés con intereses en el azúcar de Motril, casado con la hija de Cecilio Ferrer, veinticuatro de Granada y procurador en cortes»²⁸. Por lo demás, la dedicatoria se construye bajo la habitual tópica de la humildad.

Este modelo de dedicatorias exentas, con una estructura retórica similar, se puede hallar en otros textos de Trillo. En el *Panegírico natalicio*, por ejemplo, leemos:

Estos que, afectuoso, no atrevido
compulsé folios con ardiente pluma,
sean, claro Marqués, de grato oído,
cuando no elogio a tu grandeza suma:
y si no monumento esclarecido,
cuya memoria el tiempo no consuma,
sean al menos de atención, en cuanto
la ardiente llama de tus luces canto²⁹.

Más allá de la notoria afinidad entre ambos encomios, conviene citar esta otra dedicatoria para recoger el comentario que el poeta realizó sobre la misma en las *Notas al Panegírico*:

La octava antecedente a la proposición es la dedicatoria a el Excelentísimo señor Marqués de Priego, parece está con toda veneración debida tanto al príncipe, y es bien clara, solo tiene que advertir debe estar fuera del Poema, y en aquel lugar, por no ser poema heroico enteramente, sino un opúsculo, en quien no caben episodios, acción principal, diferentes personas y semblantes con las demás circunstancias del poema épico, que son muchas: atención a que me obligó el arte, ejecutado también en Claudiano, cuyas direcciones reconocerá V. M. desmembradas del Poema antes de haberle empezado. Autor verdaderamente sin igual, y a quien (como V. M. conocerá) imité en partes no pocas³⁰.

Como evidencia el pasaje, la elección de una dedicatoria separada del texto está inspirada en Claudiano, quien había procedido de este modo en sus panegíricos (si bien no se debe descartar que de algún modo también tuviera presente el modelo de las *Soledades*). Igualmente, otra nota importante es la consideración de esta práctica

27 Gabriel Medina Vílchez recoge algunas noticias del personaje en sus libros digitales: MEDINA VÍLCHEZ, G., *Don Motril. Índice onomástico sobre Motril*, 2008, p. 812 y *República de Motril: Historia cronológica de Motril y los motrileños*, 2015, pp. 636, 643, 660, 677.

28 CASEY, J., *Familia, poder y comunidad en la España Moderna. Los ciudadanos de Granada (1570-1739)*, Granada, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 85.

29 TRILLO Y FIGUEROA, *Obras de don Francisco de Trillo y Figueroa, ed. cit.*, p. 337.

30 *Ibidem*, p. 362.

como algo propio de obras relativamente breves («opúsculos»), en las que no existe una clara distinción de partes ni de personajes, a diferencia de lo que ocurre en la épica.

Tras el soneto, la composición descriptiva se abre con dieciséis versos para ubicar la villa de Motril. Las cuatro líneas iniciales dan dos notas esenciales sobre la localidad costera a través de una suerte de figuración del Mar Mediterráneo como una deidad antigua (casi a la manera de una *fictio personae* o personificación alegórica), al tiempo que muestran la tendencia a dividir el romance heroico en periodos de cuatro versos³¹:

Donde soberbio el mar Mediterráneo
de Sexifirmio en la espaciosa playa,
corona, en cambio de corales tiernos,
su altiva frente, de melifluas cañas (vv. 1-4).

El primer verso supone un indudable homenaje a la pintura de Sicilia en el *Polifemo* de Góngora («Donde espumoso el mar siciliano», v. 25³²), sugiriendo con ello una suerte de analogía entre la feraz isla mediterránea y Motril que conocerá un mayor

31 En el prólogo manuscrito al *Poema heroico del Gran Capitán*, aunque refiriéndose a la octava, Trillo y Figueroa habla de la necesidad de componer en periodos que no sobrepasen los cuatro versos: «Las otavas se han de componer de dos en dos versos, o, por lo menos, de suerte que siempre la oración fenexca en el cuarto, sin pasar al quinto, porque, demás que es llevar arrastrando el oído, tan dilatada oración se hace disonante y dura, y denota infecundidad, pues no pudo mensurar con los versos y palabras el concepto, pasando a buscarle el fin como quien corre y llegue a donde llegare, cuando ni aun las palabras finales a que llamamos consonantes, se han de poner ociosas y sólo por la consonancia, porque han de estar graduadas de manera que siempre hagan relación o concepto», *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de La Coruña en el Reino de Galicia*, 1672, BNE Mss. 8576, f. 7r.

32 GÓNGORA, L. de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019, p. 162. Empleando la terminología de Quintiliano revitalizada en la época por autores como Baltasar de Céspedes (*adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*), nos encontraríamos ante un caso de *inmutatio* o 'sustitución' en el cual dos adjetivos (espumoso y siciliano) son reemplazados por otro adjetivo y un nombre propio (soberbio, Mediterráneo) para que el verso se adapte al diverso contexto y adquiera un nuevo matiz. Véase CÉSPEDES, B. de, *Discurso de las Letras Humanas llamado 'El humanista'*, ed. Mercedes Comella, Madrid, Real Academia Española, 2018, pp. 32-34. En general, son numerosas las huellas de Góngora a lo largo de todo el poema y abarcan diversos niveles: desde la imitación de versos concretos (como este caso) hasta la de recursos estilísticos, conceptos, ideas o imágenes. Ciñéndome aquí al primer tipo y de acuerdo con las citadas categorías, ofrezco una serie de ejemplos de los que no me ocupó en el comentario del poema: «Su tierra, en cuanto incluye, en cuanto gira», v. 97 > «Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece», Pol, v. 137 (*inmutatio*); «Si tradición incrédula no miente», v. 189 > «Si tradición apócrifa no miente», Sol I, v. 74 (*inmutatio*); «No al conejuelo tímido el taladro / esconde de la tierra», vv. 125-126 > «No el sitio, no, fragoso, / no el torcido taladro de la tierra, / privilegió en la sierra / la paz del conejuelo temeroso», Sol I, vv. 303-306 (*detractatio*, *transmutatio* e *inmutatio*); «turba nadante», v. 253 > «vulgo nadante», Sol II, V. 415 (*inmutatio*). Para el verso del *Polifemo*, ed. cit., p. 166; para los de las *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016, pp. 213, 263 y 479. Quisiera agradecer a Jesús Ponce Cárdenas que me haya permitido consultar un trabajo en curso de publicación donde se aplica tal metodología de análisis a la *imitatio* perceptible en un poema de Quevedo: «Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida del Epitafio a Julio el italiano», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, eds. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2022 (en prensa). El investigador complutense también se ha ocupado con detalle de estos asuntos en la monografía *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Editions Hispaniques, 2016.

desarrollo en otras partes del poema, siempre con el objeto de ponderar la belleza y fertilidad del entorno. Inmediatamente después, la villa granadina se presenta desde una doble óptica: como heredera de la romana *Sexi Firmun* y en relación a su destacada industria azucarera, una de las más grandes de Europa y en la que el destinatario había depositado ciertos intereses económicos. Por lo que atañe a la alusión histórica, la vemos reiterada pocos versos después, a propósito de la primera mención directa del nombre de la ciudad:

Allí donde entre rocas y pensiles
yace Motril, antiguamente clara
por el nombre de Sexi, y hoy no menos,
por los términos cultos que demarca (vv. 13-16).

Por los tiempos en que Trillo elaboraba su descripción, todavía seguía candente la polémica erudita sobre cuál era la ciudad que se correspondía con la antigua *Sexi Firmun*, identificación a la que optaban tres candidatas principales: Vélez, Motril y Almuñécar³³. Tal discusión había sido lanzada con la publicación de la obra del eclesiástico Francisco Védmar *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga* (1640). Dicho volumen puede definirse como una crónica local que, en la línea de lo que era habitual en la época, aspiraba a rastrear los orígenes míticos de tal localidad y a cantar sus excelencias frente a las de otras poblaciones. En ella podemos leer: «y porque sus grandezas se fundan todas en su nombre, es de advertir aquí de paso, que no se llama Menoba, como algunos han querido, sino Sexifirmiun»³⁴.

El tratado de Védmar fue impugnado años después por el citado Tomás de Aquino y Mercado en su *Historia de las Antigüedades y excelencias de la villa de Motril*, que argumentó a favor de identificación de la villa azucarera como auténtica heredera de *Sexi Firmun*. Lejos de quedar zanjado el asunto, Francisco Védmar volvería a la carga en 1652, con la *Historia sextana de la Antigüedad y grandezas de la ciudad de Vélez*, en cuyas páginas trataría de rebatir los argumentos historiográficos esgrimidos por el erudito motrileño. Como último eslabón de esta pequeña controversia erudita hay que situar el manuscrito *Almuñécar ilustrada y su Antigüedad defendida*, redactado en 1658 y donde su anónimo autor pretendía demostrar que Almuñécar descendía de la ciudad romana³⁵. En cualquier caso, habría que esperar al siglo XVIII para que Enrique Flórez, en su conocida *España sagrada*, resolviera definitivamente la controversia, concediendo a Almuñécar el título de heredera de *Sexi Firmun*. Asimismo, el erudito aclararía que

33 Sigo, en líneas generales, a CRUZ CABRERA, *op. cit.*, p. 65.

34 VÉDMAR, F., *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga*, Málaga, por Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1640, f. 17r.

35 Véase la introducción a la edición moderna: *Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, edición, introducción y notas de Almudena Rubio Alameda, prólogo María del Carmen Calero Palacios, Granada, Universidad de Granada, 2015, pp. 15-25.

Vélez procedía de Menoba, mientras que Motril era una ciudad de origen musulmán, mucho menos antigua de lo que se creía en el siglo XVII³⁶. Como parece natural, la *Descripción del Sitio de Nuestra Señora de la Cabeza* va a tomar partido claramente a favor de las posiciones localistas de Tomás de Aquino y Mercado. Conocidas las aficiones eruditas e historiográficas de Trillo, no sería motivo de extrañeza que el poeta estuviera familiarizado con esa pequeña polémica de signo humanístico y anticuario.

Siguiendo el desarrollo de la topografía, merece la pena detenerse en algunas de las primeras imágenes que Trillo configura con un ingenioso concepto para celebrar el paisaje. Lo primero que nos encontramos es el siguiente careo:

Media luna los términos describe
de su dominio fértil, no eclipsada
de esplendor de otra ciudad alguna,
en cuanto el mar rodea o el sol baña.
Menguante nunca y siempre deliciosa
mira al mar con dos puntas de esmeralda;
ojos, si no del cielo, de Amaltea,
de quien fértiles vides son pestañas (vv. 21-28).

El escritor compara, a través de una imagen bastante expresiva, la forma de la costa con la de una media luna, notando asimismo algunas diferencias: mientras que la luna puede ser eclipsada por el Sol, esta “media luna-costa” es tan brillante que ninguna otra ciudad la puede deslucir en todo el orbe (formulado esto último mediante una hipálage doble, que intercambia las acciones del sol con las del mar)³⁷. Además, a pesar de su forma, no se trata de una luna menguante, sino de un astro que permanece siempre en su máximo esplendor y contempla el mar con dos ojos verdes. Este par de ojos, en lugar de ser estrellas —como se esperaría que fueran los de luna real—, son zonas frondosas en las que las cepas de vid hacen el efecto de pestañas³⁸. La densidad retórica del pasaje, con una conceptuosa semejanza reforzada por un concepto de correspondencia y proporción en términos de Gracián, no impide, sin embargo, la pervivencia de notas más o menos ajustadas al referente descrito tales como forma de la costa, la fertilidad del paraje o la presencia de numerosos viñedos³⁹.

36 FLÓREZ, E., *España sagrada, teatro geográfico e histórico de la historia de España*, tomo XII, Madrid, Oficina de Pedro Marín, 1776, p. 102.

37 La construcción, sin la hipálage doble, se localiza en otros ingenios áureos. Por ejemplo, leemos en *El Monserrate* de Cristóbal de Virués (canto XX): «Tendrá más dulce albergue en nuestra España, / que en cuanto el sol rodea y el mar baña», VIRUÉS, C. de, *El Monserrate*, Madrid, por Querino Gerardo, 1588, f. 189v. En lo que atañe al sintagma «media luna», podría tratarse de un recuerdo del tercer verso de la *Soledad primera*.

38 En la imagen podría latir el recuerdo de unos versos del epitalamio inserto en la primera *Soledad* (vv. 806-808): «Ven, Himeneo, y las volantes pías / que azules ojos con pestañas de oro / sus plumas son», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 363.

39 Anteriormente, el poeta gallego ya se había referido a la feracidad del entorno: «al fértil Magalite se

Los versos siguientes poseen un talante similar en lo que concierne a la variedad de agudeza desplegada. En este caso, el segundo término de la metáfora es un águila, entendida esta en un doble sentido: en tanto que ave 'real' y en tanto que componente de la heráldica.

Águila en perspicaces plumas verdes
mira del medio día cara a cara
el floreciente sol, que en sus collados,
flor a flor, rayo a rayo, se desata.
Ave sin duda es la montaña adusta,
cuyas dos plantas son volantes garras
con que la vega el cuartelado escudo
noble corona y generosa abraza.
Castillo de oro, en verde campo, obstenta
al centro sobrepuesto, a sus hazañas
timbre glorioso, y templo en que la Virgen
es milagrosamente venerada (vv. 29-40).

En la primera parte, la semejanza radica en la posición que ambas (la costa y el águila) ocupan respecto al sol. Del mismo modo que, según varios autores clásicos, el águila era capaz de mirar directamente al astro rey, el paraje –como una especie de pájaro cuyas plumas serían los verdes collados– acoge toda la luz sobre su superficie⁴⁰.

El resto de la estampa, por su parte, desarrolla la correspondencia con el pájaro jupiterino, pero entendiéndolo como una figura heráldica⁴¹. En efecto, al igual que algunos blasones nobiliarios contienen la representación del ave rapaz rodeándolos (véase el de los Reyes Católicos), si imaginamos la ciudad de Motril a la manera de un escudo sus montañas se asemejan a un águila que abraza todo el entorno. En esta audaz analogía otros elementos también aparecen explícita o implícitamente metaforizados: las plantas de los montes son las garras del pájaro, el verdor equivale al «campo verde» (sinople), y el santuario mariano a un «castillo de oro», que sirve a un mismo tiempo de «timbre glorioso» a sus hazañas. Conviene fijar la atención sobre este último detalle, ya que en la heráldica el timbre es un adorno colocado en la parte

dilatan» (v.12) y «fértil vega, soberbia cuanto llana» (v. 18).

40 Véase MARIÑO FERRO, X. R., «El águila: símbolos y creencias», Cuadernos de Estudios Gallegos, T. 39, Nº 104 (1991), pp. 313-326 (especialmente pp. 319-320).

41 La elaboración de conceptos ingeniosos con blasones nobiliarios es una práctica corriente en la poesía del Siglo de Oro, muchas veces con fines encomiásticos (ejemplo de la perspectiva aristocrática que domina la sociedad de la época). Puede recordarse, entre tantas muestras relevantes, el soberbio soneto de Góngora a Cristóbal de Moura. Por otro lado, su amigo Soto de Rojas había incluido una sugerente descripción del escudo familiar en su Paraíso cerrado: «Bóveda hermosa de cristal cuajada, / noble señal de Fidas elegante, / oro, azul, plata, goles colorido, / contiene escudo –respetó el olvido–, / estrellas rojas y águila rapante, / fijas en él y esferas de la fama, / su nido en Valdeconcha de alta rama», SOTO DE ROJAS, P. de, *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981, p. 125. No está claro que aquí Trillo y Figueroa tuviese como referencia el escudo de Motril, en el que aparece un castillo de oro sobre un fondo azur con ondas, si bien conviene recordar que la concesión de la categoría de ciudad era un motivo de orgullo todavía muy reciente, como testimonia el propio título de la composición.

superior del escudo para indicar el rango nobiliario del poseedor, por lo que resulta difícil que el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza sea a la vez tal cosa y un castillo de oro. Probablemente, aceptando la validez de dicha interpretación, el poeta quiera expresar que, si bien visualmente el templo se asemeja al castillo dorado del blasón, simbólicamente equivale a su timbre, ya que es el elemento que confiere al lugar su dignidad e importancia.

Amén de todo lo dicho, conviene poner de manifiesto que en la configuración de la agudeza el escritor coruñés combina términos propios del referente (montañas, vega, templo) con vocablos técnicos de la heráldica (escudo, cuartelado, timbre) y, entre medias, palabras que significan a dos luces (castillo, oro, campo, verde)⁴². Al final, más allá de la complejidad metafórica, Trillo y Figueroa logra destacar algunas ideas sobre el lugar descrito: su luminosidad, la presencia de montañas y la posición central que ocupa el templo acorde con su importancia simbólica.

Justo a continuación se enmarca uno de los cuadros más arduos del texto, una exaltación de abundancia de cañas azucareras. La operación de Trillo y Figueroa consiste en proponer una doble analogía entre dichas cañas con panales y entre los motrileños con abejas: «abejas sus vecinos, vigilantes, / ingeniosos en trapiches labran / panales» (vv. 49-51)⁴³.

42 En el *Diccionario de Autoridades*, por ejemplo, se leen las dos acepciones de 'campo': «La llanura de tierra ancha y dilatada, que está fuera de población» y «en los escudos de armas el espacio colorido de ellos, sobre los cuales se pintan las armas de la familia, la ciudad, o lugar». Para el caso, de 'castillo', en la actual edición del DLE se distinguen ambas acepciones: «Lugar fuerte, cercado de murallas, baluartes, fosos y otras fortificaciones» y «figura que representa una o más torres, en este caso unidas por cortinas». En lo que respecta a los colores, ambos cuentan con acepciones heráldicas recogidas en el DLE. Oro: «uno de los dos metales heráldicos, que en pintura se expresa por el color dorado o el amarillo, y en el grabado común por un puntillado menudo sobre blanco o sobre el fondo del dibujo». En el caso del verde, en la actualidad es más común el término técnico «sinople»: «color heráldico que en pintura se representa por el verde, y en el grabado por líneas oblicuas y paralelas a una que va desde el cantón diestro del jefe al siniestro de la punta», pero en el Siglo de Oro no era así: «escudo de majestad / sois donde Dios ha dejado, / en *campo verde esmaltado*, / blasón de divinidad» (BONILLA, A., *Peregrinos pensamientos de misterios divinos en varios versos y glosas dificultosas*, Baeza, por Pedro de la Cuesta, 1614, f. 56rv). Asimismo, cabe señalar que el verbo «abrazar», en contextos parecidos, se localiza en algunos textos de la época: «dióle por armas el Emperador a esta casa un águila imperial en campo de oro, que con las dos cabezas miraba a oriente y poniente, como abrazando todo el orbe», ANDRADE, A. de, *Vida de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y San Félix de Valcis, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad, redención de cautivos*, Madrid, por Melchor Alegre, 1668, f. 9v.

43 El símil parece inspirarse en la comparación virgiliana de los tirios con unas laboriosas abejas: «*Instant ardentis Tyríi pars ducere muros, / molirique arcem et manibus subvolvere saxa, / pars optare locum tecto et concludere sulco. / Iura magistratusque legunt sanctumque senatum; / hic portus alii effodiunt; hic alta theatris / fundamenta locant alii, immanisque columnas / rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris. / Qualis apes aestate nova per florea rura / exercet sub sole labor, cum gentis adultos / educunt fetus, aut cum liquentia mella / stipant et dulci distendunt nectare cellas, / aut onera accipiunt venientum, aut agmine facto / ignavom fucus pecus a praesepibus arcent: / fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella*» ('Ardorosos afánanse los Tirios: / unos alzan los muros y el alcázar / subiendo a mano poderosos bloques; / otros de su vivienda el sitio eligen / dejándolo acotado con un surco; / otros legislan, y votando nombran / magistrados y augustos senadores; / aquí se cava el puerto, allá se ensancha / para el teatro hondísimo cimiento, / y

Avanzando algo el poema, tras algunos elogios generales, resulta de gran interés una estampa que se prolonga a lo largo de casi veinte versos: el cotejo entre las riquezas del Potosí y las de Motril:

De Potosí las abundosas venas
parece que en sus campos se desangran,
contra el rebelde origen que blasonan,
siendo lancera, allí, la humilde azada.
Al yunque el azadón suceda en cuanto
excede al oro la segur villana.
Que si el acero halló en las Indias oro,
aquí le hace entre juncos y espadañas.
De agrestes aneares nacen minas
fecundas más y menos arriesgadas,
sin pender huecos montes sobre astillas,
ni atar la vida a una volante tabla.
El rudo cuerpo fistuloso, haciendo
viviente en cuanto numerosas almas
de un mundo al otro se introducen, siendo
espíritu animado la ganancia.
La Antigüedad en todo fabulosa,
bien que con ciencia a todas luces cana,
espíritus pasó de un cuerpo en otro
así las Indias a Motril se pasan (vv. 73-92).

La idea principal es que Motril ofrece las «abundosas venas» de Potosí sin la necesidad de una dominación armada para su obtención. Así, la azada ejerce aquí la función correspondiente al lancero y, del mismo modo, el trabajo propio del herrero para conseguir un metal precioso (el yunque) es sustituido por las labores agrícolas (encarnadas en el azadón)⁴⁴. En lo que atañe al oro, basta con buscarlo entre los aneares,

espléndida se labra en las canteras / la columnata que la escena adorne. / -Igual que las abejas, del estío / en el primer hervor, cuando a la brega / las llama el sol en los floridos campos, / y sacan fuera las adultas crías, / o, con líquida miel, de dulce néctar / rehinchén las celdillas, o descargan / a las que están de vuelta, o a los zánganos, / hato de ociosos, en despliegue expulsan / del abastado hogar. Hierve el trabajo, / y hay en la miel fragancias de tomillo’), VIRGILIO, *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Ciudad de México, Editorial Jus, 1961, pp. 221-222. Góngora daría la vuelta a esta imagen en la segunda *Soledad*, comparando las abejas con un ejército (vv. 283-301): «Cóncono fresco, a quien gracioso indulto / de su caduco natural permite / que a la encina vivaz robusto imite, / y hueco exceda al alcornoque inculto, / verde era pompa de un vallete oculto, / cuando frondoso alcázar no de aquella / que sin corona vuela y sin espada, / susurrante amazona, Dido alada, / de ejército más casto, de más bella / república, ceñida en vez de muros / de cortezas; en esta pues Cartago / reina la abeja, oro brillando vago, / o el jugo beba de los aires puros, / o el sudor de los cielos, cuando liba / de las mudas estrellas la saliva; / burgo eran suyo el tronco informe, el breve / corcho, y moradas pobres sus vacíos / del que más solicita los desvíos / de la isla, plebeyo enjambre leve», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 464-465.

44 El concepto de la transformación de las armas en herramientas agrarias parece una inversión de una imagen pintada por Virgilio en el séptimo libro de la *Eneida*, vv. 635-636: «*vomeris huc et falcis honos, huc omnis aratri / cessit amor; recoquunt patrios fornacibus ensis / classica iamque sonant, it bello tessera signum*» (‘todo amor al arado y a las hoces / desvanecido está. La trompa suena, / voz que llama a la guerra’, en Virgilio, ed. cit. p. 509). Merece recordarse la imitación que de tales líneas realizara Angelo Poliziano en su silva *Manto* (vv. 269-271), en cierto sentido más cercana a Trillo: «*iam ratri pondus rigidum diffingit in ense / caedis amor, verique abeunt in pila ligones, / attritusque cava mutatur casside vomis*» (‘ya el deseo

pudiendo prescindirse de las armas y de los periplos oceánicos, llenos de riesgos («atar la vida a una volante tabla»). Igualmente, llama la atención el concepto de los versos finales (vv. 89-92), en los cuales se justifica el ‘traslado’ de las riquezas del Potosí a la localidad andaluza estableciendo un paralelismo con las metempsicosis narradas por los escritores clásicos: del mismo modo que la Antigüedad mostró que era posible pasar los espíritus de un cuerpo a otro, la riqueza motrileña evidencia que el espíritu de opulencia de las Indias se ha trasladado a la costa granadina.

Inciendo sobre los posibles paralelismos con Góngora, resulta interesante recordar una sugerente agudeza de *Las firmezas de Isabela*. En ella se dilucidan algunas de las semejanzas y diferencias entre las riquezas indianas y las aguas del Tajo en Toledo:

Este cerro gentil, al voto mío
segundo Potosí fuera de plata,
si la plata no fuera fugitiva
o alguna vez desatara arriba (vv. 2158-2161)⁴⁵.

A pesar de las divergencias entre los conceptos, ambos toman como punto de partida el lugar común de Potosí como sinónimo de riqueza para expresar una asociación ingeniosa. Trillo establece su analogía señalando que lo característico de ambos lugares es la riqueza, con la diferencia de que esta se obtiene con mayor facilidad en Motril. Góngora, fijándose en un doble parecido –entre el cerro toledano y la colina del Potosí, por un lado, y entre el agua del Tajo y la plata del Perú, por otro–, considera que la disimilitud principal obedece a que la plata del Tajo (es decir, sus aguas) no es capaz de cesar su continuo movimiento ni de ascender a lo alto del cerro.

Una vez encarecida la riqueza natural, el poeta dedica una tirada de versos a cantar la flora y las fragancias del monte, así como la «inmensa, inculta, variedad de caza» (v. 133) y la pesca, descrita como la «undosa cetrería» ejercitada por los «mudos moradores de las barcas» (v. 142)⁴⁶. Tras ello, se insiste una vez más en la abundancia de viñas, en un pasaje no exento de escollos interpretativos:

de matanza transforma en resistente espada el peso / del rastrillo, las azadas, destinadas a otro uso, se transforman en lanzas, / y la desgastada reja de arado se trueca en cóncavo yelmo’, en Á. ALBERO MONPEÁN, *Las Silvae de Angelo Poliziano: Estudio, Traducción y Comentario*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2020.

45 GÓNGORA, L. de, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 187-188. Recuérdese que el poeta cordobés también hablaría de la «fugitiva plata» en las *Soledades* (vv. 472-473): «cuando halló de *fugitiva plata* / la bisagra (aunque estrecha) abrazadora», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 295.

46 El pasaje podría ponerse en paralelo con otro del *Paraíso* de Soto de Rojas: «Por los países fatigar el viento / cuidadosa se ve la cetrería / ocupando los términos del día / y del aire en la pesca más plumosa / o caza de las ondas más mojada», SOTO DE ROJAS, P., *Paraíso*, ed. cit., p. 126.

Si cuanto al rubio Baco, le debiera
a la dorada Ceres, no envidiara
pendiente al Nilo, en húmedas columnas,
ni en sus fingidas trojes a Trinacria.
Pensión bien atendida, o sea acaso
de aquella ley al más atento arcana,
tirano feudo ingrata allí le impuso,
bien que no está sin atención la causa.
Discurra sus motivos la advertencia,
siempre al común comercio vinculada,
pues necesita el opulento de algo
que al género le humille, que le falta.
Madre piadosa, así, naturaleza,
conviene ser con la ambición madrastra,
enjugando el sudor al uno el ocio
y al otro el duro afán de las ganancias (vv. 145-160).

El concepto de los cuatro primeros versos es el que sigue: si en Motril fuese tan relevante el cultivo de cereales (la «dorada Ceres») como lo es el de la vid (el «rubio Baco»), la villa no tendría nada que envidiar ni al fértil territorio irrigado por el Nilo ni a los graneros sicilianos⁴⁷. Esta desigualdad en la cosecha de bienes de la tierra no supone una situación injusta, sino que obedece a una ley inamovible: aunque la Naturaleza se muestra generosa con el hombre, no lo hace hasta el punto de librarle de todo trabajo (como era propio de la Edad Dorada o del Edén). Nadie puede prescindir ni del esfuerzo ni del comercio, pues incluso el que goza de mayor prosperidad necesita comprar aquello de lo que carece.

Los versos 157-160 ofrecen algunas pequeñas dificultades. En primer lugar, se apunta la idea de que la Naturaleza, de por sí madre piadosa, deviene madrastra a causa de la ambición (una alusión, quizá, al pecado original). Las dos últimas líneas, aún más oscuras, podrían referirse al citado caso de Motril con el siguiente sentido: mientras que es el ocio quien enjuga el sudor para la obtención de vino, en el caso de los cereales lo es el afán por conseguir ganancias. Dicho de otra manera: la madrastra Naturaleza permite que en Motril se puedan criar las vides con facilidad, pero que, en cambio, el cultivo de cereales requiera de un arduo trabajo⁴⁸.

47 Sobre el uso de las columnas para medir la fertilidad del Nilo, véase la explicación que, por los mismos años, proporcionaba Antonio del Castillo: «su fertilidad proviene de que el Nilo todos los años crece por el mes de junio, y inunda toda la tierra; con esto, y con los rocíos que caen todos los días, se conserva de manera aquella tierra, que no necesita de más lluvias para la cosecha de sus frutos; según es más o menos la inundación, así es más o menos la fertilidad del año. Para saber qué tal será la fertilidad del año, tienen una columna junto al río, y todos los días mientras va creciendo, que es por espacio de cuarenta días, van dando voces por las calles algunos turcos (que están para esto señalados) diciendo ya ha llegado a tal señal el río, y por esto se hacen muchas fiestas con voces y otras señales, más o menos, según hasta donde llega de la columna el río, que para esto le tienen puestas señales, y según hasta donde sube, echan de ver cuál será la cosecha», CASTILLO, A., *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Madrid, Imprenta Real, 1656, pp. 115-116.

48 Agradezco a Mercedes Blanco que me haya propuesto una interpretación algo distinta del oscuro fragmento: «¿Por qué Motril, que posee tantas cosas, carece de trigo? Entiéndase que ningún país puede

Por otra parte, conviene tener presente que estamos ante un fragmento de clara filiación gongorina, deudor de la descripción de Sicilia en el *Polifemo*:

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona;
tanto de frutas ésta la enriquece,
cuanto aquél de racimos la corona.
En carro que estival trillo parece,
a sus campañas Ceres no perdona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aún más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana (vv. 137-148)⁴⁹.

Aparte de la alusión a isla italiana mediante la voz *Trinacria*, que había sido empleada por Góngora en otro verso del *Polifemo* (v. 65), ambos textos se aproximan por el uso compartido del nombre de los dioses como metonimias de productos naturales (con la presencia en los dos textos tanto de Baco como de Ceres). Además, tanto el autor de la *Neapolisea* como Góngora en la segunda estrofa citada expresan esta relación a través del verbo «deber» («Si cuanto al rubio Baco, le *debiera* / a la dorada Ceres» > «A Pales su viciosa cumbre *debe* / lo que a Ceres⁵⁰»). En general, dicho par de estampas testimonia cómo uno de los rasgos más notables del sentimiento de la naturaleza en la época consistía en supeditar el interés del paisaje a la utilidad que este pudiera proporcionar al hombre⁵¹.

La relación segura con el hipotexto gongorino en este fragmento la confirman las líneas que siguen, en las cuales se dibuja a los motrileños como buenos pastores y como valientes guerreros a un mismo tiempo:

A Pales deben sus rediles cultos,
cuanto su agreste muro debe a Palas,
del ganadero así el cayado corvo
se transfiere a los golpes de la lanza.
Bacanal numeroso, así los montes

tenerlo todo: el opulento siempre carece de algo que le humilla a solicitar de otro el género que le falta. Así la naturaleza, madre piadosa, es madrastra con la ambición del que quiere tenerlo todo y en el común comercio el ocio del que compra y el duro afán de las ganancias del que vende enjugan el sudor».

49 GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., pp. 166-167.

50 La paranomasia Palas / Pales procede, tal vez, del epitalamio de las *Soledades*: «Ven, Himeneo, y tantas le dé a Pales / cuantas a Palas dulces prendas esta», Góngora, L., *Soledades*, ed. cit., p. 365"

51 CARREIRA, A., «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150 (p. 143).

guarnece, cual soldados las murallas,
de la honda el crujido sucediendo
al resonante golpe de la adarga.
Sus moradores de la cumbre al llano,
como del ocio al ejercicio pasan
la paz armando de sangrientos frutos,
de altos trofeos, las fecundas armas.
De ánimos generosos, fuertes bríos,
descuido airoso, varoniles galas,
del andaluz bridón siempre maestros
como al noble ejercicio de la espada.
Armado Adonis vuela el uno el monte,
Marte galán, el otro la campaña,
y al ocio palaciego no ignorados
se obstentan hijos de tan noble patria (vv. 161-180).

Como puede observarse, las dos líneas con las que se abre la estampa suponen una manifiesta *imitatio* de los versos gongorinos a («A Pales su viciosa cumbre debe / lo que a Ceres, y aún más, su vega llana» > «A pales deben sus rediles cultos / cuanto su agreste muro debe a Palas»)⁵². Por otro lado, el fragmento aspira a representar la naturaleza dual de dichos ciudadanos como ganaderos (y quizá viticultores, como sugiere el término «bacanal» y otras alusiones a Baco contenidas en el poema) y soldados, de tal modo que resulte imposible separar ambos aspectos. Para modelar este concepto, Trillo comienza designando a la deidad protectora de los rebaños y a la sabia deidad guerrera con vocablos casi idénticos, que fonéticamente llegan a confundirse (Pales/Palas), y lo cierra mediante una hipálage doble que intercambia los atributos galantes y cazadores de Adonis con los bélicos de Marte (*armado* Adonis / Marte *galán*)⁵³. Entre medias, Trillo alterna la mención de un acto campestre con uno guerrero, difuminando las fronteras entre ambos («de la honda el crujido sucediendo / al resonante golpe de la adarga»; «del andaluz bridón siempre maestros / como al noble ejercicio de la espada»).

Cabría, asimismo, señalar que la estampa tiene una gran cercanía con el espíritu de las *Soledades*. Ciertos pasajes de la obra maestra barroca perfilan una serie de figuras, a caballo entre el realismo y la mitología, que resultan inseparables de su marco espacial. Como ha estudiado Mercedes Blanco, se trata de una técnica similar a la que, en el campo de la pintura, fue empleada primero en los lienzos de Annibale Carracci y posteriormente en los de Nicolas Poussin, Claude Lorrain o Gaspard Dughet, entre

52 En el primer verso, Trillo prácticamente se limita a aplicar un proceso de sustitución (viciosa cumbre / rediles cultos) e inversión sobre el modelo gongorino (la posición del verbo), acompañada de un cambio del singular al plural *debe* > *deben*.

53 Para el uso de esta figura en Góngora y sus seguidores véase PONCE CÁRDENAS, J., «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.

otros⁵⁴. Se puede recordar el ejemplo de las montañesas en la *Soledad primera*. Estas, sin renunciar a su carácter realista, se confunden con bacantes o amazonas, de igual modo que en la *Danza de personajes mitológicos y aldeanos* de Rubens se desdibujan los contornos entre los personajes rústicos y las criaturas míticas:

El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
ya que Ninfas las niega ser errantes
el hombro sin aljaba,
o si del Termodonte,
émulo del arroyuelo desatado
de aquel fragoso monte,
escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas (vv. I, 271-280)⁵⁵.



Fig. 1. Pedro Pablo Rubens, *Danza de personajes mitológicos y aldeanos*, 1630-1635, óleo sobre tabla, 73 cm x 106 cm, Madrid, Museo del Prado

54 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274 (especialmente pp. 268-269). Véase también BLANCO, M., «Les solitudes de Góngora : une poétique du paysage?», en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2008, pp. 117-138.

55 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 253-255.

El pasaje que pinta la venida de las hermosas montañas, además, se inserta poco después de la caracterización del cabrero en unos términos muy similares a los habitantes de Motril, como armado Pan o semicapro Marte (I, 234), es decir, como hombre indistintamente de los bosques y de la guerra⁵⁶.

Lo que sigue a la pintura de los motrileños es el cuarto gran apartado de la composición encomiástica, la presentación del santuario de Nuestra Señora de la Cabeza y de sus vistas, que se extiende a lo largo de más de un centenar de versos. Dado que la siguiente sección de nuestro estudio se ocupa en detalle de dicho pasaje, a continuación fijaremos la atención en algunos aspectos de la sección final del poema, en la cual se describe la imagen mariana.

La evocación de Nuestra Señora de la Cabeza se abre a través de un cotejo con el paisaje anteriormente descrito: si el santuario resulta un lugar tan misterioso por sus vistas, no lo es menos por aquello que cobija en el interior:

Si mucho es por sus vistas misterioso,
no menos este sitio, porque engaza
en lapidosos nácares la Perla
en quien de Dios todo el poder remata (vv. 305-308).

La superioridad del interior (la escultura sagrada) frente a lo exterior (el paisaje que puede contemplarse) queda subrayada a través de la comparación del templo con una concha de piedra y de la Virgen con una perla concebida por Dios. Se trata, curiosamente, de una idea formulada de forma parecida en otras descripciones de espacios sacros de la época. En la *Silva a Nuestra Señora de Codés*, obra de Juan de Dicastillo y Acedo impresa en 1642 y consagrada a la loa del santuario homónimo situado en Torralba del Río, leemos:

En este monte pues residió ufana
la imagen de María soberana
oculta muchos días,
como en el mar del sur en ondas frías
suele en la concha estar la perla hermosa⁵⁷.

De igual modo, puede recordarse el ejemplo de una obra algo posterior a la de Trillo y Figueroa, la descripción en octavas del monasterio cordobés de Santa María de los Ángeles elaborada por Fernando de Pedrique e impresa en 1674:

56 Una doble naturaleza de cabrero y soldado, si bien sin coincidencia cronológica, la encontramos en el pastor de las *Soledades* que un tiempo vistió acero y en el momento del relato sayal.

57 DICASTILLO Y ACEDO, J. de, *Silva a Nuestra Señora de Codés*, Logroño, por Pedro de Mongastón Fox, 1642, p. 23.

Entre los dos calvarios el convento
yace, a *perla oriental la más preciosa*
concha feliz, sagrado pavimento,
que intacta esfera ciñe luminosa:
a rayos de este puro firmamento
arde el sacro edificio mariposa
sin lesión, que en las luces que recibe,
aquello mismo que se enciende, vive (estrofa 148)⁵⁸.

Por lo demás, las descripciones del interior suponen la parte de menor valor estético del poema. Se localizan desde alusiones a los milagros realizados por la Virgen hasta algunas evocaciones de aspectos concretos de la talla, como el ropaje «cairelado de estrellas cinceladas» (v. 336) que la cubre⁵⁹. Hacia el final del fragmento y de la composición, el escritor coruñés incluye una mención a las dudosas tradiciones sobre el origen de la imagen, para concluir con una encendida invocación a la Virgen que enlaza con la tónica de la humildad desplegada en la dedicatoria a Antonio Canicia Maldonado:

Oh Virgen piadosísima, ¡quién diera
sacro aliento a mi pluma fatigada
que al humilde respeto con que os miro
terminase igualmente la constancia!
A no enseñar la Fe que hay Dios inmenso,
como a Dios infinito os adorara,
y por Vos, a ignorarle, le creyera,
pues quien su Madre os hizo, ¿qué no alcanza?
Si afectos, Virgen pura, pueden algo,
mi silencio entendido, las mudas ansias
del mudo ruego, no hablen menos ciegas
siendo ocultas que fueran pronunciadas (vv. 437-448).

3. VISIÓN DEL MAR Y CONFIGURACIÓN PAISAJÍSTICA: NOTAS DE TOPOGRAFÍA

Emilio Orozco, en su pionero artículo sobre esta composición, no dudó en afirmar que, exceptuando las grandes obras de Góngora, «pocos trozos de la poesía

58 PEDRIQUE, F., *La Montaña de los Ángeles, contiene su descripción y la de su Convento Santa María de los Ángeles, una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa*, Córdoba, por Andrés Carrillo, 1674.

59 El uso del verbo «cairelar» puede estar inspirado por un símil de la *Soledad primera*: «luego al venerable / padre de la que en sí bella se esconde / con ceño dulce y, con silencio afable, / beldad parlera, gracia muda ostenta, / cual del rizado verde botón, donde / abrevia su hermosura virgen rosa, / las cisuras *cairela* / un color que la púrpura que cela / por brújula concede vergonzosa». Véase el estudio de Ponce Cárdenas consagrado al símil y, más específicamente, al uso del verbo cairelar al lado de otros términos propios del ámbito de la costura: Ponce Cárdenas, J., «*Abrevia su hermosura virgen rosa: en torno a un símil de la Soledad primera*», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 15-49 (especialmente pp. 33-35).

[cultura del Barroco] han sabido presentar tan finamente las múltiples bellezas del mar y de las riberas, no sólo de lo puramente plástico, como tonalidades, luces y líneas, sino sonoridades y movimientos». Asimismo, notaba cómo el docto escritor había sido capaz de recoger en un fragmento no demasiado extenso «la visión completa del paisaje marino y del pequeño detalle: desde el horizonte “donde la vista hermosamente para” hasta “los blancos rizos de las olas blancas” que se deshacen en las rocas como “madeja cristalina en frente anciana”»⁶⁰.

A manera de modesto homenaje, en los párrafos siguientes se intentará ahondar en las valiosas intuiciones del catedrático granadino. Para ello centraremos la atención en el pasaje que ofrece una visión panorámica de la costa motrileña desde el cerro que acoge el santuario. El fragmento, tal como se apuntaba en páginas anteriores, comienza con la presentación del templo como un punto excepcional desde el que contemplar la costa y el término de Motril. Trillo y Figueroa lo designa como un «árbitro igual de cuanto el horizonte / termina extremo en visual distancia» (vv. 183-184) y una atalaya situada en el centro de la vega (vv. 193-194)⁶¹. A continuación, el escritor bosqueja un concepto sugerente: la riqueza visual del entorno provoca que el espectador no sepa hacia qué dirección orientar la mirada:

La Admiración, tan delicioso sitio,
no vio jamás, allí quedó frustrada
la pluma que más vuela ponderable
Templos de Venus, Tempes de Tesalia.
La vista a todas partes imperiosa
parece solamente se embaraza
en ver que a inmensa confusión de vistas
no menos distinción sucede varia.
Motivo tan hermoso en otra parte,
condigno así de eternas alabanzas,
no se ha visto jamás, bien que a la vista
del orbe comprendiera la elegancia.
Término es breve, más hermoso tanto,
que de admirar, no, el más atento acaba,
su variedad, verdor, cultura y temple,
con diferencia siempre inusitada (vv. 197-212).

Tras esta *dubitatio*, reiterada en la conclusión del pasaje («tanto embolismo, inquietamente ociosa, / allí encuentra la vista desvelada», vv. 284-285), el poeta gallego enumera algunos de los elementos costeros y marítimos que alcanza a vislumbrar⁶². Se

60 Orozco, E., *art. cit.*, pp. 107-108.

61 El verso «árbitro igual de cuanto el horizonte / termina extremo en visual distancia» parece un caso de *adiectio* aplicado sobre otro del *Polifemo* (I, v. 345) > «Árbitro de montañas y ribera» (GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit. p. 175). Igualmente, en las *Soledades* se lee (I, v. 55): «de la muda campaña / árbitro igual», Góngora, L., *Soledades*, ed. cit., p. 209.

62 El vocablo «embolismo», poco habitual, ha de entenderse en la segunda acepción que leemos en *LECTURA Y SIGNO*, 17 (2022), pp. 35-75

trata de una construcción, en cierta medida, similar a la que Góngora había elaborado en la *Soledad* primera, cuando perfilaba al peregrino contemplando, desde un alto escollo, un campo con un río:

Agradecido pues el peregrino,
deja el albergue y sale acompañado
de quien lo lleva donde, levantado,
distante pocos pasos del camino,
imperioso mira la campaña
un escollo apacible, galería
que festivo teatro fue algún día
de cuantos pisan Faunos la montaña.
Llegó y, a vista tanta
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
Si mucho poco mapa le despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la Admiración habla callando,
y ciega un río sigue que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente (vv. 182-201)⁶³.

Para Emilio Orozco, esta visión del peregrino tras abandonar el albergue de los cabreros suponía uno de los «cuadros de paisaje de mayor amplitud y profundidad» que «puede ofrecer la poesía del Barroco»⁶⁴. Más recientemente, Mercedes Blanco sostenía que esta descripción, de un «un espacio de visibilidad cercado de invisibilidades», «hubiera sido inconcebible en una cultura anterior al gran despliegue de la pintura moderna»⁶⁵. La composición de Trillo comparte con Góngora, aparte de la presencia de la Admiración personificada, la mirada desde un determinado punto y el juego con lo que se ve, lo que se intuye y lo que se imagina⁶⁶. Así, por ejemplo, varios versos más

el *Diccionario de Autoridades*: «vale también confusión grande y suma de dificultades y encuentros, que se hallan no pocas veces en algunos negocios, difíciles de vencer y allanar, por la variedad de especies y cosas que concurren en su expedición. También se apropia esta voz a la mezcla y confusión de muchas baratijas juntas, entre sí mezcladas y varias».

63 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 237-239.

64 OROZCO, E., *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 60-61.

65 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes», *art., cit.*, p. 271. Otros interesantes comentarios sobre el pasaje se encuentran en CANCELLIERE, E., «Stereotipie iconiche nelle "Soledades" di Góngora», en *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Firenze, Edizioni ETS, 1997, pp. 229-242 (en pp. 238-241).

66 Para estas cuestiones, resulta muy esclarecedor el artículo de BÉHAR, R., «Visualidad y barroco: Góngora», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Antequera, 2008, pp. 17-30.

adelante se pintan unas islas en la lejanía cuya visión debe más al pensamiento que a la mirada:

Breves Islas ya firmes en las ondas⁶⁷
y otras en quien las mismas ondas nadan.
Unas que al cielo se remontan y otras
que por la arena se descubren rasas.
En unas calla el mar, vocea en otras,
y en todas sus corrientes azotadas⁶⁸
retrocede el Furor, y atado en ellas
tierno las mira y blando las halaga.
Nacer de ellas parece veces mucha
madeja cristalina en frente anciana,
blando el viento las peina, ¡oh cuántos rizos
hurta al piélagos intonso la resaca!⁶⁹
Tal vez turba nadante se consiente
en su adorno, de luces estriada,
pendiente de las ondas, joyelando⁷⁰
los blancos rizos, de las olas blancas (vv. 241-256).

Tras mencionar una serie de islas de diversas dimensiones y características, el escritor cree atisbar en ellas la formación de espuma («madeja cristalina») y se figura que algunos peces nadan alrededor, coloreando las aguas. De igual modo, algunos versos antes Trillo había jugado con las distancias, con lo que se percibe desde lejos y lo que se observa desde cerca:

Si mucho entre los lejos se termina
discurso ciego en luces desmayadas,
mucho es más lo que cerca se contiene
a la vista, entre sombras y entre llamas (vv. 233-236).

Los paralelismos entre los fragmentos paisajísticos de ambos autores se ven acentuados en estos versos, donde resuena un eco claro de aquellos de las *Soledades* «Si mucho poco mapa le despliega, / mucho es más lo que (nieblas desatando) / confunde el sol y la distancia niega» (vv. 194-196)⁷¹.

67 En la primera *Soledad* se lee (v. 481) «De firmes islas no la inmóvil flota», GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 297.

68 «Dejaron pues las azotadas rocas» (II, v. 686), *ibidem*, p. 517.

69 El latinismo «intonso» ('sin cortar o alinear'), empleado varias veces por Góngora (Pol. v. 282; Sol I, v. 769; Pan. v. 106), ha de entenderse aquí dentro de la comparación de la costa con una «frente anciana», al lado de otros términos relativos a la cabellera como madeja, peina o rizo.

70 El verbo «joyelar» parece una creación de Trillo y Figueroa o, cuando menos, una voz extremadamente insólita que no se ha localizado en otros autores de la época. Cabe la posibilidad de que se trate de un italianismo derivado de «gioiellare». El término también fue empleado por el vate coruñés en la estrofa 108 del libro octavo del *Poema heroico del Gran Capitán*: «del cristal de las ondas guarnecido / joyelando la orilla presurosa». Véase en la edición del libro 8 realizada por RUIZ PÉREZ, P., «Una proyección de las *Soledades*», art. cit., pp. 167-168.

71 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 239.

Dejando de lado esta idea sobre la riqueza de vistas y los paralelismos con el fragmento gongorino, otros detalles merecen comentario. En primer lugar, y retomando el juicio de Emilio Orozco sobre la importancia del mar, cabría apuntar que las vistas de Trillo y Figueroa configuran una suerte de paisaje ideal marítimo. Tradicionalmente, una de las ocasiones habituales para describir el mar por extenso en la poesía era el motivo épico de la tormenta, practicado por autores que van desde Virgilio y Lucano hasta llegar al propio Trillo en su *Neapolisea*, sin olvidar los poetas épicos italianos y españoles desde el Siglo XVI⁷². La caracterización de la tormenta era capaz de ofrecer una visión sublime del océano a través de detalles recurrentes como «las montañas de agua, la nave que sube a lo alto de las olas y baja al abismo de las arenas, la mezcla de la arena, el mar y las estrellas, la mitologización de los vientos, la apelación a los dioses, la quiebra de la nave»⁷³.

Por otro lado, en el Quinientos había surgido, de la mano de Jacopo Sannazaro, la tradición piscatoria, que fundamentalmente consistía en el traslado de los códigos bucólicos a un entorno marítimo. Dicho en palabras de un editor de la poesía latina del vate partenopeo, sus églogas simbolizaban el paso de la Musa «from the woods to the waves»⁷⁴. En la poesía piscatoria sí que cabe hablar de una tendencia a ofrecer una visión idílica de la costa, propicia para entregarse a la melancolía (véanse los ambientes de la *segunda Soledad*, la de las riberas). El carácter descriptivo de las composiciones resulta especialmente marcado en algunos herederos del modelo de Sannazaro. A la altura del siglo XVII, por citar a un primer espada de las letras italianas, cobra gran importancia en varias de las *rime maritime* elaboradas por Giovan Battista Marino para *La Lira*. Uno de los sonetos de la colección, por ejemplo, nos muestra un *locus amoenus* de la costa donde el locutor poético espera entregarse a los placeres amorosos con su ninfa:

Or che l'aria e la terra arde e fiammeggia,
né s'ode euro che soffi, aura che spiri,
ed emulo del ciel, dovunque io miri,
saettato dal sole, il mar lampeggia;
qui dove alta in sul lido elce verdeggia,
le braccia aprendo in spaziosi giri,

72 Un repaso del motivo desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro lo ofrece CRISTÓBAL, V., «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, N^o 14 (1988), pp. 125-148.

73 FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La tormenta en el siglo de oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006, p. 20. Véase también PONCE CÁRDENAS, J., «Configuraciones de la *asprezza* en el panegírico: estructuras sonoras de la guerra y la tempestad marina», *Arte nuevo. Revista de estudios áureos*, vol. 7 (2020), pp. 193-222.

74 SANNAZARO, J., *Latin poetry*, trad. Michael J. Putnam, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009, p. XIV. Para una visión general de la tradición piscatoria en el ámbito hispano véase: RAVASINI, I., «Náuticas venatorias maravillas». *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia, Ibis, 2011.

e del suo crin ne' liquidi zaffiri
gli smeraldi vaghissimi vagheggia;
fresca in ogni stagion copre e circonda
folta di verdi rami ombrosa scena.
Godrai qui meco in un l'acque e la sponda;
vedrai scherzar su per la riva amena
il pesce con l'augel, l'ombra con l'onda⁷⁵.

El cuadro de Marino comprende varias notas que nos interesan: la tranquilidad marcada por la ausencia de vientos, la confusión del cielo con el mar, el reflejo de los rayos solares y de las hojas de una encina sobre las aguas, la perpetua frescura de la arena o la concordia de los peces con los pájaros.

El fragmento de Trillo que describe la serenidad del mar está escrito bajo una inspiración similar. El cielo se entremezcla con el mar de manera armoniosa, dando la impresión de que las ondas están estrelladas y las espumas teñidas de la luz solar. Los reflejos lumínicos y el brillo de las ondas, al igual que ocurría en la composición de Marino, también son aquí protagonistas:

Ya entre las ondas fluctuando el cielo
se acreditan las olas estrelladas,
reverberando ardientes las espumas
de húmeda luz exhalaciones vagas.
Ya el sol cayendo por el horizonte
donde la vista hermosamente para,
reflejo es de las luces, que en las ondas
undoso enciende y rutilante apaga (vv. 213-220).

Asimismo, el viento ha dejado de ser una amenaza, a diferencia de lo que era habitual en las tempestades de las epopeyas náuticas. Para indicarlo, se utiliza el latinismo típicamente gongorino *esse* + dativo con el sentido aproximado de 'servir de'⁷⁶. Los cerros permiten a Eolo 'encerrar' a los vientos del mar y del norte:

Candados son al furibundo Eolo
sus cerros, cuyas llaves, cuyas guardas
no solo al puerto la disforme boca,
si no al Norte también tienen cerrada (vv. 229-232).

75 MARINO, G. B., *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Edizioni Panini, 1988, p. 69. En este conjunto de sonetos encontramos poemas que describen tanto el amanecer (*Descrizione dell'apparir del sole*, p. 31) como el anochecer y la noche (*Accena un affano sopragiuntogli col turbamento d'un notturno sereno*, p. 41; *Descrive una tranquillità notturna*, p. 111). La confusión del mar con el cielo es recurrente en todos los poemas.

76 Para una aproximación crítica a este fenómeno véase Ly, N., «El "latinismo sintáctico" *ser* + *a* en la poesía de Góngora», en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Editorial, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 417-447.

La alusión mítica Eolo podría sugerir una nueva identificación de Motril con Sicilia, ya que según la leyenda dicho personaje tenía aprisionados los vientos en una pequeña isla cercana, Lipari. Asimismo, los versos acogen un doble recuerdo gongorino: por un lado, la descripción de la siciliana cueva de Polifemo: «Allí una alta roca / mordaza es a una gruta, de su boca», vv. 31-32⁷⁷) –en la que se emplea de manera similar el latinismo sintáctico– y, por otro, un fragmento procedente del ‘discurso de las navegaciones’, oportuno y esperable en tal contexto marítimo: «El promontorio que Éolo sus rocas / candados hizo de otras nueva grutas / para el Austro de alas nunca enjutas» (I, vv. 447-449)⁷⁸.

Por lo demás, la visión de las islas anteriormente citada posibilita al escritor ponderar cómo las olas se comportan de manera diversa en cada caso: «en unas calla el mar, vocea en otras». Finalmente, la pintura del mar se clausura con la contemplación de una serie de barcos, que llevan al poeta a reflexionar sobre la navegación:

Nadantes selvas de breados pinos
vuelan el mar, con las tejidas alas
cuyas plumas del uno al otro margen
el orbe escriben en copioso mapa.
Circunscribiendo el sol con rayos de oro
el orbe, en una noche y dos mañanas,
menos que un leño la noticia informa;
tanto es la esfera, más que el Arte, avara.
La vista informan, y el discurso alientan
viendo que a un leño se reducen cuantas
divorció gentes en opuestos climas
quien al yugo del trato los enlaza.
Dédalo sea, o Tifis, el primero
que invención, prodigioso, halló tan rara,
deudor el orbe a su memoria incierta
aun con eterna admiración no paga.
Allí cuanto Zeilán tributa en perlas,
en ébano y marfil rinde Bengala,
en diamantes Ormuz, Pequín en sedas,
el Maluco en olor, en oro el Saba;
cuanto del comorín al belga helado
y desde el Miño hasta el Éufrates pasa,
allí por estas naves se comercia,
tengan dominio o sean tributarias (vv. 261-284).

La imagen que abre el fragmento, una vez más de estirpe gongorina, describe una serie de barcos elaborados con madera breada de pino como si fueran una «selva nadante» (igual que las «inconstantes selvas» que, según el discurso del político serrano, caracterizan a las modernas navegaciones). Dado que cruzan el mar a gran

77 GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., p. 162.

78 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., p. 289.

velocidad, parece que vuelan con sus «tejidas alas» (las velas), cuyas plumas (utilizado el término como dilogía) escriben el orbe en un mapa y lo circunscriben, es decir, lo recorren de punta a punta.

Tras ello, Trillo y Figueroa inserta una suerte de ‘discurso sobre las navegaciones’. A diferencia de lo que era habitual siguiendo el modelo de Horacio (I, III) y sus varias reescrituras secentistas (entre ellas la de Góngora en la primera *Soledad*), no encontramos aquí una condena, sino una valoración positiva de las artes náuticas. Con todo, los modelos de esta pieza son claros. Tenemos, por ejemplo, el motivo de los orígenes de la navegación y del primer navegante en Horacio y en Góngora, quien distingue entre una primera época en la que nadie había llegado más allá del Mediterráneo y la actual, en la que la Codicia ha querido conquistar todo el Océano:

*Illi robur et aes triplex
circa pectus erat, qui fragilem truci
commisit pelago ratem
primus, nec timuit praecipitem Africum
decertantem Aquilonibus
nec tristis Hyadas nec rabiem Noti,
quo non arbiter Hadriae
maior, tollere seu ponere volt freta (vv. 9-16)⁷⁹.*

Tifis el primer leño mal seguro
condujo, muchos luego Palinuro,
si bien por un mar ambos, que la tierra
estanque dejó hecho,
cuyo famoso estrecho
una y otra de Alcides llave cierra.
Piloto hoy la Cudicia, no de errantes
árboles, mas de selvas inconstantes,
al padre de las aguas Océano
(de cuya monarquía
el Sol, que cada día
nace en sus ondas y en sus ondas muere,
los términos saber todos no quiere)
dejó primero de su espuma cano,
sin admitir segundo
en inculcar sus límites al mundo (vv. 397-412)⁸⁰.

Para el poeta gallego, esta invención o de Dédalo o de Tifis, lejos de merecer nuestra repulsa, es digna de ser celebrada por todo el orbe como un grandioso e

79 ‘Roble y tres capas de bronce / el pecho cubrían de quien frágil nave / entregó el primero al piélagos / sin temer al África desencadenado / que con Aquilones lucha / ni a las tristes Híades ni al Noto rabioso, / el mayor señor del Hadria / que su arbitrio el mar aplaca o subleva’, HORACIO, *Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019, pp. 92-93.

80 GÓNGORA, L., *Soledades*, ed. cit., pp. 279-281.

inigualable prodigio. Horacio, asimismo, habla de la separación de las aguas y de la tierra como la obra de un prudente Dios que fue ignorada por los primeros navegantes:

Nequiquam deus abscidit
prudens Oceano dissociabili
terras, si tamen impiae
non tangenda rates transiliunt vada (vv. 21-24)⁸¹.

Trillo, por su parte, apunta cómo la navegación ha permitido que, mediante un leño, se encuentren gentes originariamente ubicadas en opuestos climas, separadas por la inmensidad del océano (vv. 269-272). Por otro lado, la crítica contra la audacia del hombre y el ansia de riquezas, que en Góngora se había encarnado en la figura de la Codicia como inventora de la navegación moderna, se transforma en una visión positiva de los intercambios comerciales entre diversas partes del globo. En el pasaje de Trillo no queda rastro de la condena al impulso pecuniario, ni tampoco se mencionan los peligros que supone la navegación para la vida del hombre. Ante todo se trata, de acuerdo con el retrato idílico que quiere transmitir de la costa y del mar, de una visión benigna de las artes náuticas.

Finalmente, para concluir este apartado, nos gustaría recordar otra observación de Emilio Orozco:

Se percibe en estos versos el goce y la admiración del poeta ante las múltiples seducciones y bellezas del paisaje meridional, y lo mismo que los pintores del Barroco tiende a las armonías intensas, a los toques valientes y brillantes que dejan una impresión exaltada de luz y color cual sólo se puede imaginar en la descripción de la costa mediterránea⁸².

Del mismo modo que la crítica ha tratado de emparentar las *Soledades* con lienzos de artistas como Peter Brueghel, Hobbema, Van Ruysdael o Rubens, resulta tentador establecer paralelismos en la visión del paisaje de Trillo y Figueroa y aquella ofrecida por algunas obras pictóricas de la época⁸³. Si bien cabe prevenirse ante los excesos interpretativos y señalar que en muchos casos, como hemos podido observar en este estudio, la visión del paisaje se construye a través de conceptos ingeniosos que poco tienen que ver con lo visual, no es menos cierto que la composición presenta un aire de familia con lo que la historiografía ha venido denominando el *paisaje ideal*⁸⁴.

81 'En vano tierras y océano / disoció un prudente dios si, a pesar de ello, / siguen las naves impías / cruzando las aguas que se les vetaron', HORACIO, Q., *ed. cit.*, pp. 92-93.

82 OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *art. cit.*, p. 106.

83 BLANCO, M., «Lienzo de Flandes», *op. cit.*, pp. 263-266. Uno de los ejemplos más sugestivos a este respecto lo ofrece Emilio Orozco, comparando mecanismos constructivos en la pintura y en los sonetos del Manierismo y del Barroco. Véase OROZCO, E. «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía», en *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-189.

84 Para la crítica contra las posiciones que defienden el carácter pictórico de la poesía barroca, véase

Este género, surgido en la Roma de principios del Seiscientos de la mano de Annibale Carracci, solía representar un *locus amoenus* con la presencia de discretas figuras mitológicas, históricas o religiosas y algunos edificios de la Antigüedad perfectamente integrados en el marco natural⁸⁵. Asimismo, la modalidad atendía con especial cuidado a perfilar los detalles de la luz y de la atmósfera. Para la visión de la costa y del mar, se pueden recordar especialmente algunos cuadros del pintor de la luz por excelencia, Claudio Lorena, como sus panoramas de puertos mediterráneos. Puede citarse, entre otros, el *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*:



Fig 2. Claudio Lorena, *Puerto con el embarque de la Reina de Saba*, 1648, óleo sobre lienzo, 148 cm x 194 cm, Londres, National Gallery

Aunque las diferencias no son menos relevantes que las semejanzas, las dos obras comparten la visión idílica de la costa, marcada por la serenidad y el papel capital

WOODS, M. J., *The poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

85 Véanse, entre otros: GINZBURG, S., «Il paesaggio ideale», en *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 183-197; AA.VV., *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006 (el original es de 1962). Para el caso específico de Lorena, puede consultarse LUNA, J. J., *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes y archivos, 1984.

concedido a los efectos de la luz sobre el agua. En el cuadro estamos ante un amanecer y en el poema ante un crepúsculo vespertino, pero el efecto del sol y del cielo –que casi se confunde con el mar en la lejanía– es semejante («entre las ondas fluctuando el cielo / se acreditan las olas estrelladas», vv. 213-214). Ambas, asimismo, dibujan algunos barcos cargados de mercancías: en el cuadro del pintor francés, los regalos que la reina lleva a Salomón; en Trillo y Figueroa, se habla del comercio de las perlas de Zeilán, del ébano y del marfil de Bengala, de los diamantes de Ormuz, de las sedas traídas desde la capital de China, de las especias de Maluco o del oro de la propia Saba⁸⁶. El escenario anticuario se reduce en la obra poética a la fábrica mariana desde la que se contempla el panorama marítimo. Sin ser un edificio antiguo, se busca dotar al templo una especial grandeza y de una dignidad clásica, comparándolo con las maravillas del mundo antiguo: «bien que breve, soberbio templo hermoso, / calle con él la maravilla octava» (vv. 323-324)⁸⁷. Las figuras, que ya han perdido su protagonismo en la tradición del paisaje ideal en la que se inscribe Lorena, han desaparecido en el poema barroco si exceptuamos la breve evocación de los motrileños como armados adonis y martes galanes.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El gongorismo de la segunda mitad del XVII, lejos de limitarse a la mera repetición mecánica de un conjunto de fórmulas cultivadas por el maestro, plantea a veces un interesante ejercicio de reescritura que conviene analizar en detalle. El engaste de *iuncturae* en un contexto inédito o la inserción de pasajes en un género nuevo arrastra consigo algunos corolarios que será necesario examinar de cerca a través de diferentes asedios críticos.

Como se ha tratado de poner de manifiesto en este artículo, la escritura laudatoria de Francisco de Trillo y Figueroa y, más concretamente, la *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N^a S^a de la Cabeza en la ciudad de Motril*, constituye uno de los ejemplos más notables en el terreno de la lírica culta y logra acomodar los parámetros

86 La enumeración parece remitir, nuevamente, al magisterio de Góngora, más concretamente al episodio del *Polifemo* en el que se relata el naufragio de una nave genovesa: «cuando, entre globos de agua, entregar veo / a las arenas ligurina haya, / en cajas los aromas del Sabeo, / en cofres las riquezas de Cambaya; / delicias de aquel mundo, ya trofeo / de Escila, que, ostentado en nuestra playa, / lastimoso despojo fue dos días / a las que esta montaña engendra arpías», GÓNGORA, L., *Polifemo*, ed. cit., p. 179, vv. 441-448.

87 La fórmula de sobrepujamiento con el verbo «callar» fue muy empleada por algunos autores clásicos como Claudiano. Recuérdese, por ejemplo, el verso «*taceat superata vetustas*» ('calle, superada, la Antigüedad') incluido en *Contra Rufino I* (v. 283). Tomo el verso latino de CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Panegyric on the Consulship of Manlius. On Stilicho's Consulship 1*, translated by M. Platnauer, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1922, p. 46.

de las obras mayores de Góngora (*Soledades, Polifemo, Panegírico al duque de Lerma*) a un nuevo estatuto encomiástico-descriptivo. El escritor afincado en Granada consigue moldear así una composición no exenta de ribetes de originalidad perteneciente a una modalidad genérica que gozó de cierto éxito en la Edad Áurea, la topografía y elogio de espacios regios, sacros y nobiliarios.

Tal como había recogido Emilio Orozco en un ensayo pionero, la obra se encuentra constelada de imágenes sorprendentes, no exentas de cierta dificultad, que permiten al poeta ponderar las excelencias del paisaje en varios aspectos (fertilidad, luz y su color, opulencia, nobleza de sus habitantes, grandiosidad de sus vistas, etc.). En los versos de Trillo, la ciudad de Motril queda ennoblecida con todas las galas de la Sicilia ubérrima que cantara Góngora en el *Polifemo*. Aquí, además de arrojar algo de luz sobre la estructura de la obra y su relación con las ideas poéticas sostenidas por el escritor en diversos textos teóricos, hemos intentado iluminar el significado de algunas de esas imágenes perfiladas bajo el signo del ingenio. Asimismo, el artículo ha tratado de mostrar las claves de la visión de la mar ofrecida por el autor, en relación con otras obras literarias y pictóricas. En los diferentes apartados del trabajo, la compleja *imitatio* efectuada por el poeta de varios pasajes, ideas y versos gongorinos se ha revelado como fundamental para comprender las particularidades de la composición. Cabe esperar que futuros asedios críticos sigan contribuyendo al rescate de las eruditas obras de Francisco de Trillo y Figueroa, capitales para conocer algunos de los senderos por los que transitó la poesía culta en la segunda mitad del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Bologna, Minerva Edizioni, 2006.
- ALBERO MONPEÁN, A., *Las Silvae de Angelo Poliziano: Estudio, Traducción y Comentario*, tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2020.
- Almuñécar ilustrada y su antigüedad defendida*, ed., introducción y notas de Almudena Rubio Alameda, prólogo María del Carmen Calero Palacios, Granada, Universidad de Granada, 2015.
- ANDRADE, A. de, *Vida de los gloriosísimos patriarcas San Juan de Mata y San Félix de Valcis, fundadores de la ínclita religión de la Santísima Trinidad, redención de cautivos*, Madrid, por Melchor Alegre, 1668.
- AQUINO Y MERCADO, T. de, *Historia de las antigüedades y excelencias de la Villa de Motril*, 1650, Mss. BNE 20110.
- BÉHAR, R., «Visualidad y barroco: Góngora», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca. III. Literatura, Música y Fiesta. Actas*, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Antequera, 2008, pp. 17-30.

- BLANCO, M., «Lienzo de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 263-274.
- , «Les solitudes de Góngora : une poétique du paysage ?», en *Nature et Paysages. L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École Nationale des Chartes, 2008, pp. 117-138.
- CANCELLIERE, E., «Stereotipie iconiche nelle "Soledades" di Góngora», en *Da Góngora a Góngora*, a cura di Giulia Poggi, Firenze, Edizioni ETS, 1997, pp. 229-242.
- CARREIRA, A., «El sentimiento de la naturaleza en Góngora», en *Homenaje a Francis Cerdan*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150.
- CASEY, J., *Familia, poder y comunidad en la España Moderna. Los ciudadanos de Granada (1570-1739)*, Granada, Publicacions de la Universitat de València / Editorial Universidad de Granada, 2008.
- CASTILLO, A. de, *El devoto peregrino. Viaje de Tierra Santa*, Madrid, Imprenta Real, 1656.
- CÉSPEDES, B. de, *Discurso de las Letras Humanas llamado 'El humanista'*, ed. Mercedes Comella, Madrid, Real Academia Española, 2018.
- CLAUDIAN, *Panegyric on Probinus and Olybrius. Against Rufinus 1 and 2. War against Gildo. Against Eutropius 1 and 2. Fescennine Verses on the Marriage of Honorius. Epithalamium of Honorius and Maria. Panegyrics on the Third and Fourth Consulships of Honorius. Panegyric on the Consulship of Manlius. On Stilicho's Consulship 1*, translated by M. Platnauer, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1922.
- COLÓN CALDERÓN, I., «"O la vista me engañe o el deseo" el Panegírico natalicio al marqués de Montalbán, de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Las artes del elogio: estudios sobre el panegírico*, coord. Jesús Ponce Cárdenas, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017, pp. 383-396.
- CRISTÓBAL, V., «Tempestades épicas», *Cuadernos de Investigación Filológica*, N° 14 (1988), pp. 125-148.
- CRUZ CABRERA, J. P., «Apuntes histórico-literarios sobre la imagen y el santuario de Nuestra Señora de la Cabeza de Motril», *Qalat. Revista de Historia y Patrimonio de Motril y la Costa de Granada*, N° 2 (2001), pp. 63-86.
- DICASTILLO, M. de, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza*, ed. facsímil de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978.
- DICASTILLO Y ACEDO, J. de, *Silva a Nuestra Señora de Codés*, Logroño, por Pedro de Mongastón Fox, 1642.
- FADÓN DUARTE, A., «La verde pompa y la generosa cetrería: claves gongorinas en la segunda Selva dánica», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 163-192.
- , «Perfiles del coleccionismo barroco: Andrés de Uztarroz y la Descripción de las antigüedades y jardines de don Vincencio Juan de Lastanosa», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 198-244.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., *La tormenta en el siglo de oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- FLÓREZ, E., *España sagrada, teatro geográfico e histórico de la historia de España*, tomo XII, Madrid, Oficina de Pedro Marín, 1776.
- GALLEGO MORELL, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Granada, Universidad de Granada, 1950.
- , *Cinco impresores granadinos de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1970.
- GINZBURG, S., «Il paesaggio ideale», en *La pittura di paesaggio in Italia. Il Seicento*, a cura di Ludovica Trezzani, Milano, Electa, 2004, pp. 183-197.
- GÓNGORA, L. de, *Teatro completo*, ed. Laura Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 2016.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ ROMÁN, C., «Arquitectura escrita. Ekphrasis de la catedral de Málaga», *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 139-155.
- HORACIO FLACO, Q., *Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019.
- JAMMES, R., «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique*, 58.4 (1956), pp. 457-481.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, D. A., «La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina», en *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, coord. Juan Aranda Doncel, Ramón de la Campa Carmona, 2016, pp. 431-452.
- LUNA, J. J., *Claudio Lorena y el ideal clásico de paisaje en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección general de bellas artes y archivos, 1984.
- LY, N., «El “latinismo sintáctico” ser + a en la poesía de Góngora», en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Editorial, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 417-447.
- MANZOLI, D., «Ville e palazzi di Roma nelle descrizioni latine tra Rinascimento e Barocco», *Studi Romani*, 56 (2008), pp. 109-66.
- MARÍN COBOS, A., *Edición y estudio de las poesías de Francisco Trillo y Figueroa*, dirección Pedro Ruiz Pérez, Universidad de Córdoba, 2016.
- MARINO, G. B., *Rime marittime*, a cura di Ottavio Besomi, Costanzo Marchi e Alessandro Martini, Modena, Edizioni Panini, 1988.
- MARIÑO FERRO, X. R., «El águila: símbolos y creencias», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 39, Nº 104 (1991), pp. 313-326.
- MATEO BENITO, D., *Catálogo de epitalamios del Siglo de Oro*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2021.
- MEDINA VÍLCHEZ, G., *Don Motril. Índice onomástico sobre Motril*, (libro electrónico), 2008.
- , *República de Motril: Historia cronológica de Motril y los motrileños*, (libro electrónico), 2015.

- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. I, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria / Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2017.
- MOYA GARCÍA, C., «Dos obras de Francisco de Trillo y Figueroa sobre el Gran Capitán», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Vol. 7, coord. Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari, Roma, Bagatto Libri, 2012, pp. 132-139.
- OROZCO, E., «Un poema de Trillo y Figueroa desconocido», *Boletín de la Universidad de Granada*, XII (1940), pp. 103-124.
- , «Estructura manierista y estructura barroca en la poesía», en *Manierismo y barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 155-189.
- , *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.
- ORTIZ DEL BARCO, J., *Los Franciscanos*, San Fernando, Imprenta de Manuel Jiménez Ruiz, sucesor de Gay, 1908.
- PARDO LESTA, R., «Sobre poética y retórica: la relación entre imitación, género y estilo en Francisco de Trillo y Figueroa», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, coord. Christoph Strosetzki, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 954-963.
- PEDRIQUE, F., *La Montaña de los Ángeles, contiene su descripción y la de su Convento Santa María de los Ángeles, una loa de la soledad y un coloquio de la mujer famosa*, Córdoba, por Andrés Carrillo, 1674.
- PONCE CÁRDENAS, J., «La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el *Polifemo* de Góngora», en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-449.
- , «El *Panegírico al duque de Lerma*: trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1 (2012), pp. 71-93.
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris, Editions Hispaniques, 2016.
- , «Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants*, 65:3 (2018), pp. 97-123.
- , «El *Panegírico al Buen Retiro* de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*», *e-Spania*, 35 (2020), pp. 1-22.
- , «*Abrevia su hermosura virgen rosa*: en torno a un símil de la *Soledad primera*», *Studia Aurea*, 15 (2021a), pp. 15-49
- , «*A los cultos umbrales del Museo*: la écfrasis en el *Paraíso cerrado* de Pedro Soto de Rojas», *Creneida*, 9 (2021b), pp. 245-290.
- , «Marino, Quevedo y la sátira contra sodomitas: sobre una fuente desconocida del *Epitafio a Julio el italiano*», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, eds. María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2022, (en prensa).
- , Y RIVAS ALBALADEJO, A., *El jardín del Conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.

- RAVASINI, I., "Náuticas venatorias maravillas". *Percorsi piscatori nella letteratura spagnola del Siglo de Oro*, Pavia, Ibis, 2011.
- RUIZ PÉREZ, P., «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de una poética posgongorina», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019a, pp. 239-254.
- , «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019b, pp. 255-283.
- , «Manuscrito, impreso y autoridad: el caso de Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019c, pp. 285-300.
- , «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», en *Animar conceptos. Formas y modos de la poesía bajobarroca (con actitudes de autor en Andalucía)* Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019d, pp. 301-327.
- SANNAZARO, J., *Latin poetry*, trad. Michael J. Putnam, Cambridge-London, Harvard University Press, 2009.
- SOTO DE ROJAS, P. de, *Paraíso cerrado para muchos. Jardines abiertos para pocos / Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.
- TOVAR, G. del, *Pintura y breve recopilación de la insigne obra de la Santa Iglesia de Málaga*, ed. facsímil de Carmen González Román y Juan Antonio Sánchez López, Málaga, Fundación Málaga, 2007.
- TRILLO Y FIGUEROA, F. de, *Descripción del sitio, templo y milagrosa imagen de N. S. de la Cabeza de la ciudad de Motril*, Granada, en la imprenta real de Baltasar de Bolívar, en la calle de Abenamar, año de 1663.
- , *El Gran Capitán. Poema heroico por D. Francisco de Trillo y Figueroa, natural de la ciudad de La Coruña en el Reino de Galicia*, 1672, BNE Mss. 8576.
- , *Obras de don Francisco Trillo y Figueroa*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de Filología Hispánica «Miguel de Cervantes», 1951.
- , *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y Álava, y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo*, ed. Almudena Marín Cobos, More Than Books, 2012.
- VÉDMAR, F., *Bosquejo apologético de las grandezas de la ciudad de Vélez Málaga*, Málaga, por Juan Serrano de Vargas y Urueña, 1640.
- VIRGILIO, P., *Virgilio en verso castellano. Bucólicas. Geórgicas. Eneida*, trad. Aurelio Espinosa Pólit, Ciudad de México, Editorial Jus, 1961.
- VEGA, L. de, *Descripción de La Tapada*, ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- VIRUÉS, C. de, *El Monserrate*, Madrid, por Querino Gerardo, 1588.
- WOODS, M. J., *The poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

**ESCRITORES EN *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*: UN ESTUDIO COMPARADO
ENTRE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD**

**WRITERS IN “*EL MINISTERIO DEL TIEMPO*”: A COMPARATIVE STUDY
BETWEEN FICTION AND REALITY**

ANDREA MOURA GARCÍA
Universidad de León

RESUMEN

Este artículo trata de analizar la representación de dramaturgos, escritores y otros personajes ligados a la literatura en una serie de ficción española como es *El Ministerio del Tiempo*, una creación de los hermanos Javier y Pablo Olivares. Las figuras de Lope de Vega y Federico García Lorca, por ser unas de las más tratadas en la serie, serán las protagonistas de este estudio comparado. En este se confrontarán, capítulo por capítulo, la manera en que la serie trata a los personajes y acontecimientos importantes de su vida y cómo estos fueron en su momento. Todo esto permitirá llegar a conclusiones y comprender el porqué de que esta serie elija a personajes como Lope o Lorca y les dé más importancia que a otros escritores que también aparecen, aunque sin tanto protagonismo.

PALABRAS CLAVE: *Ministerio del Tiempo*, Lope de Vega, Federico García Lorca, ficción histórica, televisión.

ABSTRACT

This article attempts to analyze the representation of playwrights, writers and another important characters linked to literature in a Spanish fiction series called “*El Ministerio del Tiempo*”, created by Javier and Fernando Olivares. Authors like Lope de Vega or Federico García Lorca, for being one of the most treated in the series, will be the main characters of this comparative study. In this study we will face, chapter by chapter, the way in which the series treats the characters and the main events in their lives and how it was in their real lives. All this theories will permit us to understand why this series focuses on authors like Lope or Lorca and gives them more importance than other writers who also appear, although not as prominently.

KEY WORDS: Ministry of Time, Lope de Vega, Federico García Lorca, history fiction, television.

* Recibido: 20-09-2022. Aceptado: 04-07-2022.

1. INTRODUCCIÓN

El Ministerio del Tiempo es una serie española que se emitió por primera vez el 24 de febrero de 2015 en La 1 de TVE. Sus creadores son Pablo Olivares y Javier Olivares. La serie tiene 4 temporadas de las cuales dos (la primera y la última) tienen 8 episodios y las otras dos 13.

Según la trama, *El Ministerio del Tiempo* es una institución gubernamental, como cualquier otro ministerio, que en este caso es secreta. Está dirigida por Salvador Martí, el subsecretario, e Irene Larra y Ernesto Jiménez, jefa de logística y de operaciones respectivamente; estos dos últimos fueron reclutados desde el pasado por los agentes del ministerio. Todos ellos son los encargados de proteger el pasado de cualquier tipo de cambio o intromisión. Para ello tienen una serie de patrullas, entre las que destaca la formada por Alonso de Entreríos, un soldado de los tercios de Flandes, Julián Martínez, un enfermero del siglo XXI, y Amelia Folch, una burguesa del siglo XIX que fue de las primeras mujeres en poder acceder a la universidad. Estos tres protagonistas, junto con Pacino, un policía de los años 80 que aparecerá en la segunda temporada, van viajando en el tiempo a diferentes épocas y lugares para salvaguardar la historia gracias a un sistema de puertas que alberga el Ministerio.

Esta serie, en capítulos de aproximadamente una hora, consigue difundir hechos y acontecimientos importantes de la historia. Por ejemplo, en uno de los capítulos han de salvar a Juan Martín Díez el Empecinado para que este pueda organizar la guerrilla contra los franceses; en otro caso se encargarán de que el *Guernica* regrese a España tras la Guerra Civil. Estos son solo dos ejemplos de los muchos acontecimientos históricos en los que participan los protagonistas de la serie y que fueron emitidos por Televisión Española para dar a conocer distintos hechos de la historia de España¹.

El Ministerio del Tiempo se convierte así en una de las muchas series que tratan temas históricos y que recurren a personajes pertenecientes al pasado hispano: en la misma cadena se pueden ver, por ejemplo, *Isabel* o *Carlos, Rey Emperador*.

2. EL MINISTERIO DEL TIEMPO Y LA LITERATURA ESPAÑOLA

La literatura española forma parte indispensable en la historia de España y, sobre todo, en la historia del arte español, por lo tanto, no resulta extraño que *El Ministerio del Tiempo* le dedique tanto protagonismo. Observamos que, entre los personajes

1 Una aproximación a la perspectiva fantástica y pseudohistórica de la serie en MOLINA GIL, R., «Sociedad historia, literatura: El ministerio del tiempo como relato fantástico y la vigilancia histórica del sujeto», *Cuadernos de Aleph*, 9, 2017, pp. 155-174.

históricos, como Spínola, Tomás de Torquemada, el Cid, Felipe V o el propio Cristóbal Colón, tienen mucho peso artistas como Velázquez, Picasso o Dalí.

De este modo, en el presente trabajo nos centraremos en los escritores destacados por los hermanos Olivares en *El Ministerio del Tiempo*. Esta serie presta atención a escritores de diferentes épocas, pero se centra sobre todo en escritores españoles, aunque hace una mención a Shakespeare y a Ernest Hemingway.

El primer escritor en aparecer es Lope de Vega, a quien se le dedica el segundo capítulo de la primera temporada. En este episodio la patrulla del Ministerio tiene que encargarse de que el joven Lope embarque en la nave correcta de la Armada Invencible, ya que, de embarcar en el San Esteban en lugar de en el San Juan, no lograría sobrevivir al desastre de dicha Armada².

En el sexto capítulo de la primera temporada se habla de Lázaro de Tormes, otro personaje literario que no tendría cabida en la realidad del siglo XVI. En este capítulo la patrulla deberá salvar la vida de Lázaro para que la historia siga como ese autor anónimo la escribió³.

Por otro lado, el capítulo en que más presentes están los artistas es en el octavo y último capítulo de la primera temporada, donde aparecen Lorca, Dalí, Luis Buñuel, Rosita Díaz Gimeno, Pepín Bello y Velázquez. En este caso, Amelia, Alonso y Julián viajan a la Residencia de Estudiantes debido a una trampa⁴.

En el caso del capítulo número tres de la segunda temporada, se representa a Cervantes, además de al ya citado Lope de Vega. En este capítulo es *El Quijote* lo que está en peligro, ya que Cervantes no lo ha presentado ante el Consejo de Castilla para ser aprobado. Observamos en este capítulo como Cervantes está más preocupado por el teatro que por su obra principal, aunque con el paso del tiempo conocemos que el teatro de Cervantes no tuvo demasiado éxito⁵.

En el sexto capítulo de la segunda temporada, aparece Ramón María del Valle-Inclán, aunque no es el personaje principal. Lo mismo sucede con Las Sinsombrero en el capítulo número diez, ya que aparecen sin demasiado protagonismo. Sin embargo, llama la atención que se mencione a este grupo de mujeres entre las que se encuentran

2 SCHAFF, A. (dir.), «Tiempo de Gloria», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 2.

3 VIGIL, M. (dir.), «Tiempo de pícaros», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 6.

4 VIGIL, M. (dir.), «La leyenda del tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 8.

5 SCHAFF, A. (dir.), «Tiempo de hidalgos», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 2, episodio 3.

Maruja Mallo, María Zambrano y Rosa Chacel, consideradas las grandes olvidadas de la Generación del 27⁶.

Ya en la tercera temporada, en el episodio número tres, aparece Bécquer, que se encuentra en un monasterio aquejado de tuberculosis. Desde allí envía sus *Cartas desde mi celda*, que habrían de ser nueve; sin embargo, un agente del Ministerio ha interceptado una décima que dará muchas pistas a dicha institución⁷. En el quinto capítulo de la tercera temporada vuelven a aparecer personajes como Lope de Vega, Cervantes y Shakespeare, pero, en este caso, no son los personajes principales de la trama⁸. A su vez, en el capítulo número once de la tercera temporada observamos que la secretaria del Ministerio quiere ir al estreno de *La verbena de la Paloma*, que habría sido cancelada. La patrulla acude para que la obra no se pierda y allí se encuentran con muchas actrices y dramaturgos españoles, como Benito Pérez Galdós o José Echegaray⁹. En la cuarta temporada el escritor principal será Lorca, que aparece tanto en el primer capítulo como en el tercero, y que establecerá una buena amistad con Julián Martínez, el enfermero del siglo XXI mencionado como uno de los principales protagonistas de *El Ministerio del Tiempo*¹⁰. Como vemos, no son pocos los escritores que aparecen en esta serie, algunos de ellos con papeles principales. Esto hace que el espectador relacione la historia de España con su cultura y su literatura, y no solo con una sarta de reyes o personajes militares, como sucede en muchos casos.

La ficción española e internacional está repleta, como se dijo en apartados anteriores, de series y películas que tratan temas históricos, más o menos fieles a la realidad. Por ejemplo, *Sin límites* es una película de 2009, dirigida por Paul Morrison, que cuenta la historia de Federico García Lorca y su relación con Salvador Dalí y Luis Buñuel. En el caso español, *Cervantes contra Lope* es una película de 2016, dirigida por Manuel Hueriga, que relata el enfrentamiento de los escritores. Así pues, y como ya se ha señalado, *El Ministerio del Tiempo* no es un caso excepcional, sino que la ficción siempre ha encontrado en la historia y, como se estudia en este caso, en la literatura, una fuente de inspiración.

No hemos de perder de vista que estas series son un medio de difusión de la historia, no son un manual universitario, por lo que la intención está en lograr espectadores y hacer que el público se interese por la serie y por la historia, por lo que han de tratar

6 PLAZA, P. (dir.), «Tiempo de magia», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 2, episodio 6.

7 SERRA, K. (dir.), «Tiempo de hechizos», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 3.

8 SANTOS, O. (dir.), «Tiempo de esplendor», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 5.

9 ALCANTUD, M. (dir.), «Tiempo de verbena», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 11.

10 CARABANTE, Chiqui, y LÓPEZ, C. (dir.), «Perdido en el tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 4, episodio 1

personajes llamativos y caracterizarlos de manera que atraigan al espectador. Un buen ejemplo de esto es la manera en que se representan en *El Ministerio del Tiempo* la figura de Velázquez, de Lope de Vega o de Lorca, en lo que a los escritores se refiere.

3. POETAS DESTACADAS EN LA TRAMA: UN ESTUDIO COMPARADO

Los hermanos Olivares optan por representar a multitud de escritores, como ya hemos visto; sin embargo, no todos reciben la misma atención, el mismo protagonismo ni tiene la misma aceptación o aprecio por parte de la audiencia.

Entre todos los personajes que hemos nombrado en el apartado anterior hay dos que adquieren especial protagonismo, uno por aparecer en varios capítulos, en espacios temporales diferentes, y otro por el tratamiento que se le da, amable y atractivo para el público. Estos personajes son Lope de Vega y García Lorca, dos figuras indispensables en la historia de la literatura española. Ambos, aunque de épocas diferentes, son dos de los máximos exponentes de los dos períodos más reconocidos de la literatura en español; el Siglo de Oro, representado por Lope de Vega, y la Edad de Plata, representada por García Lorca. No resulta extraño, por tanto, la importancia que adquieren en la trama de la serie y por ello se convierten también en objeto de estudio fundamental en este trabajo.

3.1. FÉLIX LOPE DE VEGA (1562-1635)

El Fénix aparece, como comentamos, en diversas ocasiones a lo largo de las cuatro temporadas. Como personaje aparece por primera vez en el segundo episodio de la serie¹¹. En él, la patrulla viaja a la Lisboa de 1588 para salvar la vida a Lope haciendo que este se monte en el galeón que llegará a las costas españolas tras el desastre. Este capítulo nos presenta a un jovencísimo Lope de Vega, cuya figura hace su primera aparición hablando en rima, con cierto aire de superioridad. Los versos que Lope recita son de *El Orlando Furioso*, de Ariosto, lo que hace pensar que es un hombre culto que no pasa desapercibido entre la muchedumbre soldadesca. El personaje menciona que está escribiendo una obra basada en el personaje de Angélica del *Orlando Furioso*. Su irrupción en la trama argumental viene justificada por uno de sus amoríos, algo recurrente a lo largo de este capítulo y de la serie, ya que le presentan como un mujeriego seductor.

Si cotejamos la información que nos da *El Ministerio del Tiempo* acerca del escritor con lo que podemos saber de su biografía observamos que, efectivamente,

11 SCHAFF, A. (dir.), «Tiempo de Gloria», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 2.

durante 1588 estuvo enrolado en el proyecto de Felipe II contra Inglaterra y que en ese periodo de tiempo escribió *La hermosura de Angélica*, basándose en la obra de Ariosto. Sin embargo, hemos de destacar que el viaje que Lope haría a bordo del San Juan está en duda y no se sabe si saldría de la costa portuguesa. Pero para los creadores y guionistas de *El Ministerio del Tiempo* resulta mucho más interesante relatar que Lope, de no haber ido en ese navío, podría haber muerto¹².

Siguiendo con Lope de Vega, volvemos a encontrarle en el capítulo número tres¹³, aunque en este no es el protagonista. El protagonista de este capítulo es Cervantes. Lope de Vega aparecerá como uno de los principales enemigos del autor de *El Quijote*, además de como uno de los mejores escritores de la época, por supuesto. En este capítulo se presenta a un Lope más maduro, que dice haber sentado la cabeza tras el exilio, aunque observamos que guarda algo de ese espíritu galán que trata de conquistar a Amelia Folch, la burguesa del siglo XIX miembro de la patrulla protagonista de la serie. En su conversación con Jesús Méndez Pontón, alias Pacino, agente del Ministerio, Lope habla de varias de sus obras, como *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea*, *Isidro* o *Los embustes de Fabia*. El detalle cómico del encuentro radica en la mención de *La dama boba*, que aún no había sido escrita.

Como se sabe, la historia avala la tensión entre Lope y Cervantes; Lope era 15 años más joven que Cervantes, sin embargo, su obra había triunfado y era por todos reconocida. No sucedía lo mismo con el manco de Lepanto, cuya obra teatral nunca llegaría a triunfar. De hecho, Lope de Vega era, como bien se dice en la serie, conocido como «El Fénix de los ingenios españoles». Si buscamos el origen de esta enemistad observamos que empezó de manera muy diferente a cómo se relata en *El Ministerio del Tiempo*, ya que las menciones de uno y de otro sobre el talento y la amistad que les unían hacen pensar que no siempre hubo esa tensión entre ellos¹⁴. Cervantes alabaría la calidad de Lope en su *Galatea* y Lope haría lo mismo con la *Arcadia* de Cervantes¹⁵. Parece que la enemistad llegó con la publicación de *El peregrino en su patria* de Lope, en cuya portada aparecía una estatua de la Envidia y una frase que ponía, junto a un soneto de Quevedo, «Quieras o no quieras, Envidia, Lope es único o muy raro». A Cervantes le enfurecería entonces la arrogancia del joven Lope y escribiría un soneto criticando la obra no dramática del Fénix. Lope, lejos de arrepentirse, le enviaría una carta desde Toledo en la que incluiría insultos como «puerco en pie», «buey» o «potrilla»¹⁶.

12 ZAMORA VICENTE, A., *Lope de Vega*, Barcelona, Salvat Editores, 1985, pp. 48-49.

13 SCHAAFF, A. (dir.), «Tiempo de hidalgos», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 2, episodio 3.

14 ZAMORA VICENTE, A., ob. cit., pp. 82-83.

15 S. TÓMOV, T., «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)», en *Asociación Internacional de Hispanistas*, Actas II, 1965, pp. 618-620.

16 S. TÓMOV, T., art. cit., p. 620.

Sin embargo, esto no es lo único que hace al autor de *El Quijote* enemistarse con el joven Lope de Vega, sino que la envidia suscitada por los éxitos teatrales de este último hizo que Cervantes tratase de alejarse del género de la comedia nueva practicada por Lope sin encontrar el respaldo del público, lo que hizo que se enfrentase más aún con el Fénix. Como vemos, la enemistad entre ambos escritores no es una invención de los hermanos Olivares, sino que sucedió en realidad, dando pie a numerosas publicaciones por parte de ambos en que se criticaban mutuamente.

En cuanto al amor, Lope deja claro que se ha enamorado y desenamorado varias veces en los últimos años, lo cual es cierto y lo conocemos por su poesía, ya que a cada uno de sus amores le da un nombre en sus poemas. En los años anteriores a su embarque en la Gran Armada, Lope estaría enamorado de Elena Osorio, a quien llama Zaida en conocidas obras y poemas¹⁷. Esta amante, Elena Osorio, fue el motivo por el que Lope estuvo desterrado, como bien le cuenta a Amelia Folch en *El Ministerio del Tiempo*. Lope de Vega fue detenido en el Corral de la Cruz a causa de la denuncia de Jerónimo Velázquez por los escritos difamatorios que había redactado contra Elena, el propio Velázquez y el resto de su familia¹⁸. Lope estaba enfadado porque Elena, su amada, le había sustituido por otro caballero más rico y poderoso que él y al que, por lo tanto, debía rendir pleitesía, lo que aumentaba su enfado y frustración. En el año 1604, que es el año al que viaja la patrulla en el capítulo de la serie mencionado, Lope ya habría terminado, pues, con Elena Osorio y con Isabel de Urbina, y estaría vinculado sentimentalmente con Juana de Guardo.

Lope de Vega aparece en la serie de nuevo en el capítulo número cinco de la temporada tres¹⁹. En este caso la patrulla viaja a 1605 en el que se reincide en su enemistad con Cervantes y explica que se representará una de sus obras para los emisarios ingleses a la Corte de Felipe III, entre los que está Shakespeare. Lope se muestra muy consciente de la envidia que Cervantes le tiene, haciendo alarde de sus éxitos (de hecho, el capítulo se cierra con un enfrentamiento entre Lope y Cervantes que casi llega a las armas). En este mismo capítulo se da a entender que Lope está escribiendo una obra contra el duque de Lerma por petición real, pero el monarca no está conforme con la sátira que se hace sobre su persona, así que le obliga a representar *El Caballero de Illescas*.

Como vemos, no son pocas las veces que *El Ministerio del Tiempo* recurre al personaje de Lope, lo cual es comprensible porque, retratándole de acuerdo con lo que sería el personaje real, los creadores pueden tomarse licencias para mostrar su

17 ZAMORA VICENTE, A., *ob. cit.*, p. 44.

18 ZAMORA VICENTE, A., *ob. cit.*, p. 45.

19 SANTOS, O. (dir.), «Tiempo de esplendor», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 5.

carácter apasionado y su talento. Los principales hechos de su personaje en la serie giran entorno a su participación en la Armada Invencible, a su faceta de mujeriego y conquistador, a su enfrentamiento con Cervantes y, por supuesto, a su excelencia poética.

3.2. FEDERICO GARCÍA LORCA (1898-1936)

Federico García Lorca es otra figura literaria muy recurrente como personaje en la serie. El primer capítulo en el que podemos verle es el número 8, cuyo título es *La leyenda del tiempo*²⁰. En este caso, los agentes del Ministerio conocen a Lorca en la Residencia de Estudiantes, junto con otros artistas como Dalí o Buñuel. Lorca tiene una clara conexión con Julián Martínez, que será el hilo conductor de muchas de las apariciones del poeta en la serie.

A diferencia de Lope, Lorca es representado de un modo mucho menos osado, tiene cierto aire de intriga incluso, ya que en un principio no entendemos muy bien por qué se aparece en sueños ni el sentido de su personaje. No obstante, rápidamente se convierte en un personaje que genera ternura y sentimentalismo y que no se representa como Lope, cuyas apariciones y carácter tienden a provocar al espectador la risa y a resultar antipático incluso.

En el capítulo 8 Lorca expresa abiertamente su condición sexual. Explicita que le gustan los hombres y que recibe críticas de otros personajes como Buñuel por ello. Alude también a que está enamorado de Salvador, el cual podemos suponer que es Dalí. Si ponemos esto en relación con la veracidad histórica, comprobaremos que no hay una conclusión sobre cuál era la relación entre Lorca y Dalí. Algunos, como Lorena Romero Zalduendo, hablan de amistad, de deseo y de desamor, lo que implicaría una relación romántica entre el pintor y el poeta²¹. Sin embargo, otras de las biografías de Lorca reducen la relación entre el catalán y el granadino a una buena amistad. En *El Ministerio del Tiempo* optan por la relación amorosa entre ambas figuras, sin duda, porque es más llamativo para el espectador y para la trama.

La última escena en que aparece Lorca en este capítulo número 8 se centra en su poesía al mencionar un nuevo poema que se le ha ocurrido y que le gustaría escribir. Ese poema es *La leyenda del tiempo*, uno de los poemas más conocidos del autor. La patrulla ha viajado a 1924 y el poema se fecha en 1931 por lo que cuando Lorca se lo recita al enfermero Julián sería un poema en ciernes:

20 VIGIL, M. (dir.), «La leyenda del tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 8.

21 ROMERO ZALDUENDO, L., «Salvador Dalí y Federico García Lorca: amistad, sexualidad y arte», Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Granada, Granada, 2019-2020, 30.

El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.

Esta no será la única aparición de Lorca en la serie, ya que en la cuarta temporada vuelve a aparecer. El primer capítulo de dicha temporada está ambientado en 1943, en plena guerra, cuando Lorca ya había muerto. Sin embargo, se vuelve a aparecer a Julián con el mismo tono sentimental²².

Por último, Lorca aparece representado en el tercer capítulo de la cuarta temporada²³. Este es uno de los episodios en que más destaca la aparición del poeta debido a que Javier Olivares logró representarle de tal modo que el público se quedase prendido de él. En este capítulo Julián avisa de que Lorca no ha de volver a Granada porque será fusilado. Para demostrarlo y hacer que Lorca conozca el eco que tendrá su obra le lleva a un tablao donde está Camarón cantando su *Leyenda del tiempo*. Es justo en ese momento cuando se presenta al Lorca más humano y más cercano.

Durante toda la serie el personaje de Lorca atrae la atención y el cariño del espectador por su personalidad amable y mundana, sin embargo, en este último capítulo, con su «no han ganado ellos», decide dejar las cosas como están, volver a Granada y ser fusilado. Es una lección que los directores quieren dar a la sociedad actual, una sociedad que sabe apreciar la obra de Lorca y juzgar la violencia generalizada de la Guerra Civil española y la dictadura franquista.

Resulta obvio que Lorca nunca viajó en el tiempo y nunca conoció a Camarón de la Isla. Con todo, este capítulo refiere el desastroso final de la vida del poeta tal como se narra en sus biografías. Según estas, Lorca arremetía frecuentemente contra la injusticia social, lo que provocó el rechazo de la derecha; el viajaría desde Madrid a Granada para reunirse con su familia y en su ciudad natal sería apresado. Sería entonces trasladado al Gobierno Civil, donde estuvo bajo la custodia del gobernador hasta que fue llevado a Víznar, donde sería fusilado al amanecer. En los documentos oficializados por las autoridades de la época, puede leerse, en cambio, que murió a consecuencia de heridas producidas por la guerra: «[...] falleció en el mes de agosto de 1936 a consecuencia de heridas producidas por hecho de guerra, siendo encontrado su cadáver el día veinte del mismo mes en la carretera de Víznar a Alfacar [...]»²⁴.

22 CARABANTE, Chiqui, y LÓPEZ, C. (dir.), «Perdido en el tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 4, episodio 1.

23 CARABANTE, Chiqui, y LÓPEZ, C. (dir.), «Bloody Mary Hour», *El Ministerio del tiempo*, temporada 4, episodio 4.

24 En GIBSON, I., *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, Paris, Ruedo Ibérico, 1971, p. 99.

Sea como fuese, Lorca fue fusilado en Granada y, aunque no se representa en la serie, se puede intuir con facilidad por el trato que le dan al personaje del poeta y, sobre todo, por su relación con Julián, el cual tratará de salvar la vida del granadino. El personaje del poeta asumirá el fusilamiento al saber que su obra se recordará en el futuro y que su muerte servirá como azote a la dictadura, que no podrá acallar su fama de gran poeta, sus ideales republicanos ni su condición homosexual.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo era hacer un estudio comparado entre la ficción y la realidad de la representación y caracteres de Lope de Vega y Lorca en *El Ministerio del Tiempo*, y con él se ha tratado de demostrar que es una serie bastante bien documentada, ya que los acontecimientos que se relatan en ella se adecúan con bastante fidelidad a la realidad histórica. De hecho, son muchos los personajes literarios que se representan en la serie y en todos se intenta replicar, aunque sea de un modo ficcional, su posible personalidad real.

Lope de Vega se presenta de joven, sobre todo, como un hombre osado y altivo, con un alto concepto de su propia obra, y cierto es que el Fénix, en su momento, era el escritor con más fama, pero los directores de la serie exageran esa parte de la personalidad del escritor para lograr que el público comprenda la dimensión única y desbordante de su persona, ya sea como personaje gracioso o bravucón, o como apasionado y egocéntrico. Aunque forzado, Lope de Vega está bien representado históricamente, puesto que era un hombre enamorado y mujeriego, y así se le muestra cuando intenta conquistar a Amelia. Además, tanto el hombre como el personaje son conscientes de su fama y de su valía, por eso muchas veces habla en verso y recurre a sus propias obras y conocimientos. Otra faceta que se puede observar del personaje es el enfrentamiento con Cervantes que, como se sabe, fue un aspecto decisivo en la biografía y obra de ambos autores, aunque el enfrentamiento en la serie se ridiculiza un tanto y se lleva al extremo cuando se amenazan con armas. Llama mucho la atención también el tratamiento entre la ficción y la realidad que se hace de la obra de Lope, ya que, según se presentan las escenas, podría parecer que fue el personaje de Pacino quien inspiró al poeta para escribir *La Dama boba*. Algo muy similar sucede con la figura de Lorca como personaje y el enfermero protagonista, Julián. El problema de todas estas situaciones es que llevan a confundir al espectador y hacen de *El Ministerio del Tiempo* un producto *Kitsch* que, con su pretensión de entretener, desvirtúa un tanto la historia y caricaturiza a personas y épocas.

Con todo, el caso del personaje de Federico García Lorca también parece estar bastante bien documentado. Como sus biógrafos, la serie destaca en él su ternura y sensibilidad, que hace que la audiencia se prenda de su figura, pese a que su realidad

se liga con un período muy turbio y oscuro de la historia de España como fue la Guerra Civil y posterior dictadura. Esto es muy importante porque muchos espectadores jóvenes de la serie pueden acercarse a un período próximo de la historia y reaccionar de manera muy diferente que cuando se trata de hechos más remotos como Juan Martín Díez El Empecinado. Los capítulos dedicados a Lorca también harán que la audiencia de mayor edad, la que vivió la guerra y la inmediata posguerra, además de la dictadura, confronten sus sentimientos con lo que están viendo y se sientan más partícipes de la programación de RTVE.

De este modo, podemos concluir que la realidad y la ficción están bien relacionadas en el *El Ministerio del Tiempo*. En esta serie los personajes literarios reciben un tratamiento acorde con su obra y su personalidad, y las diferentes apariciones que hacen, siendo en años diferentes, está bien relacionadas unas con otras. Igualmente, se puede llegar a la conclusión de que los autores de la serie logran, gracias al tratamiento interesado de los personajes, elaborar unos guiones con cierto «gancho» que se podrían utilizar desde el punto de vista educacional como apoyo en las enseñanzas formales, sin obviar, por supuesto, las concesiones de la ficción al entretenimiento y espectáculo en menoscabo de la veracidad de ciertos hechos y figuras.

BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA

- ALCANTUD, M. (dir.), «Tiempo de verbena», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 11. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-32-tiempo-verbena/5538634/>> [04/10/2022].
- CARABANTE, Chiqui, y LÓPEZ, C. (dir.), «Perdido en el tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 4, episodio 1. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-35-perdido-tiempo/5570239/> [04/10/2022].
- (dir.), «Bloody Mary Hour», *El Ministerio del tiempo*, temporada 4, episodio 4. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-4-capitulo-3-bloody-maryhour/5577441/>> [04/10/2022].
- GIBSON, I., *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, París, Ruedo ibérico, 1971.
- MOLINA GIL, R., «Sociedad historia, literatura: El ministerio del tiempo como relato fantástico y la vigilancia histórica del sujeto», *Cuadernos de Aleph*, 9, 2017, pp. 155-174.
- PLAZA, P. (dir.), «Tiempo de magia», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 2, episodio 6. Disponible en: <<https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio->

- [del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-14-tiempo-magia/5536013/](https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-14-tiempo-magia/5536013/) [04/10/2022].
- ROMERO ZALDUENDO, L. (dir.), «Salvador Dalí y Federico García Lorca: amistad, sexualidad y arte», Trabajo Fin de Máster, Universidad de Granada, 2019-2020. Disponible en: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/66314/ROMERO_ZALDUENDO_digibug_compressed.pdf?sequence=1&isAllowed=y [01/09/2022].
- SANTOS, O. (dir.), «Tiempo de esplendor», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 5. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-26-tiempo-esplendor/5538230/> [04/10/2022].
- SCHAAFF, A. (dir.), «Tiempo de Gloria», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 2. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-1-capitulo-2-tiempo-gloria/5534282/> [04/10/2022].
- (dir.), «Tiempo de hidalgos», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 2, episodio 3. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-11-tiempo-hidalgos/5535884/> [04/10/2022].
- SERRA, K. (dir.), «Tiempo de hechizos», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 3, episodio 3. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-3-capitulo-24-tiempo-hechizos/5537347/> [04/10/2022].
- TÓMOV, T. S., «Cervantes y Lope de Vega (un caso de enemistad literaria)», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 617-626. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_062.pdf.
- VIGIL, M. (dir.), «Tiempo de pícaros», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 6. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-1-capitulo-6-tiempo-picaros/5534387/> [04/10/2022].
- (dir.), «La leyenda del tiempo», *El Ministerio del Tiempo*, temporada 1, episodio 8. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-1-capitulo-8-leyenda-del-tiempo/5534919/> [04/10/2022].
- ZAMORA VICENTE, A., *Lope de Vega*, Barcelona, Salvat, 1985.

UNA POÉTICA FEMINISTA DESDE UNA NUEVA VISIÓN PICTÓRICA: *LAS MUSAS INQUIETANTES* DE CRISTINA PERI ROSSI

A FEMINIST POETICS FROM A NEW PICTORIAL VISION: *LAS MUSAS INQUIETANTES* OF CRISTINA PERI ROSSI

VICENTE J. NEBOT
Universitat Jaume I

RESUMEN

A través de una original obra lírica, *Las musas inquietantes* (1999), Cristina Peri Rossi muestra su rebelión contra el papel reservado a la mujer en la sociedad patriarcal. Mediante el ejercicio efrástico, en que los poemas pretenden corresponder al arte pictórico, la escritora uruguaya reflexiona desde distintas perspectivas sobre la identidad femenina. Se analizan en el presente trabajo ejemplos de esta poética en clave de género.

PALABRAS CLAVE: Literatura española e hispanoamericana, éfrasis, feminismo.

ABSTRACT

Through an original lyrical work, *Las musas inquietantes* (1999), Cristina Peri Rossi shows her rebellion against the role reserved for women in patriarchal society. Through the ekphrasis exercise, in which the poems try to correspond to the pictorial art, the uruguayan writer reflects from different perspectives on the feminine identity. Examples of this poetic are analyzed in this work in a gender key.

KEYWORDS: Spanish literature, Spanish-American literature, ekphrase, feminism.

1. INTRODUCCIÓN

En su obra poética *Las musas inquietantes* (1999), Cristina Peri Rossi desarrolla el ejercicio literario conocido como éfrasis. En ella, la traslación lírica de cuarenta y siete pinturas y una escultura obedece a un proceso referencial alejado de la mera descripción e interpretado desde una moderna visión femenina. Los cincuenta poemas de la autora

* Recibido: 14-02-2022. Aceptado: 25-03-2022.

permiten enfatizar un renovador paralelismo entre la nueva lectura poético-pictórica y la reivindicación del papel de la mujer en la sociedad, en el arte y en la cultura. En palabras de la propia autora:

Después de contemplar durante muchos años miles de cuadros, elegí estos cincuenta, porque fueron los que me inspiraron más, poéticamente, y también aquellos que me permitieron hablar de la conciencia femenina y de la guerra, de la violencia y del sadomasoquismo. Aunque hay pocos cuadros pintados por mujeres, el lector de este libro advertirá que a través de los diferentes poemas expreso una rebelión contra el papel tradicional, patriarcal de la mujer¹.

Consideraciones muy interesantes para abordar la relación existente entre el discurso retórico elegido, la écfrasis, y la temática, la rebelión de la conciencia femenina. Los intentos de definir la écfrasis, como los tan citados «the poetic description of a pictorial or sculptural work of art»² o «the verbal representation of visual representation»³, no han hecho sino suscitar un intenso debate teórico en las últimas décadas que viene a descubrirnos las limitaciones de casi cualquier definición concreta, dada la multiplicidad de funciones y la complejidad referencial entre texto e imagen. En el caso de *Las musas inquietantes*, pese a la descripción y a la evidente representación visual en el poema, la interpretación, que en muchas ocasiones impacta al lector por su novedosa visión desligada de la historia del arte, jerarquiza la potencia expresiva de la lírica ecfástica.

De este modo, las palabras citadas de Peri Rossi orbitan alrededor de una poética de la écfrasis que intensifica algunas de sus características intrínsecas⁴. En primer lugar, la autora no elige sus referentes plásticos primordialmente por su calidad pictórica, sino por las sugerencias poéticas que despiertan. Más aún, selecciona aquellas que puedan servir mejor como correlato a los determinados asuntos literarios e ideológicos que quieren transcribirse. La écfrasis, como nueva enunciación artística, refiere emociones subjetivas del yo, por tanto, en sus funciones más alejadas de la mimesis descriptiva, quiere mostrar abiertamente una intención interpretativa de la visión pictórica. Si en «Ode on a Grecian Urn» — por aludir a un texto tótem sobre el estudio de la écfrasis — Keats expresaba una cosmovisión romántica, en *Las musas inquietantes*, casi en el umbral del siglo XXI, Peri Rossi hace florecer en el poema una protesta contundente,

1 PERI ROSSI, C., «Poesía y pintura», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 28 (1), 2003, p. 13.

2 SPITZER, L., «The “Ode on a Grecian Urn”, or content vs. Metagrammar», en *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher, Princeton, Princeton University Press, 1962, p. 72.

3 HEFFERNAN, J., *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993, p. 3.

4 Para una síntesis de estas características véase PINEDA, V., *Écfrasis, exemplum, enárgeia*. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia, Madrid, Calambur, 2018, pp. 21-34.

afín a las necesarias reivindicaciones de la modernidad: la rebeldía femenina frente a la tradicional sociedad patriarcal.

Otros deslindes entre algunos poemarios-pinacoteca y *Las musas inquietantes* confieren este valor preeminente de lo literario-ideológico frente a lo pictórico-descriptivo –sin anularlo, evidentemente, y en diferente intensidad y relación. En primer lugar, la *dispositio* de la obra se aleja de los habituales planteamientos cronológicos y museísticos. En segundo lugar, en ocasiones el título del poema suele modificarse notablemente con respecto al original plástico, cuando es común que el título del poema transcriba el nombre del cuadro. Sin embargo, el rótulo de este se referencia entre paréntesis, en minúscula, en letra más pequeña y a continuación del título del poema, este en mayúsculas y en significativa variación de contenido. Se trata de una forma de subrayar la autonomía estética de la écfrasis, sin negar su determinante vínculo intertextual con la pintura, pero en clara función de pretexto y/o transgresión del modelo visual.

Nuestro objetivo es exponer los mecanismos literarios en los que Peri Rossi organiza su escritura ecrástica al servicio de una voz feminista. La metodología va a centrarse en el estudio de cuatro écfrasis que son interpretadas elocuentemente en clave de género, como son las referidas a *La encajera* de Vermeer, *Habitación de hotel* de Hopper, *La lección de guitarra* de Balthus y *Las musas inquietantes* de Chirico. Se trata de poemas protagonizados por personajes femeninos y donde la evocación pictórica se resuelve en un original correlato culturalista que designa la conciencia en rebeldía del sujeto poético frente a la visión artística y social definida por la tradición patriarcal⁵.

2. LA ÉCFRASIS FEMINISTA DE LAS MUSAS INQUIETANTES

2.1. CLAROSCURO (LA ENCAJERA, JAN VERMEER DE DELFT)

La aplicación de las manos
de los dedos
la concentrada inclinación de la cabeza
el sometimiento

5 En nuestro trabajo aportaremos nuevas perspectivas críticas sobre la obra de Peri Rossi *Las musas inquietantes*, que vendrán a sumarse a los estudios de BALTAR, R., «Pragmática particular: una lectura de las *Musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi», *Espéculo*, 26, 2004; LLORÉNS, E., «Los usos de las imágenes: las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi», en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, coord. Eva Valcárcel, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2005; DEJIBORD-SAWAN, P., «Prácticas visuales revisionistas en “Claroscuro”, “La lección de guitarra” y “El origen del mundo” de Cristina Peri Rossi», *Chasqui*, 36 (1), 2017, pp. 80-95; DONAT, M., «Nuevas síntesis textuales en la obra *Las Musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi», *Confluente*, 7 (1), 2015, pp. 185-200; FRANCISCO, A., «La écfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad», *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8 (16), 2019, pp. 166-179.

una tarea tan minuciosa
como obsesiva
El aprendizaje de la sumisión
y del silencio
Madre, yo no quiero hacer encaje
no quiero los bolillos
no quiero la pesarosa saga
No quiero ser mujer⁶.

Como se ha destacado, a diferencia de la mayoría de colecciones ecrásticas en la poesía contemporánea, los títulos de los textos en *Las musas inquietantes* pueden ser distintos de las obras artísticas de referencia, subrayándose la nueva lectura. Así sucede en el poema que abre el libro, "Claroscuro", estratégico en su *dispositio* para exponer su crítica, su mensaje explícito de una poética revisionista de la historia del arte en clave de género. Basado en *La encajera* de Vermeer, permite enunciar su tesis programática: la denuncia ante el destino reservado a las mujeres como ángeles del hogar o relegadas a ciertas profesiones⁷. La "pesarosa saga" de aceptar una libertad cercenada, pues el espacio privado del hogar y la tópica actividad costurera representan un ejemplo terrible de la secular dominación patriarcal. "Claroscuro" se inicia como una descripción de la labor de la encajera desde un plano psicológico para presentarnos a continuación la ruptura inesperada: "El aprendizaje de la sumisión / y del silencio". Aunque el lenguaje poético, reconcentrado en pocos versos, ha ido filtrando una impresión asfixiante en torno a un trabajo opresivo, de una vida doméstica que esclaviza y anula la personalidad. Así nos zahiere su pertinente campo semántico: aplicación, concentrada inclinación, sometimiento, minuciosa, obsesiva; reforzado por la atención física de dedos, manos y cabeza, que constituye la metáfora de una vida *hilada* en una represión interminable.

A partir de aquí, el poema se interpreta como un monólogo dramático, pues descubrimos que es la voz de la propia figura pictórica quien proclama su firme disconformidad con la tarea que le han impuesto. La muchacha se dirige a su madre, en una transmutación del sujeto lírico de las jarchas y la poesía tradicional, para afirmar abiertamente con anafóricas negaciones "Yo no quiero ser mujer" -asimismo, ejemplo de doble intertextualidad de la écfrasis, pictórica y literaria⁸. Representa una

6 PERI ROSSI, C., *Las musas inquietantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p. 13.

7 Sobre este tema, véanse, entre otros, los capítulos «Mujeres adoctrinadas en el "sagrado templo" del hogar» o «Hacia un nuevo régimen de libertad» de LUENGO, J., *La otra cara de la bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2009.

8 Se han señalado relaciones entre estos versos de Peri Rossi y la lírica popular hispánica con ejemplos de textos del siglo XV (PONCE, J., *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Editorial Fragua, 2014, p. 160). Sin embargo, podríamos remontarnos a las más antiguas jarchas, cuyos breves versos mozárabes ya interpelan a la madre. Además, se trata de un yo femenino que se dirige a su confidente con negaciones -aunque se trata de un inconformismo supeditado al gusto masculino-: «Non dormireyo, mamma, / a rayo

recuperación del sujeto poético femenino de los primeros albores de la literatura española, homenajeado y redirigido por una lírica moderna cuyo objetivo es la crítica de un sistema socio-político intemporal (jarchas-medieval, obra de Vermeer-siglo XVII, poema de Peri Rossi-época contemporánea y actual).

La nueva lectura de Peri Rossi, que no centra su visión en describir el cuadro ni realiza correspondencias estéticas entre imagen y palabra poética, sorprende por su mirada claramente ideológica. La ékfrasis evidencia su función selectiva y apenas deja visualizarse la pintura, tan solo el subjetivo y contradictorio ademán sumiso, experto y fatigado de la encajera. Por tanto, se trata de una selección reinterpretada hacia una secreta etopeya, reservada a la imaginación de la poeta y alejada de la escena costumbrista del setecientos y su nulo planteamiento satírico. El propio título del texto, «Claroscuro», es un irónico desplazamiento calificativo, pues no se refiere a las calidades pictóricas del tratamiento de la luz, sino que se erige en metáfora literaria: las aparentes luces, una mujer burguesa, concentrada en su labor de encajera y adscrita a la tradicional virtud doméstica, y las sombras, verdadero desenmascaramiento de una verdad intolerable, el de la mujer privada de libertad, silenciosamente limitada su personalidad por los roles patriarcales.

La escritora, por tanto, se ha alejado premeditadamente de la clásica *transposition d'art* y ha dejado volar la fantasía, subrayando la sensación producida hoy en ella, insospechable para el pintor⁹. De hecho, en la «escala de intertextualidad» – propuesta por Robillard –¹⁰ «Claroscuro» presenta parámetros bajos de «referencialidad», «estructuralidad», «selectividad» y «autorreflexividad». Dejando a un lado la lógica «comunicatividad», puesto que el poema señala explícitamente su vínculo con el referente pictórico, tan solo refleja un alto grado en «dialogicidad», parámetro «que atiende al modo en que el poeta crea una tensión semántica con su referente visual, al colocarlo en un contexto nuevo o incluso contradictorio con respecto al original»¹¹.

de mañana. / Bon Abu-l-Qasim, / la fache de matrana.» (No dormiré madre, al rayar la mañana. El buen Abul-Qasim, la cara de la aurora), «Que no quero tener al-iqd, ya mamma, / ¿Amana hulá li! / Coll' albo quérid fora meu sidi, / non quérid al-huli.» (Que no quiero yo tener collar, madre. ¿Prestarte alhajas? Cuello blanco quiere fuera mi señor: no quiere joyas) (VV. AA. *Lírica española de tipo popular*, ed. Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1984, p. 36).

9 Hemos parafraseado a dos poetas modernistas, Antonio de Zayas y Manuel Machado, respectivamente, para atestiguar el camino trazado por la ékfrasis durante la edad contemporánea en su autónoma andadura creativa. Desde las «modificaciones» zayescas y las «inexactitudes» machadianas hasta llegar a sorpresivas interpretaciones como el poema de Peri Rossi.

10 ROBILLARD, V., «In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach», en *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, eds. Valerie Robillard y Els Jongeneel, Amsterdam, VU University Press, 1998, pp. 57-59.

11 PINEDA, V., Ékfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia, Madrid, Calambur, 2018, p. 60.

Esta primera *musa inquietante* se desprende del yugo patriarcal que la ha silenciado y mostrado desde una perspectiva social y artística que restringe la condición libre de la mujer. La voz transgresora del monólogo dramático niega este estado de la femineidad. Son también interesantes los contrastes y analogías que proporciona la écfrasis entre el silencio del arte y de la dama de Vermeer con el citado encorsetamiento de la mujer y su imagen reprimida; y de la voz que le presta la literatura a la pintura, de la conversión de una figura silente que existe solo para la contemplación, convertida en personaje poemático capaz de actuar y, más concretamente, de las inquietudes de la autora proyectadas en el habla de la silenciosa figura pictórica. El referente icónico se interpreta en el poema como una máscara culturalista en la que su autora ha expresado su rebelión. Por un lado, desde la nueva crítica del arte, en un discurso lírico que enfatiza la mirada sesgada masculina y su reflejo en la pintura como documento socio-político. Por otro, desde el grito airado sobre el papel tradicionalmente asignado a la mujer en la cultura occidental que, pese a focalizar su enunciación en el espacio doméstico del siglo XVII, tiene una clara significación beligerante en los nuevos retos reivindicativos del feminismo actual.

2.2. LAS MUSAS INQUIETANTES I (*LAS MUSAS INQUIETANTES*, DE GIORGIO DE CHIRICO)

En el suelo rojo
de madera
que conduce de la actualidad
al pasado
se eleva
monumental
una musa sin brazos.
(A lo lejos,
una estatua romana,
una fábrica,
un templo.)

Hay máscaras en el suelo,
cubos de colores,
un bastón y un pedestal.

Otra espera, sentada,
sin cabeza,
como una madre cansada de viajar.

Yo os invoco:
Haced de la angustia
un color¹².

El título del poemario remite a la obra homónima de Chirico, protagonista también de dos écfrasis, "Las musas inquietantes I" y "II". Peri Rossi parte del

12 PERI ROSSI, C., *Las musas inquietantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p. 77.

escenario onírico del pintor metafísico italiano y sus recursos icónicos de la imaginaria surrealista, para adentrarse en su particular versión feminista. El poema adquiere un tono enunciativo en el que se refiere la visualización del cuadro, una selectiva enumeración de objetos artísticos y cotidianos, actuales y antiguos, que dejan entrever su hallazgo poético-ideológico.

La disposición textual determina un contraste jerarquizado por la figura de la “musa sin brazos”, “monumental”, en primer plano, frente a “la estatua romana”, que reproduce la imagen de Apolo, anónima en el texto, “a lo lejos” y nombrada entre paréntesis. A continuación, una serie de objetos simbólicos que se significan según el código ideológico de la autora: las máscaras, cubos de colores, un bastón y un pedestal. Se trata de la denuncia ante el absurdo de la hipócrita y opresora mascarada que eterniza el orden establecido, la reflexión artística y el oxímoron de la dualidad mujer-hombre. La otra musa, sin cabeza, en actitud de espera, podría parecer que se muestra pasiva, pero es “como una madre cansada de viajar”. Asimilada a la madre, en una visión cósmica, origen del mundo –en relación con la dimensión metafísica de la pintura–, revierte el mito del hombre viajero frente a la espera de la mujer. Las esculturas mutiladas de las dos musas, preeminentes en el nuevo orden estético, social y político, ofrecen asimismo una perspectiva mermada de la mujer en el plano artístico, tanto desde el punto de vista creador y crítico como desde su simbología inspiradora.

Una irónica tragicomedia que al final del texto se resuelve desde la ruptura expositiva, el imperativo creador: “Yo os invoco: / haced de la angustia / un color”. Será la única vez en que el sujeto lírico abandone su distancia poemática desde la tercera persona o el monólogo dramático. Asistimos, por tanto, al clímax discursivo del libro en el que la autora interpela directamente a las *musas inquietantes*, portadoras de su mensaje y capaces de aprehenderlo para transformarlo en materia artística. La enigmática invocación de analogías pictórico-literarias y cromático-emocionales ofrece un reto para un lector activo, como lo es la poeta-observadora en su nueva reformulación lírica. Se manifiesta, por otro lado, la capacidad efrástica de sugerir una clave metaliteraria en su escritura, al elaborar, subyacentemente, el motivo del propio proceso creador¹³.

2.2. ASÍ NACE EL FASCISMO (LA LECCIÓN DE GUITARRA, BALTHUS)

En el campo de concentración
de la sala de música o ergástula
la fría, impasible Profesora de guitarra
(Ama rígida y altiva)

13 Característica frecuente en la écfrasis, como se apunta en PINEDA, V., «La invención de la écfrasis», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, p. 261.

tensa en su falda el instrumento:
mesa los cabellos
alza la falda
dirige la quinta de su mano
hacia el sexo insonoro y núbil
de la Alumna
descubierta como la tapa de un piano
Ejecuta la antigua partitura
sin pasión
sin piedad
con la fría precisión
de los roles patriarcales.

Así sueñan los hombres a las mujeres.
Así nace el fascismo¹⁴.

Probablemente, el título más impactante, alejado de la correspondiente pintura, es “Así nace el fascismo”, sobre la no menos inquietante *La lección de guitarra* de Balthus. La obra del pintor francés, escandalosa en su momento (1934), representa a una profesora impartiendo una sorprendente clase de guitarra, convertida en un acto sexual. La escena, considerada tradicionalmente transgresora en cuanto a adscribirse a una perversión sexual en un entorno doméstico y burgués -blasfema visión de la *Pietà*-, sugiere una revisión interpretativa en el poema de Peri Rossi más allá de toda exégesis realizada. La dominación de la mujer sobre la adolescente es equivalente al fascismo. La sala docente se convierte en un “campo de concentración” y la profesora posee adjetivos y acciones relacionados con este nuevo campo metafórico: fría, impasible, ama rígida y altiva, sin pasión, sin piedad, fría precisión. El giro inesperado acontece al término de esta figuración, al equipararse esta terrorífica actitud con “los roles patriarcales”.

Se abren así varias lecturas de un impacto novedoso y perturbador, completado por el epifonema: “Así sueñan los hombres a las mujeres. / Así nace el fascismo”. La profesora de guitarra adopta el rol del hombre autoritario, intensificado por su vinculación fascista, con lo que se escenifica la violenta complacencia de la mujer y de la adolescente, dominación y obediencia, respectivamente, como actitudes opresoras en la sociedad patriarcal. La denuncia se extiende, por tanto, a la mujer cómplice de un sistema jerarquizado que agrede fuertemente su libertad y que acepta sin rebelarse. Es también una respuesta contundente hacia la tradicional perspectiva erótica, entendida siempre desde la masculinidad.

Desde esta alternativa, el sujeto poético descubre la mirada parcial que nos ha transmitido el arte, en la que pintor y observador transmiten un erotismo concebido únicamente desde el deseo masculino. La transgresión artística es así superada por

14 PERI ROSSI, C., *Las musas inquietantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p. 97.

la renovadora mirada de la lírica feminista. El poema, breve e intenso, como toda la colección efrástica, permite a su vez explorar los territorios literarios afines a la autora, como son la conciencia femenina, la guerra, la violencia, el lesbianismo y el sadomasoquismo.

En cuanto a los citados parámetros de intertextualidad, sigue siendo la “dialogicidad” el más destacado, signo inequívoco de la nueva interpretación perseguida por la éfrasis de Peri Rossi. Su crítica poético-pictórica es totalmente distinta a la transmitida popularmente por la historia del arte. Los conceptos de “esperanza efrástica” y “miedo efrástico”¹⁵, que vinculan fuertemente las relaciones entre texto y objeto visual, son en este poema sustituidos por una “revelación efrástica”, es decir, la manifestación-denuncia de una verdad secreta y oculta. El lenguaje – y el paratexto del título – es lo suficientemente icónico para referir en la mente del lector la obra de Balthus, y el tono y el nuevo código léxico-semántico operan paulatinamente la transmutación metafórica que va prodigando el poema hacia un contexto nuevo. A su vez, el poema pretende invertir la mirada del crítico u observador, ya que tradicionalmente ha sido reservada a una pupila masculina, como también ocurre en la éfrasis, modalidad “powerfully gendered”¹⁶, donde la voz del habla masculina se esfuerza por controlar una imagen femenina. Vida y arte, convenciones retóricas y roles patriarcales quedan denunciados, finalmente, con la provocadora denuncia socio-política del citado epifonema.

2.2. CUARTO DE HOTEL (*HABITACIÓN DE HOTEL*, EDWARD HOPPER)

La soledad de la viajera
al borde de la cama
en el cuarto de hotel
las maletas sin abrir
los zapatos altos
desbocados
caídos en el suelo
como frutos maduros
Ella lee un menú
un programa
un horario de ferrocarriles
tan sola
en la habitación
como cualquier viajera
recién llegada
a un mundo hostil

15 Véase MITCHELL, W., *Teoría de la imagen*. Madrid, Akal, 2009, pp. 138-140.

16 HEFFERNAN, J., *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993.

a una ciudad sin nombre¹⁷.

En *Las musas inquietantes* emergen las estampas de mujeres de la pintura que nos refieren historias particulares, unas veces desasidas de su análisis tradicional, otras veces referidas directamente desde la observación tópica del cuadro, pero que albergan una subyacente interpretación lírica acorde con el discurso feminista que hemos señalado. Así ocurre en “Cuarto de hotel”, inspirado en *Habitación de hotel* de Edward Hopper. Las écfrasis sobre el pintor norteamericano en los últimos años han sido numerosas en un gran abanico de lenguas. En ellas se ha transferido el sentido moderno del ser humano en la metrópoli: incomunicación, soledad o anonimato. Las atmósferas silenciosas, melancólicas y el misterio de la biografía de sus personajes resplandecen en *Habitación de hotel*¹⁸.

La multiplicidad de perspectivas sobre la mujer caracteriza la poética de Peri Rossi. Ahora, en “Cuarto de hotel”, la écfrasis sobre Hopper posibilita la expresión pesimista de la mujer en un espacio urbano, pero íntimo, que revela ese espíritu citado de las figuras del artista. Se destaca el estado anímico de soledad, del espacio asfixiante del cuarto de hotel y su condición de viajera, con el remate final de hallarse en “un mundo hostil / en una ciudad sin nombre”, que viene a identificar, desde su anonimato, a la protagonista con la ciudad — paralelo a la esencia de la poesía moderna desde Baudelaire —.

La elocución sencilla pero efectivamente expresiva se dispone en una composición de estructura circular, que responde a una exposición, desarrollo y re-exposición amplificada. La individualización primera (la viajera) se generaliza al final (cualquier viajera) para interpelar, dramáticamente, a la condición femenina que, por otro lado, también reclama su derecho a una participación activa y libre en la sociedad, paradójicamente, desde una figura pasiva y solitaria. Su desconocida experiencia vital alberga la clave de su actitud, dejada a la imaginación del observador del lienzo y tampoco revelada en el texto, pues en ella radica la tensión artística de ambos. La écfrasis tan solo expone los posibles entretenimientos de un ensimismamiento vacío e insustancial: “lee un menú / un programa / un horario de ferrocarriles”, indefinidos — como los determinantes de los sustantivos — y dibujados en un incierto contexto viajero. El símil, precedido por “las maletas sin abrir”, resulta muy interesante: “los zapatos altos / desbocados / caídos en el suelo / como frutos maduros”. Son versos que denotan una dura *peregrinatio vitae* en la ciudad moderna, en cuyos objetos, maletas y zapatos, se cifra el *tedium vitae*: sin abrir, desbocados, caídos, maduros; ambos estados

17 PERI ROSSI, C., *Las musas inquietantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999, p. 103.

18 Sobre las écfrasis de este lienzo de Hopper en la poesía española reciente, véase PONCE, J., *ob. cit.*, pp. 152-58.

—viaje y tedio— reforzados por la contraposición: alto / caído en el suelo, donde puede advertirse un noble espíritu cansado, una conciencia frustrada, una aspiración malograda.

El poema, fiel a la impresión que proyecta la pintura, el aislamiento del personaje abatido por una ignorada biografía, se reinterpreta, asimismo, según el código ideológico de la autora. De esta forma, emerge el tema de la identidad femenina, anulada por la tradición patriarcal, la re-significación de la mujer como viajera, reservado desde los cánones homéricos al hombre, y la formulación otra vez subrayada de un personaje poemático que se universaliza para mostrar la oposición, ahora desde un espíritu abúlico, a una sociedad hostil.

3. CONCLUSIÓN

Probablemente, *Las musas inquietantes* contienen las primeras éfrasis feministas en lengua española, con un manifiesto tan explícito y provocador como “Claroscuro”, cuya desmitificación de la obra de arte -que implícitamente se admira- se basa en una mirada realista desde la modernidad¹⁹. Engarzado en un proceso de revisión pictórica, la poeta vierte su propia historia emocional e ideológica. Sus poemas ejemplifican las nuevas significaciones que ofrece la éfrasis, abierta a interpretaciones que solo existen en el marco verbal del texto, según los conceptos que han sido motivo de reflexión teórica como son la “ficción de una éfrasis”²⁰ y la “ilusión referencial”²¹. Como nueva enunciación artística, las éfrasis de Peri Rossi trascienden el limitado proceso mimético y la correspondencia entre artes está dirigida a presentarnos su particular cosmovisión. La obra plástica es solo el punto de partida, convertida en materia lírica para ofrecer nuevas perspectivas que ilustren los ámbitos de lo socio-político y de lo histórico-artístico.

En suma, Peri Rossi, a través del diálogo que mantiene con la pintura occidental, símbolo de nuestra historia política y artística, muestra su rebelión contra el papel reservado a la mujer en la sociedad patriarcal. Revisión y denuncia formuladas por el discurso efrástico desde perspectivas reivindicativas, en un complejo entramado donde confluyen algunos de sus temas predilectos y polémicos, vertebrados por la fina

19 Provocación, ironía y desmitificación son también visibles en otra éfrasis de mirada femenina, «Manet's Olimpia» (1995) de Margaert Atwood, como se ha estudiado en ARTIGAS, I., *Galería de palabras. La variedad de la éfrasis*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana, 2013, pp. 148-168.

20 KRIEGER M., *El problema de la éfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria*. En Monegal A. (ed.), *Literatura y Pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 150.

21 RIFFATERRE M., «La ilusión de éfrasis», en Monegal A. (ed.), *Literatura y Pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 162.

sensibilidad de una autora que busca en la subversión de la escritura reflexionar sobre la identidad femenina.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTIGAS, I., *Galería de palabras. La variedad de la écfrasis*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México / Bonilla Artigas Editores / Iberoamericana, 2013.
- BALTAR, R., "Pragmática particular: una lectura de las *Musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi", *Espéculo*, 26, 2004.
- DEJIBORD-SAWAN, P., "Prácticas visuales revisionistas en "Claroscuro", "La lección de guitarra" y "El origen del mundo" de Cristina Peri Rossi", *Chasqui*, 36 (1), 2017, pp. 80-95.
- DONAT, M., "Nuevas síntesis textuales en la obra *Las Musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi", *Confluenze*, 7 (1), 2015, pp. 185-200.
- FRANCISCO A., "La écfrasis como imagen dialéctica. Leyendo *Las musas inquietantes* de Cristina Peri Rossi desde la subalternidad", *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 8 (16), 2019, pp. 166-179.
- HEFFERNAN, J., *Museum of words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1993.
- KRIEGER M., *El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria*, en Monegal A. (ed.), *Literatura y Pintura*. Madrid, Arco/Libros, 2000.
- LLORÉNS, E., "LOS usos de las imágenes: las musas inquietantes de Cristina Peri Rossi", en Valcárcel, E. (coord.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2005.
- LUENGO, J., *La otra cara de la bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*, Castelló, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2009.
- MITCHELL, W., *Teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Akal, 2009.
- PERI ROSSI, C., *Las musas inquietantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.
- , "Poesía y pintura", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 28 (1), 2003, pp. 11-14.
- PINEDA, V. "La invención de la écfrasis", en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 251-262.
- , *Écfrasis, exemplum, enárgeia. Luis Cernuda y la poesía de la evidencia*, Madrid, Calambur, 2018.
- PONCE, J., *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Editorial Fragua, 2014.
- RIFFATERRE M., "La ilusión de écfrasis", en Monegal, A. (ed.), *Literatura y Pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 161-186.
- ROBILLARD, V. "In Pursuit of Ekphrasis: An Intertextual Approach", en Robillard, v., y Jongeneel, E. (eds.), *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Amsterdam, VU University Press, 1998.

SPITZER, L., "The 'Ode on a Grecian Urn', or content vs. Metagrammar", en Anna Hatcher (ed.), *Essays on English and American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1962, pp. 67-97.

VV. AA., *Lírica española de tipo popular*, Margit Frenk Alatorre (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.

RESEÑAS

**MANUEL ANDÚJAR, *JUNQUERAS DE CARPETONIA*, EDICIÓN CRÍTICA, INTRODUCCIÓN
Y NOTAS DE RAFAEL ALARCÓN SIERRA Y BLAS MEDINA ÁVILA, SEVILLA, EDITORIAL
RENACIMIENTO, 2021, 354 PP.**

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

Un nuevo título se ha sumado a la colección Biblioteca del exilio que viene publicando desde hace años la sevillana Editorial Renacimiento, y que dirige un experto en el tema tan cualificado como Manuel Aznar Soler. De la importancia cultural y literaria, pero también histórica, de dicha serie para el mejor conocimiento del exilio republicano español puede dar idea el hecho de que la serie había publicado ya más de seis decenas de títulos antes de la salida de este volumen 66 que ha correspondido a la novela de Manuel Andújar *Junqueras de Carpetonia*. La colección había dado cabida a no pocos textos de autores bien conocidos, pero también de otros que lo eran mucho menos. Entre los primeros nombraré, y solo teniendo en cuenta los últimos lustros, a César Muñoz Arconada, Carlos Blanco Aguinaga, José Gaos, Esteban Salazar Chapela, Pedro Salinas, Jorge Semprún, Luis Seoane y Paloma Ulacia Altolaguirre. Entre los segundos, a los escritores Álvaro de Orriols, Arturo Mori,

Federico Álvarez, Máximo José Kahn, así como a las autoras Cecilia G. de Guilarte y Mada Carreño.

La edición de cada uno de los volúmenes de la serie está encomendada a especialistas cualificados. Lo son sobradamente el catedrático de Literatura Española de la Universidad de Jaén Rafael Alarcón Sierra, en cuya extensa bibliografía constan numerosas contribuciones y de muy diverso signo en *tematología*, análisis textual, ediciones críticas, estudios monográficos, de y sobre autores españoles, preferentemente contemporáneos. Algunos están muy vinculados al medio jienense, y a ellos el filólogo aragonés los pone en valor cuando ese valor es contrastado y ha de resaltarse, y lo hace siempre que se le presenta la oportunidad. También cuenta con una muy notable cualificación filológica Blas Medina Ávila, a quien se deben valiosos aportes al área humanística de la literatura, española e hispanoamericana, pero que no es el único campo que domi-

na, pues sus conocimientos se extienden igualmente al del derecho.

Ambos han aunado, aumentándolos, sus conocimientos previos sobre Manuel Andújar en esta cuidada edición crítica de una novela suya que había permanecido inédita hasta que ha sido incorporada a la Biblioteca del exilio. Anoto que Rafael Alarcón Sierra publicó en 2015 un trabajo fundamental acerca del ciclo narrativo *Lares y penares* del polifacético autor de *La Carolina*, y anoto asimismo que Blas Medina Ávila realizó una investigación doctoral, defendida en 2014, sobre su correspondencia.

Los dos han trabajado de consuno para realizar las tareas de estudio y de escritura que comportó la extensa introducción, en la que se pasa revista crítica a toda la creación narrativa del carolinense, así como las propias de poner decidir y redactar las notas aclaratorias de distinto carácter que van a pie de página en cada uno de los capítulos de la novela. También elaboraron las específicas derivadas del cotejo de sendos manuscritos, T1 y T2, en los que se ha basado una edición crítica que tomó como base textual el primero, y cuya escritura presenta numerosas variantes que han sido consignadas de manera fidedigna. Diré más: en muchas ocasiones observamos en otras ediciones que las notas o son escasas, o son demasiadas, y que no son lo suficientemente depuradas y precisas. En esta edición son las oportunas, y necesarias, siendo en muchos supuestos imprescindibles, pues sin algunas de ellas los lectores se encallarían en la lectura de la novela al no poder desentrañar las alusiones.

No siempre un texto literario, por el hecho de ser inédito, merece una labor

tan ardua de estudio y de edición como la que han llevado a cabo Rafael Alarcón Sierra y Blas Medina Ávila. Pero el rescate de *Junqueras de Carpetonia* bien merecía el esfuerzo concienzudo que los editores pusieron en su quehacer. Gracias a su apuesta por el valor de esta obra de Manuel Andújar, cuyo contenido resulta muy actual porque aborda asuntos de plena actualidad en España, los lectores podemos calibrar las características del relato y congratularnos sin duda de haberlo leído.

Al parecer no se empeñó Manuel Andújar tanto en que su novela se publicase, porque minusvaloró sus cualidades literarias, y temió que no iba a superar la censura su contenido, como puso empeño en escribirla, y tan bien como lo hizo, en el verano barcelonés de 1967. A mi entender, uno de los valores principales de la obra reside precisamente en su lenguaje, con el resultado del logro de un verdadero constructo artístico que se gestó con conciencia plena de una singularidad de la que, sin embargo, acaso desconfiaba que fuese bien valorada.

Admira el vocabulario por su variedad, por sus virtualidades evocativas, por su dimensión lírica en ocasiones, y por sus cuantiosos neologismos, con frecuencia semánticos. También por sus remedos arcaicos, por la fluidez de escritura, elementos todos que tienen visos lúdicos en diferentes ocasiones y que dotan al relato de una muy apreciable calidad de página. Uno diría que influyó en el autor jienense la narrativa experimental española de los años sesenta del pasado siglo, pero por encima de todo remarco que al escribirla quiso recrearse en su notable voluntad de enfatizar su estilo, en el que sobresale en algunas oportunidades una plasmación neobarroca.

La estrategia del novelista consiste en la captación del lector desde el primer instante, y en verdad lo consigue. No negaré que el desenvolvimiento de la trama carezca de fases un tanto complicadas de seguir, lo cual puede ser debido a la misma praxis del autor, que «no ofrece los hechos que relata siguiendo una línea cronológica natural, sino sometida a numerosas anacronías, principalmente analepsis y prolepsis» (p. 60). Empero, no es *Junqueras de Carpetonia* una novela críptica, ni tampoco enrevesada, lo que no obsta para que sea una novela exigente para el lector, y muy bien ambientada por el novelista en los tres tiempos histórico-culturales en los que la encuadra, los años veinte del XVI, entre los veinte y cuarenta del XX, y la época coetánea a la del tiempo de la escritura.

Si es bien es cierto que, como decía, puede costar a veces ir avanzando a través del decurso narrativo, de la polifonía perspectivística del relato, y de los cambios de lugar y tiempo que tanto se prodi-

gan, no lo es menos que, cuando Manuel Andújar acierta en atrapar a sus lectores en lo que cuenta y en cómo lo cuenta, entonces uno ya no se detiene y desea no hacer pausas innecesarias hasta el final de la novela. Es esa otra de las virtudes que habrían de añadirse al narrador, la de haber conseguido que su novela sea más y más interesante a medida que progresa.

Es verdad que encontrarnos de vez en cuando con la gracia, la ironía y la sorna paródica con que se sazona el texto constituyen un acicate para continuar leyéndolo, porque los lectores deseamos saborear pasajes de este tipo tantas veces como se nos ofrezcan, y se nos ofrecen por doquier. Varios son bien cómicos por sorprendentes y disparatados. Tanto es así que pudiera decirse que *Junqueras de Carpetonia* es una extravagante novela humorística en la que destacan sus diversificadas parodias. Este es uno de los recursos que más permiten asociar la novela a las que en los años en que se escribió fueron calificadas como novelas experimentales.

ROCÍO BIEDMA, *LACTANCIA SECA*, BARCELONA, EDITORIAL AUTOGRAFÍA, 2021, 89 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

En materia de literatura, y específicamente en materia de poesía, déjenme afirmar primero que no habrían de ponerse puertas al campo, como coloquial y metafóricamente se dice, o dicho de otra manera: no habrían de tenerse prejuicios ante la temática de una obra, o la poética que la impregna. Por tanto, sería más bien propio de un fundamentalismo teórico-crítico avalar un tipo de corriente literaria por encima de otra por señalarla como más o menos actual, o más o menos caduca por tal vez superada real o aparentemente. Me he hecho esta consideración preliminar nada más leer el índice del libro de Rocío Biedma *Lactancia seca*, aparecido al iniciarse la tercera de las décadas del siglo XXI. Esta obra de la poeta jienense, prologada por la uruguaya Rocío Cardoso, sucede a sus conjuntos inmediatamente anteriores *El vértigo de la libélula*, publicado en 2016, y *Cerezas en invierno*, que vio la luz en 2019.

Rocío Biedma es persona muy implicada en compromisos sociales, como se

subraya en el paratexto que constituye la primera solapa interior de su libro, y justamente tan solo leyendo otro paratexto, el índice de *Lactancia seca* al que aludí, corroboraría lo antedicho desde la concepción, el contenido y la práctica creativa de ese conjunto, cuyo título tal vez comporte connotaciones de un desamparo y desvalimiento de los niños, y por extensión del prójimo. Refrendarían indirectamente la implicación social de Rocío Biedma el nombre y significación de los autores que cita al frente de los poemas.

Repárese en el título de la media docena de secciones en las que se estructura la obra, y que suscitan la idea de asumir un compromiso social a través de la literatura, por mucho que se haya desestimado la incidencia de la misma en solventar cualesquiera cuestiones societarias, al menos a corto o a medio plazo. Afloran en esas titulaciones problemáticas diversas, entre ellas las atingentes a las mujeres, a las violencias bélicas y de

género, a los desfavorecidos por causas varias, por ejemplo la emigración por motivos de guerra, o de carencias distintas, y casi siempre habiendo niños sufrientes de por medio, explicitados o no. He aquí esos títulos tan explícitos: «Los niños de la guerra», «Los ahogados», «Los que huyen de la barbarie», «Los feminicidios», «Las madres», «La esperanza».

Por lo que hace a autores y autoras citados por Rocío Biedma a la cabeza de sus textos, o de las secciones, salen a relucir en el libro algunos de poetas muy significativos, y por ende resultan bien elocuentes, evidenciándose también que entre las lecturas de la poeta andaluza destacan las pertenecientes a las letras americanas, con preferencia hispanas, con énfasis frecuente en palabras de mujer: Pablo Neruda, Delmira Agustini, Emily Dickinson, Vicente Huidobro, Miguel Hernández, Rafael Guillén, Gioconda Belli, Rosario Castellanos, Rocío Cardoso... Puntualizo que no todas las citas se relacionan con el mundo literario, porque las hay que son aducidas por la valía del pensamiento que se recoge en ellas, siendo particularmente reveladoras las de quien llegó a ser Director General de la Unesco, Federico Mayor Zaragoza.

En la primera de las secciones de *Lactancia seca*, la hablante de los poemas expresa su empatía hacia la gente y los niños en especial en tiempos bélicos en países que no se mencionan, pero con el recuerdo singular de un episodio de la guerra civil española que estalló en el 36. Aludo al bombardeo de la ciudad de Jaén por el ejército sublevado contra la República, un hecho que ocasionó decenas de muertos y heridos, y que se evoca en el poema «1 de abril. Cinco y veinte de la

tarde», en referencia a aquel día de 1937 en que se produjo una masacre que iba a cebarse de modo inclemente en la población civil.

En las composiciones de la sección segunda, «Los ahogados», la hablante trata de sacudir las conciencias de quienes no se sienten interpelados como ella lo está por la tragedia de las emigraciones forzadas a causa de la búsqueda de horizontes para subsistir que no son los suyos, y a los que tantas veces han de volver debido a las devoluciones aleatorias de los que llegaron sin papeles a un país determinado. Sea por ejemplo Suecia, como se poetiza en el texto, de explícito título, «InSolidaridad». El compromiso solidario continúa explicitándose en la tercera sección, ahora merced a una ética que clama a favor de quienes se ven obligados a huir de unos países a otros, de un continente y/ o hemisferio a otro, para encontrar al menos trabajo e incluso refugio.

Diversas formas de violencia contra la mujer, y singularmente contra las niñas, son vilipendiadas en la sección cuarta, «Los feminicidios», donde se evocan muertes tan infaustas como la de la sevillana Marta del Castillo, asesinada por un joven amigo, y con cuya madre muestra la dicente en el poema «Tu luz» su entera adhesión en su dolor. Denostable en un grado todavía más extremo es el caso de un tipo de violencia que se ha calificado como vicaria y que motiva el poema «Dónde, mi niña», el cual lleva esta estremecedora y fidedigna información bajo su título: «Degollada por su padre a los dos años, solo por hacer sufrir a su madre». Violencia menos extrema y sin resultado de muerte, aunque violencia que amputa la integridad física y condiciona el desarrollo psicológico y sexual es la

que se delata en los versos de «Ablación», cuyo título no procede aclarar por tan explícito como es.

La conciencia, el deseo, el significado y la función de lo maternal motiva los poemas de la parte quinta del conjunto, titulada «Las madres». Esta sección de *Lactancia seca* Rocío Biedma la hizo presidir por unos versos *ad hoc* de Miguel Hernández, poeta que captó como pocos tanto las implicaciones de la paternidad como de la maternidad. Finalmente, en la gavilla final del libro, «Esperanza», la hablante bucea en un sentido de la entrega que ya sintió desde sus años más tempranos, y que recupera sentimentalmente en el texto que sirve como esperanzado colofón al libro, «Un ave de alas blancas y tez de niña». En esa temprana época habría estado germinando ya un darse a la gente que constituye un sello personal que ha marcado de por vida su disponibilidad para el abrazo fraterno universal.

El lenguaje poético de Rocío Biedma en esta obra muestra en determinadas

ocasiones una expresividad de diapasión neosurreal, aunque por lo común no se practican registros de esta clase, sino que la lengua generalmente empleada ostenta una gran comunicabilidad inmediata, acorde con los asuntos y mensajes implicados. Poemas de configuración discrecional en sus contornos y desarrollo, porque algunos son breves y muy intensos, varias composiciones se plasmaron a modo de poemas en prosa, como por ejemplo «El frío inútil», «Angosturas» y «Mamá se ha quedado dormida».

Libro interesante *Lactancia seca*. Interesante por el punto de vista con que se enfocaron sus asuntos, por el ángulo feminista-maternal desde el que se expresa la poeta jienense, que contraviene estándares lanzados hace ya varias décadas abogando por disociar maternidad, crecimiento intelectual y compromiso societario. Interesante, por último, por el adecuado lenguaje con el que la escritora plasmó los poemas de ese conjunto tan ensamblado.

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *AZORÍN, ENTRE LOS CLÁSICOS Y CON LOS MODERNOS*, MURCIA, REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO, 2021, 333 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

En este libro monográfico sobre Azorín se ponen en valor las oportunas y señeras contribuciones de varios azorinianos eminentes, entre ellos E. Inman Fox, y algunos más. El libro está dedicado a otros muchos azorinianos fallecidos, a los que el autor recuerda diciendo que *Semper sint in flore*. Pero cumple también incluir en la nómina de esos grandes especialistas en el escritor alicantino, y por fortuna en plena actividad investigadora, al propio Francisco Javier Díez de Revenga, a quien corresponde la autoría de la obra que reseñamos. Un repaso a la bibliografía que se relaciona al término de este volumen demuestra con creces lo antedicho, pues las contribuciones de este infatigable catedrático de literatura de la Universidad de Murcia que pueden relacionarse con la materia de este nuevo libro suyo son tantas que abarcan páginas enteras, sumando en total nada menos que hasta treinta y cuatro entradas.

En el título elegido por Díez de Revenga para su libro, es decir *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, hay un guiño intertextual que el lector avisado advierte enseguida y que se justifica y se explicita en la «Introducción». Al respecto, se señala en primer término la titulación que el propio Azorín puso en su libro de 1913 *Clásicos y modernos*, y que ha tenido fortuna entre los estudiosos, porque más de uno se ha valido de ella para aprovecharla, con variaciones, al frente de sus estudios azorinianos, o en el frontis de otros que no lo son, entre ellos el libro del propio Díez de Revenga, publicado en 2009, con el título de *Los poetas del 27, clásicos y modernos*.

En esta obra se recuperan, reúnen, se revisan y en su caso se enriquecen con algunas modificaciones distintos estudios azorinianos del profesor Díez de Revenga, y hay que agradecer que el resultado haya sido el de este volumen integrado por quince densos e interesantes aportes

suyos sobre el escritor de Monóvar. A esos aportes los considera modestamente su autor tan solo como «propuestas» de lectura cuando no a veces «pequeñas anotaciones», siendo el caso que superan muy por encima esas auto calificaciones. A algunos de estos estudios les siguen sendos apéndices conteniendo la documentación de apoyo pertinente, como por ejemplo en los titulados «La gran guerra» y «Unas cartas y un artículo olvidado», por citar únicamente dos de esos supuestos, el segundo centrado en la relación de amistad que mantuvieron Azorín y un familiar del catedrático murciano, Emilio Díez de Revenga.

El volumen fue editado en el año 2021 en Murcia bajo el sello de la Real Academia Alfonso X el Sabio. En esos apreciables trabajos filológicos se esclarecen cuestiones relativas a varias de las obras principales de Azorín en el género de la novela, así como sus trazos más relevantes, y su significación histórico-literaria en el contexto en que fueron elaboradas. También se analizan, se comentan y valoran otros tipos de escritura que llevan la firma del autor, y se proporcionan datos iluminadores acerca de su vida, de sus circunstancias y de su personalidad.

No voy a detenerme, uno por uno, en el contenido que comprende cada capítulo del libro *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, porque la reseña se haría demasiado extensa. Sí voy a destacar determinados puntos que creo concitarán más interés e incluso curiosidad, pese a que muchos son bien conocidos. Empiezo por recordar, siguiendo las informaciones aportadas por Díez de Revenga, que el alias Azorín lo usó por vez primera el escritor al frente de su libro de 1905 *Los*

pueblos, de modo que la obra publicada el año anterior, en 1904, con el título de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, fue la última que firmase como José Martínez Ruiz.

En Azorín subraya Díez de Revenga en la monografía que, siendo como era de talante muy abierto, siempre se mostró igualmente abierto en materia de lecturas y también que escribía de continuo, llegando a elaborar de manera meticulosa muchos libros memorables, y aun añadiendo que solo en número de artículos, los que redactó fueron alrededor de cinco mil quinientos, siendo su período periodístico más activo el comprendido desde 1905 a 1909. El escritor de Monóvar se dedicó a ese quehacer no solo desde un despacho, sino *in situ* durante la Primera Guerra Mundial, que cubriría desde París. Asimismo, y como de la prensa se malvivía, compensó esa penuria tan esforzada logrando ser diputado en las Cortes españolas. Obtuvo un escaño en 1907 por Purchena, en Almería, aunque casi no pisó la comarca, como era costumbre en muchos parlamentarios de la época.

Díez de Revenga pondera y destaca el carácter generalmente innovador de la literatura azoriniana, resaltando al respecto que creó la novela intelectual de dimensión lírica, y que fue un lírico descriptivo. Siendo así, no ha de extrañar, como aduce el prestigioso e incansable filólogo murciano, que Gerardo Diego, otro de los autores que conoce al dedillo, llamase a José Martínez Ruiz el «poeta Azorín». Así se refería a él, por advertir que hizo aflorar en muchas de sus páginas al poeta que llevaba dentro. Tampoco extraña, por tanto, que el autor de *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*, se refiera a los poemas en prosa que conforman la novela de 1902

La voluntad, de la que hace una magistral lectura en uno de los capítulos de su libro, centrado en esta obra, y sacando a relucir su importancia en algunos más.

Siempre es de justicia precisar, como lo hace Díez de Revenga, que si el 98 comportó una crítica de la situación de España, y de la deriva a la que había llegado el país, esa crítica se hacía en positivo, pues se trataba de una «crítica como reflexión sobre una realidad, auscultación de un cuerpo débil y enfermizo, que debe ser analizado, diagnosticado y puesto en curación» (p. 120). Ortega y Gasset llegó a decir que el estudio de la tauromaquia era fundamental para una aproximación al ser de España. Azorín quiso aproximarse al mismo objetivo, pero sobre todo a través de una lectura revitalizadora de los clásicos de las letras españolas, siendo una de las cimas de esas revitalizaciones la admirable manera de calar, en lo más hondo de la poesía del toledano Garcilaso de la Vega, su «dolorido sentir».

Dos afirmaciones muy a tener en cuenta sobre Azorín enfatiza Díez de Revenga en su libro. La primera: la atención preferente al terruño, a los horizontes ori-

ginarios, que es tan evidente en la obra azoriniana, en la que tantas páginas se dedican al paisaje del levante mediterráneo, no es en modo alguno incompatible con la universalidad de una escritura, sino que puede avalarla y ser incluso su profundo *sine qua non*. Desde esa perspectiva es calificado el escritor como «monovero y universal» (p. 53).

La segunda: Azorín es, sigue siendo, un escritor actual. El aserto lo justifica en el capítulo «Castilla: historia y sociedad». Ahí va enumerando las ediciones de una obra azoriniana de precepto que ha continuado publicándose, y década a década, desde el último tercio del siglo XX. Me refiero a la de 1912 titulada *Castilla*, de la que se han hecho laboriosas y destacadas ediciones críticas desde los años setenta del siglo pasado, debiéndoselas en el actual a Gregorio Torres Nebrera y a Jorge Urrutia. Otro ejemplo, el más reciente, de esa actualidad, de esa vigencia, la ha proporcionado Javier Díez de Revenga al contribuir de modo tan útil y solvente a la bibliografía del escritor de Monóvar con los estudios que ha recogido en las más de trescientas páginas de su libro *Azorín, entre los clásicos y con los modernos*.

JOSÉ AMADOR MARTÍN SÁNCHEZ, SALAMANCA. *ELOGIO DE LA LUZ*, SALAMANCA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL, 2021, 203 PP.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
Universidad de León

En más de una oportunidad nos hemos ocupado del estudio, e incluso de la reseña, de libros en los que la poesía se conjuga con otras artes, con preferencia la pintura, binomio que cuenta con una tradición secular bien conocida, por lo que resultaría ocioso recordarla. Pero la poesía puede formar tándem asimismo con otras manifestaciones artísticas, como es el supuesto al que responde el libro *Salamanca. Elogio de la luz*. En esas páginas las diversas composiciones poéticas se conjugan con numerosas instantáneas fotográficas. No ocurre subordinando estas a aquellas para servirles como complemento ilustrativo, sino en una simbiosis en que se conjugan versos y fotos enriqueciéndose mutuamente. Así es, porque las captadas por la cámara constituyen materiales en gran medida poéticos también.

José Amador Martín Sánchez es el artífice de esta obra en la que, además de poemas y de fotografías, se hibridan prosas de distinto carácter, la mayoría medi-

tativas, y plasmadas asimismo con sello poético. Al término del libro consta una semblanza del autor que principia informando acerca de su origen guipuzcoano, pues nació en 1951 en la localidad de Elgoibar. Acto seguido se nos refiere que vive en Salamanca, donde desarrolla varias actividades profesionales, entre ellas la docencia, pero siendo las preferentes la fotografía, y asimismo la creación poética. Siguiendo la lectura de la semblanza se va comprobando que la capital del Tormes no supone su lugar de residencia y de trabajo solamente, sino que constituye un arraigado y seductor ámbito afectivo con el que se identifica. Salamanca le ha propiciado el cultivo de las antedichas actividades de fotógrafo y de poeta, además de las de realizador de videos, y de colaborador en medios informativos, habiendo fundado allí y ser el alma de una iniciativa cultural tan interesante como lo es la revista electrónica *Crear en Salamanca*, en la que se aúnan la literatura y las otras artes.

No puedo dejar de acordarme del extraordinario vizcaíno Miguel de Unamuno, al leer la semblanza de referencia, porque son dos personas que admiten comparación dentro de las múltiples diferencias de diverso signo y alcance que las individualizan. La admiten en el sentido de proceder del país vasco, haberse *salmantizado* en grado sumo, y hacer de Salamanca un testimonio susceptible de dar fe de sus ocupaciones cotidianas, de sus sueños, de su vida. Quizá esa afinidad de procedencia, esa entrega al medio salmantino y por supuesto el deseo de homenajear al catedrático bilbaíno fueron poderosas razones que explican que José Amador Martín Sánchez haya sido el director, guionista y director de fotografía del documental titulado *Horas serenas del ocaso breve*, que se centra en Unamuno visto como poeta, y el que tituló *Unamuno en Alto Soto de Torres*, de cuya realización y dirección se encargó también.

Salamanca. Elogio de la luz es una obra que venía precedida de varios acercamientos a la ciudad desde la cámara de hacer fotos y desde la poesía. En la semblanza antedicha se mencionan esos antecedentes en forma de libro. Aludo a los títulos del libro de fotografías *Salamanca. Ciudad interior*, y el de poemas *Ciudad interior*, siendo Salamanca esa ciudad implícita en el frontis, pero explicitada en el decurso textual. Ambas, la poesía y la fotografía, las había conjuntado a un tiempo en su obra *Salamanca. Amor a primera vista*, cuya titulación resulta bien explícita de los ligámenes sentimentales de José Amador Martín Sánchez con la ciudad.

Precedido de un pórtico en el que el autor elogia la luz, la luz en sí misma, y como esencia imprescindible de la ima-

gen, el contenido del volumen se distribuye en cuatro partes. Están dedicadas respectivamente a las estaciones climáticas del año según las vivimos en Europa, reflejándolo el título dado a cada una: «La primavera es luz»; «El verano, un alegre regalo»; «Los colores del otoño»; y «El invierno en la memoria». Estas secciones van encabezadas por dos prólogos, el escrito que Manuel Marcos Robles tituló «La luz», y el que firma Alfredo Pérez Alencart titulándolo «Las cuatro estaciones de Amador».

Quien crea que conoce Salamanca muy bien, es muy probable que descubra en este libro que no la conocía tanto como pensaba, y que le habían pasado desapercibidos muchos aspectos y detalles de esa urbe portentosa. Es posible que de algunos se hubiese percatado, pero difícilmente con esa mirada doble, como fotógrafo y como poeta, con que la mira José Amador Martín Sánchez tantas veces desde hace tanto tiempo, y la sigue mirando constantemente, y en todas las estaciones del año, gracias a la luz distinta de cada una y desde el alba al atardecer de todos los días. Como escribió Román Álvarez Rodríguez sobre este libro en uno de sus artículos en *La Gaceta de Salamanca*, en concreto el publicado el 12 de diciembre de 2021, «Amador nos hace ver otros universos salmantinos donde solo la mirada privilegiada del artista es capaz de autorizarnos a entrar en sus secretos.»

Cada estación, cada día, cada luz distinta ofrecida con el paso de las horas, ilumina las calles, las fachadas de casas y monumentos, en Salamanca por lo común doradas, las plazas, el asfalto, los rincones, las esquinas, las zonas altas y bajas, las flores, los animales, los fenómenos at-

mosféricos como el sol, la lluvia y la nieve, y se producen ante los ojos asombrados sinfonías y hechizos varios de colores, de transparencias y de sombras. José Amador Martín Sánchez no deja nada por ver en una ciudad que a buen seguro le tiene reservados más secretos a su mirada. Nada quiere que le sea ajeno, sea por nimio, sea por aparentemente sin trascendencia. Y al poetizarlo y al fotografiarlo nos redescubre de nuevo lo que creíamos haber visto, pero que en el libro comprobamos que escondía aún secretos estéticos pendientes de descubrir. En este sentido, el libro es una suerte de guía para redescubrir Salamanca y emocionarnos de nuevo gozando y sintiendo palpitos de la ciudad a los que no atendíamos.

Diré por último que José Amador Martín Sánchez es un magnífico y excepcional fotógrafo en un enclave donde abundan, y es un buen poeta en un ámbito donde también los hay, y algunos rozando la excelencia. Viendo sus fotos y leyendo sus versos, y tantos momentos poéticos de sus prosas, hemos experimentado los gozos de la vista a los que se refería Dámaso Alonso, y nos ha herido el sentimiento la finura de su trazo lírico, su viaje al interior de Salamanca y de sí mismo, a veces guiado por Juan de Yepes, cuyo recuerdo sigue perviviendo en Salamanca, y cuya palabra mística resuena en la poesía de José Amador Martín Sánchez al rendirle un tributo especial en el último poema de *Salamanca. Elogio de la luz*, «Noche oscura, noche enamorada».

NORBERTO RUIZ LIMA, *LAS MAREAS NO SUELEN EQUIVOCARSE*, MAJADAHONDA (MADRID), EDICIONES RUSER, 2019, 220 pp.

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMENÉCH
Universidad de León

Resulta una obviedad afirmar que son numerosísimas las perspectivas desde las que puede enfocarse la confrontación *guerracivilista* española que explotó en julio de 1936 tras un alzamiento armado. Norberto Ruiz Lima ejemplifica en *Las mareas no suelen equivocarse* que la suya es una de entre tantas posibles, dado que la más inmediata posguerra constituye el marco histórico del relato, aportando su localidad natal, la gaditana Sanlúcar de Barrameda, el ambiente geográfico, paisajístico y urbano donde se desarrollan los acontecimientos relatados en tan inquietantes páginas. No pocos de esos sucesos fueron propios de un clima turbio de ajustes de cuentas debido a animadversiones por odios políticos larvados entre vecinos y conocidos y que por parte de los partidarios de Franco tuvieron campo propicio con el régimen recién instaurado.

Militar de profesión, y con experiencia periodística y literaria contrastada, pues tiene en su haber varias novelas

y libros de relatos bien dignos, el autor ha logrado confeccionar una narración de alto voltaje que participa del género policíaco. La obra está estructurada y se desarrolla en veintitrés capítulos, cada uno con su correspondiente número y titulación. Varios de ellos mencionan ambientes y lugares sanluqueños, no sin acaso la novela transcurre enteramente en la localidad y sus alrededores, haciéndose referencia expresa de zonas urbanas, calles, plazas como la del Cabildo, edificios civiles como el del Ayuntamiento, religiosos (iglesias y conventos) y militares como la Comandancia de Marina o el cuartel de Carabineros del Barrio Alto, el castillo de Santiago, la plaza de toros, las bodegas locales, el río, y por supuesto Doñana.

El coto en esta novela dista de funcionar como paraje microclimático idílico de dunas, de pinares, y de fauna autóctona y de paso de alto interés ecológico, y con su laguna de los Guzmanes, en suma como un *locus amoenus* literario, sino como

casi un *locus horridus* a causa de lo que ahí sucede. En efecto, el coto se erige en uno de los enclaves más relevantes del relato, porque en él se esconde el protagonista para cometer sus *demediaciones* de cuerpos de personas de izquierdas previamente ejecutadas.

Los capítulos difieren respecto al modo de escritura. En los pares habla siempre el protagonista, y lo hace en primera persona, habiendo utilizado Norberto Ruiz Lima al respecto el artilugio narratológico del monólogo interior. En cambio, cuando habla quien tiene la voz narrativa en los capítulos impares, se usa la técnica del narrador omnisciente, y no solo omnisciente, sino entrometido incluso en la narración al dar a conocer su propio pensamiento. Entonces domina la tercera persona del discurso, es obvio, pero asimismo la primera en los diálogos, la inmensa mayoría incrustados en el texto sin el previo aviso de un guion introductorio. Las veces en las que esos diálogos en estilo directo, y que se introducen de súbito, van precedidos por lo que técnicamente suele denominarse *verba dicendi*, son muy contadas. El abundante empleo de las intervenciones orales de los personajes dota a la novela de una impregnación considerable de lenguaje coloquial.

Ocurre en la obra que un individuo de profesión tonelero, llamado José Ruiz, y exmilitante de Izquierda Republicana, estuvo viviendo como topo en una buhardilla sin ventilación de su propia casa durante la guerra y al final del conflicto armado opta por salir del escondrijo y ocultarse en la marisma, dentro de tres toneles interconectados hechos al efecto por él mismo y sumergidos bajo el Guadalquivir. Desde ese refugio tan insólito, y

que se ha forjado por su gran maña como tonelero, decide hacerse con varios cadáveres recientemente ejecutados, los saca de la fosa común cercana a la Varenada donde yacen, los parte por el medio con un serrucho, los entierra en dos mitades, y los abandona en la orilla fluvial del coto, en la llamada la Otra Banda, uno tras otro, pero dosificando calculadoramente los días de hacerlo, a fin de sobrecoger y aterrorizar a la población sanluqueña.

Estas acciones las hace por venganza, y tienen un móvil también político y simbólico, pues a su hermano lo demediaron soldados de las tropas africanas que seguían a Franco, y con las partes demediadas de los cuerpos envía mensajes en clave de lectura de derechas e izquierdas. No tiene esa misma clave, en cambio, una única bipartición que lleva a cabo otra persona, una mujer, en las fases postreras de la novela. El hilo conductor del relato, y es lo que lo convierte en policíaco, se asienta en las conjeturas y pesquisas para dar con la autoría de tales *demediaciones* corporales, la segunda claramente criminosa, pues el sujeto que fue partido en dos no estaba muerto previamente, lo que sirve para plantear la problemática de naturaleza penal de demediar sin haber matado o demediar después de haberlo hecho.

Ya anticipé que el rol protagónico de *Las mareas no suelen equivocarse* lo tiene el tonelero *demediador*. Otro papel preponderante lo representa un médico que se había instalado en Sanlúcar de Barrameda desde 1927, y que ejerce también como forense en esa ciudad, realizando sus necropsias en la fábrica de hielo de Bajo de Guía. Los dos apellidos del doctor, Prim y Vausell, dan fe de su origen catalán, pero había huido de su tierra porque allí se le

había tachado de fascista sin más ni más, según se estilaba entonces, y en ocasiones ahora, aunque también le partieron la cara en Sanlúcar tildándole de rojo. Quería ir a América del Sur comenzando su ruta desde Sanlúcar, pero al final se quedó en la ciudad.

Son numerosos los sujetos masculinos que salen aquí y allá en la novela, entre hombres de uniforme y fuerzas vivas locales, y prescindo de referirlos para no alargarme. Personajes de mujer importantes en *Las mareas no suelen equivocarse* son Micaela, esposa del *demediador*, madre de sus tres hijos y que tiene que buscarse la vida como puede para mal mantenerlos; la *madame* Sinclair, que regenta un prostíbulo frecuentado por muchos lugareños de Sanlúcar y por mujeres que se valen de ese sitio para sus encuentros con clientes fijos o bien ocasionales; y Juana López, autora de una *demediación* que se adjudica a José Ruiz para que ese caso quede cerrado sin ir más allá en las pesquisas. Perso-

najes de muy escasa relevancia como tales, pues solo son aludidos, pero resultan curiosos por el guiño a los heterónimos de Fernando Pessoa que su nombre comporta, son los denominados Alberto Caeiro y Ricardo Reis, conocido este último del doctor Prim y Vausell cuando estuvo en Lisboa.

Esta novela de Ruiz Lima es una buena novela y acredita la progresiva maestría que va logrando el escritor sanluqueño, que ha sabido captar el interés de sus lectores desde el principio (comienza con el hallazgo de un cadáver partido por la mitad). Ha sabido mantenerlo a lo largo del relato con la laboriosa y anecdótica identificación de los cadáveres. Y ha sabido acrecentarlo a medida que la trama se acerca a su terminación. En esta fase ulterior destacan las páginas donde se cuenta el asedio por medio de perros al que es sometido el protagonista y la sensación de angustia con que lo vivió antes de ser atrapado y abatido.

JOSÉ LUIS PUERTO, *CONCIENCIA DE LA ESCISIÓN*, LEÓN, EOLAS, 2021, 126 pp.

[ARTÍCULO-RESEÑA: TOPOGRAFÍA DE LA HERIDA]

ASUNCIÓN ESCRIBANO

Universidad Pontificia de Salamanca

Topografía es, en su sentido último —etimológico—, la escritura de un lugar, la señalización de una superficie, en este caso, la de la herida. Escribe José Luis Puerto que *Topografía de la herida*, último libro publicado por este escritor salmantino, editado por Ediciones Eolas, ocupa en su creación poética: «el tiempo que media entre *Las sílabas del mundo* (1999) y *De la intemperie* (2004)». Se trata de una aclaración necesaria en una doble vertiente: ubicarlo en su trayectoria como poeta, por un lado, y, por otro, observar su evolución a la luz del tiempo transcurrido al compararlo con sus obras más recientes. Personalmente, me sorprende —aunque a la vez me congratulo también— por saber que poemas de tanta calidad hayan podido pasar tanto tiempo inéditos. Para el lector que, por el contrario, se acerque por vez primera a la obra de este magnífico poeta, la sensación será la de hallarse ante un escritor grande y, sabiendo la edad que tienen los versos correrá, sin duda, a

leer todo cuanto José Luis Puerto ha escrito antes y después.

Hace quince años escribí que la poética de José Luis Puerto puede resumirse en el poema de su libro *De la intemperie* (2004), titulado «No sé», en el que el autor adopta la actitud del sabio y donde reivindica que le permitan: «Ay, pronunciar las sílabas, / las mías, las que llevo / en esta cicatriz que la memoria / deja como señal mientras vivimos»¹. Ahora, la publicación de *Topografía de la herida* viene a completar, y a ayudar a comprender mejor aún, aquella fase poética genial que atravesaba el autor y que podría corresponder con una etapa especial de la propia biografía del poeta. Porque la cicatriz antes mencionada no era sino la de la herida abierta cuyo terreno se describe, y hasta se cartografía, en estos poemas que

1 ESCRIBANO, A., «José Luis Puerto: una poética de la desposesión», *Espéculo*, 33, julio-octubre (2006). Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/jlpuerto.html>.

ahora ven la luz y que debieron de contribuir entonces a cerrar y cicatrizar aquella llaga de la memoria.

Comentando su obra *Las sílabas del mundo* (1999)² decía quien esto escribe, acerca de «las palabras más hermosas / que hayan podido pronunciarse nunca»³ que son «estas palabras las sílabas del mundo que palpitan en el silencio, con las que se hace fuerte frente a todo lo que muere o ya está muerto. [...] El poeta obliga así a los vocablos a decir de otro modo, a rozar el tiempo del mito, en palabras del autor: «donde fluye otra luz / que explica de otra forma nuestro estar en el mundo»⁴. La escritura es, por tanto, preciso es insistir en ello, comunión con lo creado. Por eso el poeta invita a un tú que puede ser cualquier lector: «Entrégate, pronuncia / las palabras dichosas que nos hacen arder»⁵.

Hasta aquí lo dicho entonces, y sirva como antesala a lo que ahora se expone acerca del libro que hoy nos concita, y cuya lectura hará revivir algo en el lector si conoce previamente la obra de José Luis Puerto. Aunque tal vez la sorpresa sea más grata si la lectura de los poemas se lleva a cabo antes de leer el prólogo, en el que el autor indica en qué lugar de la cadena de su obra ha de engarzarse *Topografía de la herida*. Y es que el hecho de que estos poemas se ubiquen en el centro de la meseta en la que se halla el escritor, tras haber recorrido ya importantes kilómetros de su obra, y en el momento en que se prepara para la subida a las cumbres de

su creación, hace que los poemas de esta *Topografía* sean como faros que iluminan la calidad de los poemarios que les anteceden, les siguen y los que imaginamos que seguirán viniendo.

En primer lugar, conviene recordar que no suele ser frecuente que los poetas, los artistas en el más amplio sentido, se sientan contentos con obras realizadas tiempo atrás. Como si de una necesidad de apostar permanentemente por lo nuevo se tratara, a medida que se crea, de algún modo se destruye, para centrarse en aquello que pugna por salir. Por eso es más importante aún que José Luis Puerto inicie *Topografía de la herida* señalándonos el momento exacto de su andar poético, tras *Señales* (1997), período –como ya ha sido indicado– especialmente significativo de su vida poética, al tiempo que manifiesta con toda claridad que se hace cargo de la herencia recibida: «hasta hoy mismo». Y ese hoy es, sobre todo, el tiempo de la herida, cuando más se rebela el herido contra todo y contra todos. Y, sin embargo, no hay rebeldía en estos versos, sino todo lo contrario. Aceptación y disfrute de «Estos pequeños dones, su presencia / Cómo cierra la herida / Del estar en el mundo sin saber / Qué hay después de la vida».

Es, por tanto, en el intervalo entre dos de los mejores libros de José Luis Puerto, cruzado el umbral del milenio y con el medio siglo a cuestas, el espacio en el que el poeta sitúa estos versos. En ellos se muestra cuánto supura de felicidad agridulce esa situación dichosa, ya mencionada, en la que se encuentra: «Porque todo es un don / y nada merecemos», escribe. Numerosas son, en este sentido, en *Topografía de la herida* las alusiones a ese

2 PUERTO, J. L., *Las sílabas del mundo*, Zaragoza: Prames Las tres hermanas, 1999.

3 *Las sílabas del mundo*, op. cit., p. 18.

4 *Ibid.*, p. 24.

5 *Ibid.*, p. 49.

contexto, a esa causa primera anterior que genera el presente y su sentir, pero que también rige el pasado. Así, a modo de ejemplo, leemos en el poema «Lejos»: «Y hay una voz allí / Que cree oírla todas las auroras / Cuando respira con su corazón / Por un júbilo antiguo que en él vive / Desde lejos, / Mucho antes de la herida». El sujeto lírico no deja de recordarlo a cada paso, quizás porque se haya acostumbrado a convivir con la magulladura y, también, con su recuerdo impreso en la piel cicatrizada. Sólo la memoria le ayuda a cargar por el tiempo y el espacio con esa remembranza del daño. Hasta Córdoba llevará el poeta, en una de las múltiples formas de ese desamparo (o su sutura), «Un desamparo antiguo, [...] El desamparo que llevamos siempre», leemos en «Castrillo de Madroñiz».

Por otra parte, aludir, como hace el autor en el prólogo, al libro de poemas como un diario supone, siempre, la idea de que la poesía le acompaña cada día. Y no es mala cosa hoy, en tiempos de tomar y dejar, de falta de compromiso con las personas, pero más aún con las cosas en su más amplio sentido, que alguien no sólo diga que la poesía es como un diario para él, con lo que este tipo de escritura implica de compañía, terapia y compromiso, sino que, además, habiendo transcurrido dos décadas desde su escritura, el autor se encuentre orgulloso, por así decirlo, de lo escrito hasta el punto de darlo a la imprenta para que vea la luz, a pesar del tiempo, como una deuda por él contraída con los textos por él y de él nacidos.

Todo eso se resume, en parte, en la poética que representa el poema «Tú qué sabes», donde, de principio a fin, desgranado verso a verso su ideal lírico, se

enarbolan las velas que han hecho surcar la poesía de José Luis Puerto desde hace décadas ya. Sin duda alguna muchos de los poemas de esta *Topografía de la herida* se hallan en ese «Tú qué sabes». Aunque también se remansa la poética de este libro en sus dos últimos versos; en esa evocación paulina de la *primera Carta a los Corintios* donde se nombra lo principal: el amor, «[...] el más hermoso don / De existir con los otros», fuente donde mana, paradójicamente, lo que hiere y sana la topografía del autor.

Planteado con una estructura dual, el libro se abre con el poema titulado «Recorrer mis lugares», un poema en el que se rescata el viaje simbólico por los espacios del pasado para percibir en ellos la carencia. La infancia y su paraíso asociado son territorios que nombran la herida: «Recorrer los lugares / En los que fui dichoso con el mundo». En esta ocasión, una simple preposición sirve para destacar la unidad de todo. Ser dichoso no en un lugar, parece decir el poeta, sino con él, puesto que la pertenencia de ambos espacios, el de la identidad y el de la infancia asociado al lugar en el que se vivió son lo mismo. Por ello, ni los sentidos ni las palabras alcanzan a decir, puesto que a ellos también parece haber alcanzado ese abandono que ahora lo cubre todo.

Pero hay algo aprendido que continúa y sigue sosteniendo: «Adentrarse de nuevo / En el bosque de alisos junto al río», señala el poeta, y continúa más adelante: «Sentirse allí en el centro / Junto a las aguas vivas». Es la lección que se adquiere en la naturaleza, que el transitar del tiempo que todo lo muda, no toca, sin embargo, el corazón del hombre que ha crecido haciendo del co-

nocimiento de la permanencia verdadera, gracia propia. Son las «estancias del corazón», los lugares donde sigue sosteniéndose la vida, a pesar de todo lo que ha quitado el viaje por la vida. Son los «lugares que salvan», cuando ya no se encuentra el lugar que fue.

Sí deja entrever el libro, a medida que se avanza en su lectura, que la unidad temática de la primera mitad se diluye, en cierto modo, en la segunda parte, donde los textos son más de circunstancias, aunque, por supuesto, se mantiene siempre la calidad de los poemas. Como es habitual en este escritor, a lo largo de todo el poemario, su voz susurra con la delicadeza más lírica, dejando en el aire el suave murmullo de quien se sabe agraciado por vivir la vida que le ha tocado en suerte. No en vano, algunos poemas pueden ser leídos como si de oraciones de alabanza se tratase («Y qué sería esta mañana», por ejemplo). Con frecuencia, apunta el escritor en los poemas el sentido de la vida se encuentra en aquellos elementos cotidianos que nos pasan desapercibidos. «¿Y que sería esta mañana / Sin el trino del pájaro? [...]» se pregunta José Luis Puerto. Y sigue añadiendo acumuladamente evidencias: «¿Y qué sería, dime, / Esta mañana sin la luz?...» El aire fresco, el canto, la mirada, la quietud. Y termina: «Y el más hermoso don / De existir con los otros?»

Formalmente, el lector puede sentirse seguro, en manos de una poesía medida, con el encabalgamiento por bandera y con gran variedad de elementos retóricos, todos ellos puestos al servicio de la belleza, de la autenticidad, del ritmo y música del poema. El autor nos guía de la mano de la anáfora, espléndidamente uti-

lizada en ocasiones en versos alternos, para expresar la intensidad de lo sentido, para guiar acertadamente la emoción propia y la del lector. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el final del poema «Resurrección» donde, tras manifestar el rostro más luminoso de la noche («En la noche la luz / Emanada de tu rostro / Y crea un territorio al que se nos invita»), se incluye la duda, honda, penetrante, lúcida: «¿Por qué aquí nos quedamos / En la tierra y su noche?» [...] «¿Por qué aquí nos quedamos / En el índigo negro de la noche?»

O también, en «Llévame, Candelina», donde la anáfora va y viene cual columpio que se balancea del pasado hacia el presente, cargada de recuerdos: «Cuenta mis dedos, llévame en tus alas / A ser aire en el aire, / A ser luz en la luz, / A habitar el jardín / Que tejí cuando niño con las sílabas / De una pobreza que era dignidad, / Que tejí con las ramas del ceceo / Que en mí siguen brotando y floreciendo, / Con la viñeta de la enciclopedia / En la que Cristo multiplica/ los panes y los peces, / Con la alcoba y la cal / De mis noches pobladas / Por el miedo y el sueño / Por el rumor continuo de la fuente cercana./ [...]».

Igualmente se acude a la enumeración, empleada de manera grandiosa para acrecentar la conmoción, por ejemplo, en el poema «Pero queda la piedra»: «Pero queda la piedra / Y el óxido y el sol y el líquen que la abraza, / Las formas, la erosión, los cuarteados. / Quedan los pedregales, / Sus grises y amarillos, / Su extensión en montañas que se ofrecen. / Pero queda un lugar/ Al que hoy puedo hacer mío, / A pesar de las pistas, de las talas, / De los fuegos, de las intervenciones / Del hombre y su rapiña. / Queda el

aire que brama, / Que susurra al oído, / Que transmite el mensaje de misterio, / [...] Pero queda la piedra, / Pero queda el lugar / Y queda ese silencio más allá del tumulto, / [...]». Como si el universo fuera una alfombra que el poeta va desplegando ante nuestros ojos...

Con un experto manejo del endecasílabo auxiliado por el heptasílabo y el alejandrino, el poemario conduce a los lectores por la geografía espiritual de Puerto y les ayuda a sentir lo que el poeta ha convertido en su bandera, en su hogar, en su fortaleza. Como las vigas maestras de la casa en que se habita...

También, puesto que al poemario lo cruza la alegoría de la topografía físico-emocional, podríamos hablar, coherentemente con esta metáfora, de ríos que dividen el territorio lírico, al tiempo que lo vertebran. De esta manera, podría decirse que en el libro confluyen distintos brazos de un mismo río, como las venas que se ramifican y subdividen en otras más pequeñas. El río es, precisamente, uno de esos elementos a través de los que el poeta canaliza su sentir. Ríos como el Néckar; el Tormes; el Sumida bajo la lluvia de «hilos verticales» y el puente Ōhashi que pintara Hiroshigue («no es el puente de Munch», dice el poeta); el río Zújar, cuyas aguas reflejan el Castillo de Madroñiz. También hay otros... Mas si los ríos son las arterias por las que transcurre la memoria herida del poeta, también protagonizan estos poemas otros lugares de esta tierra castellanoleonesa nuestra (Ávila, Salamanca) o más lejanos en el espacio, que no en la afectividad (Córdoba, etc.); evocaciones familiares (el abuelo, la madre...); personajes singulares protagonistas de los textos (Penélope, trasunto de

la madre del poeta; Fray Luis, ¿trasunto del poeta?; Corot) o apareciendo entre bambalinas (Telemann, Miró, Chillida, Tapiés...).

Hay en el libro, también, un franciscanismo vegetal que alaba los detalles del paisaje, del bosque, que escucha a los alisos, las acacias, los nogales..., que se deja susurrar por las ramas más pequeñas, y a través del que el poeta se dirige a los caminos, los árboles y las piedras en su búsqueda de la serenidad que le permita convivir con la herida de lo que nunca volverá a ser igual que al principio. «Llega hasta mí, camino» o «Ven, rama quebradiza» son capaces no sólo de expresar unos sentimientos especiales en el poeta sino también, y sobre todo, de dirigirle hacia la propia naturaleza en cuyo seno se generaron las emociones primeras, evocadas ahora también en ella y por ella, nuevamente. Así, la perfecta y espiritual casi transparencia luminosa del sujeto lírico, reflejada, bellamente, como deseo en estos versos: «Ay, si pudiera yo estar en el aire / Como tú te mantienes, tan ingravida, / Que vienes de la tierra pero ya no eres tierra, / Que surges del rizoma / Que nunca ha sido luz pero que a la luz aspira. [...] Enséñame el secreto / De ser vuelo de luz, cuando en la sombra / Se tiene la raíz».

Esa convivencia serena con la cicatriz que ha dejado la herida, y a la que ya se ha aludido anteriormente, es otra de las vigas maestras de la morada poética de este autor. De este modo, nos dice en el primer poema: «La gracia de aquel tiempo/ Se ha convertido en pérdida», y hay que ser muy coherente para continuar manteniendo esta bandera en alto cuando vienen mal dadas, cuando se abre la herida, que siempre estuvo ahí esperando su

día. Un *decíamos ayer...*, por similitud con el primer poema de la segunda parte que, no por casualidad, evoca a un fray Luis de León que también suelta amarras con las deudas del pasado. Fidelidad a la escritura, fidelidad a la memoria. En el fondo hablamos de una misma desgarradura producida por la sinceridad frente a lo que uno es, por esa unamuniana coherencia con lo pensado y sentido que no siempre resulta fácil de llevar.

En este sentido, cobra mayor importancia el hecho de que el poemario constituye no sólo la búsqueda sino la constatación de que «[...] queda un lugar / Al que hoy puedo hacer mío». Al tiempo que la primera parte pasa revista a los nombres y lugares de la herida, la segunda, recorrido ya el terreno, se adentra en luchar con lo escarpado del tiempo. Quizás esto sea más importante si se tiene en cuenta que esta segunda parte presenta a la muerte, diseminada entre los versos y las páginas, como elemento omnipresencial. Una muerte derrotada en todo momento: «Entonces ya no hay muerte que proclame / Sobre nosotros su victoria siempre». Desde esta perspectiva habrán de leerse esperanzadamente el conjunto de poemas entre cuyos versos se anuncian las distintas expresiones de la resurrección: «Resurrección», «El ángel de los muertos», «Ven, rama quebradiza», «Acacias»..., tras los cuales queda claro que *herida* y *resurrección* ya son lo mismo: «Y ahí está el destino, / En la humilde labor de entregarse a la vida», versos que proclaman que sólo el pasado y el presente, de la mano, abren las puertas a la posibilidad de futuro.

Es, en cierto modo, *Topografía de la herida* un poemario épico, con numerosas

evocaciones polifónicas muy simbólicas, de resonancias culturales bíblicas muchas de ellas («Queda el aire que brama, / Que susurra al oído, / Que transmite el mensaje de misterio» –el profeta Elías–; «Termina siempre el día, / Parece plenitud su final luminoso, / Pero todo es deriva / hacia la nada» –*Eclesiastés*–), místicas otras («Celebras en tu estancia desposorios / De la tierra y el cielo» –*Cantar de los Cantares*, Juan de la Cruz–).

Especial mención ha de concederse a la evocación del jardín del Edén, pues sin duda alguna nos hallamos ante otro de esos espacios vertebradores del territorio poético de José Luis Puerto. Así, se pregunta el poeta: «Qué queda del jardín / Cultivado en el tiempo por el júbilo / Que nos fue concedido / Al contemplar tocadas por la luz / Todas las criaturas y las cosas / En el espacio de la creación / Que se nos dio para vivir». Pero no sólo aparece el lugar, sino que se dan en el libro toda una serie de variaciones sobre el tema, como, por ejemplo, nuestra salida de él («Las flores de un edén del que hace tiempo / Hemos sido expulsados»); su añoranza («He sentido el rumor del paraíso / Y sé que hay un lugar donde se halla, / Fuera de esta tiniebla en que yacemos, / Lejos de este destierro, / Ay, de crucifixión»); la manzana del Paraíso («Y encendía en nosotros / Anhelos de una vida más dichosa, / De una vida más alta, / [...] La manzana más alta / El fruto inalcanzable»); o, incluso, su identificación con la niñez y el origen de su vocación («[...] región de mi niñez, perdida: Territorio que alberga / Aquel jardín que entonces / Me fue dado tejer / Con las más altas sílabas / Que han brotado de mí»).

Precisamente la expulsión del Paraíso constituye, en mi opinión, la médula espinal de esta *Topografía de la herida*, y así se puede entender leyendo los últimos versos del poema «Llega hasta mí, camino»: «Y al recorrer te hoy, camino amigo, / Otra cosa no busco / Que aquella plenitud que tuve un día, / Aquella gracia de existir con lo amado, / Antes de la escisión y de la herida / Que hoy me hablan de un tiempo paraíso, / De un jardín que perdí, / Del que me da señales / Esta naturaleza aún en gracia / Que tú atraviesas y por la que voy / Desde aquella escisión / Como un extraño».

«Hay lugares que salvan, / Ahora que, en este tiempo, estamos sin lugar.» Este verso resume una de las ideas clave del pensamiento de José Luis Puerto, y que en este poemario cobra forma en esa «topografía de la herida» que da título a la obra. En él se anuda ese saber hallar el mapa de los recónditos hogares de la vida y del silencio, esas *moradas que han de protegerse para siempre*, en las que ya se busca *trazar la salvaguarda, proteger lo invisible*, vivir, en definitiva, a *la intemperie*

incluso, mas sabiendo que hay algo que nos salva mientras sepamos nosotros protegerlo a él. *Topografía de la herida* es, en definitiva, un libro, de los que surgen *nel mezzo del camino della vita*, por evocar al ilustre florentino. En ese momento en que la persona se tutea ya con los que le precedieron, sabedores ellos, pero ya también el vástago, de que volverán a encontrarse más tarde o más temprano. Por eso la evocación del abuelo no es triste añoranza aquí, sino delicado recuerdo, «como llave de luz». Estos poemas son hermosos, como todo lo que ha escrito José Luis Puerto. Son cuentas engarzadas de un collar que uno palpa con la ansiedad de las épocas pasadas («las acacias de hoy te traen otras acacias»), cuando ya no estamos todos, no al menos de la misma manera, y el peso de esas ausencias se nota en el alma que pugna por elevarse. Escrito en un momento en el que todo empieza a estar muy claro y uno tiene ya la moneda echada al aire. Traslada, en definitiva, la conciencia –heideggeriana advertencia a la vez– de que «El tiempo nos convierte en escisión / De todo lo que amamos».

JOSÉ MARÍA BALCELLS, *TRAGEDIA EN JUEGO. TOROS Y TAUROMAQUIA EN MIGUEL DE UNAMUNO*, UJA EDITORIAL, JAÉN, 2022, 491 pp.

JOAN ESTRUCH TOBELLA
Filólogo, historiador y profesor

La primera sorpresa de este libro singular nos la depara su título, que parece un oxímoron. Por un lado, el famoso catedrático salmantino; por otro, el toreo. Sin duda, estamos ante un proyecto ambicioso: estudiar estos dos conceptos de manera interactiva, explorando algunas de sus múltiples ramificaciones. El profesor Balcells, acreditado por sus numerosas investigaciones, en especial las dedicadas a Miguel Hernández, en este libro enseñada muestra su voluntad de someter los tópicos a una rigurosa crítica.

La obra tiene una cuidada ordenación temática. En la introducción, el profesor Balcells sienta las bases de las tesis que va a sostener. Por ejemplo, al acuñar el concepto «tauromaquia ponderada» avanza la postura del filósofo bilbaíno acerca del espectáculo taurino. Y en el apartado «Beligerancias periodísticas» analiza algunas de las polémicas en las que Unamuno intervino.

Los tres apartados siguientes se ocupan, respectivamente, de la correspondencia unamuniana, de los poemas dedicados a los toros, así como del vocabulario taurino. Por último, otro extenso apartado está dedicado a las relaciones de Unamuno con sus amistades, centrándose en el tema de la tauromaquia. Vale la pena destacar los apartados dedicados al pintor Zuloaga, al novelista Blasco Ibáñez, al poeta Manuel Machado...

Contra lo que a veces se ha afirmado con escaso fundamento, el filósofo bilbaíno no manifiesta demasiado interés por la tauromaquia en sí misma. Lo que le interesa de manera primordial son sus repercusiones sociales, resumidas en el lema romano *Panem et circenses*. Este posicionamiento pragmático irá distanciando a don Miguel de su amigo, el escritor Eugenio Noel (1885-1926), antitaurino militante. Abominaba de la tauromaquia y también del flamenquismo, que, siguiendo la tradición de los ilustrados, consideraba em-

blemas de la España atrasada, marginada de Europa.

El análisis de don Miguel es mucho más rico en matices. Por ejemplo, el 7 de abril de 1924, en su colaboración en el diario bonaerense *La Nación*, celebró que Argentina prohibiera los toros. Pero, en tono premonitorio, advierte de que, aunque el fútbol no es violento como la tauromaquia, el daño social es todavía peor, ya que no se basa en la rivalidad toro-torero, sino que fomenta una «lucha incivil, bárbara, prehistórica, de unos lugarejos contra otros, una manifestación del más triste localismo» (p. 48).

Los datos expuestos hasta aquí son suficientes para concluir que el rector salmantino no tiene una posición cerrada y definitiva sobre la tauromaquia. Por eso puede salir al paso de la dura definición de Azorín: «Los toros son brutalidad y barbarie». Unamuno rebaja ese tono trascendente y apasionado de su amigo, al manifestar: «Yo no encuentro bárbaro el espectáculo». Consciente de que el tema taurino se suele abordar con grandes cargas de apasionamiento, don Miguel procurará «capearlo» siempre que pudiera poner en peligro alguna de sus relaciones amistosas, sustentadas en la tolerancia y el respeto.

No faltan, sin embargo, algunas *boutades* típicas de la dialéctica unamuniana. Como la propuesta, publicada en 1914, de que, para que España se anexionara Marruecos de manera pacífica, tenía que construir plazas de toros y tablaos flamencos en todo el territorio, como instrumentos de la civilización mestiza que España había desarrollado en América (p.

407). Pero junto a ideas disparatadas como esta encontramos otras de gran calado, como la solución que Unamuno propone al problema de cómo valorar las obras literarias de tema taurino. Puede servirnos de ejemplo su valoración de la poesía taurina de Manuel Machado.

Como es sabido, la temática taurina tiene una gran presencia en la obra poética de Manuel Machado. Uno de sus libros poéticos se titula precisamente *La Fiesta nacional* (1906). Es muy probable que Unamuno lo leyera, pero guardó silencio y no publicó ninguna reseña sobre el mismo. El profesor Balcells atribuye esta actitud a las reticencias del filósofo ante el calificativo de «nacional» aplicado a la tauromaquia. También señala, con gran perspicacia, que Unamuno valora la obra de Manuel Machado simplemente porque está bien escrita, sin que tenga mucha importancia el tema que trate. Por tanto, «si está excelentemente escrita, ha de darse la bienvenida a cualquier clase de literatura, aunque sea la taurina» (p. 248).

Finamente resueltos los principales entuertos acerca de la posición de Unamuno respecto a la tauromaquia, el libro se completa con una serie de textos, editados y anotados, de Unamuno: artículos periodísticos, cartas, poemas.

Conviene cerrar este breve análisis con una llamada de atención hacia las metodologías utilizadas por el profesor Balcells, cuyas inquietudes siempre han ido más allá de los rutinarios trabajos académicos. De ahí que en los capítulos dedicados a los toreros no nos extrañemos al encontrar datos procedentes de investigaciones mezclados con algunos

elementos que emparentan con el género ensayístico, junto a otros que conectan con el relato de ficción verosímil. Estos capítulos, si se enlazaran, podrían conformar una especie de novela corta tauromaca unamuniana, con alguna base biográfica.

Como no podía ser de otra manera, las complejidades de Miguel de Unamuno y de la tauromaquia rehuían las aproximaciones simples. Requerían una mirada abierta a la complejidad, la que el profesor José María Balcells ha sabido adaptar y aplicar en su libro, tan sabio como ameno.

JUAN DÍAZ ÁLVAREZ (COORD.), *CULTURA ACADÉMICA Y MONARQUÍA EN EL SIGLO XVIII*, GIJÓN, EDICIONES TREA, 2020, 320 PP.

PELAYO FERNÁNDEZ GARCÍA
Universidad de Oviedo

Ediciones Trea enmarca el volumen que reseñamos en su colección de Estudios históricos «La Olmeda», específicamente en la sección de «Piedras angulares», productos editoriales ambos que albergan numerosas monografías y antologías académicas en torno a muy variadas épocas históricas y disciplinas académicas del ámbito de las Humanidades. Pese a que su título pudiese llamar a engaño, el libro que nos ocupa resulta un buen reflejo de la interdisciplinariedad temática y variedad cronológica de la serie que lo acoge. Aun engarzado dentro del proyecto de investigación «El academicismo al servicio de la monarquía. Discurso político-ideológico en la España de la Ilustración» (financiado por el plan propio de ayudas a la investigación 2020 de la Universidad de Oviedo), el contenido de los 12 capítulos de este libro trasciende por mucho tanto las fronteras geográficas asturianas como las temporales del propio si-

glo XVIII, sin perder nunca la coherencia propia a la que aspira.

El resultado resulta refrescante, al sobreponerse a la demasiado habitual acumulación de trabajos independientes englobados dentro de un marco temático más amplio, con una selección y orden de esta docena de investigaciones que, pese a ser de por sí independientes, han sido seleccionadas y estructuradas con suficiente tino como para sugerir una transición orgánica entre unas y otras. Internamente, el volumen está organizado en tres apartados distintos: las fuentes y el discurso histórico, el academicismo al servicio de la Corona, y la oficialidad de la acción discursiva, bien diferenciadas entre sí.

La primera agrupación se centra *grosso modo* en las distintas facetas que suponen el corazón de cualquier investigación rigurosa, y, más específicamente, en la instrumentalización de las fuentes históricas, puestas al servicio de los intereses

políticos de las monarquías del siglo XVI-II, y de su sustrato ideológico. Y hablo en este sentido en plural, porque después de la breve introducción del coordinador del libro, Juan Díaz Álvarez, el capítulo que inicia el volumen se centra en distintas monarquías, igual que las subsiguientes lo harán con cambios de épocas.

En «El estudio de las antigüedades prehistóricas y arqueológicas al amparo monárquico: breves anotaciones comparativas entre el panorama británico y el español (siglos XVI-XVIII)», Fernando Rodríguez del Cueto se siente obligado a explicar su presencia, como prehistoriador, entre académicos fundamentalmente modernistas. Un esfuerzo que se agradece, no porque fuese necesaria tal justificación, sino porque sirve como perfecto preámbulo para un estudio bifocal, que combina lo arqueológico y lo historiográfico para analizar la fascinación creciente de dos monarcas distintos al respecto del estudio de los restos del pasado, el desarrollo paralelo de estas tendencias, y el potencial político de los descubrimientos.

Guillermo Fernández Ortiz vira la dirección del volumen hacia un trabajo de campo más metafórico que literal con «El trabajo archivístico al servicio de la monarquía: la contribución de las reales academias». En una época más crítica para el oficio histórico que en los siglos precedentes, se profundiza en la tendencia a la investigación, recopilación y asunción de fuentes válidas para la construcción histórica. Un proyecto que, lógicamente y en tanto que auspiciado por el apoyo regio, era bien consciente del potencial de respaldo político de la historia, en una misión múltiple de depuración, recopilación

e instrumentalización de documentos históricos.

La legitimación política de la nueva dinastía borbónica resulta crucial dentro de «El relato del Reino de Asturias y sus esquivas fuentes. Glosas medievalistas a una polémica ilustrada», de Álvaro Solano Fernández-Sordo, en un contexto en el que, desde inicios del siglo XVIII, se busca entroncar, por vía del medievalismo, a los Borbones con la monarquía asturleonense. Este capítulo abunda en la polémica académica de aquel tiempo con respecto a la reconstrucción historiográfica en torno a la Reconquista y la memoria en torno a sus supuestos iniciadores.

Y con una transición bien orgánica, el lector abandonará la primera sección del volumen para pasar sin más preámbulos a la segunda, «El academicismo al servicio de la corona». Ello es así porque el academicismo al servicio de los poderes políticos de la España del siglo XVIII ya había sido ampliamente planteado en el apartado anterior, y muy especialmente en su último capítulo. Sin embargo, aquí se dejan de un lado las fuentes para analizar facetas más específicas dentro de este contexto histórico, con una diversidad que pasa de la ciencia al arte, sin perder de vista la sociabilidad en el siglo de la Ilustración.

También encontramos en este segundo apartado la misma diversidad con respecto a lo geográfico, desplazándonos del Norte peninsular en su vertiente sur en «Médicos, escritores y astrónomos: relaciones peligrosas en la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla», de Xaime Martínez Menéndez. Una demostración de que el academicismo podía desarrollarse

también en la periferia y no solo de forma próxima al ambiente cortesano, y que intenta delimitar el papel de la Regia Sociedad de Medicina de Sevilla en la definición de ciencia médica de su época. Los debates precisamente en torno a esta definición producidos a finales de la década de 1720 entre escritores, médicos y (lo que quizá pueda sorprender) astrólogos, retrotraen al lector a un entorno de la medicina muy distinto del que hoy barajamos incluso los legos en la materia.

La aspiración de servicio a la Corona aparece de forma más clara y alejada de polémicas en la investigación de Álvaro Molina Martín. «Discurso y prácticas del arte del grabado en los inicios de la Academia de San Fernando» se centra en el grabado como técnica artística y, al mismo tiempo, como producción de imágenes con potencialidad propagandística para la monarquía. Dentro del ámbito de la Academia de San Fernando, el capítulo nos muestra cómo su periodo iniciático sirvió para marcar unas bases tanto técnicas como ideológicas que determinaron la evolución de los grabados en la segunda mitad del siglo XVIII.

Sin alejarnos de la Historia del Arte, pero desde una posición más elevada en el sentido de englobar su estudio de forma generalista, Juan Díaz Álvarez presenta en «Construir una Historia del Arte Español en el siglo ilustrado» la creación artística española como objeto de creciente interés dentro del ámbito político, señalándola incluso como prácticamente un asunto de Estado. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el estudio de las Bellas Artes y la aspiración de una Historia del Arte moderno bebe de una pluralidad de corrientes europeas, y se desarrolla aquí

en su vertiente española, entre las idas y venidas de investigadores y académicos, decididos a reivindicar el legado artístico español con la seriedad que precisaba, marcando una auténtica vanguardia en el estudio de este campo en España.

Un viraje temático más súbito marca la investigación de Fernando Manzano Ledesma, «Sociabilidad ilustrada y con relaciones de nación en la corte borbónica: la Real Congregación de Nuestra Señora de Covadonga de asturianos en Madrid (1742-1808)», que, sin embargo, no se aleja tanto como *a priori* pudiera parecer del planteamiento general de la obra. Centrándose en la Real Congregación de asturianos en Madrid, la tesis del autor se centra en presentar a las congregaciones de nación durante el siglo XVIII como espacios de sociabilidad enmarcados dentro de la corriente ilustrada, y reivindicarlas como objetivo historiográfico frente las manifestaciones más específicas de este movimiento cultural, como pudieran ser las academias, sociedades económicas de amigos del país, o en un ámbito menos normativo, las tertulias y salones.

La tercera y última parte del libro, «La oficialidad de la acción discursiva», se centra en análisis más específicos de moldeamiento y utilización de los discursos académicos. Esas tácticas concretas, a las que dieron forma individuos específicos de gran proximidad a o integrados en estructuras bien monárquicas, bien académicas, bien ambas, nos permiten analizar un puñado de ejemplos. Las dos primeras irrumpen con la obra de Feijoo como principal protagonista, mientras que los tres últimos analizan varios ejemplos de censura académica en el siglo XVIII, si bien

todas ellas se mueven entre lo histórico y lo literario.

Inmaculada Urzainqui Miqueleiz («Más que un elogio: las dedicatorias de Feijoo a Fernando VI y Bárbara de Braganza») inaugura la sección desde el punto de vista de los panegíricos, analizando sendas dedicatorias de Feijoo a Fernando VI y a su esposa, la reina Bárbara de Braganza. Introduciendo dos de los tomos de sus *Cartas eruditas y curiosas*, la consideración del fraile a través de esas expresiones literarias presenta una visión histórica muy interesante de los monarcas, y supone un ejemplo claro de la construcción o remozamiento de la imagen regia.

En la órbita del benedictino continúa María Fernández Abril, quien con «Una visión institucional: B. J. Feijoo ante el descubrimiento y la conquista de América», desarrolla el pensamiento de Feijoo en torno al papel español en lo que se refiere al proceso de «descubrimiento» y conquista en el continente americano. Se trata de uno de los primeros esfuerzos españoles a la hora de construir una historiografía americanista oficial, que la autora posiciona adecuadamente dentro del contexto académico e institucional de un ya avanzado siglo XVIII.

No nos alejamos en demasía del tema americano en la siguiente contribución, «La Real Academia de la Historia como Cronista Mayor de Indias: algunas censuras de libros en el siglo XVIII (1726-1807)», de Eduardo San José Vázquez, que también inicia en el volumen la metodología de análisis sobre la censura académica como proceso definitorio del discurso monárquico de la época. En su caso específico, centrado en la figura del Cronista

Mayor de Indias, se estudia globalmente la actividad censora de la Real Academia de la Historia en el ámbito americano de la época, completando además el trabajo con una nutrida tabla de obras sobre la temática americana censuradas entre 1746 y 1807.

Continuando con la línea censora en la Real Academia de la Historia, Elena de Lorenzo Álvarez nos trae «La censura académica, al servicio de las regalías y la imagen de su S.M. (RAH, 1778-1784)», centrándose en el papel de la corporación como garante de la imagen de la monarquía, y en defensa de las regalías de la Corona por esta vía. Así, presenta la propia concesión de licencias de publicación como una atribución de la Corona, y estudia cómo el mundo del libro y la censura académica actuaban como herramienta de control sobre el discurso historiográfico en torno a la monarquía, y, en consecuencia, la propia nación. Esta tesis se desarrolla a partir del análisis de distintas censuras y obras, llevadas a cabo por censores entre los que se encuentra el célebre Gaspar Melchor de Jovellanos.

Y, enlazando con el asturiano, cierra el volumen Rodrigo Olay Valdés con «Un caso de censura institucional: Jovellanos, la Academia Española y la conmemoración del nacimiento de los infantes gemelos». De esta forma, y en el contexto del nacimiento de los nietos gemelos de Carlos III, el encargo hecho a Jovellanos por parte de la Real Academia Española de redactar un texto en su honor, nos encontramos ante los sucesivos tijejetazos y modificaciones de la Academia Española sobre el trabajo original del asturiano, que agriaron un tanto las relaciones de este con la institución. Se trata de una inves-

tigación sobre un hecho histórico ya conocido, pero que se disecciona aquí con más detalle, acompañándose además de una *addenda* documental sobre estas idas y venidas del texto encomiástico ya mencionado.

En resumen, un volumen muy variado, y especialmente equilibrado en su

combinación de temas, realidades y disciplinas académicas. Un ejercicio de retrospectiva sobre la obra y metodología de aquellas generaciones que nos precedieron en la Academia del siglo XVIII, con una mirada crítica sobre la instrumentalización constante de sus esfuerzos, que evita caer en una nostalgia idealizada sobre su realidad.

ANTONIO CHAS AGUIÓN (ED.), *CORTE Y POESÍA EN TIEMPOS DE LOS PRIMEROS TRASTÁMARA CASTELLANOS: LECTURAS Y RELECTURAS*, BERLIN, BERN, BRUXELLES, NEW YORK, OXFORD, WARSZAWA, WIEN, PETER LANG, 2022, 290 pp.

SANDRA GARCÍA GUTIÉRREZ
UNC Chapel Hill

El volumen *Corte y poesía de los primeros Trastámara castellanos: lecturas y relecturas* (2022) ha sido editado por Antonio Chas Aguión, profesor de la Universidad de Vigo y experto en literatura bajomedieval española, en el marco del proyecto de investigación «La poesía de cancionero en tiempos de los primeros Trastámara castellanos: textos, contextos, ecos y relecturas». El índice muestra un total de catorce colaboraciones ensayísticas que exploran un corpus de textos relacionados con la poesía cancioneril castellana y su representación como motivo literario en siglos posteriores. La obra complementa las publicaciones previas coordinadas y editadas por el propio Chas Aguión: *Poesía y corte en tiempos del Cancionero de Baena: creación y recepción* (2017) y *Escritura y reescrituras en el entorno literario del Cancionero de Baena* (2018). El propósito del volumen, tal y como señala Chas Aguión en «Introducción. Enrique III de Castilla, Catalina

de Lancaster y su tiempo en su contexto poético y en la literatura española posterior», es estudiar la creación de la poesía de cancionero desde «una perspectiva amplia, integradora y simultánea» (p. 10) y dar relevancia a la producción literaria durante el reinado de Enrique III (1390-1406) y la regencia posterior de su esposa, Catalina de Lancaster (1406-1418).

Los ensayos no están divididos en bloques ni forman capítulos numerados, pero su secuenciación sí indica unas líneas comunes en los temas de análisis. Tras la introducción, Ana M. Gómez-Bravo, catedrática de Literatura Española en la University of Washington, distingue en «‘Raza’ y racialización en el tardomedievo: en torno al *Cancionero de Baena*» la importancia del componente léxico y semántico en la elaboración de la terminología de ‘raza’ asociada al defecto o mancha a través del *Cancionero de Baena* (p. 17). La investigadora plantea una secuencia del térmi-

no de 'raza' en la que se hace referencia a varios textos, entre los que destacan el *Universal Vocabulario* (1490) de Alfonso de Palencia y la carta de Núñez de Balboa (1515). Posteriormente, el análisis se centra de pleno en el cancionero e indaga en la oposición entre suciedad y limpieza, que se aplicará en la elaboración de los linajes 'legítimos' de reyes y nobles. El siguiente ensayo es el de Andrea Zinato y Martina Brufani, ambos de la Universidad de Verona. En «La poesía de los *veteres*: temas y motivos. Primera parte: el ciclo dedicado por Alfonso Álvarez de Villasandino a doña Juana de Sosa», ambos investigadores exploran la poesía de transición del siglo XIV al XV y, en particular, «algunos ejemplos de *imitatio*, *aemulatio* y *variatio*» (p. 48) siguiendo las teorías de la intertextualidad de Tomassetti (2017). En las conclusiones, se exhibe que Villasandino en el ciclo dedicado a Doña Juana de Sosa, manceba del rey Enrique, produce una lírica «copiosa» y «repetitiva» (p. 67), caracterizada por el uso del gallego y del híbrido gallego-castellano que constituye «una *'maniera'* de la poesía amorosa de cancionero» (p. 67).

Por su parte, Sandra Álvarez Ledo, profesora en la Escuela Universitaria CEU de Magisterio de Vigo, indaga en «Fray Lope del Monte en el entorno literario del monasterio de San Clemente de Sevilla» sobre la vida de este fraile a partir de la disputa mantenida sobre la Inmaculada Concepción con Diego Martínez de Medina. Sus datos biográficos han permanecido ilocalizables por la falta de la rúbrica general de su obra en el *Cancionero de Baena* y la mala conservación de las rúbricas de sus poemas. A través de su confrontación con Martínez de Medina, Álvarez Le-

do deduce que fue «bachiller en teología» (p. 75) y está ligado a la orden franciscana, singularmente, a San Francisco Casa Grande (p. 79). La investigadora también profundiza en su círculo literario, y destaca el papel de las figuras femeninas de Beatriz de Guzmán e Isabel González. El ensayo de Lesley K. Twomey, catedrática de Arte y Literatura Hispánica Medieval y del Siglo de Oro en la Universidad de Northumbria, titulado «Catherine of Lancaster's devotion to Mary and the Influence of Middle English Annunciation Verse», rastrea la influencia de la poesía inglesa en Castilla a través de la figura de Catalina de Lancaster, hija de una infanta castellana y destinada a un matrimonio también castellano (p. 91). Twomey resalta el papel de la Anunciación a la Virgen María, la lírica mariana y su relación con el *Cancionero de Baena*. Esta investigadora realza la influencia del inglés en el culto mariano y en el establecimiento de las cantigas de loores y de los siete misterios del gozo de la Virgen María.

A su vez, María Luzdivina Cuesta Torre, profesora titular de Literatura Española en la Universidad de León, examina en su ensayo «Las alusiones a autores y personajes de la Antigüedad en la poesía de Francisco Imperial» las referencias intertextuales de carácter clásico y mitológico presentes en la obra de Francisco Imperial en el *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Gallardo-San Román* y el *Cancionero de Palacio*. Igualmente, Cuesta Torre revisa la biografía de Imperial ligado al prehumanismo y al origen familiar italiano que favorece su poliglotismo (p. 119). Con una amplia fundamentación teórica, establece un sólido recorrido por las alusiones mitológicas de la obra como en el caso de la Fortuna y de las divinidades

astrales, e históricas que obedecen a su conocimiento de la literatura italiana y de la producción dantesca. A continuación, en «El entorno cortesano en la poesía no dialogada de Juan Alfonso de Baena», la profesora de la Escuela Universitaria CEU de Magisterio de Vigo, Ana Caíño Carballo, ahonda en una serie de composiciones en las que «nuestro poeta suplica a un destinatario, generalmente, un personaje poderoso en la corte, para obtener de él un determinado beneficio económico o material o una intermediación ante el rey o cualquier otro noble destacado» (p. 144). La investigadora establece una jerarquía de los destinatarios y propone una datación de su producción que se supedita a un contexto circunstancial propio. Seguidamente, Virginie Dumanoir, profesora titular de la Université de Rennes 2, en su trabajo «Hacia un índice de personajes y lugares en el romancero histórico de los primeros Trastámara castellanos anterior a 1680», establece una continuidad con la conceptualización del «romancero histórico de los primeros Trastámara» (Dumanoir, 2021) y elabora un índice patronímico de los reyes e infantes de la familia Trastámara y miembros de la corte. La autora expone referencias limitadas a figuras femeninas, y destaca el papel de Doña Blanca de Borbón o de Leonor de Aragón, entre otras. El final del trabajo muestra las siglas de las fuentes que no figuran en el trabajo de Dutton (1990-1991).

El ensayo «La presencia de Enrique III de Trastámara y su corte en la comedia del Siglo de Oro» de Renata Londero, catedrática de Literatura Española en Università degli Studi di Udine, explora la figura de Enrique III de Castilla, conocido como el Doliente, en una selección de dramas áureos. La investigadora destaca

el componente halagador de su vida y reinado tanto en textos coetáneos como a lo largo de la historiografía española. Cabe destacar el análisis que se realiza de *Los novios de Hornachuelos*, escrita en el primer tercio del siglo XVII por Luis Vélez de Guernara, y en «el triángulo entre el rey protagonista, la mujer varonil Estrella (Toledano Molina, 1983) y el antagonista don Lope Meléndez» (p. 202). Por otra parte, en el ensayo de Alejandra Fátima Gómez Alonso, estudiante predoctoral de la Universidad de Vigo, titulado «La reescritura contemporánea de Enrique III el Doliente al servicio de la infancia», se profundiza en la leyenda del gabán centrada en la vida de Enrique III de Castilla (1379-1406) y en sus reescrituras posteriores entre los siglos XVIII y XXI. De esta forma, Gómez Alonso hace un recorrido por los relatos y piezas teatrales de Tomás de Iriarte, a José Muñoz Maldonado, Pascual de Sanjuán, Roberto de Ausona, Menéndez y Álvarez Fernández, y Rafael Estrada. El trabajo «Gestualidad y movimiento para reescribir el pasado y escribir el presente. Kinésica y proxémica en *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán» de María Ceide Rodríguez, doctora en Literatura Española por la Universidad de Vigo, estudia la obra dramática de 1837 que marca un paralelismo entre la degradación política de la corte Trastámara y la crisis dinástica tras el fallecimiento de Fernando VII. Asimismo, analiza la modernización de la puesta en escena en la que se da relevancia a «los componentes no verbales» (p. 224), y el gesto y la corporeidad a través de la primera edición de dicha obra.

Montserrat Ribao Pereira, profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Vigo, también se centra en la literatura del siglo XIX en su ensayo:

«La forja de un rey: la reescritura decimonónica de Enrique III el Enfermo». A lo largo de esta investigación, estudia la recurrencia literaria a la monarquía de Enrique III. Para Ribao Pereira, liberales, conservadores e incluso carlistas revisaron esta figura en el siglo XIX para ahondar en los conceptos de monarquía y nación. Esta investigadora analiza el episodio de la venta del gabán y su aparición en obras posteriores como en el caso de *Crónica general de España* (1865) de Cayetano Rosell y *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) de Larra. Asimismo, analiza algunas leyendas burgalesas como la de Papamoscas, que será versionada por Mellado y Zorrilla entre otros (246). La última reescritura analizada es el poema de «La Hechicera de Burgos. Antigualla de Castilla» de Juan Guillén Buzarán (1858), que la investigadora vincula a la imagen de Burgos como «metonimia de la vieja Castilla» (p. 251). María Teresa del Préstamo Landín, en «Matar a la reina. Las dinámicas de poder en *El rey hambriento*, de Manuel Fernández y González», se centra en esta novela histórica de 1874 que forma parte de su ciclo castellano y sigue las teorías de Baena y Nye para estudiar la jerarquía social de la época, y divide el análisis de la novela «en cuatro bloques: el simbólico, el sexual, el real y el religioso» (p. 259). También se detiene en el final trágico de la his-

toría que coincide con el pesimismo de la segunda mitad del siglo XIX marcado por el fracaso del reinado de Isabel II y el efímero reinado de Amadeo I (1871-1873). El último ensayo del volumen es «Felipa de Lancaster y su hija Isabel, entre historia y ficción», de Cristina Almeida Ribeiro, catedrática de Literaturas Románicas en la Universidade de Lisboa, que indaga en la biografía de ambas figuras históricas y cuya presencia en la historiografía de Avis es casi inexistente. A partir de los trabajos de Sommé (1998), Silva (2014) y de las dos obras publicadas por Stilwell en 2016, la investigadora pone de relieve los principales rasgos de personalidad de las dos mujeres que ocuparon los cargos de reina de Portugal y duquesa de Borgoña.

En su conjunto, esta obra, editada por Chas Aguión y compuesta por 14 ensayos, sirve para dar una mayor relevancia a la figura del monarca Enrique III y de su consorte Catalina de Lancaster a través de textos coetáneos y posteriores. De temáticas variadas, el volumen marca un esfuerzo común por ampliar la bibliografía que existe sobre este periodo que ha influido posteriormente en la conformación de la historiografía española. Este volumen también permite un acercamiento conjunto y simultáneo, al *Cancionero de Baena* y a las rescrituras del mismo en el siglo XVIII y XIX.

JUAN DÍAZ ALVÁREZ, FERNANDO MANZANO LEDESMA Y RODRIGO OLAY VALDÉS (COORDS.), *SOBRE ESPAÑA EN EL LARGO SIGLO XVIII*, SOMONTE-CENERO (GIJÓN), INSTITUTO FEIJOO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII-EDICIONES TREA, 2021, 669 pp.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Universidad de León

Sobre España en el largo siglo XVIII selecciona cincuenta y un trabajos presentados en el Congreso Internacional del mismo título, organizado en junio de 2021 por el Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, y en el que participaron más de cien especialistas de diversa orientación temática, disciplinar y metodológica. De este modo, los estudios trazan un amplio panorama de la literatura, la prensa, el gobierno, la administración, la ciencia y la tecnología del período situado entre la crisis de conciencia europea del último cuarto del siglo XVII hasta las primeras revoluciones liberales decimonónicas.

Las aportaciones, resumidas de forma muy clara por los coordinadores del volumen en sus «palabras preliminares» (pp. 11-18), se distribuyen en cinco partes: «1) Literatura, prensa y filología, 2) Historia, Estado y economía, 3) Historia del arte y musicología, 4) Ciencia y tecnología y [...] 5) América y los ameri-

canos». El primer bloque, el más nutrido con catorce contribuciones, se abre con la de Noelia López Souto, que da a conocer dos poemas inéditos de José Iglesias de la Casa, y le siguen, entre otras, la de Renata González Verdasco, que demuestra la riqueza expresiva de los sonetos de Torres de Villarroel, y la de Tania Padilla Aguilera, que examina las construcciones biográficas en el *Parnaso* de Sedano. Tras el análisis de los géneros poéticos y biográficos se pasa revista al teatro y la literatura de viajes del setecientos: Alberto Escalante prueba la autoría de Cristóbal Cortés de la tragedia *Sancha de Navarra, o el amor conyugal*, mientras que Barkane Altonaga Begoña, «El género en los escritos de viajes de Wilhelm von Humboldt por el País Vasco», y Ester García Moscardó, «La circulación de estereotipos nacionales y de género: la Europa meridional en la colección de viajes *Le Voyageur François*», aportan nuevos detalles sobre *correr cortes*.

Esta primera sección, dedicada a la literatura, la prensa y la filología, incluye dos estudios sobre la novela: el de Javier Muñoz de Morales Galiana rastrea las «Fuentes filosóficas del padre Centeno en *Don Quijote el Escolástico* (1788-1789)» y el de María del Carmen García Estradé reconstruye la representación de «Un guerrillero del siglo XVIII, Juan Martín *el Empecinado*, en la obra de Pérez Galdós»; y otros dos sobre el valor pedagógico de la prensa y el nuevo modelo que supone la información de proximidad: «El lanzaroteño Clavijo y Fajardo en el Madrid de la Ilustración: la perspectiva educativa de *El Pensador*» de Olegario Negrín Fajardo y «Particularidades del periodismo en la periferia. El valor de la prensa de proximidad: Sevilla, 1758-1788» de María del Carmen Montoya Rodríguez. Esta primera sección del libro se cierra con «El trabajo filológico durante la Ilustración española. Perspectiva general y principales hitos a la luz del acervo de la *Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE)*», donde Jaime Peña Arce y María de los Ángeles García Aranda subrayan cuantitativamente los hitos más importantes del quehacer filológico durante la Ilustración española.

Los doce estudios del segundo de los bloques temáticos de la obra, «Historia, Estado y economía», resaltan el tránsito de los linajes de los siglos XVI y XVII a las sociedades del individuo, que se irán despareciendo a lo largo del siglo XVIII, el desenvolvimiento del estado democrático, las tribulaciones democráticas y la discusión historiográfica, y las lecturas y relecturas del hecho histórico en trabajos como «Pactada hipergamia y progresión social en las familias Ruiz de Saravia y Queipo de Llano (Toledo-Asturias, siglo XVIII)» de Yolanda Fernández Valverde,

«Reformas jurisdiccionales y déficit de la Real Hacienda en el último tercio del siglo XVIII» de Mónica F. Armesto o «Permanencia y transformación de la cultura política tras el cambio dinástico» de Eduardo Fernández García.

El tercer bloque temático, «Historia del arte y musicología», contiene diez trabajos. Los primeros se centran en la pintura y el dibujo en diversas vertientes; sirvan como ejemplo el de David García López, «Jovellanos y Velázquez», sobre la influencia del pintor madrileño en el ilustrado asturiano, el de Alejandro Jaquero Esparcia, que aborda la cuestión de la «Pintura decorativa, arquitecturas fingidas y conflictividad artística en los territorios de Albacete durante el siglo XVIII», y el de Jorge Martínez Montero acerca de los «Pensionados dieciochescos y la Escuela de Dibujo en León». Alejandro Elizalde García trata la cuestión de «La escultura extranjera en España durante los reinados de Fernando VI, Carlos III y Carlos IV: artífices y coleccionismo», y a la historia de la música se consagran, entre otros, el trabajo de Germán Labrador López de Azcona «Sobre el aria en las fiestas reales de Antonio de Zamora».

Las dos últimas secciones, «Ciencia y tecnología» y «América y los americanos», de nueve y seis capítulos respectivamente, evidencian la unidad, el rigor y el empeño con el que los dieciochistas se afanan en desentrañar todos los aspectos referidos a su época. Así, la cuarta de las partes de *Sobre España en el largo siglo XVIII* se ocupa de lo que los editores denominan «salud privada y pública» (p. 16). A ello se refieren el trabajo de Ángel Ignacio Aguilar Cuesta, Alejandro Vallina Rodríguez y Milagros León Vegas, «La distribución es-

pacial de los médicos en el Reino de Jaén a través del Catastro de Ensenada», y el de Roberto García Sánchez y Justo Pedro Hernández González, «Del trastorno bipolar a la depresión psicótica en Felipe V (1683-1746)». La brecha tecnológica entre España y otras economías atlánticas, las dificultades para la comercialización de la seda, la existencia de una burguesía escasamente interesada en sus procesos de producción y la ingeniería militar o la industria relojera son objeto de análisis de los textos firmados por Guillermo Antuña, Javier Guillamón Álvarez, Víctor García González y Ricardo Uribe Parra, respectivamente. El quinto y último bloque del libro retoma algunos de los asuntos anteriores como el de la prensa, pero referido en este caso a la prensa americana, en las propuestas de Jorge Chauca García, «Miradas sobre la mujer en España y América. Entre la sensualidad y el moralismo cabía la Ilustración», y Manuel Hernández González, «El proceso de expulsión de Guatemala en 1809 de Simón Bergaño, director de su *Gazeta*». Otros estudios abordan asuntos específicos de la situación americana con respecto al indigenismo, «La percepción indígena de la evangelización del siglo XVIII. Análisis comparativo con la versión contemporánea» de Luis Millones Santa Gadea y Renata Mayer, o la economía, «Los donativos de Nueva España para las urgencias monárquicas durante el siglo XVIII» de Elienahí Nieves Pimentel.

Como señalo al comienzo, las «palabras preliminares» de los coordinadores ofrecen claros y concisos juicios sobre cada una de las cincuenta y una contribuciones del volumen — bastantes más, pues, de las veintiocho citadas en esta reseña — a fin de que cualquier especialista decida sobre

la pertinencia de las cuestiones planteadas. Además, las páginas finales incluyen los resúmenes y palabras clave en español e inglés de los textos (pp. 607-647), un índice de siglas (pp. 649-650) y un utilísimo y minucioso índice onomástico (pp. 651-669). Por tanto, a las aportaciones intelectuales de los dieciochistas participantes se suma la ejemplar manera con la que los coordinadores dan unidad, coherencia y valor al volumen resultante del Congreso Internacional *Sobre España en el largo siglo XVIII*.

Las virtudes anteriores se reflejan también en la cuidadosa regularización de los textos — con escasísimas erratas, algo cada vez menos habitual —, y en la sobria y elegante presentación de cuadros, figuras e imágenes, que prueban la dedicación del comité organizador y científico, de autores y coordinadores, de la Editorial Trea, y, en última instancia, de los miembros del Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo que auspicia la publicación, y cuyo modo de trabajar es un referente en el panorama académico actual por su documentación exhaustiva, por su atención a los datos fidedignos y por la integración de estos en marcos de conocimiento más amplios. Por todo ello, el libro *Sobre España en el largo siglo XVIII* constituye un ducho concierto de concreción y generalidad al modo de lo planteado y defendido por Ernst Robert Curtius en *Literatura europea y Edad Media latina*: «el progreso de las ciencias históricas se realizará sobre todo allí donde especialización y estudio global se combinen y compenetren [...] puesto que la especialidad sin el universalismo es ciega, y el universalismo sin especialidad, una burbuja».

CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *CROTALÓN*, EDICIÓN DE ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, MADRID, CÁTEDRA, 2021, 495 pp.

LUIS MIGUEL SUÁREZ MARTÍNEZ
IES Río Órbigo

Entre los diálogos renacentistas que hacia mediados del XVI prefiguran el camino hacia la narrativa moderna, en la línea del *Lazarillo*, figura el *Crotalón*. La obra, una de las manifestaciones asimismo más destacadas de la literatura lucianesca en España, se ha conservado en dos manuscritos —BNM 2294 y BNM 18345—, que plantean no pocos problemas ecdóticos. La prestigiosa colección «Letras Hispánicas» de Cátedra incluía ya desde 1982 una edición de este diálogo al cuidado de Asunción Rallo. Dentro del proceso de puesta al día de su catálogo, ha visto la luz recientemente una nueva edición, esta vez a cargo de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, especialista en literatura aurisecular y editor en esta misma colección de *El viaje de Turquía*, diálogo coetáneo y muy próximo al *Crotalón*, y para el que algún estudioso en el pasado, no sin mucho fundamento, postuló un mismo autor.

En su estudio introductorio comienza el profesor Rodríguez planteando

«El problema de la autoría y la identidad de Cristóbal de Villalón» (pp. 11-25). El autor del *Crotalón*, que se oculta bajo el pseudónimo de Cristóbal Gnófosos, ha sido identificado, por una parte de la crítica (aunque Bataillon, por ejemplo, negó esa identidad postulada tempranamente por Gayangos), con el humanista vallisoletano Cristóbal de Villalón. Sin embargo, el editor aporta aquí una nueva interpretación sobre la identidad de este humanista, cuyo nombre figura al frente de cinco obras —*Scholástico*, *Tragedia de Mirrha*, *Provechosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, *Provechoso tratado de cambios y una Gramática* (1558) de la lengua española—, pues postula la existencia, en realidad, de dos escritores homónimos: uno, formado en la universidad de Salamanca y autor de las tres primeras obras citadas; y otro, educado en la universidad de Alcalá, responsable de las otras dos. Este último Cristóbal de Villalón es, según la hipótesis del profesor Rodríguez, el verdadero creador del *Crotalón*. Dicha atribución

ción estaría avalada por argumentos doctrinales y lingüísticos.

A detallar estos argumentos se dedica el segundo apartado, «Semblanza de un humanista cristiano ortodoxo» (pp. 25-40). Para ello se sirve sobre todo de la *estilometría*, confrontando lingüísticamente el *Crotalón* con la *Gramática* y el *Provechoso tratado de cambios*. La comparación se fundamenta en dos cuestiones: la frecuencia de la conjunción adversativa (uso de *pero* / *más*) y de un centenar de usos lingüísticos (palabras, sintagmas, expresiones...). El resultado arroja una significativa serie de coincidencias que, según el profesor Rodríguez, sustentarían la hipótesis de un mismo autor para estas tres obras. Por el contrario, esas concordancias no se dan en las otras tres, lo que demostraría la existencia de dos escritores distintos con el mismo nombre.

En la misma línea argumentativa, en el epígrafe siguiente «El capítulo XXIX del *Provechoso tratado de cambios* y el último capítulo canto del *Crotalón*» (pp. 40-52) se trata de apuntalar la cuestión de la autoría mediante el cotejo particular de estos fragmentos. Además de revelar una coincidencia doctrinal —que delata un espíritu afín a la reforma católica—, el citado capítulo del *Provechoso tratado de cambios* «está plagado de usos lingüísticos del *Crotalón*» (p. 49). Por otro lado, se apunta otra cuestión ecdótica fundamental: el análisis de los dos manuscritos que han conservado el diálogo refuerza, según el editor, la hipótesis de que no son autógrafos —en la edición de la profesora Rallo se sostenía lo contrario— sino obra de un copista, que, además, introduce correcciones personales en el texto original.

A las cuestiones literarias se dedican los dos siguientes capítulos. En «*El Libro de las transformaciones de Pitágoras* y la génesis del *Crotalón*» (pp. 52-60), se analiza la impronta doctrinal e ideológica que aquel diálogo, pionero del lucianismo en España, deja en el segundo, del que es sin duda una de sus fuentes primordiales. Por otra parte, en «La arquitectura narrativa del *Crotalón*» (pp. 60-66) se ponen de manifiesto las diferencias literarias entre ambas obras: frente a la estructura abierta del *Diálogo de las transformaciones* el *Crotalón* ofrece una estructura cerrada y, sobre todo, más compleja, pues su entramado recuerda el modo de las cajas chinas: un marco general proporcionado por *El sueño o el gallo* de Luciano, en el que se integran a su vez diversas historias procedentes de Ariosto, Ovidio, Lucano o Pseudohomero (p. 61). De paso, se insiste en las diferencias —en los personajes, la geografía y sobre todo en los usos lingüísticos— entre las historias de origen ovidiano del *Crotalón* y la también ovidiana *Tragedia de Mirra* del Villalón salmantino (pp. 62-63).

Novedoso en sus conclusiones es asimismo el apartado sobre «El “Prólogo del auctor” y sus enigmas» (pp. 66-70), en el que se sostiene la hipótesis de que el redactor del prefacio no es Villalón sino el propio amanuense. La argumentación se basa en diversos detalles como su ignorancia del griego, extremo que se deduce de la omisión de ciertos títulos —supuestamente en su lengua original— (p. 66) o la presencia de usos lingüísticos no solo ajenos al *Crotalón* sino también a las seis obras atribuidas a uno y otro Villalón. Al copista cabría asignar también los epígrafes introductorios de cada capítulo (p. 68) y, en último término, las variantes de los dos manuscritos. Por otro lado, se pro-

pone que el manuscrito BNM 2294 — generalmente considerado como la primer borrador de la obra — es, en realidad, una copia destinada a la censura de la Inquisición — que dejó también su marca en el texto mediante diversas tachaduras y comentarios marginales (p. 68) —, como paso previo a su entrega a la imprenta.

«Las pequeñas metáforas y la gran metáfora del *Crotalón*» (pp. 70-73) se centra en el sentido general de la obra: «se trata de un discurso moral basado en un humanismo cristiano que fustiga el vicio y el ocio y que muestra el camino del bien común, basado en el rechazo al ocio y a la vanidad social» (p. 72). Villalón muestra, en definitiva, un espíritu afín a la Reforma, pero compatible con otras corrientes renovadoras de la Iglesia católica, ya no solo con las más heterodoxas, como la de los hermanos Valdés, sino también con la de otros renovadores como Francisco de Osuna y fray Luis de Granada o incluso Ignacio de Loyola (pp. 72-73).

Por último, la cuestión ecdótica se trata en el pertinente epígrafe (pp. 75-77). Como ya se adelantó al tratar la cuestión del prólogo, aquí se separa el profesor Rodríguez de las interpretaciones más aceptadas: si, en general, se suele considerar el manuscrito BNM 18345 como la versión corregida del BNM 2294 — que presenta numerosas correcciones y tachaduras y parece cronológicamente anterior — y, por tanto, se tomaba como texto base (así en la edición de Asunción Rallo), el editor se inclina, en cambio, por el segundo. Justifica su elección en la hipótesis de que este fue el texto que efectivamente estaba destinado a la imprenta y que pasó, por tanto, la censura. En cambio, el BNM 18345 no ofrece ninguna garantía, en su opinión, de

que fuera revisado por su autor y adaptado a las directrices inquisitoriales, de manera que las variantes introducidas bien pudieran deberse al propio copista.

Dejando al margen las diversas objeciones que puede suscitar esta suposición, quizás requieran algún comentario otros detalles como la transcripción ortográfica del texto o las notas. Sobre lo primero, no se señala el criterio seguido por el editor, lo que genera en ocasiones desconcierto. Así, se observa que se opta por conservar las grafías originales, pero no se sigue la norma de forma sistemática. Por ejemplo, mientras se mantiene el uso original de las sibilantes, de *b / v* o de *i / y*, se elimina o se restituye, sin embargo, la *h* para adaptarla a la ortografía moderna, dando lugar a formas híbridas como *havían* — y del mismo modo todas las formas del verbo *haber* —, *ahíj*, etc. En otros casos, contraviniendo esta práctica se mantiene la grafía original — *enheriçan* (p. 377) — o se transcribe la misma palabra de forma distinta a lo largo del texto: *yerro* (p. 403) — modernizando la grafía primitiva, según se advierte en nota 1277 —, *hierro* (p. 462) — conservando ahora la lectura de ambos manuscritos — y de nuevo *hierro* (p. 494) — esta vez sin ninguna anotación —. Algo semejante ocurre con *ufana* (p. 340) y *hufano* (p. 472). Idéntica falta de regularidad — e incluso discordancia entre lo que se transcribe y lo que se anota — se observa ocasionalmente en relación con otras grafías (*tiempo*, p. 87), *tiempo* (p. 95), y *tiempos* (pp. 112 y 142); o *cuarto* (p. 90), que pocas líneas después se transcribe *quarto*.

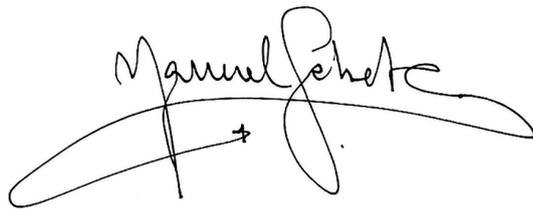
Por lo que respecta a la anotación, se centra fundamentalmente en las cuestiones ecdóticas (la elaboración de un aparato de variantes, sin embargo, hu-

biese aligerado los comentarios textuales). En cambio, las notas léxicas y explicativas son bastante más parcas, a pesar de que no faltan usos lingüísticos o alusiones históricas y literarias que hubiesen requerido la pertinente aclaración. Por último, cierta contradicción con lo sostenido en el prólogo puede colegirse de aquellas notas (369, 657, 734 y 1092) que subrayan las coincidencias léxicas del *Crotalón* con el *Scholástico* —utilizadas explícitamente incluso en algún caso (nota 664) para subrayar la autoría

de Cristóbal de Villalón—, cuando se ha defendido que el escritor de ambas obras no es el mismo.

En definitiva, esta nueva edición propone importantes novedades, tanto en el plano ecdótico como en el de la atribución, que quizás no dejarán de producir controversia, pero que en cualquier caso ponen de manifiesto que varias cuestiones fundamentales del *Crotalón* siguen todavía lejos de estar resueltas.

ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Manuel J. Soto". The signature is fluid and cursive, with a long horizontal stroke at the bottom that loops back under the main text.

Lectura y Signo, 17 (2022)

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA DE MANUEL GAHETE JURADO

Manuel Gahete Jurado (Fuente Obejuna, Córdoba, 1957) tiene una extensa obra ensayística dentro de la que se incluyen estudios literarios como *La oscuridad luminosa: Góngora, Lorca y Aleixandre* (1998), *Cuatro poetas: Recordando a Dámaso* (2000) o *De Luis de Góngora a la literatura del siglo XXI: un paseo visionario* (2011); ediciones como *Poesía medieval. Antología* (1991); prosa periodística, *Después del paraíso* (1999) y *Córdoba íntima* (2018), y estudios antropológicos, sociológicos e históricos como *Misericordia de Fuente Obejuna: Tradición y actualidad* (1997), *Córdoba en el siglo XX: poder económico y humanismo ético. Comunión y controversia* (2005) y *Las piedras miliarias* (2009). Pero Manuel Gahete se siente poeta por encima de todo, pese a que su amplia y reconocida obra creativa cuente con publicaciones teatrales, *Cristal de mariposas* (1985), *Ángeles de colores* (2006) o *Triste canción de cuna* (2009), y el relato *Fuenteovejuna para todos* (2013):

La poesía lo ha sido casi todo en mi vida. Algunas de mis mejores experiencias vitales se las debo a la poesía; le debo tanto que me siento deudor de su gracia y es tan parte de mí que no entendería otra forma de ser ni de existir.
[...]

Si no hubiera escrito poesía, no sería el hombre que soy; de hecho, muchos de los logros que he obtenido en la vida han sido gracias a la poesía¹.

Los inicios de Manuel Gahete como poeta público se remontan al año 1984 cuando recibió el Premio «Searus» de Poesía por «Ir y volver de ti hacia mí siempre», al que siguió la edición del libro *Nacimiento al amor* (1986), reconocido el año anterior con el Premio Internacional «Ricardo Molina» de Poesía. En ese poemario ya se advierten los rasgos esenciales de su poesía: el asunto amoroso, que estimula juicios acerca de la soledad, el destino, el paso del tiempo, el dolor o la muerte, y el clasicismo o la estética clásica de su formulación y fuentes, que fomentan el uso de un lenguaje muy depurado y la predilección por endecasílabos y alejandrinos: «sin una luz que atarme a la memoria, / sin unos ojos firmes que desguacen mi llanto» («Terrible azar», vv. 3-4).

1 Estas y otras declaraciones parecidas pueden leerse en distintas intervenciones y entrevistas del poeta.

Desde entonces, Manuel Gahete ha publicado alrededor de una veintena de poemarios. La crítica destaca en ellos la independencia y la singularidad del poeta a la hora de aglutinar sus copiosas y variadas lecturas (Góngora, Quevedo, clásicos contemporáneos como Seferis, Cavafis, Montale o Ungaretti) y de medirse con lo más granado de la tradición española última: los autores del 27 (Salinas, Guillén, Aleixandre y Cernuda en particular), los poetas andaluces del grupo Cántico y otros más recientes como Antonio Carvajal. Gahete introduce guiños incluso a la ironía *novísima* y actual al modo de Luis Alberto de Cuenca, al que remite explícitamente en ciertas composiciones y versos: «¿Será que, / por inercia, / releo demasiado a Luis Alberto?» (*El fuego en la ceniza*, «Relecturas», vv. 12-14).

Para aproximarse a la tradición y situar su nombre entre los grandes poetas hodiernos, Manuel Gahete hace del sentimiento amoroso el centro de su poesía con motivos, tonos y registros que entroncan con la sensibilidad actual (el amor aporta sentido, esperanza, vigor y fortaleza al ser humano, le permite vencer el desaliento y da luz a su identidad y existencia) al tiempo que rememora y evoca a sus predecesores desde la Antigüedad grecolatina al reiterar nociones sobre el dolor, la caducidad o la locura de amor, en especial en sus primeros poemarios. Con el paso del tiempo, el poeta se muestra más apasionado y vitalista, y ofrece una visión del amor placentera y plena en libros como *El fuego en la ceniza* (2013), donde se hibridan el fervor místico y humano («Amo tu cuerpo. / Amo la costumbre / de tener a mi lado / y despertarme / con tu imagen amiga en la mirada», «Vida», vv. 10-14).

Para los especialistas en la obra de Manuel Gahete, la perfección técnica que caracteriza su poesía está ligada precisamente a la trascendencia del sentimiento amoroso, que va del amor humano al místico y se sostiene tanto en «la rigurosa arquitectura del soneto» como en el «poema de amplio aliento discursivo y lírico»². De acuerdo con Marina Bianchi, «en la variada selección métrica y rítmica [de *Mitos urbanos* (2007)], que se expresa con un vocabulario selecto y desbordante, no se puede leer otra cosa que la primacía del amor, que lo vence todo e ilumina con su rayo de luz las sombras de la vida»³. En la poesía de Gahete llama la atención, además, un rasgo que quizá no se ha destacado lo suficiente por la confluencia y diversidad de usos métricos y rítmicos: la alternancia de versos de arte mayor, preferentemente endecasílabos y alejandrinos, y menor (heptasílabos, sobre todo) para diferenciar muy acertadamente la reflexión sobre la naturaleza del amor y sus efectos del gozo y la celebración. Por lo general, el verso de arte mayor propicia la densidad meditativa,

2 J. CRIADO COSTA, «La poesía de Manuel Gahete: los signos de la tradición», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 43 (2015), p. 75.

3 M. BIANCHI, «Manuel Gahete: La luz, siempre. (Impresiones tras leer *Mitos urbanos*)», *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, n.º 8, 2 (2011), pp. 139-140.

que remite a la tradición culta de poetas como Góngora y Quevedo, y el de arte menor incentiva la gracilidad y disfrute, propios de la lírica popular del medievo, y que aportan gran expresividad. Esta ingeniosa combinación de metros y estrofas redonda en otra de las características señaladas en la poesía de Manuel Gahete: su sonoridad, a la que contribuye una cuidadísima selección léxica, que depura y renueva la tradición amorosa por medio del cultismo y de un sugerente y revitalizado culturalismo.

La poesía del poeta cordobés desborda así cualquier movimiento o escuela y se sitúa, como puso de manifiesto Russell P. Sebold, en la órbita del tradicionalismo y de lo clásico o neoclásico por el lugar que ocupa en la poesía española contemporánea, por sus afinidades electivas y por la sutil dicción de sus versos:

[...] El poeta rememora versos de predecesores predilectos que, en diferentes momentos de la historia, se han hallado en la misma situación afectiva que él [...] El lector culto es consciente de esta serie de ecos confirmativos y merced a ellos descubre en la vivencia del poeta actual la secular «autoridad» de la tradición poética. A tal poeta algunos lo llamarán clásico [...] Revestido de la autoridad de sus maestros, el poeta habla por la Poesía. Manuel Gahete es, en este sentido, un poeta neoclásico de máxima autoridad⁴.

Manuel Gahete también merece la consideración de *clásico* por su trayectoria y por el reconocimiento de su obra poética. Los veintinueve poemas seleccionados a continuación, entre los que se incluyen el inédito «Infinito» en forma manuscrita, pertenecen a catorce de sus poemarios y resumen casi treinta años de dedicación a la poesía entre 1986, año en que se publicó el mencionado *Nacimiento al amor*, hasta el 2014, en el que aparecen varios libros de poesía de Gahete, entre ellos *Los reinos solares*, que cierra esta antología personal para la revista *Lectura y signo*. Entremedias, Gahete agavilla, por pares y como si de una especie de dípticos se tratase, poemas de casi todos sus períodos y libros, con la excepción de *Sortilegio de polvo y de gaviotas* (1987), *Ángel pagano* (1990) y de dos que contienen abundantes homenajes a Góngora, *Glosa contemporánea a Góngora* (1992) y *Casida de Trassierra* (1999), que el autor también omite en otras antologías personales.

Los primeros poemarios publicados por Manuel Gahete en los años ochenta, *Nacimiento al amor* (1986), *Los días de la lluvia* (1987), *Sortilegio de polvo y de gaviotas* (1987) y *Capítulo del fuego* (1989), consagran su tendencia clásica y un tanto barroquizante frente a otras más prosaicas y generacionales adscritas en aquel momento a la poética o *poéticas* — por su pluralidad y el número de autores que la cultivaron y cultivan — de la experiencia. En esos primeros poemarios, la centralidad del amor es capital para entender las voluntades y contradicciones humanas: el ansia, el anhelo o la vida y

4 R. P. SEBOLD, «Prólogo», en *Emoción y ritmo: La visión poética de Manuel Gahete*, José Cenizo Jiménez, Biblioteca Ensayo, 15, Delegación de Cultura de la Diputación Provincial, Córdoba, 2007, p. 11.

la muerte. Los versos combinan la musicalidad y ligereza del arte menor con el peso o el poso del endecasílabo en composiciones como «Y puestos a volver» de *Los días de la lluvia*, donde se da, además, una ingeniosa aliteración de sonidos sibilantes y nasales: «la cicatriz ahora sabe a beso [...] Si has de volver, / entrégate sin treguas. / No hables, loco amor, / no importa nada. / Si has de volver, / ¡será maravilloso! / Si has de volver, / aquí tienes mi cuerpo», vv. 9, 22-30). La cadencia del endecasílabo deja en *Capítulo del fuego* formulaciones tan rotundas y brillantes como «mordida va la sangre de los héroes» («*Tempus fugit*», v. 17) o «Me arranco el corazón ya sembrado» («Confesión final», v. 26); en esos versos y en otros del estilo se evidencian igualmente los ecos clásicos y la inclinación al conceptismo áureo o al hallazgo expresivo de la poesía de Gahete.

En *Alba de lava* (1990), el amor se proyecta hacia la adolescencia, el recuerdo, la angustia y la caducidad humana, lo que enfatiza la sensación o vivencia intensa del amor como fuego o «lava», algo que subraya el mismo título de la obra y que refuerza la querencia barroca del poeta en el léxico y la dicción:

Como si de repente el alma solo fuera
un pájaro de sílex, una piedra en el aire,
y el corazón sin dunas, de su alcor desprendido,
buscara sus aviesos luzbeles en la noche.
Como si de repente las égidas del agua
fueran devoradores jaguares de silencios
y frágilmente hendieran con sus uñas hialinas
el pecho para abrirse camino hacia las sombras.
[...]
Me apremió la locura, las eringes de arena,
tus besos en mis besos, tarántulas de nafta.
Y me fui derrumbando sobre tu vientre leso
sin tregua ni fatiga,
desesperadamente.
(«Como si de repente el alma solo fuera», vv. 1-8, 23-27)

Tras el fuego y la luminosa alborada, llega el sosiego, el reposo, la cadencia larga del alejandrino y la meditación sobre la ausencia de *Íntimo cuerpo sin luz* (1990): «Sabed que este libamen del amor / me ha colmado / los labios con aljófár y miel en abundancia. / Tuve toda la lluvia, como un río, en mis manos» («Ved que me hirió la sangre con un bello legado», vv. 3-6). «Ella», el otro poema antologado de *Íntimo cuerpo sin luz*, experimenta con el encabalgamiento, que aporta una impetuosidad inusual a los endecasílabos de la primera estrofa, ya de por sí ágiles por la recurrencia de la sinalefa: «Tronzad la grama o yerba que ha tocado / el tallo de su pie y oiréis a oraje. / Porque ella es aire y agua en que respira / la densidad y el culmen de mi fuerza.» («Ella», vv. 3-6). El final sentencioso del poema cierra una composición en la que los endecasílabos agrupados en dos estrofas de diez versos evocan el molde de la décima,

una estructura muy inhabitual en los poetas recientes: «No la dejéis llorar. Sabed que sangra / el corazón del mundo cuando llora» (vv. 19-20).

Como sucede en los autores con un itinerario unitario y bien definido por el lirismo, la emoción y la pureza formal, el *mezzo del caminn* de la vida supone un hito que en el caso de Gahete coincidió con los augurios del fin del milenio y con la publicación de *La región encendida* (2000), donde los resabios metafísicos y existenciales se exacerbaban. Los dos poemas del libro recogidos en la antología que sigue a estas palabras, «La azul palabra de los días» y «Amor más poderoso que la vida», ilustran a la perfección el vivaz tono moral y religioso de la obra, que bebe de la mística, de Góngora, del mejor Quevedo e incluso del devenir temporal machadiano:

Lentamente las horas devoran el susurro
del río envuelto en bruma;
acallan las orquestas aladas de los árboles,
el eco de las voces, el chasquido del rayo,
las campanas abiertas como zinnias de plata.
(«La palabra de los días», vv. 17-21)

Y [ella] me mira y percibe la oscuridad que arrastro desde antiguo
con el vacío de Dios en la mirada.
Hemos reconocido en este eterno cielo de mirar y mirarnos
que ni la vida puede abatir con sus garfios amor tan poderoso.
(«Amor más poderoso que la vida», vv. 20-23)

El aliento poético de Manuel Gahete en torno a la naturaleza amorosa y humana persiste en *Elegía plural* (2001), *Mapa físico* (2002), *Mitos urbanos* (2007) y *El fuego en la ceniza* (2013), aunque los títulos de los libros ya avanzan una actitud más cercana al aquí y al ahora (*hic et nunc*). En su interior, los versos muestran un novedoso desenfado dentro de la trayectoria del autor y una espontaneidad cercana al sarcasmo de las poéticas de la experiencia y de la otra sentimentalidad, así como otros elementos afines a ellas: el monólogo dramático, el componente íntimo y la anécdota confesional a fin de lograr la complicidad del lector. Los poemas seleccionados para *Lectura y signo* marcan abruptamente, además, el *anisosilabismo* sin perder un ápice el rigor léxico ni el sentido del ritmo:

He salido a la calle,
una tarde cualquiera,
vestido de payaso, bufón, juglar, idiota,
a ver si encuentro a alguien que, por besos o risas,
sin que le cueste mucho,
quiera prestarme el alma.
(*Elegía plural*, «Ruleta», vv. 25-30)

Me llamaste infeliz,
poeta loco
sin futuro ni gloria,
malhadado,
carne del mundanal cuerpo del mundo.

Hoy acudes a mí, besas mis manos,
abierto el corazón dulce la lengua.
(*El legado de arcilla*, «Juegos de azar», vv. 11-17)

Me sigue fascinando que me beses
por sorpresa,
al azar,
como si nada,
sin esperar más ansia de la vida
que licuarte en la sed de mi aspereza.

Y es que me gusta todo lo que aprendo
desde que me miré con tu mirada.
(*El fuego en la ceniza*, «Relecturas», vv. 15-22)

Los poemas de *Motivos personales* (2014) y *La tierra prometida* (2014) son una síntesis de todas las tendencias señaladas, puesto que gran parte de ellos retoman la impronta de sus primeros libros: la del sentir y el pensar, y la de la emoción y la reflexión amorosa de raíz clásica, con una retórica menos barroquizante si acaso. La densidad conceptual es igual o superior a aquellos, pero el lenguaje prístino y el predominio del estilo suelto facilitan la intelección:

Solo la paz alivia al hombre herido
sin posible sosiego en la memoria.
Solo la paz,
solo el amor nos salva en la agónica luz del universo.
(*Motivos personales*, «*De aeternitate*», vv. 30-33)

Poco sabe de amor el que nos ama
si, al rozarnos la piel, exige heridas;
si, después de besarnos, nos ignora.
(*La tierra prometida*, «Vestigio del humo», vv. 14-16)

Los dos últimos poemas seleccionados, incluidos en *Los reinos solares* (2014), apuntan una vena arquitectónica y ética que conecta con la actualidad. Gahete entiende que el pasado ha de interpelar al presente tal como preconizó Marc Bloch en *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* y que los conflictos no se plantean en términos remotos sino contemporáneos con el fin de que la historia se convierta, parafraseando a Cicerón, en «maestra de la vida». Para ello, el poeta cordobés encabeza un significativo soneto alejandrino, «El cáliz de los muertos», con el siguiente texto de la Comisión de expertos de la ONU: «Hay indicios evidentes de que han sido perpetrados actos de genocidio contra el grupo tutsi por parte de elementos hutus, de

manera concertada, planificada, sistemática y metódica». En el 2014, Manuel Gahete publicó otro poemario, *Códice andalusí*, que se excluye de esta antología, pero que al igual que los referidos *Sortilegio de polvo y gaviotas* (1987), *Ángel pagano* (1990), *Glosa contemporánea a Góngora* (1992) y *Casida de Trassierra* (1999) debe ser reivindicado dentro del reconocido, dilatado y aún en curso, itinerario poético del poeta.

Repárese, por último, en algo que se destaca de modo velado en esta introducción: la extraordinaria habilidad de Gahete a la hora de titular sus libros de poesía, *Los días de la lluvia*, *Capítulo del fuego*, *Alba de lava*, *El legado de arcilla*, *El fuego en la ceniza...*, rótulos que por su elegancia formal y sugerencia invitan a la lectura y prueban, por sí solos, que estamos ante uno de los poetas más palpitantes del panorama literario español de nuestros días.

JUAN MATAS CABALLERO

De *NACIMIENTO AL AMOR* (1986)

Terrible azar

No sé soñar, no sé.
Me siento a veces pequeño y apocado,
sin una luz que atarme a la memoria,
sin unos ojos firmes que desguacen mi llanto.
Lo reconozco, sí, sufro de besos
que nunca han entendido mi tristeza,
que, aleteando pájaros de olvido,
desgarran el enojo de mis mil y una muertes.

No sé vivir, no sé
y las cenizas, con vocación de ser a lo infinito,
como dedos de arena me arrebuja.
Gritar grité y en ese ronco aullido
desempolvé un cadáver trasegado en mi pecho.
Pueril manzana rota entre los labios,
extremado coraje saeculorum,
tendido siempre al sol desconocido.

No sé, no sé
que visto frente a frente
mi espejo me escupía como una sombra
de verme tan desnudo y no morirme.

Nadie es

Y yo habré muerto entonces y será primavera.

Ricardo Molina

Tú lo sabes, Manuel, sabes el nombre
de tu tierra nesgada en el olvido
duro cadarzo roto entre los dientes,
atarazana terne del olivo.

Será el año más largo de la noche.
La muerte, cruenta pica de enemigo,
acezará tu sangre con su buida
garra voraz de beso escarnecido.
El barro, perro loco, escupe plata
sobre un deseo de carne reprimido
y hasta el aliento cruje por el ansia
de la flagrante lengua de un cuchillo.

Tú lo sabes, Manuel, tu inerte cuerpo
escanciará el musgo verdecido
y te florecerán rosas del vientre
porque habrás muerto nata como un niño.
Y es que tú eres tan tierra como el polvo
y tan sueño de lluvia como el vino.
Cuando hayas muerto, entonces, solo entonces
y sea primavera en el camino.

De *LOS DÍAS DE LA LLUVIA* (1987)

Credo

Quiero decir

es frío este mar tan ausente
y díscolo y nocente el sol del horizonte.

Quiero decir

tus labios, la última palabra,
las quedas golondrinas de un invierno de muerte.

Quiero decir

yo sufro, suscribo mi tristeza,
este agujón de sangre, fulgor del tiempo amado.

Quiero decir

yo tiemblo y llevo un hombre en vilo
y he de gritar más alto para que cunda el miedo.

Quiero decir

la daga que atraviesa mi vida,
esta espita de gases que estraga mis pulmones.

Quiero decir

me templas, reclinada en mi espalda,
y ases así los goznes de un espíritu torvo.

Quiero decir

ignoro y callo, hasta me olvido
del rencor y del agua amarga de mis versos.

Quiero decir

ahora tu nombre, pronunciarlo
como vocal espuma, lumen, lava, ventalle.

Quiero decir

existe la mística del barro,
el óxido en el oro, esos gozos falaces.

Quiero decir
anuncio corazones y espadas,
sosegadas palomas por la muerte transidas.

Quiero decir
reviente el mar de cobre y surja
del cieno de los peces una boca que clame.

Quiero decir
acepto las márgenes y el plomo,
aunque sé que es mentira, por parecerme al hombre.

Quiero decir
expías las penas de mis labios
y de mi sangre dragas el livor y el azufre.

Quiero decir
no entiendo el vino desangrado
ni la carne convulsa ni el cuchillo en la sombra.

Quiero decir
yo amo, se me quiebran las alas.
Yo amo y os lo digo y que Dios me perdone.

Y puestos a volver

¡qué nos importa!,
qué nos importa el alacrán del miedo,
qué el arpegio en las alas del olvido,
qué ese hayedo de ayer en que expiramos.

Si has de volver,
¡qué nos importa todo!,
qué importa que mi piel sea como un surco:
la cicatriz ahora sabe a beso.

Si has de volver,
si vienes del naufragio
con el adiós al mar definitivo
y sartas de corales sobre el pecho,
¡ven!,
no quiero saber la noche oscura
ni qué perdón titila
ni qué labios.

Si has de volver,
no pienses en mis ojos
quemados de amargor.
¡Qué importa el tiempo!

Si has de volver,
entérgate sin treguas.
No hables,
loco amor,
no importa nada.

Si has de volver,
¡será maravilloso!

Si has de volver,
aquí tienes mi cuerpo.

De *CAPÍTULO DEL FUEGO* (1989)

Tempus fugit

Todo arde en el fuego:
mis huellas en la arena,
los cálices de oro y plomo derramados.
No hay espuela sin hombre.
En el lago del fuego vibra como una espada
un deseo acezante de carne y de madera.

Todo arde en el fuego:
esa voz rescatada que de las simas fluye,
lengua agraz devorada, quizá devoradora.
No hay temor que no espante.
No hay amor que no duela.

Todo arde en el fuego:
la diáspora de sangre,
el maná del amor pisoteado,
el eco que pronuncia mi nombre en los calveros.

Todo arde en el fuego.
Mordida va la sangre de los héroes.
Mordido un corazón letal estalla.

Todo fluye en ardiscas de símbolos amados.
No seremos mañana más que olvido.

Confesión final

Sí, tiemblo, sí. No miento más. Renazco.
Cabalgo bronces, brújulas, acentos.
Vibro en el seno dulce de mi amada.
Me desconozco. Esparzo mi semilla.

Sí tiemblo, sí. Me malvendí. Pretendo
reconquistar la albura. Los colores.
La mística en la cimbría del silencio.
Las vocálicas ansias de mi boca.
El pájaro de sangre por mi vientre.
Mis alas que ya buscan
un ardido retorno en que ocultarse:
latebra entre tus manos que amanecen
sobre el tálamo dócil
cuando acude la luz a tu cintura
y sacude en el vértigo
una espiga de plata
la oropéndola.

Sí, me estremezco. Tiemblo. Me complazco.
Abro mi corazón a la simiente.
No juzgo mi pasado. Voy de paso.
Voy con el prisma urgente del deseo,
con mis dedos de fuego a los rincones.
Hurgo en los arrabales.
Urge una paz que alivie las heridas.
Vislumbro la esperanza en un otero álgido de espumas.

Me arranco el corazón ya semillado.
Yo soy el que persigue los corales.
El que busca tu piel. El malherido.
El que clama en las plazas por si el viento retumba,
por si el hombre se olvida
de nacerse otra vez y no se arroba.

Yo soy el que mahiere cada fibra de fe por donde vagas.
Quien aprieta los labios contra el muro tensado de tu pecho.
El que desnudo implora una caricia
y tañe la dulzaina de nuestro amor cumplido.

Tiemblo porque he de ser en luz y sombra.
Tiemblo ante ti y tiemblo ante los hombres.
Tiemblo ante Dios y tiemblo ante la muerte.

De *ALBA DE LAVA* (1990)

Como si de repente el alma solo fuera
un pájaro de sílex, una piedra en el aire,
y el corazón sin dunas, de su alcor desprendido,
buscara sus aviesos luzbeles en la noche.
Como si de repente las égidas del agua
fueran devoradores jaguares de silencios
y frágilmente hendieran con sus uñas hialinas
el pecho para abrirse camino hacia las sombras.
Como si de repente la luz que iluminaba
mis ojos se durmiera,
me descubrí. Era solo:
solo ante los espejos y los sueños de cáncer,
solo para la vida lamida de nostalgia.

Y así, virginalmente, con mis débiles manos,
he salido a la calle
desnudo, sin estrella.
Me he lavado los ojos
y he prendido en mi pelo
un sartal de ajaracas con nepentes y zinnias.

He sorbido la vida a lluvias, a pedazos,
en un río sin fondo. Revisé mi costumbre:
esta dulce y demente vocación de mendigo.
Me apremió la locura, las eringes de arena,
tus besos en mis besos, tarántulas de nafta.
Y me fui derrumbando sobre tu vientre leso
sin tregua ni fatiga,
desesperadamente.

Como ella fue y volvió tú nunca vuelves.
V. Aleixandre

Ya se advierte el silencio de tentáculos rojos
adentrarse en tu sangre.
Sobre el mar anohecen sirenas
y se engarzan
en éxtasis
penumbras y fulgor semovientes.
La tarde se disuelve como un sueño de escamas,
en un olor a orobias,
sobre un alud de sargas, de gaviotas y tierra.

He regresado solo, en pie, desde mi infancia,
a través de la espuma, las conchas, el cansancio.
En el rojo granizo del sol embravecido
fulguraron mis ojos
en ascuas,
en hogueras.
Salado el aire esparce tu cuerpo por mi cuerpo:
dos urentes palomas que se abrazan sangrantes.

Es lívida la aurora con su piel de agujones,
con su agraz dentellada de alacranes y espínulas;
ciego el astro que agita los dedos
de la noche
como un soez arcángel de flamígeras alas.

Te desnudas el cuerpo de lunas
por la arena.
El mar abre sus fauces de mandrágora tóxica
por mostrarte
en su ocaso de lumen y ceniza
el dulce verticilo de su lengua gastada.

He vuelto a desearte esencial y sin horas,
fulgúrea,
extenuada entre ruinas elíseas.
He vuelto. Reconoce que no hay hombre más puro
en el beso,
 en el agua,
 en el tacto de amarte.

La Antilla -Huelva-, 1989

De *ÍNTIMO CUERPO SIN LUZ* (1990)

Salve a ti la salvaje del paraíso abisal.

Salve a ti la Santa del yermo de las islas.

Odiseas Elitis

Ved que me hirió la sangre con un bello legado

y exultado proclamo la cántiga del vino.

Sabed que este libamen del amor

me ha colmado

los labios con aljófara y miel en abundancia.

Tuve toda la lluvia

como un río

en mis manos.

¡Cuántas alas poblaron mis ingles de heredades!

¡Cuántas veces vibraron, arco indócil, tus himnos!

Tú reduces a polvo mi cólera y escapas:

águila que persigue los frutos y las horas

en un lento estiaje de solsticios y eclipses.

Devuélveme la fruta feraz del paraíso

que gusté entre tus dientes

sin acíbar alguno;

aquella que, sin causa, me había sido prohibida.

Sangro sobre los cauces abiertos en mis ojos.

Sangro en el cáliz agrio que vertiste en mis venas.

Olvida la promesa del amor incumplido.

Es tiempo de sabernos de nuevo como siempre.

Sabed que hubo un tiempo

de dulcémele y júbilos;

un tiempo en que tuvimos la lluvia entre los labios

y bebimos sus aguas para besarnos solo.

Ella

No profanéis su voz, tan nueva y fresca,
tan fuente de mi voz, tan tierra mía.
Tronzad la grama o yerba que ha tocado
el tallo de su pie y oiréis a oraje.
Porque ella es aire y agua en que respira
la densidad y el culmen de mi fuerza.
Ella es madera y flor, es toda sueño
y toda leche y mar. Su ser es vida.
Y es ala. Y es clamor. Sin ella nada
tiene sentido ya. Basta su vientre.

Vedla dormida aquí. Traed la llama
y acercad a sus labios vuestra pena.
Ella es la luz y el alba palidece
en tándem con el sol cuando me mira.
Es nardo y azafrán, caña y canela,
áloe e incienso es. Hermana y novia.
Y es tan niña en edad que hasta los pájaros
beben la plenitud del tiempo en ella.
No la dejéis llorar. Sabed que sangra
el corazón del mundo cuando llora.

De *LA REGIÓN ENCENDIDA* (2000)

La azul palabra de los días

Realmente nunca sabes cuándo llega la noche.
Te acecha en las esquinas de tu casa en penumbras,
se sube por tus sienes,
aviva en la memoria recuerdos inasibles,
se desgarran en arcanos y símbolos fatales.

Nunca sabes realmente cuál es la fecha, nunca
cuál la herida del sueño o el beso de la muerte,
porque nunca has tenido suficientes palabras
ni saber suficiente
ni suficiente vida.

Detrás de las cenizas del amor se acrecientan
unos ojos oscuros dulces como el destierro,
unas manos de gasa con sus dedos de luto.

Tal vez has deseado que tu cuerpo no muera,
prevaler en la sombra mientras todo se abisma,
sentirte como un fénix sobre el mar de la noche.

Lentamente las horas devoran el susurro
del río envuelto en bruma;
acallan las orquestas aladas de los árboles,
el eco de las voces, el chasquido del rayo,
las campanas abiertas como zinnias de plata.

Lentamente la noche,
deshecha en la pavesa de un dios Bran de la aurora,
asume la impotencia de su rabia finita.

Acaso no percibes
que las ondas del agua se pierden en tus ojos
y el mar también se acaba;
que tu sombra es más larga que tu propia figura
y tu sombra no es nada: humo, polvo, silencio
quedan sobre los dioses que llamamos humanos.

Todo lo borra el agua cuando lame la arena.

¡Cómo puedes burlarte de la edad si amaneces
y naciendo ya muere un poco de ti mismo!

No hay nada que detenga la lujuria del tiempo.

Hay días en que mis versos son tristes y azarosos
y buscan como manos acariciar tu espalda.
Solo tu voz alivia:
del azul estás hecha.

Juntamente contigo
olvido la jornada fatal que no resiste
análisis ni leyes.

En ti, por ti pervivo, anclado a la marea
donde quieras llevarme,
porque solo a tu lado,
asido a tu cintura, a tu pecho, a tu vientre,
he soñado en un cielo donde el tiempo no existe.

Amor más poderoso que la vida

Ella camina en sombras, ciega a la luz, y ríe.
Su corazón entonces es una oscura piedra
que un racimo de lluvias bruñe bajo su carne.
Ella conoce el mar y la palabra
aunque jamás pronuncia su humedad y su ruido.
Cuando los ríos crecen y la angustia proclama
su condición de géiser,
me ilumina,
me avisa del guijarro que se cierne en mis ojos,
me alerta de los surcos donde el miedo nos hiera.

Un hombre está mirando,
abierto en el dolor pequeño
y hondo
de vivir, a quien llega,
con sus ansias azules, a vendimiarle el alma.

Un hombre está mirando a una mujer que toca
con sus manos la lumbre.
Ella ríe y no cesa de beber en la sal que deja el beso
con un río de plata por la sangre.
Y me mira y percibe la oscuridad que arrastro desde antiguo
con el vacío de Dios en la mirada.
Hemos reconocido en este eterno cielo de mirar y mirarnos
que ni la vida puede abatir con sus garfios amor tan poderoso.

De ELEGÍA PLURAL (2001)

Ruleta

He salido a la calle
tendiendo una sonrisa
con un río de savia brotándome en los labios,
y ha rodado su chispa de cristal
y su agua
borbollando en el seco ejido de la acera.

He salido a la calle
y mis manos ardientes
han prendido su lumbre sobre unos ojos claros,
brasa viva en el hambre
del hombre que me niega
un brasero o un labio donde encender el fuego.

He salido a la calle con el viento solano
como un álamo libre acreciendo en el aire:
mástil,
el pensamiento
donde el cuerpo se arriesga
y contra todo orden sueña su mundo aparte.

He salido a la calle.
En la piel aún se agita
¡pobre niño indefenso!
el severo coraje de beberme la vida.
Si hurga Dios todavía en la orilla del pecho
aquella flor marchita grana como un tesoro.

He salido a la calle,
una tarde cualquiera,
vestido de payaso, bufón, juglar, idiota,
a ver si encuentro a alguien que, por besos o risas,
sin que le cueste mucho,
quiera prestarme el alma.

Canto del desposeído

Ajeno a la palabra que te nombra o te busca,
al sordo pensamiento,
a la sombra del hombre.
Después de haber probado las delicias más dulces
y el dolor de saberte ceniza en lo gozado.

Ajeno a quien me habla
y me escucha
y me mide
por mis gestos y manos, mi palabra o mi acento.
Ajeno a toda historia,
incluso a la que sabe
de mis íntimos lances de amor, pasión y olvido.

Ajeno a quien me obliga a ser de otra manera
cumpliendo el deber sacro de conocerme entero.
Ajeno porque nada del mundo te posee.
Ni eres dueño de nada.
Ni nadie te hace sombra.
Ni para nadie eres la luz en el camino.

Ajeno a las caricias del dolor, del oscuro
consejo que la vida nos augura o nos dicta,
ausente,
¡solo!
Solo,
como un héroe esperando
el laurel en las sienes o el acero en la carne.

Ajeno a las mentiras de las voces profanas,
a la dulce lisonja
¡oh, cántaro de nieve!,
al tañido de harpas,
al silbo de serpientes
en las cuevas profundas de la piel y la rabia.

Ajeno siempre ajeno,
como soñaste un día,
desvistiéndote el alma, la palabra, los besos;
caminando desnudo,
a la vista de todos,
carne fértil del alba, vino y pan de la luna.

Ajeno, siempre ajeno,
sin padres y sin hijos,
sin temor a la lluvia de la mujer amada.
Ajeno a la materia de la pena y del gozo;
y en esta paz
sereno
y *fieramente humano*.

De *MAPA FÍSICO* (2002)

A traición

Si un día se nos apaga
sobre el amigo roto un sol de moras
y la lluvia despierta en nuestros ojos
resplandores agraces de tristeza,
sueños quebrados, briznas en los dedos...
¿sabremos regresar a nuestro origen
con la misma luz nidia
del corazón alfándose en los montes,
anunciando el abismo
mortal del tiempo, el oro
dormido en los vencejos,
fe, taxidermia, flor de escarcha, cimbria,
árbol de bruma, luz de invierno y hambre?

¿O quizás el dolor nos hunda en barro
y consuma la risa derretida
como amarilla ceniza de silencio?

¿Será negra la luz?
¿Besará el miedo las olas de la sangre?

La muerte es una roca de durísimo acento
atraída al olvido virgen de una mirada,
y te araña, garduña, con sus garras de sombra
al primer desaliento
que se enhebra en tus labios.
¿Por qué contigo, amigo, grato amigo del alma,
posesión infinita,
el nombre que alimento,
vana luz que te aleja cuanto más te aproxima?

Tu silencio no es dulce,
prieto
como la piedra
derramada en el ápex de una granada roja,
una soga de sirgo,
tal vez la que me prende
y te ata y mahiere tantas huellas de plata.

¡Qué más da si la muerte se enreda sin aviso
entre las alas líquidas de un caballo de alambre!
¡Si crece como araña amorosa de espuma
inflamada en los ojos y el corazón y el vientre!
¡Qué más da si en el alba ya no cantan los pájaros
o el amor es leyenda de los cuerpos y el gozo!
¿Dónde estás -me pregunto-, dónde?, que nada queda
sino un vacío de rabia en que medra la noche.

Tu muerte me reaviva contra todo presagio,
sospecha, paradoja, premisa, conjetura,
y me advierte colándose,
fiel y aciago enemigo,
en la piel y en la sangre, esas febles fronteras.

Y en lugar de quedarme ahído a la intemperie
por el agrio alimento de la sal y las lágrimas
me lanzo a la aventura de beberme la vida,
a embriagarme en el brindis ya seco de tu ausencia,
para que me contemple la muerte,
enamorado,
y me halle pleno y vivo
con tu dolor adentro.

Aprendiz de sabiduría

Sabes que el nacimiento duele más que la muerte.
Que nos consume el légame de las necesidades.
Que el amor es un orden para dioses con suerte.

Sabes que desfallece en la distancia
la amistad si el amigo
deja tu corazón sobre las brasas.

Sabes que las palabras son flores en el viento:
si nadie las pronuncia, se marchitan.

Sabes que nuestras vidas son luces de un momento,
hojas en un paisaje.
Que nadie vive ajeno al día del fracaso
ni una noche de gloria es más digno equipaje.

Sabes que ser valiente te vacía
del amor y el dolor, de cuanto quieres
y cada sorbo amargo de la vida.

Todo llega hasta ti. Todo se evade.
Mas queda una verdad: cuanto más vivas
más cerca te sabrás del ignorante.

De *EL LEGADO DE ARCILLA* (2004)

Oficio de escribir

Escribo ser como si escribo nada,
con la sangre apretada por un puño
creciendo sobre el hueco de la carne.

Escribo amor como si escribo lluvia
para saberme vivo y que tú existes
en el húmedo adiós del horizonte.

Escribo paz como si escribo llanto,
sé que la sed del labio no contiene
tanto dolor del hombre a la deriva.

Escribo Dios como si escribo muerte
para saberme aquí, que no estoy solo,
que funde el mar mi voz en lo infinito.

Juegos de azar

Pides audiencia.
Gimes.
Hueles a naftalina y a ginebra.
Mascas mi desamor. Raes los besos.
Bebo angustia de sal sobre tus labios.

Hay poco que decir.
Cuando te fuiste,
dejaste hachas de luz.
Bajo mi vientre, un hueco de cristal.
¿Ya no te acuerdas?

Me llamaste infeliz,
poeta loco
sin futuro ni gloria,
malhadado,
carne del mundanal cuerpo del mundo.

Hoy acudes a mí, besas mis manos,
abierto el corazón dulce la lengua.

Crees que es posible,
¡dios!,
secar la herida,
el reguero de odio,
el vino agrio,
el volcán limonado de las sábanas.

Lo siento, amor.
El tiempo te devuelve
todo el desprecio aquel que no enjugaste.

De *MITOS URBANOS* (2007)

El vértigo y la luz

Renaces poderosa
bajo la flor venial de un sol de invierno.
Crecen puntas de niebla en los tejados
y herbece el corazón,
árbol herido,
como el grano pequeño en que se agita
la infinitud de un palmo de la tierra.

Somos seres iguales que se abisman
en abstrusas quimeras,
ríos que se desbordan desbocados
sobre otra piel hermana,
vestigios agostados en el lastre del tiempo.

Y nada es como antes.
Perdimos la inocencia,
la quemazón urgente de la vida,
el clamor aguerrido de la paz y el deseo.

Ya nada es como antes.
No es justo ni inocente
el dolor. La tristeza
no es más que un signo amargo
de esta caduca condición humana,
ese fácil recurso
cuando todo a los pies se nos desploma.

Oscura soledad,
ya hemos llegado
a este ciego dolor
donde me hallas,
donde te hallo
mientras se desprende
una brizna de ardor inexpugnable.

Soledad,
ya me cercas,
desgajada la noche,
convocando la muerte a tu ciclo siniestro,
a la vida imponiendo tu abrasiva certeza.

Solo tú reconoces la imagen de lo oscuro,
ese aceite proteico que nos unge
con su ígnea frialdad y níveo fuego.

Cuando vengas de nuevo a reclamarme,
de la nada o el todo que me has dado,
una brizna de luz,
me hallarás vivo,
difundiendo en mi voz un himno nuevo,
compartiendo la paz y la palabra.

Poética

Detenidos,
apenas
un leve gesto sobre el pie desnudo,
una caricia leve,
un leve aliento,
quebradas las rodillas,
el seno,
la mirada,
toda la fe,
la vida,
el color de los mares,
la lluvia,
el verde de los campos fríos,
el hondón de las grietas,
los fémures,
la risa,
el oloroso nombre de los labios,
la sal,
la lengua,
la mirada turbia,
el racimo de salvia,
la saliva,
el fragor de los restos de alquimia de la muerte.

Nada como la lucha abierta de los cuerpos.
Nada es más dulce,
nada que tu boca
y ese vago dominio del amor en la entrega.

El amor que ennoblece a aquel que ama
y embellece al amado.

De *EL FUEGO EN LA CENIZA* (2013)

Relecturas

Advierto últimamente
que todo me da igual,
que el tiempo pasa
como un cisco de luz,
como una sombra.

Que envejecí de prisa y el cabello
no es más que una secuela sedicente
de quien, alguna vez, hasta fue joven.

Que miro con audacia,
con descaro,
la carne con su mundo y su demonio.

¿Será que,
por inercia,
releo demasiado a Luis Alberto?

Me sigue fascinando que me beses
por sorpresa,
al azar,
como si nada,
sin esperar más ansia de la vida
que licuarte en la sed de mi aspereza.

Y es que me gusta todo lo que aprendo
desde que me miré con tu mirada.

Vida

La medida del amor es amar sin medida
San Agustín

Amo en silencio el ruido
y la estampida de los ríos alados
que se yerguen
en el alto cenit del horizonte.

Amo tu sed
y vivo cada instante
para gozar el súbito contacto
de tu piel en los besos
encendiéndose.

Amo tu cuerpo.
Amo la costumbre
de tenerte a mi lado
y despertarme
con tu imagen amiga en la mirada.

Amo tu ser
y amo que me ames
cuando el dolor irrumpe
como un potro
por los ríos de fuego de la sangre.

Amo la vida,
sí,
amo la vida
como la muerte ama
cada germen
de desazón, resuello y arrebató.

Amo la vida.
Tanto amor me vence,
me consume,
me enerva,
dilapida
el silencio, la sed, tu cuerpo, todo.

Amo la vida en ti,
luz de la sombra,
saliva en la sequía,
flor de la escarcha,
como se ama a un niño perseguido
por el abuso, el hambre y la violencia.

De *MOTIVOS PERSONALES* (2014)

Ex nihilo, nihil

Como el papel que cruje sobre el fuego
nos hostiga la nada.
La nada del amigo
que derrocha en los labios treinta besos de plata.
La nada en la belleza
que, agotado el instante, su quimera devana.
La nada en la palabra
que devora sedienta la sed de la palabra
La nada del amor
que, anochecido, se ateza en la favila de su llama.
La nada de la vida,
¿qué es la vida sino el solo destino de la nada?

De aeternitate

A lo lejos, la bruma
fantasmal y quimérica
como un sordo dios mítico
condenado a fundirse con la tierra y el aire.
Y el dolor, a lo lejos,
roto sobre la roca
sin más luz que el destierro,
sin más fe que el deshielo de los enamorados.
¡Qué poder innombrable
nos impide acercarnos al cenit de las cumbres!
¡Qué bosque de torgas ralentiza la marcha
a través del oscuro poder de la ceniza!

¿Y quién vibra en el fuego,
en el vuelo abrasivo
de las blancas gaviotas
esparciendo un aroma de dolor y saudade?

Un corcel irredento
hiende la densa pátina con sus rudas espuelas,
cruje sobre los hombres que desprecian la vida,
surca el mar devanado
donde yace la noche
y se abisma el desastre
y la gracia fenece.
Más allá del silencio
palpita el corazón. El mar se agita,
blande su acero gris contra la niebla,
ruge como un volcán
y lanza al viento
su inequívoco azar, su sed sedada.

Solo la paz alivia al hombre herido
sin posible sosiego en la memoria.
Solo la paz,
solo el amor nos salva en la agónica luz del universo.

De *LA TIERRA PROMETIDA* (2014)

Vestigio del humo

¿Y qué haremos, amigo,
cuando la luz que amábamos se apague?
¿Qué, cuando el crudo invierno nos convierta
en huesos calcinados, en nevada?
¿Qué, si la noche ciega como un muro
un pedazo de sol bajo una estrella?

Náufrago el hombre, piedra en el aljibe,
arrojada al azar, blanca en la espuma,
yergue su altura astral.
¡Qué dios ausente,
qué habitante en la paz nunca pactada!
No valen los discursos si en las bocas
arde el lúpulo rojo de la sangre.

Poco sabe de amor el que nos ama
si, al rozarnos la piel, exige heridas;
si, después de besarnos, nos ignora.

Ciudad de destino

El hombre cruza el pedernal del bosque,
la senda de la nada,
el caos del miedo,
el magma de lo oscuro,
con su paso levísimo.
Como quien besa el corazón del agua
sin marchitar apenas su materia
líquida, palpitante.

Escribe su destino
en el rumor latiente de las hojas
donde la lengua del amor restalla
y el dolor débilmente
con el temblor de un pájaro germina.
Lenguajes que estremecen,
con su roce,
la carne.

El hombre se desviste,
contempla su hermosura,
la música interior,
la llaga abierta,
esclavo indócil de los sueños rotos.

Poesía,
luz eterna,
ya somos como eres,
tristes hasta el delirio y bienaventurados.

De *LOS REINOS SOLARES* (2014)

El cáliz de los muertos

Hay indicios evidentes de que han sido perpetrados actos de genocidio contra el grupo tutsi por parte de elementos hutus, de manera concertada, planificada, sistemática y metódica.

Comisión de expertos de la ONU

¿Cómo escribir los versos que nunca se han escrito
y pronunciar los nombres que no se han pronunciado?
¿Cómo besar los besos que no han sido besados
y dar vida a los cuerpos que nunca han existido?

¿Por qué sendas caminas si no encuentras caminos?
¿Cómo encender los ojos que no se han alumbrado?
¿Quién abrirá la puerta que nunca se ha cerrado
y libraré el silencio contenido en un grito?

No puedo imaginarme pagando por el modo
de morir, presenciando un loco desafuero
que nos culpa al sabernos poseedores del gozo.

¡Será que respirando tan inhumano aliento,
tanto tósigo amargo, tan podrecido polvo
nunca será posible que nazca el hombre nuevo!

Sinagoga

¡Asimismo vuélvete, oh Dios, y apresúrate a reconstruir Jerusalén!
Inscripción fundacional.

Como tu nombre, amada, dulce nombre,
el nombre de los dioses
era de oscuro fuego y negra carne,
texto de ley oculto en la geniza,
en el palor oscuro de los templos,
salpicado en los frescos, desgajado
por las gualdas genistas del otoño.

Todos los ríos beben en las aguas
de mis labios transidos de dolencias
que se abisman al roce de tus labios.
No olvido que un día obtuve
de las horas tuitivas,
el vientre más granado,
los rojos vespérales,
la mirra y el incienso,
la flor de los placeres.

Jerusalén, tu nombre,
dulce voz de la amada
que acaricia los libros del hejal mientras sueña,
mientras late, en la noche, la luz igual que el oro,
y en la curva sagrada de sus brazos nos funde.

Ishap Moheb, recuerda
qué fue de aquellos labios más sabrosos que el vino,
más sedantes que el bálsamo.
Ya no son más que sombras,
hierven sobre el granizo,
durazno entre la nieve.

Caen los muros rotos cuando agudos clarines
y trompetas elevan su fe dolida al viento.

¿Qué queda del legado de los dioses
en el hondo cristal de la masada
bajo el roto esplendor de las estrellas?
¿Dónde yace la llama,
dónde avienta la llaga del deseo?

Ven, amada, despierta,
pastorea los lirios.
Velando el santuario fragante de tu boca,
centinela en la roca seré mientras tú duermas.

Infinito

Muerte antes recobrada
que por siempre perdida.

Muerte adosada a la vida
y por la vida cobrada.

Muerte sujeta a la herida
y por la herida ganada.

Muerte siempre envenenada
y por el amor vencida.

¡ Ah, si la noche no fuera
oscura cárcel del día
y la pasión no estuviere
condenada a la agonía,
qué fuego tendrís frontera
y qué mas nos frenaría !

Manuel Gálvez

Índice

ARTÍCULOS

- VÍCTOR CANTERO GARCÍA: HACIA UNA NUEVA INTERPRETACIÓN DEL ANTICLERICALISMO GALDOSIANO: LA MODERNIDAD DE LA FIGURA DEL PRESBITERO EN *NAZARÍN* (1895) 7-33
- ALBERTO FADÓN DUARTE: *MIRA AL MAR CON DOS PUNTAS DE ESMERALDA*: PAISAJE Y ENCOMIO EN UN POEMA DE TRILLO Y FIGUEROA 35-75
- ANDREA MOURA: ESCRITORES EN *EL MINISTERIO DEL TIEMPO*: UN ESTUDIO COMPARADO ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN 77-88
- VICENTE J. NEBOT: UNA POÉTICA FEMINISTA DESDE UNA NUEVA VISIÓN PICTÓRICA: *LAS MUSAS INQUIETANTES* DE CRISTINA PERI ROSSI 89-101

RESEÑAS

- JOSÉ MARÍA BALCELLS: MANUEL ANDÚJAR, *JUNQUERAS DE CARPETONIA*, EDICIÓN CRÍTICA, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE RAFAEL ALARCÓN SIERRA Y BLAS MEDINA ÁVILA, SEVILLA, EDITORIAL RENACIMIENTO, 2021, 354 pp. 105-107
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: ROCÍO BIEDMA, *LACTANCIA SECA*, BARCELONA, EDITORIAL AUTOGRAFÍA, 2021, 89 pp. 109-111
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *AZORÍN, ENTRE LOS CLÁSICOS Y CON LOS MODERNOS*, MURCIA, REAL ACADEMIA ALFONSO X EL SABIO, 2021, 333 pp. 113-115
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: JOSE AMADOR MARTÍN SÁNCHEZ, SALAMANCA. *ELOGIO DE LA LUZ*, SALAMANCA, DIPUTACIÓN PROVINCIAL, 2021, 203 pp. 117-119
- JOSÉ MARÍA BALCELLS: NORBERTO RUIZ LIMA, *LAS MAREAS NO SUELEN EQUIVOCARSE*, MAJADAHONDA (MADRID), EDICIONES RUSER, 2019, 220 pp. 121-123
- ASUNCIÓN ESCRIBANO: JOSÉ LUIS PUERTO, *CONCIENCIA DE LA ESCISIÓN*, LEÓN, EOLAS, 2021, 126 pp. [ARTÍCULO-RESEÑA: TOPOGRAFÍA DE LA HERIDA] 125-131
- JOAN ESTRUCH TOBELLA: JOSÉ MARÍA BALCELLS, *TRAGEDIA EN JUEGO. TOROS Y TAUROMAQUIA EN MIGUEL DE UNAMUNO*, UJA EDITORIAL, JAÉN, 2022, 491 pp. 133-135
- PELAYO FERNÁNDEZ GARCÍA: JUAN DÍAZ ÁLVAREZ (COORD.), *CULTURA ACADÉMICA Y MONARQUÍA EN EL SIGLO XVIII*, GIJÓN, EDICIONES TREA, 2020, 320 pp. 137-141

SANDRA GARCÍA GUTIÉRREZ: ANTONIO CHAS AGUIÓN (ED.), <i>CORTE Y POESÍA EN TIEMPOS DE LOS PRIMEROS TRASTÁMARA CASTELLANOS: LECTURAS Y RELECTURAS</i> , BERLIN, BERN, BRUXELLES, NEW YORK, OXFORD, WARSZAWA, WIEN, PETER LANG, 2022, 290 pp.	143-146
JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ: JUAN DÍAZ ÁLVAREZ, FERNANDO MANZANO LEDESMA Y RODRIGO OLAY VALDÉS, (COORDS.), <i>SOBRE ESPAÑA EN EL LARGO SIGLO XVIII</i> , GIJÓN, INSTITUTO FEIJOO DE ESTUDIOS DEL SIGLO XVIII, EDICIONES TREA, 2021, 669 pp.	147-149
LUISMIGUELSUÁREZ MARTÍNEZ: CRISTÓBAL DE VILLALÓN, <i>CROTALÓN</i> , EDICIÓN DE ALFREDO RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, MADRID, CÁTEDRA, 2021, 495 pp.	151-154
ANTOLOGÍA POÉTICA PERSONAL	
MANUEL GAHETE (CON «INTRODUCCIÓN» DE JUAN MATAS CABALLERO)	157
POEMA AUTÓGRAFO DE MANUEL GAHETE	203



LECTURA Y SIGNO



universidad
de león

■ Área de Publicaciones