

# ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLIV, 2023

# ANALECTA MALACITANA

(AnMal)

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Fundada en 1978 por Olegario García de la Fuente

Dirigida por Manuel Crespillo desde 1998 a 2006

Publicación anual. ISSN: 0211-934-X

revistas.uma.es    anmal@uma.es

Números publicados: desde I, 1 (1978) hasta XLVI, 2023

*Director*

JOSÉ LARA GARRIDO

*Editor Adjunto*

GASPAR GARROTE BERNAL

*Coordinadores de Edición*

BELÉN MOLINA HUETE

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS

*Secretaria*

BLANCA TORRES BITTER

*Consejo de Redacción*

ROSARIO ARIAS DOBLAS  
FRANCISCO CARRISCONDO ESQUIVEL  
ELENA GÓMEZ PARRA  
ROSARIO LÓPEZ GREGORIS  
JUAN MATAS CABALLERO

SALVADOR NÚÑEZ ROMERO-BALMA  
MARÍA CHANTAL PÉREZ HERNÁNDEZ  
ENRIQUE BAENA PEÑA  
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO

*Consejo Asesor*

PEDRO AULLÓN DE HARO  
GIOVANNI CARAVAGGI  
VICENTE CRISTÓBAL  
ÁNGELES DE LA CONCHA MUÑOZ  
MARÍA TERESA ECHENIQUE  
BENJAMÍN GARCÍA-HERNÁNDEZ  
ARACELI GARCÍA MARTÍN  
JOSÉ J. LABRADOR HERRAIZ  
RICARDO MAIRAL USÓN  
EMILIO MONTERO CARTELLE  
JOSÉ POLO  
LEONARDO ROMERO TOBAR  
ALICIA YLLERA

Universidad de Alicante  
Universidad de Pavía  
Universidad Complutense de Madrid  
Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Universidad de Valencia  
Universidad Autónoma de Madrid  
Biblioteca de la AECID y REDIAL  
Universidad de Cleveland  
Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Universidad de Santiago de Compostela  
Universidad Autónoma de Madrid  
Universidad de Zaragoza  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

*Colaboradora*

Estefanía Carmona Sánchez - JACARANDA Servicios Editoriales

(continúa en la tercera de cubierta)

# ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XLIV, 2023



## ÍNDICE

### ARTÍCULOS

FRANCISCO LARUBIA-PRADO, <i>Miguel de Unamuno y el cuerpo: Voluntad, inmortalidad e ironía en La tía Tula</i> .....	11
CRISTINA CENTELLES PELÁEZ, <i>Recuperando el patrimonio literario español: los Cuentos espiritistas de Amalia Domingo Soler</i> .....	31
SAMUEL PARADA JUNCAL, <i>La metaficción en el Sueño de la muerte: Diego Moreno y Quevedo</i> .....	73
VASILEIOS PAPPAS, <i>The modern Greek translation of Petronus' Satyricon by Aris Alexandrou</i> .....	93
JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO, <i>Esta espada de sueños en mis manos: la continuidad surrealista de José María de la Rosa en Ausencia (1945)</i> .....	133
J. AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS, <i>La exploración alienígena y el desplazamiento espacial como herramientas para la remodelación trans-cultural de la individualidad en Sin noticias de Gurb y El último trayecto de Horacio Dos de Eduardo Mendoza</i> .....	165
LETICIA CASTAÑEDA, <i>La visión de la elipsis en las Gramáticas de la lengua castellana decimonónicas de la Real Academia Española</i> .....	193
MARÍA ABOAL, <i>Aislamiento de la mujer de entresiglos en dos cuentos de Pardo Bazán</i> .....	223

### NOTAS

CAROLA M. NARVÁEZ-ROSARIO, <i>Ibn Arabī y el Mancebo de Arévalo: sus perspectivas en torno a la mujer sabia</i> .....	245
PINO MENZIO, <i>Poesía, pensamiento, amor. En torno a Gozos de la vista de Dámaso Alonso</i> .....	261
FABIO ZARROLLI, <i>L'ultima fase poetica di Vittorio Sereni: considerazioni sulla dimensione domestico-famigliare di Stella variabile</i> .....	271
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS, <i>A reevaluation of Leslie Marmon Silko's narrative(s): Storytelling and Mythmaking</i> .....	285

### BIBLIOTECA

JUAN LORENTE SÁNCHEZ, <i>Rams Little Dodeon in GUL, MS Ferguson 7 (ff. 48v-58v): a semi-diplomatic edition</i> .....	301
--	-----

## COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS

LUIS GRACIA GASPAR, <i>Penetrar en los epistolarios es hacerlo en nuestra propia vida. Notas sobre los estudios de epistolografía a propósito de una novedad: El valor de las cartas en el tiempo</i> .....	379
ENRIQUE MATÉS VILLALBA, <i>Pluritematismo, hibridismo, sincretismo y fragmentariedad en ¡Todos o ninguno! World's game, de Juan Ceyles Domínguez</i> .....	399
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO Y BELÉN MOLINA HUETE, <i>Hermenéutica y exégesis para una relectura de la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana</i> .....	413

## RESEÑAS

FRANCISCO RICO, <i>Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija</i> (Cristóbal Macías).....	427
MARÍA JOSÉ ALONSO VELOSO (ed.), <i>Quevedo en su contexto poético: la silva</i> (Antonio Díaz Mola).....	435
ANTONIO RAMÓN NAVARRETE ORCERA Y MIGUEL ÁNGEL GARCÍA NAVARRETE, <i>La mitología en el arte de Jerez de la Frontera</i> (María Gómez Jaime).....	439
ADRIANA ÁBALO GÓMEZ, <i>Una obra en marcha: estudio crítico-genético y edición facsímil de los manuscritos de El Ruedo Ibérico de Valle-Inclán</i> (Jorge Marín Blanco).....	445
IGNACIO ALDECOA, <i>Novelas completas: El fulgor y la sangre. Con el viento solano. Gran Sol. Parte de una historia</i> (Mercedes Jiménez Vega).....	453
JOSÉ MANUEL DEL PINO (ed.), <i>George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos</i> (Soledad Guerrero González).....	457
CONCHA ALBORG, <i>Retrato del joven escritor Juan Luis Alborg. Epistolario durante la Guerra Civil</i> (Candela Hornero Cano).....	463
MANUEL LÓPEZ MUÑOZ, <i>Entre columnas. Artículos periodísticos 2019-2021</i> (Cristóbal Macías).....	469
RICARDO FUENTE Y JUAN PASCUAL GAY, <i>José Juan Tablada. Visionario y apóstol de la novedad</i> (Jesús Baena Criado).....	477
CARMEN FORMOSO, <i>Carmen, Carmela, Carmiña</i> (Fluorescencia) (Azucena López Cobo).....	481
JORGE URRUTIA GÓMEZ, <i>De la naturaleza de las cosas (más o menos una antología)</i> (Sandra Janicijevic Guardado).....	489
PEDRO J. PLAZA, <i>Matriz</i> (Patricia Maite Díaz Arcos).....	497
ELIA SANELEUTERIO TEMPORAL Y MAR BUSQUETS-MATAIX, <i>A/brazadas</i> (María Maffei).....	501

YOLANDA GARCÍA SERRANO Y JUAN CARLOS RUBIO, *Música para Hitler* (Antonio Miguel Morales Montoro).....

505

**NORMAS DE EDICIÓN [pp. 509-514]**

**REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO [pp. 515-516]**

**ANEJOS PUBLICADOS [pp. 517-523]**



*ARTÍCULOS*

FRANCISCO LARUBIA-PRADO  
CRISTINA CENTELLES PELÁEZ  
SAMUEL PARADA JUNCAL  
VASILEIOS PAPPAS  
JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO  
AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS  
LETICIA CASTAÑEDA  
MARÍA ABOAL



MIGUEL DE UNAMUNO Y EL CUERPO:  
voluntad, inmortalidad e ironía en *La tía Tula*

FRANCISCO LARUBIA-PRADO  
Georgetown University

Recepción: 15 de abril de 2023 / Aceptación: 5 de junio de 2023

**Resumen:** En *La tía Tula* (1921), Miguel de Unamuno explora los terribles corolarios que conlleva disociar la mente y el espíritu del cuerpo en relación a la forma ascética de vida. Comenzando con la idea de que el personaje principal de *La tía Tula* se guía por una *voluntad de no ser* —en lugar de una *voluntad de ser*— este artículo analiza el texto de Unamuno en tres pasos: primero examina lo que Tula niega (el cuerpo) en el contexto de la idea unamuniana del cuerpo. Segundo, considera los efectos en sus «descendientes» del rechazo de Tula a tener eficacia biológica por medio de la transmisión de genes favoreciendo tener eficacia cultural por medio de la transmisión de memes. Finalmente, el estudio muestra la denuncia autorial de la actividad de Tula por medio de la autoevaluación que el personaje hace de su propia vida, y del uso de la sinécdoque y la ironía como las figuras retóricas maestras de la novela. El ensayo concluye que *La tía Tula* es una novela esencial en la obra de Unamuno, no porque muestre un modelo positivo de cómo vivir la vida, sino por todo lo contrario: el personaje principal, Tula, es un modelo existencial negativo radicalmente opuesto al pensamiento orgánico de Unamuno.

**Palabras clave:** Unamuno, *La Tía Tula*, cuerpo, organicismo, voluntad.

**Abstract:** In *La tía Tula* (1921), Miguel de Unamuno addresses the difficulties of dissociating mind and spirit from the body, and the problems of making such a separation the guiding principle for human life through an ascetic way of life. Starting with the notion that the activity of *Aunt Tula's* central character is guided by a *will not to be* —instead of a *will to be*— this essay analyzes Unamuno's novel in three steps: First, it examines what Tula denies (the body), in the context of what the body means in Unamuno's work.

[11]

*AnMal*, XLIV, 2023, pp. 11-30.

Second, it considers the effects on her «descendants» of Tula's rejection to have biological efficacy through the transmission of genes, and instead her embracing of cultural efficacy, through the passing on of memes. Finally, it shows the authorial denunciation of Tula's activity through the use of the character's self-evaluation at certain moments of her life, and the use of synecdoche and irony as the master tropes of the novel. I conclude that *La tía Tula* is one of Unamuno's most important novels, not because it shows a positive existential model for human life, but because the main character represents a reversal of Unamuno's organic thinking.

**Keywords:** Unamuno, *La Tía Tula*, body, organicism, will.

En *La tía Tula* (1921), Miguel de Unamuno aborda el problema que para la vida humana supone dissociar cuerpo y espíritu. Explorar este tema significa, como dice Unamuno en el «Prólogo» a la novela, continuar escarbando en los «sótanos y escondrijos» de lo humano (1991: 72)<sup>1</sup>. El texto está intensamente focalizado en su personaje central, Gertrudis, o Tula, cuyo *yo ideal*, o «identificación primaria» (Laplanche, 1968: 471) es la Virgen María. Con este modelo como guía de vida, Tula soslaya el aspecto somático de la identidad humana, especialmente la sexualidad, y aspira a ser virgen y madre. Para conseguirlo, el personaje asume un ideal ascético de vida —negación del cuerpo y lo sensorial— e impone a su familia una estricta división de tareas: a su hermana Rosa y su marido Ramiro (y, posteriormente, a la segunda esposa de Ramiro, Manuela) les exige el papel de productores biológicos de descendencia; para ella, son matrimonios «en plena producción» (1991: 95). Y Tula se reserva la misión de «ir enseñando a vuestros hijos» (1991: 96). El precio de este designio es alto: Rosa y Manuela acaban muriendo de sobrepeso, Tula y Ramiro son profundamente infelices, y los hijos de Rosa y Manuela crecen atrapados en lo que Jacques Lacan denomina estadio «imaginario» de desarrollo psicológico (1993: 65), lo que, como veremos, les niega un desarrollo integral como adultos.

La crítica sobre *La tía Tula* ha diferido en extremo sobre el personaje central y su inusitado proyecto de vida, oscilando entre considerarla una «persona rapaz y devoradora» [«rapacious and devouring person» (Wyers, 1976: 80)] o un «monstruo» (Gullón, 1964: 208), a estimarla de forma positiva y hasta como santa y heroína (Marías, 1966: 110; Ribbans, 1987: 414; Franz, 2003: 103).

---

<sup>1</sup> A mi juicio, esta es la afirmación más confiable del «Prólogo» en relación a un texto irónico como veremos que es *La tía Tula*. De hecho, el autor recuerda que el «Prólogo», «no es necesario para inteligencia en lo que sigue» (1991: 72). Fuera de la virginidad y de un interés en hacerse cargo de otros, es difícil encontrar puntos que realmente relacionen a Tula con Santa Teresa o Antígona que Unamuno cita en el «Prólogo». De hecho, Julia Biggane ha deslindado las figuras de Santa Teresa, Antígona y Abishag del personaje de Tula (2013: 19, 21, 25).

Las perspectivas que mejor contribuyen a entender el texto y su relevancia ética y existencial son de dos tipos: primero, las aproximaciones feministas, y, segundo, las lecturas que contextualizan la novela, bien historizándola, o bien relacionándola con otros textos de Unamuno.

Dentro de la crítica feminista, Harriet Turner ve en Tula el rechazo a pensar el mundo en función de «autócratas códigos masculinos» (1989: 143); Carlos Feal considera que Tula es un «formidable reto a la sociedad (masculina)» (1988: 70) y una aspirante a cambiar «la relación entre los dos sexos» (1988: 71), algo que también subraya Mary Lee Bretz (1993: 28). Laura Hynes estima que ciertas actitudes del personaje coinciden con las del feminismo radical americano (1996: 45); y John Gabriele ve *La tía Tula* como una narrativa feminocéntrica, en la que tanto la maternidad alternativa del personaje como la eventual ocupación del espacio doméstico de Ramiro por Tula liberan la voz narrativa femenina y desplazan la voz autorial masculina (1999: 107, 111). Julia Biggane, por su parte, historiza la función de Tula dentro de la obra de Unamuno, y conviene con Roberta Johnson en que Tula «muestra las mismas ansiedades existenciales que sus equivalentes masculinos [en la obra de Unamuno]» [«exhibits the same existential anxieties as her male counterparts» (2013: 166)]<sup>2</sup>. A pesar de eso, Biggane advierte de que no se puede considerar a Tula como feminista: «es ciertamente difícil leer a Tula incluso como una figura proto-feminista. Y es igualmente difícil ver la política de género de la novela de otro modo que como conservadora» [«it is surely difficult to read Tula as even a proto-feminist figure. And it is equally hard to see the gender politics of the novel as anything other than conservative» (2013: 21)]<sup>3</sup>.

Entre la crítica que contextualiza *La tía Tula* dentro de la obra de Unamuno, son relevantes los trabajos de Geoffrey Ribbans (1987: 408-413) y de Carlos Longhurst (1991: 30-62), que relacionan la actividad de Tula con dos textos ensayísticos de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) y el «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920). Al hacerlo, ambos críticos integran implícitamente en sus interpretaciones convergentes tres elementos cruciales del pensamiento unamuniano: la voluntad de ser, la obligación ética de la «imposición mutua» de fuerzas, y la búsqueda de la inmortalidad. El presente estudio se inscribe en el marco contextualizador iniciado por Ribbans y Longhurst, aunque

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones del inglés son mías.

<sup>3</sup> Para Biggane, Tula no representa a la mujer moderna y emancipada que ya se vislumbraba en España en la fecha en que la novela se publicó (2013: 14). Tula tampoco muestra ningún interés en una reforma legal que mejore la situación de las mujeres o cambie las instituciones que critica, sino que permanece profundamente individualista y esencialista (2013: 17). Tula rechaza en todo momento la biología, el cuerpo y lo sexual, y lo hace en términos profundamente religiosos (2013: 18); y, finalmente, la domesticidad de Tula la ve Biggane como ajena a la participación necesaria de las mujeres en el mundo (2013: 21-22). Para una visión más panorámica del lugar de Tula entre los personajes femeninos y masculinos de la obra de Unamuno, consultar el artículo de Biggane «From Separate Spheres to Unilateral Androgyny».

cuestiona sus conclusiones por su utilización limitada tanto de *Del sentimiento* como del «Prólogo», por su omisión de otros textos unamunianos relevantes en la tarea contextualizadora, y por la ausencia de registros teóricos que iluminen el texto de una forma más completa. Como consecuencia de las citadas carencias, Ribbans afirma que Unamuno «admira la actitud de Gertrudis» [«*admires Gertrudis' attitude*» (1987: 404; cursivas mías)], y que «no hay duda de las cualidades de *heroísmo* e incluso de *santidad* hacia las que la afirmación de la voluntad de Tula la dirigen» [«*there is no doubt about the heroic and even saintly qualities towards which Tula's assertion of will drives her*» (1987: 414; cursivas mías)]; y Longhurst declara que «no hay *ni asomo de condenación* del personaje por parte de Unamuno» (1991: 37; cursivas mías), y que «Unamuno no le escatima su *santidad* a Gertrudis» (1991: 51; cursivas mías).

La mayoría de las lecturas feministas y las que atribuyen santidad y heroísmo a Tula parten, implícita o explícitamente, de la idea del *querer ser* del personaje, esto es, de una volición positiva. Frente a ello, propongo que la singularidad y la complejidad de Tula, y por extensión del texto, emanan no de un *querer ser* positivo, sino de un *querer no ser* algo concreto (Unamuno, 1986: 17). Este desplazamiento de un *querer ser* positivo a uno negativo cambia radicalmente el significado de la actividad de Tula e, inevitablemente, la interpretación del texto. Lo pertinente de este cambio de perspectiva lo sugiere la propia Tula al confesar que su vida ha sido una «mentira» y un «fracaso» (1991: 166), y de que «por dentro soy otra» (1991: 166). En otras palabras, un personaje de fuerte voluntad como Tula considera que de haber *querido ser* algo distinto, en consonancia con lo que es «por dentro», su vida hubiera sido veraz, auténtica y, posiblemente, un éxito; al *querer no ser* quien ella es «por dentro», su vida ha sido una «mentira» y un «fracaso».

En lo que sigue, propondré una reinterpretación de *La tía Tula* como un romance familiar de raigambre freudiana, aunque con un sesgo: es un romance familiar «a lo divino». En este sentido, parto de la premisa de que *querer no ser* algo es la fuente psicológica y ética que guía la actividad de Tula. Para ello, trataré el rechazo del personaje al cuerpo, lo que requiere examinar los significados de «cuerpo» y «fuerza» en Unamuno como parte del «evangelio de imposición» del autor (1960: 7, 802). En segundo lugar, examinaré la decisión de Tula de no tener descendientes biológicos (transmisión de *genes*), pero sí de dejar herencia cultural (transmisión de *memes*, o sea, de ideas y comportamientos transferidos culturalmente de forma no genética), y las consecuencias de esta decisión volitiva en sus descendientes. Finalmente, examinaré aspectos retóricos del texto, para concluir que *La tía Tula* merece considerarse como uno de los textos más relevantes del corpus unamuniano en paralelo a la poderosa voluntad de su protagonista; y ello,

no porque el texto afirme la visión del mundo del autor en positivo, sino porque lo hace irónicamente<sup>4</sup>.

## 1. El cuerpo en Unamuno

Unamuno se refiere al cuerpo en dos sentidos: Primero, como una realidad física —«de carne y hueso» (1985: 20-21)— inseparable tanto de los instintos básicos de preservación y perpetuación como de la conciencia. Como tal, el cuerpo es esencial para establecer la identidad individual: «Preguntarle a uno por su yo es como preguntarle por su cuerpo» (1985: 31). Pero el cuerpo físico también es el acompañante insustituible de la conciencia del yo en «el gran negocio» de nuestra supervivencia después de la muerte: «Aunque estamos en polvo convertidos / en ti, Señor, nuestra esperanza fía, / que tornaremos a vivir vestidos / con la carne y la piel que nos cubría» (citado en 1985: 76). Así, Unamuno llega a concebir la vida después de la muerte como una supervivencia «con los mismos cuerpos y almas que tuvieron» los muertos en su vida previa (1985: 76)<sup>5</sup>.

En segundo lugar, Unamuno entiende el cuerpo como un campo de fuerzas en competición por el dominio sobre otras fuerzas. Por ello, la totalidad de un ser humano es un cuerpo, una familia es un cuerpo, y un país con sus regiones es un cuerpo. Estos cuerpos pueden ser diferentes en tamaño, pero están regidos por los mismos principios orgánicos de lucha, unidad y continuidad<sup>6</sup>. Así, en relación al individuo y a la sociedad, dice Unamuno: «La sociedad es [...] un organismo unitario, así como el individuo orgánico es, en cierto sentido, una sociedad. Una sociedad es nuestro cuerpo, una sociedad unitaria» (1960: 7, 803). Esta acepción de cuerpo es particularmente útil para comprender el «evangelio de imposición»

---

<sup>4</sup> En la sección correspondiente del presente ensayo expandiré sobre el significado propugnado por Richard Dawkins de «meme», noción que no debe confundirse con la más común de imagen o texto humorístico (<https://www.fundeu.es/recomendacion/meme-termino-valido/>).

<sup>5</sup> Pedro Cerezo Galán añade sobre el cuerpo que «La subjetividad real se muestra abierta carnalmente a la realidad en una triple dirección: alimentación, imaginación y deseo» (1996: 393-396). En relación al vínculo entre la supervivencia del alma y del cuerpo y la doctrina cristiana pueden consultarse en la *Biblia* (<https://www.vatican.va/archive/ESL0506/INDEX.HTM>): «Juan 5.28-29 y 11.24»; «1 Corintios 15, 42-47»; «Apocalipsis 20.13» y «Mateo 22.30».

<sup>6</sup> Por organicismo me refiero a la idea de que la totalidad es más y anterior a la suma de las partes, y a la idea de que todo lo vivo posee una unidad y una continuidad intrínsecas. Ver Stephen Pepper (1970: 280-315) y Giordano Orsini (1972: 403-420). Sobre el organicismo en la obra de Unamuno véanse LaRubia-Prado (1996: 29-126) y Nicolás Fernández Medina (2018: 235-265). En *Del sentimiento trágico*, Unamuno frecuentemente usa la noción de *fuera* en el sentido aquí usado (1985: 147, 172, 240), y en el «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares*, Unamuno se refiere al «hombre volitivo e ideal —de idea-voluntad o *fuera*» (1986: 19; cursivas mías). El «evangelio de imposición» es la versión unamuniana de la «voluntad de poder» de Nietzsche. Sobre la influencia de Nietzsche en Unamuno ver Gonzalo Sobejano (1967: 276-281).

de Unamuno (1960: 7, 802), epicentro de su ética quijotesca (1960: 5, 616). El imperativo unamuniano de imposición mutua de unas fuerzas sobre otras dentro de un cuerpo se presenta en *La tía Tula* tanto a nivel intraindividual como familiar. Intraindividualmente, el texto nos sitúa, por ejemplo, en un momento de crisis profunda en la vida de Tula, y leemos: «su cabeza reñía con su corazón, y ambos, corazón y cabeza, reñían en ella con algo más ahincado, más entrañado, más íntimo, con algo que era como el tuétano de los huesos de su espíritu» (1991: 122). Ese «algo más ahincado», que es la voluntad (Ribbans, 1987: 409), lucha por el dominio intraindividual con el intelecto, la biología, y las emociones.

Más allá de lo individual, y en el plano interpersonal, el individuo trata de imponer lo que, siguiendo a Darwin, Unamuno llama su «variación espontánea», su personalidad, sobre los demás, y lo debe hacer desde una perspectiva ética por «egotismo», o sea, generosamente; y si no lo hace así, o lo hace como resultado de negativas obsesiones personales, su actividad se convierte en «egoísta» (1960: 7, 800). Esta modalidad de cuerpo se presenta en *La tía Tula* en las relaciones de Tula y su familia. En ese cuerpo familiar, Tula establecerá el control que necesita para asignar tareas a sus miembros en función de las exigencias tanto de su moral y voluntad ascéticas como de su deseo de maternidad.

A nivel comunitario —en el contexto de un país, por ejemplo— unas regiones *deben* tratar de invadir generosa o egotistamente a otras, y a ellas imponerse: «el deber patriótico, y aun más que patriótico, humano, de Castilla, es tratar de castellanizar a España y aun al mundo; el de Galicia, galleguizarla; andalucizarla, el de Andalucía; vasconizarla, el de Vasconia, y el de Cataluña, catalanizarla» (Unamuno, 1960: 6, 536-537). En esa competición de fuerzas se hace, precisamente, el *cuerpo* nacional, y renunciar a ello es hacerlo a la «unidad y continuidad espirituales de ese pueblo», lo que conduce «a destruirlo y a destruirse como parte de ese pueblo» (Unamuno, 1985: 34).

## 2. Virginidad: el cuerpo de Tula

En la competición de fuerzas por el dominio que hace posible la existencia de un cuerpo, hay fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Normalmente, las dominantes son, según Unamuno, activas, «afirmativas, invasoras» (1960: 7, 802); las dominadas son reactivas, «negativas, conservadoras» (1960: 7, 802). Una fuerza afirmativa impone su diferencia, y su personalidad gozosamente, sin neutralizar o aniquilar a otras fuerzas en competición. Una fuerza negativa y conservadora es oposicional y, de forma reactiva, niega todo lo que no sea ella misma. Cuando una fuerza negativa prevalece lo hace no como afirmación de sí misma, sino como negación de lo que ella no es, esto es, de las fuerzas afirmativas (Deleuze, 1983: 9). Esta pugna de fuerzas está presente en el film de Alejandro Amenábar, *Mientras dure la Guerra* (2019). Cuando Millán Astray dice: «¡Viva la muerte!» el general

franquista está presentando como fuerza dominante una fuerza reactiva que niega lo que ella no es: la vida. Cuando Unamuno declara que nunca ha podido entender tal proclamación porque significa: «¡Muera la vida!» está subrayando lo que de negativo tiene la exclamación del general y afirmando la supremacía y el dominio de la vida como fuerza afirmativa y activa.

Lo afirmativo e invasor de las fuerzas activas, o sea, las que se imponen por lo que son y no por la negación de lo que no son, se ejemplifica en la comprensión unamuniana del cuerpo como unidad plural de fuerzas<sup>7</sup>. En el caso de una nación, y dentro del «evangelio de imposición» de unas fuerzas sobre otras que predica Unamuno (1960: 7, 802), esta idea se plasmaría en el empeño de todas sus regiones por ser dominantes: por tanto, galleguizar España significa afirmar lo gallego, no eliminar lo no gallego. Cuando Unamuno habla de la necesidad de imponerse a los demás no se refiere a la eliminación de la coexistencia de fuerzas o voluntades. Para él, la colectividad debe estar basada en la «solidaridad humana», lo que se traduce en ser parte de una unidad orgánica, de un cuerpo, en la afirmación de la diferencia de las partes que lo componen. En *Nada menos que todo un hombre*, la muerte de Julia conlleva la muerte inmediata de Alejandro porque este queda como única fuerza y, como tal, no puede existir porque sin pluralidad de fuerzas no hay cuerpo. Alejandro es dominante, pero también es dominado; como dice Unamuno, «no cabe dominar sin ser dominado», y para «dominar al prójimo hay que conocerlo y quererlo»; imponer a alguien mis ideas es, a la vez, recibir las suyas (1985: 234-235). De forma que Unamuno solo concibe una «imposición mutua» de las fuerzas de un campo, o cuerpo, plural en una competición constante de esas fuerzas (1985: 234). La diferencia entre un cuerpo plural, o campo polifónico de voces y voluntades, donde una es dominante pero las otras continúan luchando vibrantemente por la imposición de sus diferencias, y un campo monológico donde hay una fuerza negativa cuyo único interés en las demás fuerzas es neutralizarlas para, así, dominarlas, es fundamental para entender *La tía Tula*.

En el «Prólogo» a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Unamuno afirma que «hay quien quiere ser y quien quiere no ser» (1986: 17; cursivas mías), y que ambos tipos de voluntad definen al ser humano real como «fuerza» (1986: 19). Como ya mencioné, la vida de Tula no la motiva un querer ser algo positivo, sino un querer no serlo, una voluntad negativa que deslegitima como realidad inferior al cuerpo y a la sexualidad, según un ideal ascético que concibe la carne como algo vergonzoso (Scott, 1990: 222)<sup>8</sup>. La negatividad de Tula arranca de su autoatribuida «soberbia» (1991: 166) y su confesado miedo al «hombre, todo hombre [...] me ha

---

<sup>7</sup> La noción de «fuerzas activas» era popular a primeros del siglo xx. De hecho, al hablar de tales fuerzas en relación al cuerpo, Unamuno estaba dialogando con diversas tradiciones científicas y filosóficas. Ver Fernández-Medina (2018: 211), y, en general, el capítulo 5 de su libro *Life Embodied*.

<sup>8</sup> Incluso Feal dice que: «huyendo de la tentación de la carne, Tula pasa, por tanto, a la del espíritu, incapaz de encontrar un equilibrio entre las dos» (1988: 75).

dado *miedo siempre* [...]. He huido del hombre» (1991: 147-148; cursivas mías). Estas emociones —soberbia, miedo— contribuyen a generar lo que el psicoanalista Daniel Lagache llama un «yo ideal, concebido como un ideal narcisista de omnipotencia [...] que implica una identificación primaria con otro ser, catectizado con la *omnipotencia*, es decir, con la *madre*» (citado por Laplanche, 1968: 471; cursivas mías). Ese ideal del yo que canaliza (catectiza) la energía de Tula es, como sabemos, la Virgen María, ideal que condensa su sentimiento de superioridad, el miedo al hombre, la obsesión por la virginidad, y el deseo de maternidad. De ese ideal y su necesidad de omnipotencia surge la hoja de ruta existencial de Tula. Según esta, Tula rechaza toda fuerza que no tenga parangón con la figura angélica y perfecta de la Virgen María. Por ello, Tula *quiere no ser* todo aquello que se oponga a la moral ascética que estructura su yo ideal, una moral que privilegia la virtud y la pureza definidas como la negación de lo corporal y la abstinencia sexual. Sobre el ascetismo, sin embargo, Unamuno es claro: «La moral ascética es una *moral negativa*» (1985: 80; cursivas mías). Alguien guiado en su actividad por una moral negativa es alguien que puede dominar, pero lo hace a partir de un querer *no ser* una fuerza afirmativa. Consecuentemente, en el extremo opuesto a la moral ascética está precisamente lo que Tula *quiere no ser*: alguien que afirme activamente la *totalidad* de la realidad física, espiritual e intelectual que Tula sabe, «por dentro», que es.

La negación que Tula hace de la afinidad humana con la naturaleza —lo que E. O. Wilson llama «biofilia» (1984: 1-2)— ejemplifica la idea antiunamuniana de disociar ser humano y naturaleza, cuerpo y espíritu. Tras llevarse a toda la familia a pasar una temporada al campo para «temperarle [a Ramiro] a una vida de familia purísima y campesina» (1991: 126), Tula se percata de su error: el campo hace que los niños se fijen en los juegos reproductivos del «averío», Ramiro se siente más excitado sexualmente, «y ella misma, Gertrudis, empezó a sentirse desasosegada» (1991: 126-127). El poder de la naturaleza y su consonancia con lo que es y significa ser humano la sorprende porque la naturaleza estimula fuerzas *inconscientes* pero muy reales, y afecta directamente a la negación intelectual, consciente y volitiva que Tula hace del cuerpo. Incapaz de imponer su voluntad a la naturaleza, Tula prescinde de lo que se opone a su *querer no ser* espíritu con cuerpo, y determina trasladar a la familia de vuelta a la ciudad donde estarán debidamente *aislados* del mundo natural y, espera, que de sus cuerpos: «la pureza es de celda, de claustro y de ciudad; la pureza se desarrolla entre gentes que se unen en mazorcas de viviendas para mejor *aislarse*; la ciudad es monasterio, convento de solitarios; aquí la tierra, sobre que casi se acuestan, las *une* [...] ¡a la ciudad, a la ciudad!» (1991: 127-128; cursivas mías). En su fuga al monasterio de la ciudad, Tula se ve más capaz de neutralizar las fuerzas afirmativas de su potencial. Tula desactiva las fuerzas afirmativas en sus familiares negando, por ejemplo, a Rosa y Manuela una maternidad plena, mostrando, como dice Frances Wyers, «completa ignorancia de los padres biológicos» [«complete disregard for the physical

parents» (1976: 78)]. A sus sobrinos, a los que priva de un contacto con la naturaleza, también termina privándolos, como veremos, de un desarrollo psicológico integral. Mantener a sus parientes separados de sus posibilidades existenciales es la fórmula ideal para mantenerlos constantemente desestabilizados y establecerse ella como fuerza dominante. Sin embargo, que una fuerza reactiva se imponga no significa que se torne activa, sino que domina a las fuerzas activas abstraídas, como he mencionado, de su potencial real (Deleuze, 1983: 57). El éxito de la neutralización de las fuerzas en competición lo marca la inversión del modelo de fuerzas activas y reactivas en la familia: las fuerzas activas se tornan fuerzas reactivas en un sentido nuevo y hasta llegan a reconocer a la fuerza negativa y reactiva como virtuosa (Deleuze, 1983: 57). De ahí que haya reconocimiento casi generalizado de la «santidad» de Tula por parte de su familia mientras el personaje está vivo y puede imponerse (1991: 143, 150).

La afirmación constante del ideal ascético de Tula solo es posible por su percepción sinecdótica de la realidad. Este tipo de percepción ocurre, en el caso de Tula, en un doble movimiento: primero, se transmuta la porción de la realidad que ella acepta en *toda* la realidad. El sexo, o incluso la conciencia del mismo, pasa a la esfera de lo inexistente. Segundo, Tula estetiza su operación retórico-perceptiva añadiendo el modelo de su yo ideal, la Virgen María. Esta operación se ejemplifica tras el nacimiento del primer hijo de Rosa y Ramiro. Para evitar que el niño se percate «de los ardores de sus padres», Tula lo aparta «ya desde su más tierna edad de inconsciencia, de conocer, ni en las más leves y remotas señales, el amor de que había brotado» (1991: 92). Acto seguido, «colgóle al cuello desde luego una medalla de la Santísima Virgen, de la Virgen Madre, con su niño en brazos» (1991: 92). Esta estrategia retórica y estetizante es la causa de que *La tía Tula* pueda leerse como un «romance familiar» freudiano, en una versión *a lo divino*: lo que la maniobra retórica de Tula promueve en los niños es la creencia de que no son descendientes de la carne y el cuerpo de sus padres, sino de una figura materna superior, libre de toda bajeza corporal: hijos de Tula, virgen y su «verdadera madre» (1991: 138)<sup>9</sup>.

Como sabemos, la maternidad virginal de Tula tiene su ancla en el ideal ascético que, según Charles Scott, busca autoafirmación y estabilidad en la negación de lo que no sea pureza y virtud, aunque éstas se muestren eventualmente como ilusorias (1990: 224). Negando lo corporal y neutralizando fuerzas internas y externas disidentes, se consigue una cierta estabilidad. Sin embargo, dicha estabilidad conduce, como solución existencial, al eventual «retorno de lo reprimido» freudiano. Así, el sentimiento de culpabilidad de Tula le hace, eventualmente, confesar: «Acaso he tenido una idea *inhumana* de la virtud» (1991: 147; cursivas mías). Inhumanidad aquí significa idea abstracta, pura teoría e intelectualismo. Confrontada por Ramiro con la noción de que «yo no soy más que pensamiento»

---

<sup>9</sup> Ver más sobre el funcionamiento de la sinécdoque en Crawford (1990: 173) y Le Guern (1978: 13-25).

(1991: 143), Tula se queda sin respuesta. No es el caso que Tula no carezca de libido, como demuestra el episodio campestre, sino que niega lo corporal por su voluntad y su intelecto, algo que el pensamiento de Unamuno, orgánicamente, rechaza. Para el autor, todo pensar afirmativo es inseparable del cuerpo:

Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan *con todo el cuerpo* y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida. Y las gentes que no piensan más que con el cerebro, dan en definidores (1985: 31; cursivas mías).

Tula es una «definidora» porque rechaza pensar —y vivir— «con todo el cuerpo y toda el alma». En su monasterio doméstico desecha, ascéticamente, la idea de que «es mi cuerpo vivo el que piensa, quiere y siente» (Unamuno, 1985: 92), y más allá de la soledad que escoge, pero lamenta —«sola..., sola..., siempre sola» (1991: 133)— no llega nunca a ser, *pace* Feal (1988: 70), un personaje trágico, o sea, afirmativo. Para Unamuno, es el *sentimiento trágico* el que «determina» las ideas, y no al revés (1985: 39). Una conciencia puramente intelectual y volitiva ni puede imponer su personalidad afirmativamente ni puede ser «la base del sentimiento trágico de la vida» (1985: 51).

### 3. Maternidad: los memes de Tula

El ideal ascético es una ilusión de espiritualidad que niega la parte animal del ser humano para evitar el cambio y la muerte (Scott, 1990: 224). Tula adopta este modelo de «supervivencia» negando el cuerpo biológico y adoptando un modelo de maternidad que reproduce, en lo posible, el arquetipo mariano<sup>10</sup>. Prescindiendo de la sexualidad, Tula renuncia a la transmisión de *genes* propios. En su lugar, el personaje opta por la propagación de los *memes* derivados de su ideal ascético en los hijos de Rosa y Manuela.

La ausencia de «descendientes» biológicos —por la castidad, por ejemplo— es también una técnica de supervivencia que «transforma o prepara el medio más afín a uno mismo y a los genes (replicadores) de la '*familia*', de manera que a otros genes (replicadores) les resulte más difícil prosperar en dicho medio [...]. Se trata de acoplar el medio a la mejor viabilidad de los genes (replicadores) afines a los míos» (Castrodeza, 1996: 124; cursivas mías). Unamuno es plenamente

---

<sup>10</sup> En este sentido la ambición de Tula es la versión, también *a lo divino*, de la actividad de Victor Frankenstein, el personaje principal de la novela de Mary Shelley, *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818): crear vida ignorando los canales habituales de la reproducción.

consciente de esto: primero dice que, «es posible que haya quien para mejor perpetuarse guarde su virginidad» (1985: 128); y, segundo, Tula entiende su función como propagadora de memes según el modelo de una colmena, donde «la tradición abejiil, el arte de melificación y de la fábrica del panal, la abejiidad [...] no se transmite, sin embargo, por carne y por jugos», sino por «*el espíritu*» (1991: 184; cursivas mías). Así, mientras que la «eficacia biológica o reproductiva» (la transmisión de genes) se refiere a la contribución personal al «acervo genético de la generación siguiente», la «eficacia cultural», o contribución al «acervo cultural» (la transmisión de memes), se refiere a la diseminación de ideas, símbolos o comportamientos que unas personas pasan a otras por el ejemplo y la imitación (Castrodeza, 1996: 124)<sup>11</sup>. Perseguir la eficacia cultural para perpetuarse en sus descendientes por la transmisión de sus valores es el sentido de que Tula declare su misión en la familia: «educarlos bien [...] [para] hacer santos» (1991: 143).

Puede ocurrir, sin embargo, que lo que se transmite exitosamente no sea necesariamente lo más deseable ni para la vida de los descendientes ni para la herencia individual o familiar. Esos memes —por ejemplo, la «intolerancia» o el «fanatismo»— podrían hacer la transmisión genética más difícil (Castrodeza, 1996: 126-127). Tula es eficaz en la transmisión de memes, aunque éstos, al derivar de su ideal ascético —pretende hacer de sus descendientes «santos»— puedan ser una herencia problemática para la vida de sus sobrinos y su eventual perpetuación genética. La aproximación de Tula a la vida familiar se basa en dos pilares: primero, en la disociación tanto de cuerpo y espíritu, como de sexualidad y maternidad; y, segundo, en la negación de toda pluralidad efectiva de fuerzas en el cuerpo familiar, rechazando la figura antipatriarcal y antiautoritaria —por ser puramente estructural— que el pensamiento lacaniano denomina la «metáfora paterna» (Ver Eecke, 1994: 130). Por tal figura, se entiende la presencia de alguien significativo para la figura materna —por ejemplo, un hombre o una mujer— que contribuya a la transición del niño/a del estadio de desarrollo psicológico «imaginario» al «simbólico». Como solución al trauma del nacimiento (que es el estadio de lo «real» en Lacan), el niño/a fantasea estar en una relación simbiótica con una figura materna todopoderosa y perfecta (estadio «imaginario»). La presencia de alguien profundamente significativo para la figura materna —la «metáfora paterna»— desafía la fantasía imaginaria del hijo/a, y lo fuerza a un reajuste psicológico (estadio «simbólico»), en el que el niño/a acepta que su relación con la figura materna no es simbiótica —dos miembros en relación exclusiva e interdependiente— sino que hay alguien más que es importante para la figura materna. Una vez que el niño/a transiciona dolorosamente al estadio «simbólico», lo hace con una conciencia de la limitación y la ley, internalizando que su relación simbiótica con la figura materna, así como la imagen que de esta tenía como todopoderosa y perfecta, eran

---

<sup>11</sup> Para expandir sobre el concepto de *meme* véase en línea: «What is a meme?», *Richard Dawkins Foundation*, <https://www.richarddawkins.net/2014/02/whats-in-a-meme/>

pura fantasía (Ver Eecke, 1994: 130-131). Unamuno expresa la necesidad y efecto de la presencia de la metáfora paterna para la formación del yo cuando dice que «la conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia *limitación*» (1985: 132; cursivas mías).

Tras el nacimiento de los niños en el texto de Unamuno, Tula planta el pendón de su voluntad frente a los padres biológicos: «éste [...] corre ya de mi cuenta» (1991: 90). A partir de ahí, Tula no acepta ninguna presencia significativa, distinta de ella misma, en la vida de sus sobrinos, con lo que se garantiza la ausencia de la metáfora paterna. Tal ausencia perpetúa en los niños la fantasía característica del estadio «imaginario» de que la madre, Tula, es todopoderosa y perfecta, imagen que de hecho Tula promueve; asimismo, no hay una tercera figura que destruya la fantasía imaginaria de la relación simbiótica entre cada niño/a y Tula. Si Tula aceptara formar una pareja real, aun sin casarse —lo cual desafiaría al sistema patriarcal de la época en que *La tía Tula* se escribió de una forma en verdad alternativa—, estaría aceptando la metáfora paterna. En tal situación, sin embargo, Tula mostraría que *necesita* a alguien —a su pareja— con lo que su imagen de autosuficiencia y perfección se destruiría; y al prestar verdadero reconocimiento a la figura estructural paterna, cuya voz tendría que respetar, estaría socavando su imagen de madre todopoderosa. Así, al no aceptar una relación integral con nadie, Tula perpetúa su imagen de poder y perfección y la ilusión imaginaria en sus sobrinos de que ellos son lo único que ella necesita y viceversa. Que este comportamiento materno, así como sus consecuencias, sean algo consciente en Tula es secundario. Como dice Michel Foucault: «La gente sabe lo que hace; frecuentemente saben por qué hacen lo que hacen; pero lo que no saben es lo que hacen» [«People know what they do; they frequently know why they do what they do; but what they don't know is what they do does»] (citado por Dreyfuss, 1982: 187)].

Antes de pasar al análisis de los efectos en sus hijos de lo que hace Tula, se ha de examinar la noción defendida por Longhurst de que, en Unamuno, la maternidad espiritual es superior a la maternidad integral. En este sentido, y a la luz de lo visto hasta ahora, la idea de que Tula no se casa y tiene descendencia genética propia porque hacerlo «supondría perpetuarse de una manera menos humana, más animal, y [que] Gertrudis rehuye todo instinto brutal» (Longhurst, 1991: 50) resulta altamente problemática. Explica Longhurst:

Unamuno sencillamente necesitaba una mujer que quisiera perpetuarse pero no casarse, como reflejo de su idea de que la *verdadera perpetuación* del individuo no es la que se consigue por vía biológica, sino la que se alcanza mediante el amor espiritual, y '*este amor espiritual, nace de la muerte del amor carnal*' (1991: 50; cursivas mías).

Sin embargo, la noción de que «la verdadera perpetuación» es la que el «amor espiritual» hace posible no es una «idea» de Unamuno. Que un amor espiritual

nazca «de la muerte del amor carnal» no indica que el amor carnal produzca una perpetuación cualitativamente inferior, o falsa, ni que el amor espiritual sea la forma de la «verdadera perpetuación». La cita de Unamuno que Longhurst incluye está descontextualizada y no se refiere a la perpetuación, sino a dos modalidades de amor ajenas a la experiencia de Tula. Dice Unamuno: «Y sucedió que *sobre el fruto de su fusión carnal* [...], confundidas en dolor sus almas, se dieron los amantes, los padres, un abrazo de desesperación y nació entonces *de la muerte del hijo de la carne, el verdadero amor espiritual*» (1985: 129; cursivas mías). En la cita, Unamuno se refiere al nacimiento del amor espiritual solo *entre los padres*, no a su perpetuación espiritual y no carnal en los hijos. Y el nacimiento del amor espiritual entre la pareja ocurre a partir «del dolor» (1985: 129) por la muerte del hijo común. Así, lo que Unamuno dice es que los padres engendraron en «amor de todo el cuerpo» a un hijo que muere y, a partir de esa terrible experiencia, se funden en su desesperación, y de ahí surge el amor espiritual entre ellos. Pero sin el fruto del amor carnal que, trágicamente, puede desembocar en la muerte de un hijo, no surgiría en ese caso concreto el amor espiritual entre los progenitores. Por tanto, no hay evidencia en *Del sentimiento* de que, para Unamuno, haya un atajo que permita una maternidad/paternidad espiritual, y superior, fuera del amor carnal. Es más, Unamuno insiste en *Del sentimiento* en la arbitrariedad de separar carne y espíritu: «*el amor no es en el fondo ni idea ni volición: es más bien deseo, sentimiento; es carnal hasta en el espíritu*. Gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu» (1985: 126; cursivas mías). Por ello, la maternidad derivada de un amor intelectual y volitivo que excluya la fusión de sentimiento y carne se opone, de hecho, al pensamiento de Unamuno que nunca separa cuerpo y espíritu como ideal de vida, a menos que lo haga con ironía.

Pero, ¿qué efectos prácticos tiene la carencia de una transición plena entre el estadio «imaginario» al «simbólico» en los «hijos» de Tula? Concisamente: les falta una clara conciencia del límite y la ley, lo que para Unamuno es lo mismo que decir que carecen de «conciencia de sí mismo[s]» (1985: 132). En los dos últimos capítulos, la interacción entre los hermanos se presenta como un espectáculo de discordia y rencor entre personajes atascados en las fuerzas de su «imaginario». El texto claramente señala quién es responsable: «Y si [...] afloraron a vista de todos, haciéndose patentes, *divisiones intestinas* antes ocultas, alianzas defensivas y ofensivas entre hermanos, fue porque esas divisiones brotaban de la vida misma familiar que ella [Tula] creó. *Su espíritu provocó tales disensiones*» (1991: 183; cursivas mías). Una familia dividida, en perpetua manifestación de inquinas y resentimientos intrafamiliares, nos recuerda la crítica de Unamuno al Imperio Austro-Húngaro: un «Estado corroído por *odios intestinos* y sobre el cual no hay otro principio de unidad que un espíritu de sombrío reaccionarismo» (1960: 6, 538; cursivas mías). La analogía es apropiada porque, como sabemos, para Unamuno no hay diferencia esencial entre cuerpos individuales, familiares o colectivos. De hecho, es a un espíritu unificador de «sombrío reaccionarismo» al que la proge-

de Tula apela tras su estrepitosa pelea final: «¡Es la [...] tía Tula, la que tiene que [...] unirnos y guiarnos a todos!» (1991: 191). Esta invocación se ha interpretado positivamente por Ribbans: «Tula sugiere admiración y emulación, y la novela termina con una nota de continuidad: el ejemplo de la tía, sean cuales fueren sus dudas, continúa en la siguiente generación» [«Tula evokes admiration and emulation, and the novel ends on a note of continuity: The example of *la tía*, whatever her own doubts, continues into the next generation» (1987: 410)]. Todo en esta cita es correcto desde una perspectiva literal, pero incorrecto desde la perspectiva profundamente irónica de la novela. Al invocar el espíritu negativo de Tula como guía, los hermanos están, irónicamente, apelando a la causa última de sus problemas para poder resolverlos, esto es, a hacer lo mismo para que todo cambie. Quien piden que los una es quien, según el texto, los ha separado: «Su espíritu provocó tales disensiones» (1991: 183). Extraviados por su falta de conciencia de la limitación y «de sí mismo[s]», su falta de una voz propia hace que los descendientes de Tula no acierten a coexistir en un campo plural de fuerzas; en su lugar, se refugian en la fuerza y voz hieratizada y negativa de Tula a quien, ya sin respeto —el respeto es parte de la conciencia del límite— se refieren simplemente como «la Tía» (1991: 183). Pero antes, el texto nos ha revelado la profundidad de los problemas creados por el modelo familiar de Tula. Por ejemplo, se nos dice que, para Manolita, el «afecto [entre Elvira y Enrique] más que fraternal [...] era *repulsivo*» (1991: 185; cursivas mías). La ausencia de una asumida conciencia de la limitación sugiere una posible relación incestuosa entre los hermanos. Y algo parecido ocurre en relación a los sentimientos de Rosita hacia su hermano Ramirín. A partir del hipertrofiado peso de lo «simbólico» en Tula (Navajas, 1985: 118)<sup>12</sup>, se ha generado un hipertrofiado peso de lo «imaginario» en sus descendientes, lo cual puede dificultar la vida de los sobrinos y ser un obstáculo para la transmisión de los genes, o replicadores, familiares, y para la propia perpetuación individual de Tula en sus descendientes.

#### 4. Los límites textuales de la descorporeización

El mundo aparentemente estable que Tula se crea es socavado por el tratamiento textual del personaje de dos maneras: primero, la misma Tula invierte, a modo de arrepentimiento, lo que ha sido su elección existencial; y, segundo, el texto ironiza sobre la voz y actividad del personaje.

Dentro del primer apartado se encuentran situaciones en las que la misma Tula reconoce la inautenticidad que ha guiado su vida. Como hemos visto, Tula nos

---

<sup>12</sup> Gonzalo Navajas afirma que «her life [de Tula] has been overpowered by the Symbolic» (1985: 118). Lo «simbólico» aquí hace referencia a los valores que el individuo recibe del mundo externo, de la cultura.

informa de la duplicidad de su vida —«*Por dentro soy otra*» (1991: 166)— añadiendo que debe ocultar esta realidad, pero que «hay días en que siento ganas de reunir a sus hijos [de Ramiro], a mis hijos.... Sí de reunirles y decirles que *mi vida ha sido una mentira, una equivocación, un fracaso*» (1991: 166; cursivas mías). Unamuno resuelve el desfase entre quien se es «por dentro», y quien actúa por fuera, diciendo que «solo existe lo que obra» (1986: 19). Por tanto, en contexto, hay que ver a Tula como quien ha actuado, y esa es la Tula que realmente *es*. Y la Tula «real» es la que *no quiere ser* cuerpo y espíritu, y en ese *no* ser oposicional, dialéctico, está su «acto creativo» (1986: 19). Ese acto creativo es la «novela» misma de su vida que Tula construye a partir de su volición negativa, invirtiendo el pensamiento de Unamuno como modelo existencial. Así, *La tía Tula* ofrece un personaje central disociador y, por ello, incompatible con el universo orgánico e integrador del autor. Esta perspectiva invertida se articula, coherentemente, por medio de una retórica irónica, que veremos en breve.

Antes de morir, Tula reúne a sus sobrinos y les dice que vivan su vida de una forma exactamente opuesta a cómo ella la ha vivido: «Pensad bien, bien, muy bien, lo que hayáis de hacer [...], que nunca tengáis que arrepentiros de haber hecho algo y menos *de no haberlo hecho*» (1991: 181; cursivas mías). Y añade que no teman ensuciarse por salvar a los demás; y hasta reniega de su principio fundamental que la guía a no haber tenido relaciones sexuales nunca, aceptando que se pueda servir de «remedio» a otra persona (1991: 182). Desafortunadamente, renegar a destiempo de su ascetismo no ayudará a sus descendientes, ya atascados en el estadio «imaginario» y desempoderados psicológicamente para actuar como adultos. De hecho, en el resto de la novela, sus sobrinos ignoran las últimas admoniciones de Tula.

En segundo lugar, el texto ironiza repetidamente sobre diversos aspectos relacionados con el rechazo de Tula al cuerpo, la pureza que la obsesiona y su negación sinecdótica de la realidad. La ironía existencial se manifiesta en un desdoblamiento textual resultante de la caída de un personaje en la inautenticidad, frente a la que se eleva una voz lúcida y puramente textual que muestra cómo otra voz, necia o ingenua, vive en el error (de Man, 1983: 212-215). Así, se lee que «la tía Tula no podía ya más con su cuerpo» (1991: 176). Ciertamente, se entiende el cansancio de Tula tras criar a cinco niños, pero, además de lo obvio, el texto tiene un doble sentido irónico: Tula *nunca pudo con su cuerpo*, al que siempre rechazó porque: «ella había pasado por el mundo fuera del mundo» (1991: 170).

Otro caso de desdoblamiento irónico ocurre en relación a la ignorancia que un personaje tan controlador como Tula tiene de lo que sucede en su propia casa. Para Tula, sus sobrinos viven en «*un hogar limpio, castísimo*, por todos cuyos rincones pueden andar a todas horas, un hogar donde *nunca hay que cerrarles puerta alguna, un hogar sin misterios*» (1991: 117; cursivas mías). Pero el hogar de Tula no es ni «limpio» ni «castísimo», y hay «misterios» que obligan a cerrar puertas. El más notorio es el abuso de Manuela por Ramiro. En este sentido, la ironía es clara:

Tula ordena y manda en base a una realidad deseada porque, como advirtió la voz irónica, el personaje está, paradójicamente, de forma *corporal*, en el mundo, pero en *espíritu* está «fuera del mundo» de la realidad, esto es, está en un mundo propio.

Tula también considera que «la luz era la pureza» (1991: 163). Y el texto añade que en la geometría «encontraba Gertrudis un no sabía qué de luminosidad y de pureza» (1991: 163). Y Ramirín «recordaba [...] [que Tula] huyó de enseñarle anatomía y fisiología. ‘Esas son porquerías —decía— y en qué nada se sabe de cierto ni de claro’» (1991: 164). Pero la voz irónica muestra, ya sin censura sinecdótica, la materialidad y las sombras de la existencia humana que Tula nunca quiso ver: «años después, ya mayor Ramirín [...], el polvo que fue *la carne de su tía* reposaba bajo tierra, *sin luz de sol*» (1991: 163; cursivas mías). Así, la voz irónica rechaza la irreal pureza que Tula persigue. Contextualizando esta crítica en el pensamiento de Unamuno, este dice en carta a Ortega y Gasset de 1912: «No puedo, no, no puedo con lo puro: concepto puro, voluntad pura, razón pura... tanta pureza me quita el aliento» (Unamuno, 1997: 110-111).

En relación al conocimiento, Tula lo rechaza si no se adecúa a sus preconcepciones. El texto comienza informando al lector de «su amor a la verdad, un amor en ella [en Tula] desenfrenado» (1991: 158); pero, con ironía, rebaja de manera casi inmediata las expectativas del lector en este sentido: «su amor a la verdad confundíase en ella con la pureza» (1991: 158), con lo cual, y sinecdóticamente, lo impuro queda excluido de su «desenfrenado» amor a la verdad. Finalmente, y ya en palabras de Tula: «Quiero irme de este mundo sin saber muchas cosas [...]. Porque hay cosas que el saberlas mancha» (1991: 175). Así, el posicionamiento epistemológico de Tula se supedita a su ideal ascético, y no puede ser más opuesto al de Unamuno: «Nuestro fin está en la *plenitud* del conocimiento» (1960: 7, 804; cursivas mías).

## 5. Conclusión

La imposición por Tula, sobre sí y sobre su familia, de un ideal ascético negador del cuerpo, con todos sus corolarios, causa un daño irreparable a su propia vida, a la de sus familiares individualmente, y a la vida de la familia como cuerpo integrado. Aunque Tula muestra destellos de lucidez que, de tener continuidad, podrían ser liberadores, su voluntad ascética y «egoísmo» en el sentido unamuniano ya mencionado —lo contrario de «egotismo»— los contrarresta, y sus acciones la muestran como un personaje al que le es imposible conectar con la idea de santidad con la que parte de la crítica la ha asociado. Tula no se nos aparece como la figura que la filosofía moral concibe como santa, a saber, alguien que va más allá del deber en contextos en que otros no lo harían por auto-interés y que lo hace con extraordinario autocontrol (Urmsom, 1970: 60).

Hasta el momento, gran parte de las evaluaciones críticas sobre Tula han sido positivas, y las que han sido negativas —«rapaz y devoradora» (Wyers, 1976: 80), «monstruo» (Gullón, 1964: 208)—, no han explicado el sentido de que Unamuno se enfocara tan intensamente en el personaje. Tula no es ni ejemplo de proto-feminismo ni paradigma de santidad, pero sí es, incuestionablemente, un personaje esencial en la obra de Unamuno. Y lo es, como he sugerido en este estudio, por su voluntad negativa, esto es, porque sus acciones se fundamentan en un *querer no ser* algo positivo, por su rechazo a lo que es el fulcro de la *Weltanschauung* orgánica de Unamuno: la unidad de cuerpo y espíritu. Por ello, en la obra unamuniana, Tula representa el arquetipo de cómo *no* vivir una vida buena y con plenitud<sup>13</sup>.

Este representar el envés de la visión orgánica del mundo de Unamuno, así como la complejidad retórica y psicológica del texto, convierten *La tía Tula* en una novela central en la obra del autor. De hecho, se puede ver a Tula como el reverso de don Manuel Bueno, en *San Manuel Bueno, mártir*, un «varon matriarcal», que se impone como fuerza afirmativa y genuinamente trágica. Don Manuel afirma lo propio sin resentimiento ni pretensión de eliminar lo ajeno, actuando en el mundo de forma pragmática, sin ideales abstractos ni disociadores. El cura de Valverde de Lucerna siempre busca consolar a los demás y, en esa actividad consoladora, encuentra su propio consuelo. Tula, por el contrario, encuentra su desconsuelo desconsolando a los demás<sup>14</sup>.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMENABAR, A. (2019): *Mientras dure la Guerra*, Movistar + Film.
- BIGGANE, J. (2013): «Introduction», en M. de Unamuno, *Aunt Tula*, Oxbow Books, Oxford. Trans. and ed. J. Biggane.
- (2016): «From Separate Spheres to Unilateral Androgyny: Gender and Sexuality in the Work of Unamuno», en J. Biggane and J. Macklin (ed.), *A Companion to Miguel de Unamuno*, Boydell & Brewer, London, pp. 174-196.
- BRETZ, M. L. (1993): «The Role of Negativity in Unamuno's *La tía Tula*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, pp. 17-30.
- CASTRODEZA, C. (1996): *Razón biológica*, Minerva ediciones, Madrid.
- CEREZO GALAN, P. (1996): *Las máscaras de lo trágico*, Trotta, Madrid.

<sup>13</sup> De ahí lo acertado de la adaptación fílmica de la novela de Unamuno que hizo Miguel Picazo *La tía Tula* (1964). La película termina con Tula (Aurora Bautista) sola en la estación, mientras Ramiro y su nueva familia se alejan para empezar una nueva vida. Así queda claro que Tula, en su aislamiento autoimpuesto, pierde el tren de la vida. Ver LaRubia-Prado (2003).

<sup>14</sup> Sobre el heroísmo en Unamuno ver: Victor Ouimette (1974), Cerezo Galán (1996) y LaRubia-Prado (2020); y sobre heroísmo y santidad en *San Manuel Bueno, mártir*: LaRubia-Prado (2014).

- CRAWFORD, C. (1990): «Nietzsche's Physiology of Ideological Criticism», en C. Koelb (ed.), *Nietzsche as Postmodernist*, SUNY P, Albany, pp. 161-186.
- DE MAN, P. (1983): *Blindness and Insight*, U of Minnesota P, Minneapolis.
- DELEUZE, G. (1983): *Nietzsche and Philosophy*, Columbia UP, New York. Traducción de H. Tomlinson.
- DREYFUSS, H. L. y P. RABINOW (1982): *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, U Chicago P, Chicago. Second edition.
- FEAL, C. (1988): «Nada menos que toda una mujer: *La tía Tula* de Unamuno», En A. G. Loureiro (ed.), *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*, Anthropos, Barcelona, pp. 65-79.
- FERNANDEZ MEDINA, N. (2018): *Life Embodied*, McGill-Queen's UP, Montreal.
- FRANZ, T. (2000): «Ibsen's 'Hedda gabler' and the Question of Feminist Content in Unamuno's *La tía Tula*», *Anales de la literatura Española contemporánea*, 25, 1, pp. 77-98.
- (2003): «The Crone Figure of Gertrudis in Unamuno's *La tía Tula*», *Hispanic Journal*, 24, pp. 103-115.
- GABRIELE, J. P. (1999): «From Sex to Gender: Toward Feminocentric Narrative in Unamuno's *La tía Tula* or 'Cómo se hace una novela feminista'», *Hispanic Journal*, 20, 1, pp. 105-117.
- GULLON, R. (1964): *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid.
- HYNES, L. (1996): «*La tía Tula*: Forerunner of Radical Feminism», *Hispanófila*, 117, pp. 45-54.
- JOHNSON, R. (2003): *Gender and Nation in the Spanish Modernist Novel*, Vanderbilt UP, Nashville.
- LACAN, J. (1993): «Seminar III», en R. Grigg (trans.), *The Psychoses*, Norton, New York.
- LAPLANCHE, J. y J. B. PONTALIS (1968): *Diccionario de Psicoanálisis*, Labor, Barcelona. Director D. Lagache, traducción de F. Cervantes Gimeno.
- LARUBIA-PRADO, F. (1996): *Alegorías de la voluntad*, Libertarias/Prodhufi, Madrid.
- (1999): *Unamuno y la vida como ficción*, Gredos, Madrid.
- (2004): «*La tía Tula* de Unamuno y de Picazo: De la maternidad (in)deseable al deseo reprimido», *Studi Ispanici*, 6, pp. 147-160.
- (2014): «Sainthood and Heroism in Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*», *Hispanófila*, 171, pp. 217-236.
- (2020): «The Pathos of the Hero in Miguel de Unamuno», en L. Álvarez-Castro (ed.), *The Modern Language Association of America*, New York, pp. 99-106.
- LE GUERN, M. (1978): *La metáfora y la metonimia*, Cátedra, Madrid.

- LONHURST, C. A. (1991): «Introducción», en M. de Unamuno, *La tía Tula*, Rei, Mexico, pp. 13-62. Ed. C. A. Longhurst.
- MARIAS, J. (1966): *Miguel de Unamuno*, Harvard UP, Cambridge. Traducción de F. M. López-Morillas.
- NAVAJAS, G. (1985): «The Self and the Symbolic in Unamuno's *La tía Tula*», *Revista de Estudios Hispánicos*, XIX, 3, 117-37.
- ORSINI, G. (1972): «The Ancient Roots of a Modern Idea», en G. S. Rousseau, *Organic Form.*, Routledge and Kegan Paul, London.
- OUIMETTE, V. (1974): *Reason Aflame: Unamuno and the Heroic Will*, Yale UP, New Haven.
- PEPPER, S. (1970): *World Hypotheses*, U of California P, Berkeley.
- RIBBANS, G. (1987): «A New Look at *La tía Tula*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, pp. 403-420.
- ROF CARBALLO, J. (1964): «El erotismo en Unamuno», *Revista de Occidente*, 19, pp. 71-96.
- SANCHEZ BARBUDO, A. (1991): *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Lumen, Barcelona.
- SANDOVAL, A. (2004): «El concepto de mujer en el pensamiento de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 39, pp. 27-60.
- SCOTT, C. (1990): «The Mask of Nietzsche's Self-Overcoming», en C. Koelb (ed.), *Nietzsche as Postmodernist*, SUNY P, Albany, pp. 217-229.
- SOBEJANO, G. (1967): *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid.
- TURNER, D. G. (1974): *Unamuno's Webs of Fatality*, Tamesis, London.
- TURNER, H. (1989): «Distorsiones teresianas de *La tía Tula*», en J. Crispin, E. Pupo-Walker y L. Lorenzo Rivero (eds.), *Los hallazgos de la lectura: estudios dedicados a Miguel Enguidianos*, José Porrúa Turanzas, Madrid, pp. 131-151.
- UNAMUNO Y JUGO, M. de (1960): *Obras completas*, Afrodísio Aguado, Madrid. Edición de M. García Blanco, 16 vols.
- (1985): *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, Espasa-Calpe, Madrid. Cuarta edición.
- (1986): «Prólogo», en *Tres novelas ejemplares y un prologo*, Espasa-Calpe, Madrid. Decimoséptima edición.
- (1991): *La tía Tula*, Rei, Mexico. Ed. de C. A. Longhurst.
- (1997): *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Arquero, Madrid. Edición de L. Robles.
- URMSON, J. O. (1970): «Saints and Heroes», en J. Feinberg (ed.), *Moral Concepts*, Oxford UP, pp. 61-73.

- VER EECKE, W. (1994): «Gender and Sexuality: Some unconscious articulations», en J. H. Smith (ed.), *Psychoanalysis, Feminism, and the Future of Gender*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, pp. 121-136.
- WILSON, E. O. (1984): *Biophilia*, Harvard UP, Cambridge.
- WYERS, F. (1976): *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*, Tamesis, London.
- ZAPATA-CALLE, A. (2009). «Amor y pedagogía y *La tía Tula* de Miguel de Unamuno como proyecto común: la parodia de la alienación racional», *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, 9, 1-2, pp. 113-138.

## RECUPERANDO EL PATRIMONIO LITERARIO ESPAÑOL: los *Cuentos espiritistas* de Amalia Domingo Soler

CRISTINA CENTELLES PELÁEZ  
Universidad de Málaga

Recepción: 8 de octubre de 2022 / Aceptación: 20 de febrero de 2023

**Resumen:** En pleno siglo XIX, Amalia Domingo Soler (1835-1909) se erige como una figura fundamental para el estudio y difusión del espiritismo, además de convertirse en una de las principales defensoras del librepensamiento y de los derechos humanos de los más necesitados y abandonados por la sociedad decimonónica. A través del estudio de sus *Cuentos espiritistas* se observan las principales ideas de la doctrina espiritista, relacionadas con temas universales tratados desde la óptica de su tiempo y abordados mediante la crítica social. Así, el objetivo de este artículo es recuperar parte del patrimonio literario español de la época, resaltando la vertiente más narrativa y artística de la autora.

**Palabras clave:** Amalia Domingo Soler, siglo XIX, espiritismo, *Cuentos espiritistas*, crítica social.

**Abstract:** In the middle of the 19th century Amalia Domingo Soler (1835-1909) stands as a fundamental figure for Spiritism's study and diffusion. In addition, she became one of the principal advocates of freethinking and human rights for the most needy who were abandoned by the nineteenth century society. Through the study of her *Cuentos espiritistas* the main ideas of the spiritualist doctrine can be observed. These ideas are related to universal themes and are treated from the perspective of her time and approached by a critical social stance. The objective of this article is to recover part of the Spanish literary heritage of that time and to highlight the most narrative and artistic side of the author.

**Keywords:** Amalia Domingo Soler, 19th century, Spiritism, *Cuentos espiritistas*, social complaints.

## INTRODUCCIÓN

Amalia Domingo Soler (1835-1909) no solo es considerada una de las máximas autoridades de la doctrina espiritista a nivel nacional e internacional, sino también una verdadera librepensadora y defensora del progreso social, que promovió cuestiones como, por ejemplo, la igualdad entre géneros, la educación de la mujer o la defensa de las personas más desamparadas de la sociedad decimonónica.

Los valores de la doctrina espiritista casan totalmente con la misión social que sentía esta autora, quien narró en sus *Cuentos espiritistas* las historias de la vida real de diversos personajes, los cuales eran sus propios amigos y conocidos, pertenecientes a la mayoría de los estratos sociales del momento, desde la burguesía hasta la clase obrera, obteniendo mayor protagonismo todas aquellas personas que sufrían dolencias físicas y morales o emocionales.

Tanto las miserias de todas estas personas como los diferentes sucesos sobrenaturales de los que son testigos y que se exponen en los cuentos se relatan con un gran sentimentalismo y una considerable voluntad estilística. El discurso de Amalia Domingo Soler se llena de variados recursos literarios y símbolos que enriquecen una obra llena de temas universales como, por ejemplo, las dudas existenciales sobre la vida y la muerte, el amor o la denuncia social y, también, realmente interesantes, como los relativos al espiritismo.

Queda claro que el objetivo de la autora al escribir esta obra era el de la difusión de los ideales, valores y beneficios de la doctrina espiritista, así como expresar a sus lectores sus preocupaciones sobre el atraso moral y social de la España del momento y convencer de la necesidad de progreso. Mientras, el propósito de este artículo reside en acercarnos a la literatura femenina del siglo XIX y recuperar parte del patrimonio literario español de la época, estudiando y sacando a la luz la faceta más artística y narrativa de Amalia Domingo Soler, la cual es mucho menos conocida que la relativa a la propaganda espiritista y escritos periódicos.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como se especificará más adelante, Amalia Domingo Soler fue considerada por sus contemporáneos y por estudiosos posteriores como una auténtica autoridad en los círculos espiritistas tanto nacionales como internacionales. En este sentido, su figura se reivindicó, sobre todo, a raíz de su muerte, cuando sus seguidores reeditaron sus obras, aunque sin criterios académicos ni científicos. Sin embargo, fuera de la esfera del estudio y difusión de la doctrina espiritista, el nombre de la autora ha permanecido prácticamente ausente en nuestra historia de la literatura.

De esta manera, su biografía ha sido investigada y expuesta por autores como Ramos Palomo (2005) u Ortega (2008) y sus escritos activistas, propagandísticos y periódicos han sido tratados por numerosos autores como, por ejemplo, Vicente

Villanueva (2018), combinados con la gran información que podemos encontrar sobre espiritismo en general: Chaves (2020), García Tejera (2007), Graus (2019), entre otros. Sin embargo, muy pocos han abordado las demás obras de la autora como, por ejemplo, las que se incluyen dentro de la narrativa y, en concreto, los *Cuentos espiritistas*. Entre esos estudiosos destaca la investigadora Amelina Correa, quien ha trabajado sobre la figura de Amalia Domingo Soler estudiando su biografía, obras de temática espírita y papel de gran relevancia para el cambio social, así como su defensa de derechos humanos básicos que en la sociedad decimonónica estaban siendo ignorados y, por tanto, la consiguiente crítica a dicha sociedad.

Por su parte, también las estudiosas Christine Arkininstall (2014) y Simón Palmer (1993) han reconocido y apreciado la personalidad de Amalia Domingo Soler como la mujer que posee más significancia en el movimiento del librepensamiento, una de las pioneras en la defensa de la emancipación femenina y sus derechos civiles, además del pensamiento anticlerical de manera activa.

También, es preciso destacar a Pédeflous (2013), quien sí que realiza un breve análisis de los *Cuentos espiritistas* aunque comparando sus características a las de la novela folletinesca del siglo XIX, así como sus similitudes con la literatura regeneracionista y anarquista, sin contar apenas con las singularidades del Romanticismo que apreciaremos y que analizaremos en este artículo. De hecho, incluso, rechaza la presencia de rasgos románticos y fantásticos en la obra de Amalia Domingo Soler, defendiendo que los textos espiritistas se centran en demostrar y convencer a los lectores sobre la veracidad y beneficios de la doctrina, presentando los fenómenos sobrenaturales como auténticos, mientras que los relatos fantásticos poseen incertidumbre y duda sobre la autenticidad de estos sucesos, sin tomar partido por una explicación u otra.

Tras el análisis de la obra de nuestra autora, podemos discrepar con la idea de que «el espiritismo no habla nunca de espíritus malos que influenciarían a los humanos. Además, en la doctrina espiritista, el espíritu, si no se ha encarnado en un cuerpo no tiene apariencia material» (Pédeflous, 2013: 154). No obstante, a pesar de que Amalia Domingo Soler, por supuesto, tenía el objetivo principal de defender la existencia de estos fenómenos, en su obra sí que encontramos también esa materialización, tal y como expondremos más adelante. En sus cuentos están presentes apariciones de fantasmas que atormentan a los personajes, así como posesiones por espíritus malignos o el movimiento, claramente visible, de objetos.

Por todo ello, lo que se pretende aportar con este artículo es un análisis exhaustivo de la obra narrativa *Cuentos espiritistas* (1925), apreciando los aspectos relativos a la doctrina y temática del espiritismo y de la denuncia social pero, también, estudiando su estructura y destacando otros temas como las dudas existenciales, la vida, la muerte o el amor, envueltos en una atmósfera sentimental y ocultista y relatados con un cuidado estilo lleno de símbolos y recursos que pueden relacionarse, junto con los temas mencionados, con el movimiento romántico de finales del siglo XIX, época en la que se inscribe la autora y su obra.

## AMALIA DOMINGO SOLER (1835-1909): DATOS DE VIDA Y OBRA

Comenzando por su biografía, sirviéndonos de la autobiografía que escribió la propia Amalia Domingo Soler junto con el autor C. Fernández (1990), sabemos que nació en Sevilla en 1835 y que su infancia estuvo marcada por la pobreza y por sus problemas de vista. Sin embargo, su madre, Manuela Soler Pinto, hizo todo lo posible para velar por su salud, intentando que médicos y farmacéuticos remediasen su ceguera y, además, preocupándose personalmente por su educación y aprendizaje. De hecho, a pesar del desinterés de Amalia Domingo Soler por la lectura y sus dificultades visuales, su madre, gracias a su perseverancia, consiguió enseñarle a leer con tan solo dos años, pudiendo leer ya correctamente a los cinco. Igualmente, tal y como la propia autora señala en su autobiografía, la educación moral que recibió por parte de su progenitora fue realmente enriquecedora, inculcándole desde sus primeros años de vida valores como la honestidad o la generosidad, incluso sufriendo ellas mismas las crueles condiciones de la miseria.

Además, estas lecciones y enseñanzas fueron transmitidas a la futura escritora con un gran respeto y cariño, fruto del inmenso amor maternal, el cual es un tema y aspecto protagonista en la mayoría de obras de nuestra autora, que alaba y resalta continuamente, como ya analizaremos. Para Amalia Domingo Soler, el amor, la concordia y el acuerdo son las claves para la adecuada y satisfactoria educación de los hijos, además de su felicidad, tal y como ella misma fue educada por su madre, lejos de la educación bajo el miedo y el terror: «Mi respeto y mi veneración estaba exenta de temor, porque nunca me pegó: así es que yo jamás temblé ante el castigo, [...] la grandeza de su espíritu me asombraba y me dominaba de tal manera que una palabra suya era una orden terminante para mí» (Domingo Soler, 1990: 39).

Siguiendo con la educación académica de nuestra autora, esta quedó interrumpida cuando tenía diez años debido a los escasos recursos que poseían. Por ello, durante su adolescencia Amalia Domingo Soler aprendió el oficio de la costura y trabajó de ello en precarias condiciones junto a su madre. En cuanto a su padre, como expone Vicente Villanueva (2018), se desconoce si las abandonó o murió cuando contaba con diecisiete años. Por tanto, nuestra escritora quedó completamente desolada cuando su madre murió varios años después, considerándose huérfana con veinticinco años, habiendo perdido a su único apoyo y fuente de amor, como se ve reflejado en su autobiografía (Domingo Soler y Fernández, 1990).

A raíz de esto y a causa de su complicada situación económica, las únicas posibles opciones que podría haber tenido para seguir subsistiendo al ser una mujer del siglo XIX, según Mourenza (2006), habrían sido el matrimonio, el convento o la prostitución. Sin embargo, conforme a las investigaciones de Vicente Villanueva (2018), gracias a su disposición trabajadora y la ayuda económica de unos parientes, viajó a ciudades como Tenerife y Madrid con el objetivo de seguir ganándose la vida como costurera y, además, publicar escritos que había acumulado

durante varios años. De hecho, ya en 1858 la revista *Museo Literario* publicó algunos de los poemas que escribió cuando contaba con tan solo diez años, alentada por su madre, quien le recomendó plasmar por escrito sus sentimientos de tristeza derivados de su difícil infancia.

A partir de entonces, aunque «el modo como subsiste nuestra autora esos años es el reflejo vivo de lo que podemos leer en las novelas de Pérez Galdós cuando retrata a una clase media madrileña que quiere aparentar una situación económica desahogada» (Simón Palmer, 1993: 732), comenzamos a observar cómo diversas revistas publican sus textos. Ejemplos de ello son las revistas *Álbum de las familias*, *El Cero* o *El Amigo de las Damas*, que recogen artículos de nuestra autora de temas «muy convencionales» para Vicente Villanueva (2018: 60), por lo que «nada hacía presagiar a la futura espiritista y feminista» (2018: 61).

Estas facetas espiritistas y feministas se debieron, seguramente, a las diversas dificultades a las que tuvo que enfrentarse la autora a lo largo de su vida, a la pobreza, la soledad y problemas de salud de los que fue víctima desde muy joven. De este modo, por un lado, el espiritismo y la fe en Dios fueron un consuelo y refugio para su dolor, así como su salvación frente a la idea del suicidio, tema también muy recurrente en sus *Cuentos espiritistas* (1925), obra protagonista de este artículo y que analizaremos más adelante. Por otro lado, las injusticias sociales de su tiempo observadas, y también experimentadas por ella misma, la llevaron a reivindicar derechos humanos como la educación, la sanidad o el alimento y denunciar la precaria situación laboral de las bajas clases sociales o el egoísmo y escasa caridad de la sociedad de su época, por ejemplo, prestando mayor atención a las mujeres y a los niños, protagonistas principales de sus *Cuentos espiritistas*, tratados con mayor crueldad por parte de la ciudadanía del momento.

En cuanto a la materia espírita, es preciso señalar que, tal y como indica la propia Amalia Domingo Soler (1990), fue un amigo suyo, un médico defensor de la doctrina filosófica del materialismo, quien dio a conocer a nuestra autora el espiritismo. Así, aunque su amigo le habló sobre esta doctrina espiritista para criticarla negativamente y desacreditarla, a ella le despertó un gran interés, defendiendo que quizá le ayudaría a disipar las dudas existenciales que la atormentaban y que, a pesar de poseer fe cristiana, la religión o, más bien, la Iglesia católica, no le contestaba: «Yo creo que cuando una religión no responde con sus argumentos concluyentes a las preguntas que le hacen los que rezan su credo, aquella religión no reúne la suma de conocimientos necesarios para llevar el convencimiento racional a sus adeptos» (Domingo Soler, 1990: 73).

Consiguientemente, como ella misma indica en su autobiografía (1990), comenzó a leer todos los escritos y estudios sobre el espiritismo que estuvieron a su alcance y, es más, ya en 1872 inició su colaboración con la revista *El Criterio Espiritista*, la cual empezó a publicar varios artículos suyos que giraban en torno a la temática espiritista. Asimismo, comenzó a formar parte de las sesiones de la Sociedad Espiritista Española y a recibir comunicaciones de espíritus gracias a varios

médiums. Tras esto, se mudó a Barcelona, donde vivió gracias al mecenazgo de varias familias para las que trabajó como médium.

La familia más destacada fue la de Luis Llach Humet, quien, junto con su mujer y dos hijos, acogió a nuestra autora en su hogar y le aconsejó que se dedicase totalmente a su tarea intelectual, al estudio del espiritismo y su difusión, dejando de lado sus labores de costura. Llach valoraba considerablemente el trabajo de Amalia Domingo Soler como espiritista y difusora de la doctrina, por lo que se comprometió a atender todas sus necesidades para que ella simplemente pudiese centrarse en su profesión de escritora y espiritista.

Allí, en la ciudad barcelonesa, se convirtió en una gran propagandista de la doctrina y portavoz oficial de esta en la prensa, defendiéndola de los ataques que recibía por parte de la Iglesia católica en Cataluña, tal y como indica Simón Palmer (1993).

De este modo, Amalia Domingo Soler escribió numerosos artículos en respuesta a estas ofensivas que se recogen en libros como *El espiritismo refutando los errores del Catolicismo romano*, *El Diluvio o Impresiones y comentarios sobre los sermones de un escolapio y un jesuita*, como expuso en sus memorias (1990). En síntesis, en ellos defendía que el espiritismo se trata de una ciencia y evolución filosófica que estudia la naturaleza, el origen y el destino de los espíritus, además de sus relaciones con lo corporal y terrenal, y cuyo objetivo último es la regeneración de la sociedad, en contra de todos aquellos que lo criticaban exponiendo que era una secta.

Siguiendo con sus obras de temática espiritista, un tema muy recurrente en los *Cuentos espiritistas* que analizaremos en el presente artículo es el de la comunicación con los espíritus, la cual es uno de los principios del espiritismo. La fuerte convicción de nuestra autora sobre la veracidad de estas comunicaciones se plasma tanto en las obras que escribió ella misma defendiendo estos mensajes, tal y como acabamos de destacar, como en las que le fueron dictadas desde el más allá a través de médiums. Ejemplo de este último tipo de obras es *¡Te perdono! Memorias de un espíritu o Memorias del Padre Germán*, publicada en la revista *La Luz del Porvenir* (1997). Como explicó la propia Amalia Domingo Soler en sus memorias (1990), se trata de una serie de textos obtenidos gracias a las comunicaciones entre este padre y un amigo de la autora: Eudaldo. Es más, la segunda parte de la autobiografía de nuestra escritora, *Memorias de la insigne cantora del espiritismo* (1912), se publicó tres años después de su muerte, debido a que la obra fue dictada por ella desde el más allá y redactada por su médium.

Continuando con la década de los ochenta, a partir de entonces, Amalia Domingo Soler comenzó a publicar numerosos artículos en *La Luz del Porvenir*, una revista de la que acabó siendo directora y que estaba dedicada a la mujer y escrita únicamente por mujeres librepensadoras del momento, sobre todo espiritistas, y, según Vicente Villanueva, «las más conocidas representantes del feminismo laico: Rosario de Acuña, Ángeles López de Ayala, Amalia Carvia, Belén de Sárraga,

María Trulls, Palmira de Bruno, Carmen de Burgos y otras» (2018: 70). En definitiva, el objetivo de estas autoras era difundir el ideal del espiritismo a la vez que concienciar a sus lectores sobre cuestiones éticas y morales, así como sobre la importancia del racionalismo y de la educación.

Por tanto, tal y como resume Simón Palmer (1993), la revista constaba de secciones como la de comunicaciones con espíritus a través de médiums, incluso de personajes célebres como Bécquer, Cristóbal Colón o Benjamín Franklin. Por otra parte, también se consideraban pensamientos e ideas de personalidades más o menos contemporáneas a las que la autora admiraba como, por ejemplo, Víctor Hugo. Y, por supuesto, también era esencial la sección benéfica en la que se informaba sobre colectas para ayudar económicamente a mujeres y niños, sobre todo viudas y huérfanos. Asimismo, se observa la gran reivindicación en numerosos artículos de los derechos políticos y civiles de la mujer y la necesidad de igualdad de condiciones y oportunidades respecto al hombre. Ligado a esto, tampoco olvidamos su trabajo durante estos años en otras revistas como la *Revista de Estudios Psicológicos* o *Luz y Unión*, otra revista espiritista de la que fue redactora jefe (Simón Palmer, 1993).

Dentro de esta faceta de compromiso con las circunstancias y problemas sociales del momento, de defensa por los derechos y la educación de niños y mujeres, también destacan obras como *Cánticos escolares*, incluida en *La Luz del Porvenir* (1997).

Igualmente, cabe señalar que durante su trayectoria como escritora su faceta de poetisa no se extinguió. Entre sus publicaciones poéticas resalta *Un ramo de amapolas y una lluvia de perlas, o sea, un milagro de la Virgen de Misericordia*, que se compone de un conjunto de poemas dedicados a la patrona de Reus. Según Correa Ramón (2019), justamente por esas fechas, en 1868, nuestra autora comenzó a colaborar con el *Diario de Tarragona*, que informaba sobre actos que se celebrarían con objeto de homenajear a José Zorrilla y Víctor Balaguer. De este modo, en estas celebraciones literarias, Amalia tuvo un gran protagonismo, recitando poemas y asistiendo en representación del periódico.

También debemos destacar *Ramos de violetas* y *Consejos de Ultratumba*, obras donde recoge tanto poemas como artículos espiritistas. En definitiva, como indica Vicente Villanueva (2018), en el conjunto de sus poemas pueden observarse perfectamente todos sus ideales, los cuales pretenden conseguir la reforma social.

Finalmente, según Correa Ramón (2000), nuestra autora murió o, más bien, según sus creencias, su espíritu abandonó su cuerpo en Barcelona en 1909, a causa de una bronconeumonía. Sin embargo, su actividad literaria no finalizó. Además de la segunda parte de sus memorias ya mencionada anteriormente, que fueron dictadas por Amalia Domingo Soler desde el más allá a su médium, el mismo año de su muerte se publicó el libro de poemas amorosos *Flores del alma*, que, como apunta Simón Palmer, fueron escritos «con motivo de las onomásticas de su fiel criada Rosa Bertrán “limpia, hacendosa y discreta”, que la atendió hasta su

muerte» (1993: 735). Asimismo, tras la muerte de nuestra autora se publicaron otros libros que recogían más textos suyos como, por ejemplo, *Sus más hermosos escritos* (1923).

## EL ESPIRITISMO EN EL SIGLO XIX

Ahora bien, para adentrarnos en el estudio de las obras de Amalia Domingo Soler y, concretamente, de sus *Cuentos espiritistas*, debemos contemplar la doctrina espiritista, tanto su esencia como su origen, desarrollo y repercusiones en la España del siglo XIX, el tiempo de nuestra autora.

Quintín López Gómez, en su *Glosario de palabras nuevas o poco comunes usadas en psicología experimental, metapsíquica, ciencias ocultas y espiritismo* (1926: 55), define la doctrina espiritista como:

[...] la que nos ha hecho conocer el mundo invisible que nos rodea y en medio del cual vivimos sin darnos cuenta de ello; las leyes porque se rige; sus relaciones con el mundo visible; la naturaleza y el estado de los seres que lo habitan, y por consecuencia, el destino del hombre después de la muerte.

Asimismo, especifica que el espiritismo se trata de una ciencia progresiva e integral que posee los siguientes fundamentos:

Existencia de Dios; infinidad de mundos habitados; preexistencia y persistencia eterna del Espíritu; demostración experimental de la supervivencia del alma humana, por la comunicación medianímica con los espíritus; infinidad de fases en la vida permanente de cada ser; recompensas y penas, como consecuencia natural de los actos; progreso infinito; comunión universal de los seres; solidaridad (1926: 55-56).

Estas definiciones están de acuerdo con la visión que tenía Amalia Domingo Soler sobre el espiritismo, para ella este era una ciencia que disipa todas las dudas existenciales que siempre han tenido los seres humanos, que nos proporciona la verdad de las cosas y, sobre todo, promueve el progreso tanto social como individual. En definitiva, para ella, el espiritismo es razón, es verdad, es saber. Por ello, en *La Luz del Porvenir* (1997: 105), podemos observar cómo defiende la validez e importancia de la doctrina, exponiendo que sus objetivos son:

[...] quitarnos el tupido velo que nos impedía comprender el porqué de nuestra vida, el porqué de nuestra muerte, el porqué de nuestros goces, el porqué de nuestras alegrías, el porqué de esos seres tan desgraciados como sufridos que tan solo han venido a la Tierra para penar, y el porqué de esos otros que,

sin embargo poseen una felicidad relativa, grande en comparación a la desgracia de aquellos.

En el contexto histórico-social de Occidente en el siglo XIX, tal y como indica Mateo Avilés (2011), todas estas dudas existenciales se unieron a las crisis que comenzaron a sufrir las religiones tradicionales, las cuales empezaron a perder influencia, lo que hizo posible el nacimiento y auge de movimientos espirituales, que podían estar tanto en contra de esas doctrinas religiosas como al margen de ellas. De este modo, el descontento general con las iglesias tradicionales y el deseo por saber y resolver las dudas metafísicas citadas anteriormente propiciaron el éxito de espiritualidades alternativas como la que nos ocupa.

De hecho, esto casa con los rasgos del espíritu romántico, el cual intentaremos observar en la obra de nuestra autora. Siguiendo el estudio de Gras Balaguer, sabemos que ese carácter romántico del que hablamos es «un espíritu crítico contra el intento de la razón de querer explicarlo todo, y que a la vez vuelve a justificar la necesidad de la fe, las verdades ocultas, el poder de la magia y otras facultades de la imaginación. Surge un nuevo misticismo en oposición al espíritu de la ilustración» (1983: 23-24). De este modo, así surge la individualidad y el yo romántico, que pugna por el espiritualismo como apoyo a la razón para llegar a la verdad desconocida. Es más, en el movimiento del *Sturm und Drang* «sentimiento y pasión no serán el polo opuesto de la capacidad de pensar y razonar sino, más bien, otra dimensión y capacidad de la misma persona. La racionalidad no será sustituida sino completada por el culto al sentimiento, llegando a una nueva unidad» (Pacheco y Vera, 1998: 139).

Así, el espiritismo renovó la tradición del ocultismo occidental en el siglo XIX, identificando la verdadera espiritualidad humana con el ocultismo y el esoterismo. Al fin y al cabo, «se buscaba también una única clave para resolver y comprender el Universo y sus misterios» (Mateo Avilés, 2011: 24). Y estas dudas se pretendían disipar a través del conocimiento racional sistematizado acompañado de la ayuda de ciencias positivas y la utilización de fuerzas ocultas del Universo y la mente humana. De hecho, para Bautista, así es como se obtiene la verdadera sabiduría, uniendo pensamiento y sentimiento. De esta manera, este último «se eleva y se extiende con el pensamiento. Bajo el imperio de la razón, se desenvuelve en todas las manifestaciones superiores, como sentimiento religioso, moral, estético y social (1930: 12).

Ligado a esto, observamos que, como expone Gras Balaguer, precisamente, la rebeldía del hombre romántico se caracteriza por «su oposición a la separación entre razón y sentimiento, entre lo real y lo irreal. Para él la esencia de lo humano, rebasa la esfera de lo consciente y de lo racional» (1983: 36). Por ello, suele decirse que los románticos fueron los descubridores del inconsciente y de la importancia de las fuerzas que actúan en el interior de los seres humanos. Esta es una de las razones por las que apreciamos las influencias mutuas entre el espiritismo y el

espíritu romántico, cuyos rasgos observaremos en la obra que analizaremos de Amalia Domingo Soler.

Siguiendo a Mateo Avilés (2011), conocemos que aunque ya en la Edad Media y la Edad Moderna numerosos magos y brujas practicaban la necromancia y evocaban a difuntos, fue durante la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX cuando se intensificaron las actividades, el estudio y la difusión de fenómenos paranormales, todo ello por parte de los precursores del espiritismo.

Los estudiosos coinciden en que el origen de los estudios del espiritismo contemporáneo tuvieron lugar en Estados Unidos y, de ahí, los fenómenos físicos relativos a las evocaciones de espíritus llegaron a Europa y al resto de América a través de la moda de las mesas danzantes o giratorias, que consistía en colocarse alrededor de una pequeña mesa ligera y posicionar levemente en su superficie las manos extendidas, mientras los dedos meñiques de los participantes se entrelazaban entre sí. De esta manera, se formaba una cadena magnética que producía que la mesa se moviese, convirtiéndose este experimento en el entretenimiento y tema de conversación preferido tanto en los salones de la alta sociedad europea como en las tabernas más humildes. Como explica Mateo Avilés (2011: 40): «Así, por todo el continente las mesas giraron, bailaron, levitaron, y comenzaron a enviar mensajes a los presentes mediante golpes». En este sentido, podría decirse que se trató del origen de la actual güija.

Conforme pasó el tiempo, proliferaron otras formas de comunicación con los espíritus como, por ejemplo, la posesión o la escritura automática, «donde el médium transcribe de forma automática (inconsciente) los mensajes que recibe de los espíritus» (Graus, 2019: 12-13). Todas estas formas de comunicación las podemos observar en la propia obra que analizaremos de nuestra autora. En cuanto a la primera, las opiniones y visiones sobre el fenómeno de las mesas danzantes eran variadas. Mientras unos lo veían como un juego inofensivo y entretenido, como las jovencitas que deseaban realizar preguntas sobre sus amores futuros y reían si obtenían respuesta mediante el movimiento de la mesa, a otros les aterraba la idea de ver el mundo desconocido del más allá y la comunicación con los espíritus como un juego.

Esta última opinión es la que defendía Amalia Domingo Soler (1925: 97): «A mí, que ya conocía algo el espiritismo, no me gustaba mucho aquella escena cómica» y también compartían más espiritistas como, por ejemplo, uno de los protagonistas del cuento en el que se trata este tema, quien advierte sobre el peligro y el daño que se hacen a sí mismos los que toman esas comunicaciones como juegos: «¿Cree usted que no están rodeados de espíritus ligeros?» (Domingo Soler, 1925: 97), defendiendo la idea de que igual que tanto el bien como el mal existen en la Tierra, también se hallan en los mundos desconocidos, pudiendo existir, más allá de esta vida terrenal que sí conocemos, entes malignos con los que no deberíamos comunicarnos.

Por su parte, los más escépticos negaban que las mesas se moviesen por obra de los espíritus y achacaban sus desplazamientos y golpes a bromas o engaños de los propios participantes o, los más materialistas, a leyes de la física.

Esta misma división de opiniones que observamos en los *Cuentos espiritistas* de nuestra autora se dio en el mundo científico europeo del momento. Según Mateo Avilés (2011), algunos científicos defendieron la teoría muscularista, la cual explicaba este experimento por movimientos musculares involuntarios de los participantes. Por otra parte, otros abogaban por la postura fluidista, según la cual los movimientos de las mesas y otros objetos se producían debido a una fuerza interna del organismo que se proyectaba hacia el exterior, hacia objetos cercanos o en contacto con él. También, muchos otros científicos se mostraban escépticos como, por ejemplo, el célebre naturalista Humboldt. Y, por supuesto, estaban los que creían en que las fuerzas que movían estos objetos provenían o eran controladas por espíritus e, incluso, por demonios.

Como ya hemos señalado, estos últimos eran los espiritistas, cuya doctrina no habría alcanzado tanta repercusión sin la labor y estudios de su fundador: el filósofo, científico y médico francés Hippolyte-León Denizard Rivail, conocido por su sobrenombre Allan Kardec. Como señala Chaves (2020), sus libros fueron rápidamente traducidos en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XIX y comenzaron a difundirse con gran éxito por el mundo hispanohablante, lo cual hizo que se crearan los primeros intentos de organización y difusión de la doctrina, que se tradujo en la creación de grupos de estudio y práctica espiritista, incluso con revistas y ediciones propias como, por ejemplo, las revistas para las que escribió nuestra autora o las que ella misma dirigió (*Luz y Unión* y *La Luz del Porvenir*), o la creación de la Sociedad Espiritista Española, que editó numerosas obras referentes a la temática espírita y promovió la creación de los docientos centros espiritistas con los que ya contaba nuestro país en los años sesenta.

Kardec es nombrado numerosas veces por nuestra autora en sus *Cuentos espiritistas* (1925), refiriéndose a él como «el padre del espiritismo». Esto se debe a que en sus obras se especifican y concretan los principios fundamentales de la doctrina, que Mateo Avilés (2011) resume en que es una nueva revelación, siendo la primera «la que manifestó Yavé a Moisés en el Sinaí con la ley del Antiguo Testamento, la segunda revelación es la protagonizada por Cristo con sus enseñanzas recogidas en el Nuevo Testamento» (2011: 43), y, así, el espiritismo sería una tercera revelación que recoge la ley de Dios pero es manifestada en la Tierra mediante los espíritus.

Sin embargo, aunque muchos de los valores del espiritismo coincidiesen con los de la religión cristiana como el hacer el bien y no el mal o el objetivo final del progreso y perfección de la humanidad, diversos aspectos de la doctrina espiritista no casaban con las ideas del catolicismo cristiano como, por ejemplo, la reencarnación de las almas o el rechazo de la existencia del infierno como lugar de castigo tras la muerte. Como expone Graus (2019: 13) sobre Kardec: «Su doctrina combinó

el socialismo utópico, el pensamiento pitagórico y las creencias orientales en torno a la reencarnación con una nueva concepción de la moral cristiana, basada en una noción secular de la caridad». De hecho, podemos volver a relacionar esto con las fuentes ocultas del Romanticismo, las cuales, según Gras Balaguer, se caracterizaban por «una renovación de la primera era cristiana y de la Edad Media, por una condena de las Instituciones eclesiásticas y por la defensa de un cristianismo interior, que se remite a los poderes de la mente humana [...] y explota fenómenos como la alquimia, el ocultismo, la magia, etc.» (1983: 25).

Con todo, según Mateo Avilés (2011: 52): «Kardec había procurado siempre no atacar al Cristianismo y a la Iglesia católica. Para él, las nuevas revelaciones completaban y aclaraban las contenidas en los Evangelios». No obstante, «las iglesias tradicionales, y especialmente la católica, veían en las ideas y en las prácticas espiritistas un nuevo y sugestivo competidor que les disputaba su feligresía tradicional» (2011: 52-53). Así, ya a mediados del siglo XIX, primero en Francia y luego en el resto de Europa y América, la Iglesia condenó al espiritismo, incluso la Iglesia protestante. Como sigue explicando Mateo Avilés, las descalificaciones y condenas entre el clero, los publicistas católicos y los espiritistas fueron muy frecuentes y «aquí, en España, la pugna, el conflicto y la rivalidad entre espiritistas y católicos alcanzó un nivel de violencia y exacerbación inusitados. La intolerancia y las agresiones, incluso físicas, estuvieron a la orden del día» (2011: 100).

Sin embargo, al mismo tiempo, el interés científico por las investigaciones de Allan Kardec fue considerable, debido a que el espiritismo se presentaba como una «religión científica», enmarcada por el positivismo. Según Kardec, los espíritus eran entidades naturales. «Comunicarse con ellos a través de un médium era un fenómeno natural, no paranormal, como solemos asumir hoy en día» (Graus, 2019: 15).

Para el espiritista, los mensajes recibidos de los espíritus le permitían obtener un conocimiento empírico, con un valor científico, de la vida más allá de la muerte. Por ello, siguiendo a Graus (2019), en un siglo como el XIX donde florecieron los estudios psicológicos, psiquiátricos y metapsíquicos, así como los metafísicos, numerosos médicos y científicos se introdujeron en el campo del espiritismo para obtener más datos y respuestas a sus estudios y, así, aparecieron numerosos médiums curanderos y médicos espiritistas, los cuales protagonizan algunos cuentos de nuestra autora (1925).

Del mismo modo, Bautista puntualiza cómo «el espiritismo puro, no está en contradicción con ningún credo filosófico ni religioso; forma una rama independiente del saber humano que conviene a toda convicción, a toda fe; está tan lejos de la taumaturgia y de la brujería, como lo bueno de lo malo» (1930: 63-64). Así, se observa la importancia para los espiritistas de librar a la doctrina de los prejuicios y, según ellos, disparates que se le han atribuido por desconocimiento y desinformación. Precisamente, esta es una de las ideas que expone Amalia Domingo Soler en la obra que nos disponemos a analizar.

## LOS CUENTOS ESPIRITISTAS

### *ESTRUCTURA, NARRADORA Y PERSONAJES*

La obra de nuestra autora, *Cuentos espiritistas* (1925), se enmarca dentro de la narrativa breve. Se trata de un libro compuesto por sesenta y cuatro cuentos, de entre cuatro y seis páginas cada uno, generalmente, que en su mayoría estaban pensados para publicarse en la prensa periódica. De hecho, algunos fueron publicados bajo la forma o nombre de *artículos* y, como señala Correa (2019), tras la muerte de Amalia Domingo Soler sus seguidores los reunieron en un volumen con el nombre que conocemos.

Por las características y temas que analizaremos más adelante, estos relatos pueden considerarse «insertos dentro del cuento fantástico y, más en concreto, pertenecientes al subgénero de los *cuentos de aparecidos*, que tanto auge alcanzarán en el transcurso del siglo XIX» (Correa, 2019: 105). Del mismo modo, los motivos, temas y ambientes preferidos por los autores románticos también están presentes en la obra de nuestra autora. Según Correa (2019), estos motivos seguirán el camino que inauguró la novela gótica inglesa del siglo XVIII, hasta convertirse en la célebre *ghost story*, que encaja perfectamente con el tema espiritista, los médiums, apariciones y comunicaciones con espíritus que protagonizan los cuentos de Amalia Domingo Soler. Es más, algunas de las características de la novela gótica del siglo XVIII que toman los autores románticos como, por ejemplo, Poe, según Pacheco y Vera, son «el misterio llevado hasta el suspense, el escenario hostil y raro, el miedo y el horror, [...] amor por lo pintoresco que se torna después en pasión por lo sobrenatural y lo horrible» (1998: 31).

Aunque parezca contradictorio que estos cuentos fantásticos se originaran en el Siglo de las Luces, conocido por ser el siglo de la razón, paradójicamente estos parecen aclarar las dudas pendientes o cuestiones que no lograba resolver la razón. De hecho, veremos cómo Amalia Domingo Soler pretende ilustrar con sus cuentos la idea de que el camino para lograr llegar a la verdad plena sobre la vida y la muerte es el espiritismo, siendo los espíritus y la comunicación con ellos una vía realmente efectiva para conocer sobre el más allá. Esto se debe a que «nuestra autora sí que cree en lo numinoso y acepta el componente sobrenatural que protagoniza sus relatos» (Correa, 2019: 106).

De este modo, normalmente, sus cuentos se basan en un suceso paranormal que altera la vida de los personajes, como una aparición o una comunicación con espíritus. Así, todos los cuentos son narrados en primera persona por la autora, la cual también es personaje de lo narrado. El discurso en primera persona acompaña y apoya sus frecuentes argumentos a favor de la doctrina espiritista y sus beneficios, al igual que tiene «el objetivo de conferir verosimilitud y fiabilidad al suceso referido» (Correa, 2019: 106). Amalia Domingo Soler relata tanto experiencias

personales como episodios de los que ha sido testigo. De hecho, como indica Correa, esta figura testimonial «fue igualmente utilizada por otros escritores para dar mayor credibilidad a sus cuentos de terror y misterio» (2007: 72). Así, se presenta como protagonista, como espectadora de lo narrado o como difusora de las confidencias que comparten con ella los personajes de cada cuento, los cuales suelen ser amigos o conocidos de la autora, nombrados con nombres y apellidos.

Aunque algunos de estos amigos y conocidos pertenecen a la clase alta o media, normalmente a la burguesía, la mayoría de los personajes se integran en los estratos sociales más bajos de la sociedad. Esto es una constante en sus escritos y se relaciona con «la especial sensibilidad que va a mostrar en todo momento hacia las personas que se encuentran en situación de desvalimiento, bien sea por causa de discapacidad o problemas de salud, bien por necesidades económicas» (Correa, 2019: 109). En este sentido, nuestra autora es una gran defensora de los marginados sociales en general. Así, en sus cuentos vemos cómo suele frecuentar los lugares que la sociedad atribuía a dichos marginados como calles inhóspitas, hospitales, orfanatos, cárceles y, sobre todo, las casas habitadas por aquellos desdichados.

Las personas invidentes, sordas y sordomudas son constantes protagonistas de sus relatos, así como los enfermos por tisis, las personas con enfermedades mentales (que, más bien, nuestra autora suele achacar a posesiones), las prostitutas, las viudas, los ancianos, los huérfanos y, en general, personas de baja clase social y que sufren estragos económicos. La escritora siente una gran pena e identificación por la situación de todos ellos, recordemos que ella misma fue prácticamente invidente desde niña y tampoco gozó de una situación acomodada, llegando a tener que depender de la caridad para poder subsistir e, incluso, barajando la idea del suicidio, tal y como relata en sus *Memorias* (1990), al igual que varios personajes de sus cuentos. De esta manera, la empatía, la caridad y la identificación con los más necesitados y débiles van a ser esenciales en sus escritos, envueltos en una atmósfera de fraternidad y lucha por la justicia social.

En este sentido, ya podemos ver un primer rasgo romántico en la obra de nuestra autora. Como es bien sabido, los autores inscritos en el Romanticismo se caracterizaban por tratar en sus creaciones personajes marginados, incomprensidos, inadaptados sociales... Como expone Gras Balaguer, a los héroes románticos se les identifica con «la melancolía, la actitud irreconciliable del individuo con respecto a la sociedad, el amor trágico, la rebeldía» (1983: 14). Del mismo modo, el destino trágico propio del Romanticismo también afecta a los personajes de los *Cuentos espiritistas* de la autora. Uno de ellos, incluso, confesará angustiado: «me creo víctima de la fatalidad, y maldigo el fatalismo que pesa sobre mí» (Domingo Soler, 1925: 18).

La escritora suele ayudar a todas estas personas mediante diversas acciones, con su iniciativa, proporcionándoles cariño y, sobre todo, consuelo mediante sus palabras, ligadas siempre a los fundamentos de la doctrina espiritista. Constantemente justificará el mal o sufrimiento de las personas en esta vida con un ajuste

de cuentas o pago de deudas pendientes con el Universo, defendiendo que la reencarnación es un proceso para el progreso y el perfeccionamiento del alma, una respuesta racional al sufrimiento del ser humano. De esta manera, las almas que sufren en la vida terrenal se están purgando de malas acciones que cometieron en vidas pasadas: «la criatura quedó en la tierra para pagar una terrible deuda contraída en anteriores existencias» (Domingo Soler, 1925: 180).

Consiguientemente, el agradecimiento de las personas necesitadas que reciben la ayuda de Amalia Domingo Soler es enorme, al igual que la admiración que sienten por ella tanto estas personas como otras ajenas que observan sus buenos actos de amor y caridad. Esta es la razón por la que nuestra autora era denominada frecuentemente «santa laica».

En definitiva, los niños y las mujeres son los grandes protagonistas de sus cuentos, los cuales son vistos como ángeles y santas respectivamente. Por un lado, los bebés y los niños están altamente conectados con el mundo espiritual, debido a la inocencia y pureza que los caracteriza, además de su proximidad con el más allá a causa del escaso tiempo que llevan viviendo en la Tierra. Esto hace que sean vistos como ángeles, como mensajeros de Dios, como salvadores enviados por este. Así, por ejemplo, en uno de los cuentos se relata cómo un niño de apenas dos años evitó la muerte de su padre, quien estaba a punto de suicidarse. Este describe a su hijo como un verdadero ángel (inocente, con cabello rubio y voz dulce) y cuenta: «sentí como el rumor de alas rozando el suelo y acercándose. Volví la cabeza y vi a mi hijo que corría hacia mí, [...]. Parece increíble que aquel muñeco, una criatura tan débil, haya podido cambiar de tal manera el rumbo de mi existencia» (Domingo Soler, 1925: 71). Este es solo un ejemplo de los numerosos niños protagonistas de los cuentos de nuestra autora, los cuales son verdaderamente valorados por esta y, del mismo modo, también considerados grandes sabios, moralistas, pensadores y filósofos, de los cuales los adultos tienen mucho que aprender.

En cuanto a la mujer vista como santa, esto se refiere a la común concepción e imagen de la mujer en el siglo XIX como «ángel del hogar» que, según la autora Regueiro, era un modelo de mujer «caracterizada por sus sentimientos y portadora de cierta divinidad y pureza que el hombre habría perdido en su contacto con el mundo» (2009: 691). Siguiendo a esta misma estudiosa, conocemos que estas mujeres debían responder a las cualidades de pureza, docilidad, timidez y perfectas esposas y madres. Así, la mayor aptitud de estas mujeres era dominar cualquier situación doméstica con la mayor dulzura y amor posibles.

De este modo, toda mujer que no siguiese este modelo era considerada demonio en vez de ángel, o, en general, una mujer inmoral. Así, frente a la mujer recatada, pura y espiritual, contrastaba la mujer pasional, insinuada e indecente, la cual era condenada por la sociedad. De hecho, nuestra autora también se adscribía a esta forma de pensamiento, diferenciando notablemente las mujeres ángeles del hogar y perfectas esposas y madres frente a las jóvenes promiscuas y prostitutas, por las cuales sentía una gran pena e impotencia. De hecho, en el cuento titulado

«El cielo y el infierno» (Domingo Soler, 1925: 78), precisamente se realiza esa comparación metafórica de las vidas de una mujer casada y madre (cielo) frente a la de una mujer prostituta (infierno), quien posee un destino fatal, rasgo muy romántico. En cuanto a la segunda, nuestra autora expresa que el infierno de la prostitución es «la condenación de la mujer perdida, el vicio encanallado, el infierno de la vida, [...] lo más bajuno, abyecto y repugnante. Miré a aquella mujer, sintiendo por ella compasión y repulsión a la vez» (Domingo Soler, 1925: 83).

Así, el destino de cada una se prevé totalmente contrario: «El cielo de María se poblará de pequeños ángeles. El infierno de Sara será la soledad y el remordimiento. Su condenación terminará probablemente en el lecho de un hospital» (Domingo Soler, 1925: 84). De este modo, observamos la crítica social y moral de nuestra autora, así como la exposición de sus opiniones en cuanto al deber de las mujeres y correcto camino que deben seguir, advirtiendo de las horribles consecuencias que pueden sufrir las mujeres «descarriladas» que no cumplen con su papel de madre y esposa o que no tienen la suerte o posibilidad de llevarlo a cabo, lo cual denuncia como una injusticia social.

En definitiva, el recato y la dedicación a la vida doméstica y familiar eran las claves para el mayor éxito de la dicha de la mujer y, por supuesto, de su familia, ya que la felicidad de esta dependía casi exclusivamente de la labor y cariño maternal.

Incluso, dentro de la categoría de mujer-madre, Amalia Domingo Soler divide a estas mujeres en dos subgrupos. El primero sería el de la perfecta madre que proporciona afecto y cariño a los hijos, cumpliendo con su deber y, por otro lado, la segunda clase de madre sería la de la «hembra fecunda», que «sirven para la multiplicación de la especie humana, nada más que para la multiplicación, inferiores en sentimiento maternal» (Domingo Soler, 1925: 67).

Esta visión de la mujer relegada al ámbito doméstico y familiar, en la que reside la obligación de ser una magnífica madre y esposa y la responsabilidad de proporcionar bienestar a su familia, nos puede parecer contradictoria a otras ideas de nuestra autora, la cual defiende unos ideales más avanzados en otros aspectos relativos a la situación de la mujer como, por ejemplo, la defensa de su educación e igualdad de oportunidades respecto al hombre. En este sentido, apreciamos que, aunque Amalia Domingo Soler abogue por el ideal de mujer apuntado (buena esposa y madre), para ella es totalmente compatible con el desarrollo de la educación de la mujer e incremento de oportunidades en el ámbito laboral diferente al doméstico, sobre todo para las mujeres que no contaban con el respaldo o protección de un hombre, como las viudas, las solteras o las prostitutas, por ejemplo.

Al fin y al cabo, también son frecuentes en los cuentos de la escritora las mujeres desamparadas, abandonadas por sus maridos, pero fuertes, resolutivas y autosuficientes, que debían ejercer la obligación de proporcionar el sustento a su familia, convirtiéndose en el pilar del hogar, ya no solo amoroso y moral, sino también económico. Un ejemplo de los numerosos que encontramos en la obra de nuestra autora es el de Francisca, «cuyo esposo, de carácter brusco y egoísta, del jornal

que gana no entrega a su esposa más que una insignificancia cada semana para los menesteres de la casa» (Domingo Soler, 1925: 242). Aun así, la protagonista de este cuento, incluso careciendo de salud y con tan escasos recursos, se las arregla para poder cuidar del hogar, mantener a todos sus hijos y cuidar a su hermana discapacitada, además de realizar obras caritativas. En definitiva, tal y como expone Mateo Avilés, nuestra autora «reivindica la dignidad femenina, criticando su condición de “hembra esclava” que debe ser cambiada por la de madre y maestra» (2011: 202).

Por todo ello, en la obra de Amalia Domingo Soler, continuamente, se nos describe a este tipo de mujeres como santas y heroínas: «¡Cuánto vale esta mujer! ¡Cuántas santas se veneran en los altares, que no habrán tenido ni una mínima parte de las virtudes que atesora esta infeliz» (Domingo Soler, 1925: 39). También, la mujer protagonista de este cuento al que nos referimos es descrita por la autora como «la santa de nuestros ideales, [...] una heroína consagrada al deber y a la virtud, purificada por todos los martirios humanos» (Domingo Soler, 1925: 44).

Así, sí que trataría de erradicar la dependencia social y económica de la mujer hacia el hombre. Aunque nuestra autora no llegue a tal nivel de ruptura y transgresión que otra célebre autora inscrita en el Romanticismo, Rosalía de Castro, podríamos comparar el pensamiento expuesto anteriormente con los ideales feministas que sostenía la gallega, quien, según Regueiro, proponía «un modelo moderno de mujer, el de una mujer más activa y dueña de su propia vida» (2009: 739).

Tal y como sigue explicando Regueiro (2009), también Bécquer en algunas de sus rimas deifica a mujeres que pertenecen a su realidad más cercana y, en este sentido, encontramos que Amalia Domingo Soler las santifica. Igualmente, en el poeta romántico encontramos la contraposición de la mujer ángel del hogar frente a la mujer-demonio, identificándose esta primera con un canon de belleza petrarquista de piel y ojos claros y cabello rubio, mientras que la segunda, la mujer con deseos carnales que se acerca al modelo de la prostituta, es morena, siendo el símbolo de la pasión.

También en nuestra autora encontramos esta contraposición de moralidad/inmoralidad en el aspecto físico de las mujeres. Mientras que las mujeres angelicales siguen el canon estético petrarquista, por su parte, por ejemplo, una joven prostituta adolescente se describe como «blanca y sonrosada, su abundante cabellera negra coronaba con graciosos rizos su espaciosa frente, [...]. La más provocativa y picaresca sonrisa entreabría sus labios, [...]. Su mirada era provocativa, [...] sus ojos brillantes y negros» (Domingo Soler, 1925: 86-87). Por tanto, observamos la tradicional antítesis del bien y el mal representados por el color claro y el oscuro, el blanco y el negro, respectivamente.

## ESTILO

### Símbolos y recursos literarios

Del mismo modo, esta oposición de cualidades de ángel del hogar/mujer inmoral, que se asocia a un canon estético, al aspecto físico determinado que acabamos de apuntar, también podemos observarlo en la ropa, la cual se convierte en símbolo o elemento identificador de la moralidad de cada tipo de mujer. Por tanto, en la obra de Amalia Domingo Soler, la mujer indecente suele relacionarse con el negro: «Un traje de terciopelo negro aumentaba su belleza diabólica» (Domingo Soler, 1925: 279), mientras que la mujer angelical, como es habitual, siempre se asocia a la ropa blanca, la cual, según Regueiro (2009), es símbolo de la pureza y de la virginidad y, en el caso que analizamos, también va ligado a lo espiritual y angelical, ya que casi siempre se suele vincular a niñas a punto de morir o ya fallecidas.

Esto se une al gusto de nuestra autora por ver en el aspecto enfermizo de los personajes de sus cuentos una gran belleza, aspecto que, como explica Regueiro (2009), comienza a darse en el Romanticismo y que tendrá mayor renombre en el Modernismo. La belleza adherida, paradójicamente, al feísmo de la enfermedad la observamos perfectamente en descripciones de la autora acerca de personajes enfermos como la siguiente: «Nunca he visto una niña tan preciosa [...]. En su palidez cadavérica y sus ojos hundidos, aparecía en su rostro una expresión divina» (Domingo Soler, 1925: 246). Amalia Domingo Soler describe este fenómeno como «la belleza de los que se van», debido a que aquellos que ya están cerca de la muerte, a pesar de estar enfermos, están envueltos por un aura de belleza singular: «tienen en sus ojos extraños y vívidos resplandores; llevan dibujada en sus labios una sonrisa, triste y amarga, y su talle se inclina, a semejanza de los lirios marchitos» (Domingo Soler, 1925: 231).

Vemos cómo la belleza ligada a la enfermedad, además de poder aferrarse al feísmo propio de la tradición romántica, en nuestra autora también se debe a la vinculación con la cercanía de la muerte y la aproximación al mundo espiritual del más allá. En este sentido, podríamos relacionarlo con el asombro de los escritores y, sobre todo, poetas románticos por la mujer silenciosa, dormida o muerta, la cual les parecía realmente misteriosa. Así, podríamos realizar esta comparación aunque mientras que para autores como Bécquer este misterio y curiosidad se da por la inaccesibilidad de la mujer, que casa con la tradición neoplatónica amorosa de anhelo de una mujer inalcanzable, como expone Regueiro (2009), en Amalia Domingo Soler este gusto por la mujer misteriosa envuelta en el silencio o la muerte estaría potenciado por el mismo misterio de la vida después de la muerte y el mundo inmaterial.

Por otro lado, este feísmo del que hablábamos podemos identificarlo en la obra de nuestra escritora en descripciones de personajes enfermos o ya muertos como, por ejemplo, la siguiente: «un cuerpo rígido, desfigurado, [...] más que un cuerpo

humano, parecía, por la deformidad de la cabeza, un amasijo monstruoso de fealdad material» (Domingo Soler, 1925: 33). Del mismo modo, observamos este mismo aspecto en el gusto y costumbre de la autora de comparar los cuerpos de los enfermos con cadáveres, esqueletos o, directamente, fantasmas, una comparación que se va repitiendo a lo largo de todos los relatos.

Totalmente unido al personaje de la mujer, el símbolo de la flor es bastante frecuente y está cargado de significado. Esta vinculación de la mujer con el paisaje y, en este caso, con las flores, es otro de los rasgos románticos que se nos presentan en la obra de la escritora. En este sentido, podríamos identificar a las protagonistas de los cuentos de nuestra autora con la figura de la heroína romántica, ya que, como defienden Pacheco y Vera, esta se configura a partir del tópico de la mujer-ángel que ya señalamos, «cuya figura idealizada y etérea se vincula poéticamente con el paisaje. Su imagen [...] se revela a partir de la suprema belleza, la pasividad, la bondad y la inocencia, atributos caracterológicos que la convierten en un ser ideal» (1998: 92).

Así, estos estudiosos exponen el ejemplo de la caracterización del personaje Carlota en *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien aparece envuelta en una simbiosis artística con la naturaleza, debido a que su belleza era semejante a las propias flores que ella cultivaba para su esclavo, el cual la contemplaba mientras estaba en el jardín alumbrada por la luna, viéndola como un ser sobrenatural. Vemos cómo esto casa perfectamente, además, con la cuestión de la mujer como ángel, como ser divino, idealizada y vinculada a la naturaleza.

Como decíamos, en los *Cuentos espiritistas*, la flor se presenta como representación y símbolo de la mujer, tan delicada y preciosa como ella. Esto se realiza a través de numerosas metáforas y comparaciones metafóricas que relacionan a la mujer con las flores o, en general, con el mundo natural para hablar figuradamente de su físico, de su juventud y demás etapas de la vida o de su moralidad. Esto último lo observamos perfectamente en el siguiente ejemplo: «Para mí, una mujer sin pudor es una rosa sin fragancia, ¡y es tan triste una flor inodora!» (Domingo Soler, 1925: 86). Así es como Amalia Domingo Soler lanza su crítica a las mujeres indecentes e inmorales, las cuales no tienen «aromas de honestidad» (Domingo Soler, 1925: 86).

En cuanto a la relación de las flores con las etapas de la vida de las mujeres, observamos comparaciones metafóricas como: «antes de llegar a la adolescencia, se doblará, como los lirios marchitos, su esbelto tallo» (Domingo Soler, 1925: 23), otro símil entre la mujer enferma y la flor marchita para indicar que morirá. Por tanto, la relación entre las flores mustias y las jóvenes enfermas a punto de fallecer siguen teniendo significados figurados relativos a más metáforas y comparaciones donde se ven los ciclos de la vida humana como las estaciones del año: «muriendo de frío en la primavera de la vida» (Domingo Soler, 1925: 66), es decir, en la juventud. Así, el crecimiento y desarrollo físico de las jóvenes también es descrito mediante comparaciones metafóricas relativas a las flores y la estación

primaveral: «Su rostro era lozano, como la rosa primeriza del lluvioso abril, [...] la flor aun estaba en capullo, sin embargo de que la pobre niña pugnaba por arrancar violentamente sus nacientes hojas» (Domingo Soler, 1925: 87), refiriéndose a que esta niña deseaba desprenderse de la inocencia de la niñez y completar el desarrollo propio de la pubertad, debido a que se dedicaba a la prostitución.

Igualmente, las flores también tienen su correlación en los niños. Una vez más, mujeres, niñas y niños son seres con una sensibilidad superior, más conectados al mundo del más allá y a la naturaleza. Esto se vuelve a relacionar con las metáforas del mundo floral que remiten a la vida de estos personajes y, de este modo, encontramos correlaciones entre flores deshojadas y la vida de estos seres, de frágil salud. Así, el niño de uno de los cuentos, admirando una camelia blanca que le regalaron y con la que se identifica, expone: «Las hojas de esta flor quieren desprenderse de su tallo, como mi alma quiere desligarse de mi cuerpo; [...] verás, cuando caiga la primera hoja, mi cuerpo caerá también» (Domingo Soler, 1925: 148).

Por otra parte, las metáforas relacionadas con la flora también son usadas para hablar de la vida como camino: «sembrar de flores el camino de nuestra vida, a causa de los beneficios que le hemos hecho» (Domingo Soler, 1925: 28). Así, las virtudes y buenas acciones son vistas como flores con las que enriquecemos nuestras experiencias de vida. Y, por el contrario, las espinas de las flores representan la cara negativa de la vida, las desgracias o las acciones inmorales: «se siente herido por las punzantes espinas; diríase que ya le abruma el peso de su infortunio y su deshonra» (Domingo Soler, 1925: 48). Asimismo, encontramos la metáfora de la vida como árbol: «Los cuerpos son las hojas del árbol de la vida» (Domingo Soler, 1925: 148), las cuales van cayendo, al igual que las personas van muriendo.

En definitiva, apreciamos que las metáforas relativas a la vida están siempre relacionadas con el mundo natural pero no solo el terrestre, sino también el marítimo. Así, es común la tradicional metáfora de la vida como mar y las dificultades de esta como olas violentas, como tormentas marítimas o, en suma, como un mar proceloso: «Enriqueta navega en una barquilla que se va a fondo; Mercedes hoy recorre las playas de la felicidad. El destino de ambas niñas es ahora muy distinto» (Domingo Soler, 1925: 24). Siguiendo la misma línea isotópica de lo marino, aparecen otros elementos con significados figurados como, por ejemplo, la tabla como ayuda y rescate o el naufragio como pérdida, soledad y fase de grave dolor: «reclamaba a Dios la tabla salvadora a la cual había de asirse en el momento más terrible del naufragio» (Domingo Soler, 1925: 72).

También dentro del ambiente natural se encuentran las metáforas relacionadas con lo meteorológico, con el frío y la oscuridad y, por el contrario, con el calor y la luz, para representar, respectivamente, la tristeza y la felicidad. Consiguientemente, el sentir frío significa padecer tristeza: «sentí frío, mucho frío, en el corazón» (Domingo Soler, 1925: 41), mientras que la alegría y el bienestar se vinculan a la luz, el sol y el calor que desprenden: «¡Sólo tu ramo de violetas le daba calor a mi corazón!» (Domingo Soler, 1925: 144). De hecho, la propia Amalia Domingo

Soler aclara en uno de sus cuentos esta metáfora antitética: «¡Siempre el contraste entre la luz y las sombras, la felicidad y el dolor! [...], los felices pueden considerarse como rayos de sol iluminando las densas brumas de la humanidad» (Domingo Soler, 1925: 45). De este modo, las referencias y metáforas construidas con esta antítesis son numerosas a lo largo de la obra, alterando a veces la forma pero manteniendo el sentido: «tras la tormenta vendrían días de sol» (Domingo Soler, 1925: 164).

Incluso, existe una correlación entre los sentimientos de los personajes y el paisaje, tanto natural como urbano. Temas como la tristeza, la soledad y la melancolía se representan mediante símbolos y ambientes realmente fríos, tormentosos y lúgubres, aspecto también típicamente romántico. Apreciamos esta cuestión, por ejemplo, en las sensaciones de una niña que expone: «me levanté muy triste. Nevaba en abundancia, [...] ¿Ves cuánta nieve cae?... Pues, más nieve tengo yo en mi corazón» (Domingo Soler, 1925: 177), a lo que su abuelo le responde: «Derriétela con el fuego de la caridad: eres muy egoísta, por eso tienes frío en el alma» (Domingo Soler, 1925: 177). Observamos, además, cómo la autora no desaprovecha ninguna ocasión para insertar sus ideales y crítica moral.

Según Hugh (1981), el paisaje contemplado desde la ventana es otro de los motivos del siglo XIX y que se va a reiterar en la literatura y arte del Romanticismo, ya sea de un jardín o de la ciudad, desde una casa o desde la prisión. En este sentido, «cuando lo que se ve desde una ventana forma parte de la imagen de una habitación, a veces con una figura que se asoma melancólicamente [...], el simbolismo es todavía más obvio» (Hugh, 1981: 111). Esto se debe a que, mediante ese contraste entre el interior y el exterior, queda implícita la oposición entre el propio mundo interior y exterior del personaje, entre la imaginación y la realidad, entre la felicidad y la tristeza. Sin duda, esta observación melancólica hacia el exterior desde una ventana también está presente en la obra de nuestra autora en descripciones como la siguiente: «una casita con una ventana, que tenía un marco de hiedra, y apoyada en él una joven [...]. La expresión de su rostro era dulce y triste; su mirada parecía dirigirse con afán a un tortuoso camino sombreado por copudos y frondosos árboles» (Domingo Soler, 1925: 299).

Igualmente, la luz y el calor no solo se vinculan a la felicidad y alegría, sino a la vida humana misma. De esta forma, «apagarse aquella luz de su existencia» (Domingo Soler, 1925: 171-172) significa 'morir', así como cuando los personajes comienzan a empalidecer, enfermar y fallecer se dice que «en sus hermosos ojos se apagaba la llama de la vida» (Domingo Soler, 1925: 169). De este modo, en estas metáforas la vida queda representada por el fuego, el cual desprende la luz y calor más poderosos dentro de los elementos naturales terrestres, dejando reflejada su importancia.

Ligada a la contraposición tristeza/felicidad, encontramos su relativo en la antítesis tierra/cielo, siendo la primera sucia y dificultosa y la segunda limpia, pura y liberadora. En esta línea, encontramos en la obra de nuestra autora comparaciones

metafóricas como, por ejemplo, «los desgraciados nos asemejamos a las piedras que lanzadas desde la cumbre de una montaña, se pierden en el fondo de los precipicios: de igual manera, cuando desaparecen los que sufren, nadie se acuerda de ellos; son piedras que ruedan no se sabe dónde» (Domingo Soler, 1925: 40). Y, asimismo, hablando de la posibilidad de progreso y mejora de todos los seres humanos: «Quedarse en el polvo en que se ha nacido, no es vivir; salir del lodo y remontar el vuelo, es cumplir nuestra misión humana» (Domingo Soler, 1925: 49). Por tanto, el ámbito del suelo con las piedras, la tierra, el polvo, el lodo, etc. posee una connotación negativa, mientras que lo contrario, que podríamos decir que se encuentra en un nivel más elevado, como el aire o el cielo, posee una connotación positiva, relacionada, posiblemente, con el sentido religioso o divino del cielo.

Por otra parte, otra metáfora muy recurrente es la de la vida como libro y, por tanto, las experiencias que se escriben en sus páginas para aludir al destino, la vida y la muerte: «Yo creo que Enriqueta dejará en blanco la mayor parte de las hojas que habrían de formar el libro de su vida» (Domingo Soler, 1925: 23). Se trata de una metáfora muy usual y que sigue teniendo trascendencia hoy en día, ya que podemos apreciarla en expresiones comunes como «pasar página» o, incluso, se puede relacionar con el común dicho «el destino está escrito», considerando esa correlación entre vida-libro y etapas de la vida-capítulos: «¿Es esta corta página de tu vida el único capítulo de tu historia?» (Domingo Soler, 1925: 34).

En suma, estos son algunos ejemplos de cada uno de los aspectos del amplio abanico de metáforas utilizadas por la autora y su frecuente relación con el mundo natural (las flores, las piedras, el mar, el cielo, el sol...) y abordando, sobre todo, los cuatro elementos naturales esenciales (tierra, agua, aire y fuego) para hablar, generalmente, de cuestiones metafísicas y existenciales como la vida y la muerte y, por otro lado, sentimientos como la felicidad y el dolor.

A estas metáforas y comparaciones metafóricas podemos añadir otros recursos estilísticos que enriquecen el discurso de nuestra escritora como, por ejemplo, antítesis: «Y se fue aquella alma de fuego, dejándome tanto frío en el corazón» (Domingo Soler, 1925: 149) o «ser y no ser; vivir y no vivir» (Domingo Soler, 1925: 219), paradojas: «En mi soledad vivo acompañado» (Domingo Soler, 1925: 236), animalizaciones: «enjambre de chiquillos» (Domingo Soler, 1925: 153) o «¡La miseria te rodea y el hambre agita sus siniestras alas en torno de tu cuna!» (Domingo Soler, 1925: 69), personificaciones: «Aquellas flores me decían: “*Vete tranquila, él llorará por ti*”» (Domingo Soler, 1925: 144), sinestesias: «amargo acento» (Domingo Soler, 1925: 65) o «muda emoción» (Domingo Soler, 1925: 201), metonimias: «el fruto de su trabajo se deshacía en manos de un hermano suyo, que era el Judas de aquella pobre y honrada familia» (Domingo Soler, 1925: 74-75). También, las hipérbolos, las gradaciones, los paralelismos y las preguntas retóricas están realmente presentes en estos cuentos.

Por ejemplo, apreciamos la hipérbole cuando se habla de sentimientos y moralidad. Así, cuando una de las protagonistas de un cuento describe su tristeza,

expone: «Perdí el sentido, y estuve entre la vida y la muerte más de veinte días» (Domingo Soler, 1925: 114), ya que acaba de morir un ser querido para ella. Por su parte, para indicar la maldad y perversión de otro personaje, se le describe como «un pequeño Satanás» (Domingo Soler, 1925: 161).

Por añadidura, se aprecian gradaciones ascendentes usadas para causar más impacto y emoción en los lectores. En concreto, en este ejemplo que indicamos, se usa para hablar del sufrimiento antes de morir y triste final de un personaje que se comportó inmoralmente durante toda su vida, causando dolor a sus seres queridos: «el látigo del remordimiento, la tortura del espanto, la locura del dolor» (Domingo Soler, 1925: 136). Asimismo, las estructuras paralelísticas también aumentan la emoción y la musicalidad, a la vez que reafirman las críticas e ideas que defiende la autora: «la teocracia que contempla roto a sus pies su cetro de hierro, que jamás perdona al audaz innovador [...], que en lugar de favorecer el desenvolvimiento gradual del progreso, pretende sujetar la razón a la ley inexorable de la autoridad; que para gobernar [...], que dejando un vacío en la conciencia» (Domingo Soler, 1925: 201). Igualmente, las variadas preguntas retóricas dirigidas al Universo y a Dios, normalmente, lamentan las injusticias sociales de las que la autora es testigo: «¡Oh, tú, quienquiera que seas!... Dime: ¿por qué creas niñas hermosas para que arrastren por el lodo sus encantos? [...] ¿Por qué nacen para la degradación?» (Domingo Soler, 1925: 88-89).

Pero, sin duda, la figura más repetida e interesante en la obra es el oxímoron «vivir muriendo» y, también, «vivir sin vivir», lo cual nos recuerda a los célebres versos de santa Teresa de Jesús: «Y tan alta vida espero, / que muero porque no muero», al igual que otras muchas expresiones que usa Amalia Domingo Soler en sus cuentos como, por ejemplo, «me envolvió en una de esas miradas de amor Inefable, cuya expresión nadie sabría traducir bien a nuestro lenguaje» (Domingo Soler, 1925: 148), para hablar de un amor casi divino e inexplicable.

Este misticismo propio de santa Teresa de Jesús también lo encontramos en otras muchas metáforas de Amalia Domingo Soler en las que identifica la existencia terrenal como cárcel y el cielo o el más allá como vida verdadera, liberadora y de felicidad: «su espíritu se desprendía de su cárcel terrestre para lanzarse en el infinito espacio» (Domingo Soler, 1925: 149), lo cual se relaciona totalmente con ese deseo de santa Teresa de Jesús de alcanzar la vida eterna que la esperaba tras la sufridora vida terrenal: «¡Oh Señor mío y bien mío!, ¿cómo queréis que se desee vida tan miserable, que no es posible dejar de querer y pedir nos saquéis de ella si no es con esperanza de perderla por Vos [...]?» (Santa Teresa, 2014: 815).

Como apunta Correa, en el siglo XIX varios autores realizaron relecturas diversas de la insigne mística, «cuya vida servirá a los inquietos e hipersensibles hombres y mujeres de letras de diverso estímulo y de inspiración» (2016: 145). Una de estos autores sería Amalia Domingo Soler, quien, como observamos, recupera el misticismo y sensaciones espirituales de la santa para apoyar y reforzar la emoción de la doctrina espiritista. De hecho, como reconoce la estudiosa Correa,

es común en las obras de nuestra autora encontrar «numerosos episodios de carácter místico, con presencia de visiones sobrenaturales, revelaciones y contactos con la divinidad, además de ponerse de manifiesto una serie de poderes de sanación» (2017: 87). Estas son cuestiones absolutamente presentes en sus *Cuentos espiritistas* y que, como es bien sabido, también eran propias de Teresa de Jesús.

### **La cultura de la autora: metaliteratura y argumentación**

En resumen, apreciamos el depurado y poético estilo de nuestra autora, la cual envuelve su narración con numerosos recursos estilísticos que añaden plasticidad a lo descrito, así como belleza y feísmo al mismo tiempo, produciendo en nosotros, los lectores, impresión y emoción, además de servir para construir un discurso realmente rico en cuanto a la calidad literaria. Este aspecto poético del relato de Amalia Domingo Soler no simplemente se consigue mediante los recursos más propios del género poético, sino que, incluso, encontramos este mismo género inserto en su obra narrativa. Así, observamos poemas de autores de la época apreciados por la autora que casan perfectamente con el asunto del cuento en el que se introducen, los cuales sirven para reforzar las opiniones y argumentaciones de la autora. Un ejemplo sería la inserción de unos versos del poeta y filósofo Campoamor, al cual nombra antes de reproducir su poema (Domingo Soler, 1925: 184):

Es tan bella esa mujer,  
que bien se puede decir:  
*Sólo por verla..., nacer;*  
*después de verla..., morir.*

Paralelamente, también encontramos algunos poemas cuya autoría pertenece a la propia Amalia Domingo Soler, exponiendo, así, su faceta como poetisa. Un ejemplo sería un poema inspirado en la relación entre dos personajes de uno de sus cuentos, los cuales han compartido un gran amor, propio del Romanticismo, ya que se introduce con la antítesis típica del amor imposible placer/dolor: «estamos enlazados como el placer y el dolor» (Domingo Soler, 1925: 144). Este amor se expresa en el poema mediante comparaciones expuestas en estructuras paralelísticas, comenzando con otra antítesis también frecuente y expuesta anteriormente (luz/sombra) y continuando con más comparaciones entre palabras que sí que pertenecen al mismo campo semántico (Domingo Soler, 1925: 144):

Como la luz y la sombra.  
Como la voz y el eco.  
Como la flor y el fruto.  
Como el tronco y las hojas.  
Como la nube y la lluvia.  
¡Cuánto nos hemos querido!

Igualmente, además de este hibridismo de géneros narrativo y poético en estas ocasiones puntuales, la metaliteratura está presente en gran parte de la obra que analizamos, ya sea por las continuas referencias al oficio de escritora de artículos que realizan tanto la propia autora hablando de sí misma como otros personajes sobre ella, o por la inserción de relatos y cartas de otros personajes dentro de los cuentos. Adicionalmente, las referencias a célebres escritores tanto extranjeros como nacionales son constantes, nombrando, sobre todo, a Cervantes y su *Quijote*.

Por todo ello, las habilidades estilísticas de nuestra autora son evidentes, así como su cultura, la cual es considerable y se hace patente en sus continuas referencias mitológicas y artísticas: «Aunque sea más bella que la Venus de Milo, [...] aquella mujer queda convertida en una hermosa estatua de carne, para la cual no habrá un segundo Pígalión que la anime con su espíritu» (Domingo Soler, 1925: 85). Como vemos, estas referencias a variadas obras de arte, tanto pictóricas como escultóricas, las suele usar para comparar la belleza de las jóvenes de sus cuentos con el canon de belleza renacentista: «la hermosura del Apolo del Belvedere o la belleza de la Venus de Médicis» (Domingo Soler, 1925: 89).

También son frecuentes las alusiones a la Biblia y otras religiones: «Digamos como los masones cuando se acerca un profano: “¡Llueve!”» (Domingo Soler, 1925: 144), en este caso identificando a los masones con los espiritistas y a los profanos con los escépticos, no pudiendo hablar de temas espíritas en su presencia por miedo a ser juzgados o rechazados.

Igualmente, están presentes más referencias y comparaciones con otras culturas y tradiciones como, por ejemplo, las que se usan para criticar a las mujeres sin pudor, las cuales, para la autora, son más desgraciadas que «las castas degeneradas de la India y del Peloponeso, los parias y los ilotas» (Domingo Soler, 1925: 86). Sobre todo, las referencias a la cultura grecolatina y egipcia son las más abundantes: «Los griegos recibieron del Egipto los rudimentos de la ciencia, pero no admitieron sus costumbres, [...]. Los romanos, que estuvieron en Atenas a estudiar sus leyes escritas sobre cilindros giratorios, las ampliaron» (Domingo Soler, 1925: 200), defendiendo que, en el tiempo de la autora, estas reglas antiguas continuaban siendo fundamentos principales de las leyes europeas. Todo ello es usado para defender que el progreso es un legado que pasa de generación en generación, alegando que el espiritismo responde al avance, aceptando y recogiendo todos estos saberes que nos han ido dejando todas las culturas a lo largo de los siglos, por lo que recoge la verdad absoluta.

Ligado al campo de conocimiento de la cultura y la historia está el de la ciencia, el cual nuestra autora también maneja, dejando constancia de ello en su obra, añadiendo datos histórico-científicos para apoyar sus propios argumentos. Un ejemplo de ello es la respuesta que da a uno de los personajes de sus cuentos, una mujer que no cree en la comunicación con el más allá ni en la existencia de los espíritus si quiera, incluso a pesar de confesar haber visto en alguna ocasión entes. Ante el escepticismo de esta, Amalia Domingo Soler le responde: «Entonces usted dice

como los cardenales que condenaron a Galileo: *no quiero mirar*» (Domingo Soler, 1925: 126) para, así, recalcar su crítica a la hipocresía de su personaje y, de paso, la de la Iglesia que condenó al célebre científico.

Sin embargo, esta gran cultura de la autora y maestría a la hora de usar e introducir recursos literarios se combina con el uso de numerosos dichos y refranes populares, quizá con la intención de llegar a un público más amplio y de enriquecer aún más su discurso con la sabiduría popular, además de apoyarse en esta para sostener sus argumentos a favor de la doctrina espiritista. Ejemplos de ello serían: «donde no hay harina todo es mohína» (Domingo Soler, 1925: 69), «como perro sin amo, [...] fui creciendo entre malas hierbas» (Domingo Soler, 1925: 153), «Bien dice el refrán que todas las mujeres son curiosas» (Domingo Soler, 1925: 153) o «no hay mal que por bien no venga» (Domingo Soler, 1925: 162). Además, el uso de aforismos usados como argumentos de sabiduría general también es frecuente: «Dice un antiguo aforismo que *gustando la ciencia, se cae en la incredulidad, pero empapándose en ella, se torna a la fe*. Pues esto mismo sucede con el espiritismo» (Domingo Soler, 1925: 223).

Pero, sobre todo, los argumentos más usados a lo largo de los cuentos son los de autoridad, basados en la figura de Allan Kardec, maestro de la doctrina, y en los descubrimientos científicos en general. En definitiva, se trata de argumentos en defensa del espiritismo, una persuasión común de la autora para convencer de la veracidad de la doctrina:

He oído cómo os burlabais del espiritismo, y francamente, me duele ver hombres entendidos malgastando su tiempo en negar lo que no conocen. Seis mil estrellas vemos en el cielo a simple vista, pero con el telescopio se ven cuarenta millones de puntos luminosos, sin contar las miradas que escapan al objetivo astronómico. En la gota de agua no vemos millones de infusorios, pero con el microscopio los distinguimos. Ciegos son los que niegan la luz del sol (Domingo Soler, 1925: 192).

Por su parte, los argumentos de experiencia propia también son bastante comunes, los cuales se observan claramente en afirmaciones de la autora como la siguiente: «Yo lo sé por experiencia propia. Antes de ser espiritista, mi idea fija era morir, pensando que donde no hay sensación, no hay agonía; [...] Y desde que estudio el espiritismo, sólo pienso en trabajar, en ilustrarme más y más, en progresar» (Domingo Soler, 1925: 198). Al fin y al cabo, siempre intenta defender la felicidad y esperanza que proporciona la doctrina, convirtiendo en mejor persona a todo aquel que la sigue.

Incluso, ella misma admite su defensa del espiritismo por medio de la persuasión en una ocasión: «He copiado las palabras dichas por el orador; pero en la fría escritora no se puede recoger el tono de la dicción, el alma del discurso, el fuego de la peroración» (Domingo Soler, 1925: 202). Como se observa, las palabras *orador*,

*dicción, discurso y peroración* pertenecen, sin duda, al campo de la oratoria, retórica, persuasión y argumentación, todo ello a favor del espiritismo. De hecho, la propia Amalia Domingo Soler suele practicar la peroración al finalizar numerosos cuentos, o sea, en la última parte de su discurso, donde realiza una especie de moraleja y enumera y recoge las pruebas de la verdad y utilidad del espiritismo para el progreso tanto individual como social, intentando llegar a los lectores y convencerlos, concluyendo cada cuento de manera contundente.

## TEMAS

### El espiritismo

Así, nuestra autora, apoyándose en la cultura y desde una visión razonadora y hasta científica, defiende a lo largo de toda la obra la doctrina espiritista. De este modo, el espiritismo se convierte en el tema principal de la mayoría de los cuentos, acompañado siempre de las ideas de razón, verdad, luz, saber, y, por supuesto, progreso. De hecho, muchos de los personajes con los que se encuentra la narradora son escépticos, como, por ejemplo, numerosos médicos y científicos materialistas, pero, tras algún suceso y pruebas positivistas y observables, acaban siendo creyentes de la existencia de los espíritus y las ideas espiritistas. Por tanto, queda claro cómo quedan convencidos de manera racional y, además, cómo ellos mismos reconocen y exponen los beneficios de la doctrina: «desde que estudio el espiritismo, sólo pienso en trabajar, en ilustrarme más y más, en progresar [...]. El espiritismo es salud para el alma y para el cuerpo» (Domingo Soler, 1925: 198).

Como se señaló anteriormente, los espiritistas solían ser, sobre todo, difusores de las enseñanzas de la doctrina y trabajaban con el objetivo de conseguir la salvación de la humanidad, compartiendo la verdad plena de las comunes y universales dudas existenciales, las cuales resolvía la doctrina y solía rechazar o negar la Iglesia católica. Así, según Bernal Creus (2005), espiritistas como nuestra autora proclamaban la libertad de conciencia contra los dogmas del catolicismo. No obstante, como ya indicamos anteriormente, esto no quería decir que rechazasen los valores católicos ni mucho menos la existencia de Dios, sino que apuntaban el problema a la Iglesia como institución, con un marcado anticlericalismo.

Por tanto, al mismo tiempo que recuperaban y enseñaban el moralismo propio de la religión católica, también proporcionaban respuestas y consuelo, tal y como se observa continuamente en la obra de nuestra autora, la cual mitiga el sufrimiento y tristeza de los personajes introduciéndolos en las ideas de la doctrina, haciendo que recuperen la esperanza y alegría tras la muerte de un ser querido ofreciéndoles la idea de la reencarnación.

Todo esto va ligado a la libertad propia del alma romántica. La formación educativa y cultural se ve como una forma de liberarse, de salir de la ignorancia y desconocimiento. Como es bien sabido, el saber proporciona libertad, así como

esta se necesita para poder seguir conociendo y sabiendo: «la libertad entendida como necesidad del individuo para explorarse y explorar el mundo exterior, y para lograr la comunicación del Uno con el Todo [...]. La libertad se convierte para el romántico en una exigencia primordial» (Gras Balaguer, 1983: 40).

Es más, como indican Pacheco y Vera, para el autor romántico Poe «la existencia de los seres es limitada en el tiempo, pero es a la vez perpetua: no existe la muerte como inexorable extinción, sino como tránsito de un estado primero a otro nuevo —que nunca será último—, resultado de la incomprensible metamorfosis del universo» (1998: 25). Parece que esto casa con la idea de reencarnación o multitud de vidas de las que habla nuestra autora, idea con la que da consuelo a las personas que están sufriendo dificultades, penalidades y dolores en la vida actual, ya que, como desconocen las leyes del Universo que defienden los espiritistas, como la migración de almas y pluralidad de vidas, viven angustiados y desolados, creyendo que la única vida que poseen es desgraciada.

Pero esta vida de mejores condiciones en el más allá era asignada a aquellos que hubiesen practicado buenas acciones en la vida terrenal, siguiendo los valores morales del cristianismo. «Para el espiritismo kardeciano, la caridad era la clave para alcanzar una vida futura a través de reencarnaciones progresivas, es decir, siempre dirigidas hacia un estado superior de la moral» (Graus, 2019: 4). De ahí que la obra de nuestra autora esté cargada de crítica social y enseñanzas morales y que el tema de la generosidad y caridad sea fundamental a lo largo de toda ella e íntimamente ligado al tema del espiritismo: «sólo por medio de la caridad, como manifestación práctica del amor universal, pueden cicatrizarse las profundas llagas abiertas por el egoísmo en las sociedades humanas» (Domingo Soler, 1925: 201).

Por su parte, además de la caridad, dentro de la temática espírita encontramos, a su vez, otros temas ligados a este como el sonambulismo y los sueños. Autores como McCorristine (2012) han detectado conexiones entre el llamado «trance magnético» y el estado mental del sonambulismo, en el cual el sujeto que lo padece no se encuentra ni despierto ni dormido. Según sus estudios, en este estado de sueño la inteligencia y el lenguaje de los pacientes que han sido analizados parece que aumenta o mejora pero cuando despiertan no son capaces de recordar nada de esto. Por tanto, se cree que en un mismo cuerpo o en una misma personalidad viven dos existencias diferentes. Recordemos que, según López Gómez, el magnetismo animal, ese que está directamente relacionado con las prácticas espiritistas, se define como «la energía, análoga a otras energías físicas, tales como el calor, la luz, la electricidad, etc., que puede emitir todo organismo animal, y especialmente el hombre» (1926: 110).

Esta doble inteligencia se debe a que, siguiendo a Hugh, «en los sueños, en los que la mente del adulto se libera de las trabas del sentido común, podían vislumbrarse las realidades eternas» (1981: 326). Además, este mismo estudioso afirmaba cómo para el médico y filósofo Gotthilf Heinrich von Schubert, el cual estaba totalmente influido por Schelling, en los sueños el ser humano también reconoce recuerdos

de estados de ánimo anteriores y ya olvidados o desaparecidos. De este modo, «las profundidades del alma podrían revelar no sólo destellos del cielo, sino también del infierno» (Hugh, 1981: 328). Igualmente, esto responde a la idea romántica de evasión, de imaginar y escapar de la cruda realidad que rodea a los sujetos románticos, siempre atormentados.

Sin embargo, este estado de sonambulismo no debe confundirse con la mediumnidad. Graus manifiesta cómo los investigadores psíquicos del siglo XIX tuvieron que demostrar esta diferencia, intentando reproducir mediante la hipnosis el fenómeno del sonambulismo y desvincularlo con el trance de los médiums, ya que, para los estudiosos de la época «los fenómenos mediúmnicos representaban un nuevo campo de estudio, no reductible al llamado sonambulismo» (2019: 12), el cual es sinónimo de hipnotismo. En definitiva, tal y como también podemos observar en los *Cuentos espiritistas* de nuestra autora, la principal diferencia residía en que mientras que los sonámbulos obraban bajo la influencia de su propio espíritu, los médiums eran un instrumento o, como su propio nombre indica, un medio por el cual otros espíritus se comunicaban con los vivos, tomando su cuerpo durante un determinado tiempo gracias al consentimiento del propio médium. Así, el espíritu se valía de la energía del médium para materializarse en el mundo terrenal.

Como decíamos, al producirse las comunicaciones, los médiums entraban en estado de trance para dar paso a los espíritus, adoptaban la personalidad del espíritu que tomaba su cuerpo y, por eso, se consideraba que algunos médiums caían en una crisis de histeria. Según Graus, «la visión patológica del médium devino paradigmática en la medicina y psiquiatría de la segunda mitad del siglo XIX» (2019: 35).

En consecuencia, se iniciaron estudios sobre los estados alterados de la conciencia, las personalidades múltiples y el automatismo, haciendo que el análisis psicológico de los médiums permitiese investigar ciertas enfermedades mentales. Esto produjo que se pusiera en duda la hipótesis espiritista, debido a que los estudios se centraron en el subconsciente del médium y en intentar descubrir la causa natural y psicológica de su trance, incluso relacionándolo con enfermedades mentales como la locura o la histeria, mientras que para los espiritistas estos estados eran provocados por la entrada de espíritus que intentaban comunicarse, residiendo en los cuerpos de médiums, los cuales eran seres humanos dotados de mayor sensibilidad para ello. De este modo, en la obra de Amalia Domingo Soler encontramos numerosas comunicaciones, sesiones espiritistas, médiums e, incluso, materializaciones y apariciones de espíritus. Observamos un ejemplo en el testimonio que realiza un padre sobre su hija:

[...] la niña siempre miraba a un punto fijo [...]. Todos los de casa nos convenimos que Julia veía a un ser invisible para nosotros [...], yo, que entonces era materialista, creía que mi hija no tenía los cinco sentidos cabales, y la

hice reconocer por algunos alienistas, que no hicieron más que admirar su precoz inteligencia (Domingo Soler, 1925: 193).

Siguiendo este hilo, por supuesto, la narradora también aborda los trances y las posesiones de personas por parte de espíritus malignos, desmintiendo que estos ocurran debido a enfermedades mentales: «hay muchos que pasan por locos y no son sino obsesados [...], no debe confundirse la *locura patológica* con la *obsesión*; ésta no procede de ninguna lesión cerebral, sino de la subyugación ejercida por los espíritus maléficos» (Domingo Soler, 1925: 197).

Respecto a las apariciones de fantasmas o, más bien, espíritus, en ocasiones, estas causan a aquellos que las presencian miedo y desconcierto, quedando asombrados y aturridos, sin poder discernir bien si viven en la locura o cordura. Por ejemplo, así relata uno de los personajes una aparición de una antigua amante durante su noche de bodas: «se me presentó Flor de Lis, vestida de blanco, con el cabello suelto y una flor de lis sobre el corazón» (Domingo Soler, 1925: 267). Mientras, su esposa describe el estado de este personaje durante el momento en el que se produjo la aparición: «vi a Leoncio desfigurado, con el cabello erizado y los ojos casi fuera de sus órbitas [...], parecía un loco hablando solo» (Domingo Soler, 1925: 263).

Tras observar estos aspectos, hemos aclarado por qué discrepamos con la idea que proponía el estudioso Pédeflous (2013) de que en los *Cuentos espiritistas* de nuestra autora, como todo texto espiritista, no se habla de espíritus malignos, del demonio o de apariencias materiales de fantasmas, rasgos más románticos que, según él, sí encontraríamos en textos fantásticos de Bécquer o Espronceda. No obstante, hemos podido observar que la obra que analizamos, además de inscribirse en las características propias de los escritos divulgativos de la doctrina, también posee ese carácter romántico y tenebroso al abordar la aparición de fantasmas e, incluso, posesiones diabólicas, elementos que aumentan el miedo y terror de los personajes y, quizás, también de los lectores de estos cuentos, aunque después la autora se encargue de proporcionar la explicación racional de esos fenómenos y recordar los beneficios de estar en contacto con el mundo del más allá y la doctrina espiritista.

En cuanto a las comunicaciones, estas siempre aparecen en el texto de la autora señaladas tipográficamente entrecomilladas, hayan sido recibidas mediante audio, es decir, al escuchar voces de espíritus, o mediante escrito, a través de la práctica de la escritura automática. Sea como fuere, para Amalia Domingo Soler «la comunicación tiene un fin más trascendental que el de satisfacer pueriles curiosidades humanas» (Domingo Soler, 1925: 116), ya que, sobre todo, las personas desean recibirlas para obtener consuelo, esperanza y tranquilidad tras la pérdida de sus seres queridos.

## La vida y la muerte

Por su parte, el espiritismo también producía tranquilidad al responder a todas las cuestiones y dudas trascendentales que habían atormentado a nuestra autora durante toda su vida. Entre ellas, en sus cuentos son recurrentes las relativas a la vida y la muerte humanas como, por ejemplo: «¿Qué hubo ayer? ¿qué historia se desarrolla hoy? ¿qué epílogo tendré mañana?» (Domingo Soler, 1925: 17).

Además, también mencionamos ya la idea de que mientras que la vida, a menudo, estaba relacionada con el sufrimiento y las injusticias, la muerte era liberación y calma, un nuevo comienzo. De hecho, como apunta Correa (2015), en el discurso espiritista era frecuente que la palabra *muerte* fuese sustituida por sinónimos más acordes a su visión optimista del más allá como, por ejemplo, *tránsito*, *promoción* o *desencarnación*. Y, precisamente, esa libertad y serenidad que se ve en la muerte se debe a la idea de otra vida, de la reencarnación, considerada la mayor manera de justicia.

En suma, al contrario de lo que defiende la religión católica, para Amalia Domingo Soler la idea de la reencarnación y la traslación de almas es totalmente verídica y, de hecho, se justifica con los extraños y aparentemente inexplicables recuerdos que viven en la mente de algunas personas o con la increíble inteligencia y sabiduría que poseen algunos niños: «el hombre es un viajero que va dando la vuelta a los mundos hace miles de siglos; de otro modo no se puede comprender que haya niños precoces que asombran con su talento» (Domingo Soler, 1925: 119).

Esta idea de justicia tras la muerte terrenal también está totalmente ligada al tradicional tópico *omnia mors aequat*. Es decir, la muerte nos iguala a todos, es la gran niveladora de las diferencias sociales en vida insalvables, pues hace tabla rasa. Como declara nuestra autora en sus cuentos, al morir llegamos al «último refugio igualitario de los cementerios» (Domingo Soler, 1925: 38). También, como defendía Kardec, hablando sobre la igualdad de la tumba, exponía que esta «es la reunión de todos los hombres, y en ella terminan desapiadadamente todas las distinciones humanas [...]. El recuerdo de sus buenas y de sus malas acciones será menos percedero que su tumba, la pompa de sus funerales no le lavará sus impurezas» (1904: 350).

En cuanto a los *Cuentos espiritistas* de Amalia Domingo Soler, en estos la muerte, normalmente, siempre es fatal, causada por enfermedades o por el suicidio. En relación a este aspecto, podemos atisbar cierto fatalismo romántico, en el sentido de un destino trágico que se cierne sobre los personajes de la autora y que no pueden evitar. De hecho, también Kardec (1904) confirmaba la existencia de un destino para cada persona según las deudas procedentes de vidas pasadas que poseía su espíritu: «La fatalidad existe solo en virtud de la elección que ha hecho el Espíritu, al encarnarse, de sufrir tal o cual prueba. Eligiéndola, se constituye una especie de destino» (1904: 357). Sin embargo, se considera que estas pruebas

son físicas y que el espíritu conserva su libre albedrío en cuanto al bien y el mal, es decir, es dueño de decidir si ceder o resistir a los vicios o malas acciones.

Esto enlaza con la idea de que para la doctrina espiritista no existía un cielo e infierno como para la doctrina católica, sino que estos eran la representación del bien y el mal en la misma Tierra. Así mismo lo expresa nuestra autora:

Nunca me ha ilusionado el *cielo* de las religiones con el trono esplendente de Dios, donde éste está sentado entre coros angélicos, castas vírgenes y bienaventurados por mansedumbre evangélica. De igual manera, tampoco el *infierno* bíblico con su fuego eterno y Lucifer presidiendo aquel antro de condenados ha podido hacerme recelar que mi alma pudiera un día habitarlo (Domingo Soler, 1925: 78).

Por tanto, según Kardec (2020), el paraíso y el infierno de los que habla la religión cristiana solo existen en la imaginación de los seres humanos, es fruto de un intento de materializar algo cuya esencia infinita no podemos comprender. De igual modo, como expone en su obra *El evangelio según el espiritismo* (2011), el purgatorio al que se refiere la Iglesia, para los espiritistas existe en la propia Tierra, donde, como señalábamos, se da la expiación de faltas y deudas contraídas en vidas pasadas. Esta idea también la suscribe Amalia Domingo Soler: «La vida en la tierra, en su desenvolvimiento y desarrollo, tiene *cielos, purgatorios e infiernos*» (Domingo Soler, 1925: 78).

Siguiendo con el tema de la muerte, Hartmann (2012) apunta cómo los espíritus que normalmente se comunican de manera más urgente directamente con los humanos vivientes o a través de los médiums son aquellos víctimas de accidentes fatales, suicidas o que fueron privados prematuramente de su vida terrestre. Es decir, no es común recibir comunicaciones de espíritus que vivieron una vida terrestre plena y feliz o que no hayan dejado alguna conexión pendiente con alguien o algo perteneciente a la vida terrenal. Este aspecto se confirma al leer la obra de nuestra autora, en la que se observan comunicaciones de espíritus que siempre tienen el objetivo de calmar y consolar a sus destinatarios.

Para Gras Balaguer, el suicidio es la solución para el hombre romántico que no ha conseguido reconciliar su «yo» con su alteridad, «sintiendo una profunda impotencia que sólo supera eligiendo libremente la muerte. La solución a su eterno conflicto entre el deseo y la realidad» (1983: 44). De esta manera, se deposita en el suicidio la esperanza de volver a nacer, de tener otra oportunidad distinta a la vida trágica y llena de dolor que se vive. Como sigue apuntando Gras Balaguer (1983: 45): «En la muerte, el alma romántica encuentra a su vez la liberación de la finitud». Así, paradójicamente, la muerte es una nueva oportunidad de vida.

## El amor

### *El amor romántico*

Esta concepción romántica del suicidio está totalmente relacionada con el amor. Como asegura Gras Balaguer: «En el amor romántico hay una aceptación de la autodestrucción y del pathos trágico que le es inherente» (1983: 44). Este tipo de amor incrementa considerablemente la insaciabilidad de deseo del romántico y, por ello, se convierte en vehículo de la muerte o, más bien, del suicidio, donde la pasión y el amor encuentran su mayor extinción. Por ello, el personaje herido por un amor imposible sufre una existencia desvitalizada y vacía, un rechazo del mundo, una muerte en vida. Así, en los *Cuentos espiritistas* encontramos la típica dialéctica romántica de los opuestos que se retroalimentan como, por ejemplo, vida/muerte, amor/muerte o placer/dolor.

Como exponen Pacheco y Vera (1998: 90): «el héroe romántico siente el peso de la realidad, de un mundo positivista y utilitario que destruye sus ensoñaciones cósmicas, sus anhelos de plenitud y lo induce al suicidio, a la autoinmolación». Por tanto, el suicidio es visto, según los cánones románticos, como un acto heroico con el que el sujeto puede ser libre eligiendo el momento de su propia muerte, triunfando sobre la realidad trágica que le ha tocado vivir. Como puede observarse, la literatura romántica se centró en numerosos procesos psicológicos y sentimentales, en los estados del individuo y sus pasiones e impulsos, reflejando las complejidades más profundas de la mente del yo.

No obstante, estas formas de representación románticas en el ámbito de la escritura y literatura suponían un problema para las mujeres escritoras, ya que «no podían asumir la oportunidad que les ofrecían para desvelar la experiencia personal y el lenguaje cotidiano, por tanto no podían identificarse con el sujeto creador masculino y tampoco con el objeto femenino que éstos reproducían» (Soler Arteaga, 2017: 122). Puede que, por ello, la solución que adoptó Amalia Domingo Soler fuera relatar en tercera persona las relaciones de otros personajes, sobre todo las amorosas de tipo romántico.

Estas historias de amor imposible son «enfocadas por Amalia Domingo como la cínica y cruel realidad de una sociedad en la que no existe espacio para este» (Ortega, 2008: 237). Se trata de historias amorosas fuera de la norma decimonónica y, por tanto, imposibles de realizar dentro de esa sociedad. Un ejemplo de esto sería un personaje llamado Pedro, quien confesó: «Amaba a Juanita con toda mi alma. Pero no podía aspirar a su mano, porque ella era rica y yo pobre [...]. Como la vida sin ella me era odiosa, resolví morir» (Domingo Soler, 1925: 156).

Como sabemos, el amor se convierte en uno de los ejes y temas principales del movimiento romántico, normalmente envuelto en una actitud de tristeza, melancolía y sueño irrealizable y su consecuencia, como declara Navas Ruiz, es la infelicidad: «las dificultades se amontonan, el destino se interpone y la cara final de la pasión es la muerte trágica o el amargo desengaño» (1973: 28). Por ello, los

amantes de los cuentos de Amalia Domingo Soler, los cuales se describen como locos de amor y violentamente enamorados, ante la imposibilidad de tener una relación, ya sea por convenciones sociales o por la muerte de uno de ellos, eligen el suicidio como vía de escape, como la alternativa que les permitirá estar juntos: «si te pierdo, me moriré; ¡sin ti no quiero la vida!» (Domingo Soler, 1925: 214). O, por otra parte, en otras ocasiones, simplemente mueren de tristeza. Esto es el amor *plus ultra* del que habla Ortega (2008), el amor más allá de la muerte: «a los tres meses de morir Sofía, murió él de consumación, diciendo poco antes de lanzar su postrer suspiro: —Me voy porque ella me espera» (Domingo Soler, 1925: 172).

Este concepto se vuelve a relacionar con el tema de la reencarnación, ya que existen personas que en la Tierra simpatizan debido a que fueron amantes en otras vidas, sus espíritus se recuerdan y, por esta razón, se aman y sienten la necesidad de estar juntos. Esto es sabido gracias a una comunicación que recibe desde el más allá uno de los personajes de Amalia Domingo Soler por parte de su mujer fallecida, quien sentía un gran e inexplicable amor y cariño por un niño (Elías) y, al morir, recuerda que esto se debía a que fueron amantes en numerosas vidas pasadas. Mientras hay amores que nacen en la propia Tierra, otros ya vienen de otros mundos y otras vidas, así se lo explica a su marido a través de la escritura automática:

Elías era tan simpático para mí. Juntos sucumbimos en el circo de Roma; juntos hemos sido descuartizados por los caballos del desierto; juntos nos han quemado en las hogueras de la Inquisición; juntos hemos sido degollados en la memorable noche de San Bartolomé [...]. Por eso en la tierra, con ser tantos los amores que me rodeaban, me faltaba algo, ¡sentía que me faltaba él! (Domingo Soler, 1925: 173-174).

### ***El amor maternal y familiar***

Volvemos a observar cómo la figura de los niños es realmente importante para nuestra autora, estos son vistos como seres totalmente puros, ángeles y sabios, por lo que se deben proteger, sobre todo porque suelen ser los más indefensos y descuidados por la sociedad que los rodea, de ahí que se dé una constante denuncia social en la obra. Este aspecto angelical y santo que Amalia Domingo Soler concede a los niños también es un rasgo propio del movimiento romántico. Siguiendo a Pacheco y Vera, los autores románticos defendían la idea de que «el niño es como Adán antes de comer de la manzana, está todavía cerca de Dios, un ser divino en un mundo que se ha alejado de Dios. Los niños son los verdaderos sacerdotes de la humanidad y pueden ser incluso intermediarios entre Dios y los adultos» (1998: 197).

Así, célebres autores románticos como, por ejemplo, Schiller, según indica Hugh, exponen que el niño es lo que deberíamos volver a ser, puesto que los infantes son lo que antes éramos los adultos, alegando que «en tiempos fuimos

naturales como ellos, y nuestra cultura debe, por vía de la razón y la libertad, hacernos regresar a la naturaleza» (1981: 322). Es decir, al fin y al cabo, los niños representaban esas capacidades que los adultos habían perdido. Por su parte, también Wordsworth elaboraba en sus obras un culto a los más pequeños, creyendo que eran un «vínculo con el mundo natural y el sobrenatural, situados más allá de la comprensión humana» (Hugh, 1981: 324).

Estas ideas son absolutamente compartidas por nuestra autora, quien valora con totalidad la figura de los niños, su inteligencia, inocencia y pureza de alma, además de conexión con el mundo espiritual e, incluso, místico, sagrado y religioso. Esta es la razón por la que en sus *Cuentos espiritistas* ellos son unos de los principales protagonistas, así como su cuidado y protección, que resulta un aspecto crucial para el buen progreso de la sociedad en general. Por tanto, la educación, la atención y el amor familiar, sobre todo el maternal, son para Amalia Domingo Soler factores decisivos para el correcto desarrollo de los niños y, consiguientemente, el conveniente comportamiento de los adultos del futuro: «dos palabras divinas, dos frases que valen más, mucho más, que todo cuanto se ha escrito en los libros sagrados de las diversas religiones que han ido educando y civilizando la humanidad; esas dos palabras eran: *¡amor maternal!*» (Domingo Soler, 1925: 21-22).

Así, este interés por la infancia se traduce en la obra de nuestra autora, por un lado, en exaltar el mundo de los más pequeños, al igual que numerosos autores románticos y, sobre todo, pintores, quienes «intentaron recuperar el paraíso perdido de la niñez entregándose a una visión ingenua de la brillantez y hermosura de la naturaleza». (Hugh, 1981: 325). Del mismo modo, Amalia Domingo Soler plasma mediante sus palabras toda esa atmósfera cándida e inocente que envuelve a los niños. Uno de los numerosos ejemplos donde podemos apreciar esto sería el cuento titulado «Los juguetes» (Domingo Soler, 1925: 249).

Por otro lado, el tema del mundo infantil también se aborda a través de la crítica, recalando, al mismo tiempo, la importancia de la unión y el amor de la familia para la supervivencia y felicidad de los niños, así como su exitoso desarrollo como adultos, tal y como apuntamos recientemente: «Muchos criminales, muchas prostitutas han declarado, al hacer su última confesión, que en su hogar no habían recibido sino frialdades y humillaciones de los que les dieron el ser» (Domingo Soler, 1925: 67).

### **La denuncia social**

Como defiende Mateo Avilés (2011: 41): «Desde sus primeros pasos en los países europeos, el espiritismo trabó íntima relación con el vegetarianismo, la homeopatía, el feminismo, la masonería y los movimientos sociales más avanzados, como el socialismo en sus distintas tendencias». También, siguiendo a Pédeflous (2013), sabemos que el espiritismo toma elementos tradicionales del cristianismo, como los que ya se han ido destacando anteriormente, así como ideas

del platonismo (dualidad cuerpo/alma), pitagorismo (reencarnación), anticlericalismo (crítica a la Iglesia católica), movimiento krausista (fe fundada en la razón y la ciencia), anarquismo (rechazo de algunos aspectos de la religión católica y defensa de la racionalidad), reformismo social y regeneracionismo (regeneración del individuo y de la sociedad mediante la educación y la moralización). Pero, pese a que recoge ideales de todas estas corrientes de la época, «el espiritismo no deja de ser una doctrina original que ha enriquecido la imaginaria popular y literaria hasta nuestros días» (2013: 152).

Además, esta doctrina fue mayormente difundida por mujeres, como la autora que protagoniza este trabajo. Tal y como expone Correa (2019: 126-127):

Bien fuera mediante la voz de otros [de los espíritus] o gracias a su propia voz, es decir, médiums o difusoras del fenómeno, lo cierto es que la presencia femenina en el espiritismo resultó muy abundante y [...] vinculada frecuentemente con las reivindicaciones sufragistas o con la lucha por los derechos civiles de las mujeres.

Así, el espiritismo se convirtió en ese espacio donde las mujeres pudieron conectar con los movimientos a favor de la liberación de la mujer, dentro de una sociedad caracterizada por «la subordinación, la invisibilidad, la exclusión y la inferioridad legal de las mujeres, relegadas casi siempre al papel de madres de familia y cuidadoras del hogar y de la prole, sin autonomía personal» (Mateo Avilés, 2011: 196).

De hecho, el propio Allan Kardec era defensor de la emancipación de las mujeres, sin la cual la humanidad no avanzaría hacia el progreso: «era partidario de la plena igualdad de derechos entre los sexos, de abolir los privilegios masculinos y modificar los códigos civiles y penales borrando de ellos la discriminación sexual» (Ramos Palomo, 2005: 74).

Sin embargo, aunque el espiritismo contribuyó a que se difuminaran las líneas divisorias entre los espacios públicos y privados e intentase redefinir conceptos como las relaciones sociales de género, el matrimonio o la familia desde puntos de vista más igualitarios, esto se realizó, como indica Ramos Palomo (2005: 69): «sin trastocar los papeles tradicionales de “esposo protector” y “madre amantísima”». Por tanto, las mujeres continuaban poseyendo la responsabilidad de dirigir la educación de sus hijos, así como de desempeñar las labores femeninas del ámbito doméstico, algo que también defendía nuestra autora en sus cuentos.

Esa regeneración y progreso humano y social por el que tanto se preocupaba Amalia Domingo Soler y, en general, todos los espiritistas, solo podía alcanzarse, según ella, mediante la educación, defendiendo la formación de las mujeres, sobre todo las de clase obrera y las viudas, quienes debían valerse por sí mismas en un mundo y sociedad donde el respaldo masculino era indispensable. Incluso, cuando la necesidad de una educación femenina más favorable comenzó a calar en la

sociedad de finales del siglo XIX, las razones para esta eran, según explican Matilla Quiza y Frax Rosales (1995), que la mujer cumpliera mejor con los deberes de su sexo, o sea, con sus responsabilidades de esposa y madre.

Así, los defensores de la educación de la mujer argumentaban que más que ser esta una cuestión peligrosa, era el único medio para alcanzar el ideal moderado de mujer, ya que la falta de educación tradicional no les generaba ningún beneficio a los hijos y maridos de las mujeres ni a la sociedad, consiguientemente. Como afirman Vidal Galache, F. y Vidal Galache, B. sobre el pensamiento de los siglos XVIII y XIX en cuanto a este tema: «algo había que enseñarles a las mujeres de posición, porque una madre de familia ignorante no podría contribuir a la formación de los nuevos ciudadanos» (2005: 102).

Sea como fuere, Amalia Domingo Soler estaba decidida a potenciar el derecho a la educación de las mujeres y elevar su nivel cultural, esta fue una constante en su vida y que, por supuesto, también se refleja en sus obras. No obstante, «Amalia no podrá evitar mostrarse en ocasiones un tanto derrotista y muy dolida por el estado de atraso a tantos niveles en que consideraba que se encontraba España» (Correa, 2019: 134-135), un atraso del que culpaba a la Iglesia, en gran medida, como también expone la estudiosa Correa (2007). Su pena por la situación de la mujer y por la falta de evolución o progreso de la sociedad española relativa a cuestiones sociales es bastante visible en sus *Cuentos espiritistas*, donde admira la fuerza de numerosas mujeres y se lamenta de las injusticias sociales: «sintiéndome muy pequeña en comparación de esos espíritus de luz, envidia sus virtudes y exclamo melancólicamente: ¡Qué almas tan buenas!» (Domingo Soler, 1925: 248).

En definitiva, la empatía y el sentimiento de obligación que sentía Amalia Domingo Soler por defender los derechos de los más desfavorecidos no solo era un concepto propio del espiritismo, sino también del Romanticismo, como defiende Arkinstall (2014: 47): «Sympathy was also an essential element in a Romantic aesthetic that sought to balance reason with emotion». Lo mismo afirman Pacheco y Vera sobre los escritores del *Sturn und Drang*, los cuales «se dan cuenta de la contradicción existente entre el ideal ilustrado y la opresiva realidad social en que viven; quieren mostrarla a sus contemporáneos y provocarlos. Por eso, su literatura trata siempre motivos sociales y con frecuencia antiautoritarios» (1998: 142). Por tanto, esto conjuga totalmente con las ideas que expone nuestra autora en su obra, desde la denuncia social hasta un marcado anticlericalismo, expresado desde su impotencia y tristeza, usando la doctrina espiritista como mejor herramienta para lograr el progreso y cambio individual y colectivo.

## CONCLUSIONES

Tras analizar estos *Cuentos espiritistas* de Amalia Domingo Soler, podríamos decir que la autora se inscribiría dentro del espiritualismo ecléctico del que habla

García Tejera (2007), en el sentido de que apuesta por una postura conciliadora o ecléctica al intentar demostrar la validez de sus ideales y de la doctrina espiritista con un estilo bastante cuidado en el que combina opuestos como son las referencias a la cultura grecolatina e, incluso, otras culturas más allá de la clásica como, por ejemplo, la egipcia, y, también, el genio y características propias del Romanticismo. De este modo, nuestra autora se vale de la autoridad, prestigio y sabiduría de la cultura clásica para apoyar sus ideas y, por su parte, también de sus sentimientos y sucesos más románticos, ya que, siguiendo a García Tejera (2007: 171):

Mientras el Clasicismo supone la perfección de las *formas*, una mayor riqueza de *imágenes* y desarrolla una literatura *materialista* que cultiva la realidad, el mundo físico y las formas, el Romanticismo representa la profundidad de las *ideas*, la elevación de los *sentimientos* y promueve una literatura *espiritualista e idealista*, que se origina en el Cristianismo.

Todas sus ideas y argumentaciones ideológicas son presentadas mediante variados recursos, tal y como se ha observado al analizar su estilo, y a través de múltiples temas, lo que nos hace valorar la calidad literaria de su obra, cuyo objetivo último es difundir los valores de la doctrina espiritista y dejar constancia de su postura filosófica y humanista, defendiendo el librepensamiento, la educación y, por supuesto, el espiritismo en general, a la vez que se critican los defectos de la sociedad en la que vivía, señalando a los culpables de esta que, en gran medida, para ella, era la Iglesia católica. Por ello, el matiz moral y didáctico de la obra es totalmente visible, así como la sensibilidad y preocupación de la autora por el futuro de la humanidad, transmitiendo estos sentimientos a los lectores con el fin de provocar en ellos una reflexión y, consecuentemente, un cambio en la sociedad.

Así, su obra se configura como un compendio de testimonios que dan voz en la literatura a los integrantes de la sociedad más desatendidos, aquellos que no eran escuchados y que, a la vez, eran más necesitados y menos privilegiados. Viudas, prostitutas, huérfanos, obreros, presos, etc. junto a la burguesía decimonónica y, en definitiva, todas las víctimas sufridoras de cualquier dolencia tanto física como moral, se convierten en protagonistas de los cuentos de la autora, quien traslada a la esfera pública los relatos pertenecientes a la esfera privada e intenta combatir, de este modo, la ignorancia, injusticia y superstición religiosa, todo ello mediante la empatía y la fe racional que defiende la doctrina espiritista.

En este sentido, podríamos decir que Amalia Domingo Soler, además de ser médium como sujeto pasivo y canal por el que los espíritus se comunicaban con las personas vivientes, tal y como se expuso en su biografía, también fue médium entre las propias personas, es decir, a través de las historias que componen sus *Cuentos espiritistas* ella se convertía en intermediaria, poniendo su pluma y escritura al servicio de los demás, dando voz a aquellos que eran silenciados o que callaban por miedo a ser juzgados, porque, recordemos que, normalmente, la

autora era receptora de las historias del más allá y de las insólitas apariciones de espíritus y comunicaciones que habían recibido los personajes de sus cuentos, los cuales eran amigos y conocidos reales suyos.

En definitiva, tras el análisis de los *Cuentos espiritistas*, apreciamos y valoramos considerablemente tanto esta obra como la figura de su autora, Amalia Domingo Soler, por ser una mujer librepensadora que, con gran elocuencia, usaba la literatura como arma para la liberación de sus ideas, para su convencimiento y difusión, como una verdadera herramienta de transgresión social.

Asimismo, al realizar esta investigación cumplimos con el objetivo de recuperar parte del patrimonio literario español y, concretamente, asomarnos a la escritura femenina del siglo XIX, resaltando la faceta más literaria y narrativa de la autora estudiada, mucho menos conocida y abordada que su labor propagandística y periodística.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARKINSTALL, C. (2014): «Transcribing the Past, Writing the Future: Spiritism, Feminism, and an Aesthetics of Emancipation in the Writings of Amalia Domingo Soler (1835-1909)», en C.Arkininstall, *Spanish female writers and the freethinking press, 1879-1926*, pp. 23-60.
- BAUTISTA, B. J. (1930): *A.B.C. del Espiritismo: las fuerzas ocultas y su clave*, Librería de la Vda. de J. B. Bergua.
- BERNAL CREUS, M. C. (2005): «Mística i espiritisme: la fascinació per l'altra riba. Amàlia Domingo Soler i Eulàlia Anzizu i Vila», *Anuari Verdaguier*, 13, pp. 23-39.
- CHAVES, J. R. (2020): *Isis modernista: escritos panhispánicos sobre teosofía, espiritismo y el primer Krishamurti (1890-1930)*, Bonilla Artigas Editores.
- CORREA RAMÓN, A. (2000): «Librepensamiento y Espiritismo en Amalia Domingo Soler, escritora sevillana del siglo XIX», *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 83, 254, pp. 75-102.
- (2007): «Amalia Domingo Soler, la fuerza del espíritu», *Andalucía en la historia*, 17, pp. 68-73.
- (2015): «Ce que dit la bouche d'ombre: Amalia Domingo Soler y la revelación hispano de las sombras», En M. Á. García García, Á. Olalla Real y A. Soria Olmedo (coords.), *La literatura no ha existido siempre para Juan Carlos Rodríguez, teoría, historia, invención*, Universidad de Granada, pp. 105-119.
- (2016): «'Nada te turbe, nada te espante': tres lecturas 'disidentes' de Teresa de Jesús en el 'fin de siglo hispano'», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 32, pp. 126-148.

- (2017): «Revisitaciones de Teresa de Jesús desde el otro lado: la doctora mística y el espiritismo finisecular», *Acta literaria*, 54, 83-98.
- (2019): *¿Qué mandáis hacer de mí?: una historia desvelada de relecturas teresianas en el contexto cultural de entresiglos*, Editorial Iberoamericana: Vervuert.
- DOMINGO SOLER, A. (1904-1905): *¡Te perdono! Memorias de un espíritu*, Carbonell y Esteva.
- (1912): *Memorias de la insigne cantora del espiritismo*, Maucci.
- (1923): *Sus más hermosos escritos*, Maucci.
- (1925): *Cuentos espiritistas*, Maucci.
- (1997): *La Luz del Porvenir*, Centro Espírita “La Luz del Camino”.
- DOMINGO SOLER, A. y C.FERNÁNDEZ (1990): *Memorias de una mujer*, Amelia Boudet.
- GARCÍA TEJERA, M. C. (2007): «Las huellas del Espiritualismo Ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés», en M. C. García Tejera, I. Morales Sánchez, F. Coca Ramírez y J. A. Hernández Guerrero (eds.), *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético: XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Universidad de Cádiz, pp. 159-172.
- GRAS BALAGUER, M. (1983): *El Romanticismo: como espíritu de la modernidad*, Montesinos.
- GRAUS, A. (2019): *Ciencia del espiritismo en España, 1880-1930*, Editorial Comares.
- HARTMANN, E. (2012): «Spiritism», en S. McCorristine (ed.), *Spiritualism, mesmerism and the occult, 1800-1920*, Pickering & Chatto, vol. 5, pp. 161-246.
- HUGH, H. (1981): *El romanticismo*, Alianza.
- KARDEC, A. (1904): *El libro de los espíritus*, Compañía del Gramófono.
- (2011): *El evangelio según el espiritismo*, Consejo Espírita Internacional.
- (2020): *El cielo y el infierno o la justicia divina según el espiritismo*, Confederación Espiritista Argentina.
- LÓPEZ GÓMEZ, Q. (1926): *Glosario de palabras nuevas o poco comunes usadas en psicología experimental, metapsíquica, ciencias ocultas y espiritismo*, Talleres gráficos de José Ventayol Vilá.
- MATEO AVILÉS, E. (2011): *Espiritistas y teósofos en Andalucía (1853-1939): perseguidos y olvidados*, Sarriá.
- MATILLA QUIZA, M. J. y E. FRAX ROSALES (1995): «El Siglo XIX», en M. Ortega López (coord.), *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 57-167.
- MCCORRISTINE, S. (ed.) (2012): *Spiritualism, mesmerism and the occult, 1800-1920*, Pickering & Chatto, vol. 2.
- NAVAS RUIZ, R. (1973): *El romanticismo español: historia y crítica*, Anaya.

- ORTEGA, M. L. (2008): «Amalia Domingo Soler: la escritura “plus ultra”, entre deseo y comunicación», en P. Fernández y M. L. Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 222-243.
- PACHECO, J. A. y C. VERA SAURA (eds.) (1998): *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias*, Universidad de Sevilla.
- PÉDEFLOUS, J. (2013): «El espiritismo de Amalia Domingo Soler dentro de la cultura de fin de siglo», *Journal of Hispanic Modernism*, 3-4, pp. 148-156.
- RAMOS PALOMO, D. (2005): «Heterodoxias religiosas, familias espiritistas y apóstolas laicas a finales del s. XIX: Amalia Domingo Soler y Belén de Sárraga Hernández», *Historia social*, 53, pp. 65-84.
- REGUEIRO SALGADO, B. (2009): *La poética del segundo romanticismo español*, Universidad Complutense de Madrid.
- SANTA TERESA (2014): «Castillo interior», en T. Álvarez (ed.), *Obras completas de santa Teresa*, Monte Carmelo, pp. 769-985.
- SIMÓN PALMER, M. C. (1993): «Amalia Domingo Soler: escritora espiritista (1835-1909)», en A. Lorente Medina, J. Romera Castillo y A. M. Freire López, *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, vol. 2, pp. 730-744.
- SOLER ARTEAGA, M. J. (2017): «Amparo López: espiritismo y poesía en España», en E. M. Moreno Lago (coord.), *Mujeres y márgenes, márgenes y mujeres*, Benilde, pp. 121-133.
- VICENTE VILLANUEVA, L. (2018): «Amalia Domingo Soler (1835-1909): espiritista y feminista», en E. Higuera Castañeda, R. Pérez Trujillo y J. Vadillo Muñoz (coords.), *Activistas, militantes y propagandistas: Biografías en los márgenes de la cultura republicana (1868-1978)*, Athenaica, pp. 63-82.
- VIDAL GALACHE, F. y B. VIDAL GALACHE (2005): *De princesas, señoras y otras clases de mujeres*, Universidad Nacional de Educación a Distancia.



## LA METAFICCIÓN EN EL *SUEÑO DE LA MUERTE*: Diego Moreno y Quevedo\*

SAMUEL PARADA JUNCAL

Grupo de Investigación Francisco de Quevedo  
Universidade de Santiago de Compostela

Recepción: 12 de noviembre de 2022 / Aceptación: 20 de febrero de 2023

**Resumen:** El personaje de Diego Moreno ha suscitado numerosos estudios críticos que evidencian su condición de prototipo de marido consentidor; sin embargo, todavía no ha sido explorado el uso de la metaficción en una de sus apariciones más celebradas: el pasaje que cierra el *Sueño de la muerte* de Quevedo. Este artículo pretende analizar dicha técnica narrativa en ese fragmento concreto, tras una revisión previa de la tradición literaria anterior que encumbra la figura de Diego Moreno.

**Palabras clave:** Metaficción, Diego Moreno, *Sueño de la muerte*, Quevedo.

**Abstract:** The character of Diego Moreno has provoked numerous critical studies that show his status as the prototype of the consenting husband; however, the use of metafiction in one of its most celebrated appearances has not yet been explored: the passage that closes Quevedo's *Sueño de la muerte*. This article aims to analyze this narrative technique in

---

\* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas* (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2021, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B 2021/005.

that specific fragment, after a prior review of the previous literary tradition that elevates the figure of Diego Moreno.

**Keywords:** Metafiction, Diego Moreno, *Sueño de la muerte*, Quevedo.

El propósito del presente artículo consiste en analizar el uso del procedimiento narrativo de la metaficción en el *Sueño de la muerte* de Quevedo, concretamente, en el pasaje final que cierra la obra, protagonizado por Diego Moreno. Dicho análisis, que evidencia la presencia de todos los rasgos teóricos asignados a tal recurso narrativo, va precedido de una caracterización de la figura del maridillo —motivo burlesco muy celebrado en los Siglos de Oro— y de un repaso acerca de la presencia del personaje folclórico de Diego Moreno, tanto en diversas obras de la literatura española como en la poesía y la prosa quevedianas.

Quevedo condenó a todo tipo de personajes en su literatura satírico-burlesca. A la abigarrada nómina de médicos, boticarios, sastres, pasteleros, alguaciles, licenciados, jueces o letrados, entre muchos otros, habría que añadir la figura del marido consentidor, a quien censura por permitir el amancebamiento de su esposa en su propio beneficio o a cambio de retribuciones de índole material. Mas (1957: 112), en un estudio pionero, diferencia dos posibilidades en torno a esta figura: el sufrido voluntario y el sufrido ignorante, que vienen a ser, en el fondo, paradigma de patéticos maridillos: «Cet orgueil est caractéristique du cocu volontaire, tel que le peint Quevedo. Aucune confusion chez lui entre ce personnage et son homologue ignorant ou récalcitrant. Les deux peuvent coexister chez le même homme»<sup>1</sup>. Sin embargo, cabría destacar que al escritor madrileño no le interesa la mofa del cornudo ignorante, que desconoce los escauceos extramatrimoniales de su mujer, sino que pretende juzgar de forma satírica una actitud que puede resultar moralmente reprochable. Según Arellano (1984: 69): «Esta obsesión por el cornudo es nuclear en la sátira de Quevedo. La lubricidad e infidelidad de la mujer pasa a segundo término para dar la preminencia al tipo del marido consentido. El engaño contra su voluntad [...] apenas se presenta en Quevedo. Su tipo favorito es el *maridillo* o sufrido voluntario e industrioso»<sup>2</sup>.

De esta manera, resulta lógico que el autor aurisecular se interesase por el personaje folclórico de Diego Moreno, paradigma del marido paciente, a quien

---

<sup>1</sup> Sobre esta idea, véase su apartado completo dedicado a los cuernos y al cornudo como motivo burlesco en la obra quevediana (Mas, 1957: 108-123).

<sup>2</sup> García Berrio (1968: 159) propone que el motivo de los cuernos en Quevedo representa un «exabrupto burlesco de una conciencia nacional obsesionada por los temas del honor y de su pérdida».

encumbra en uno de sus entremeses que lleva su nombre y menciona en diversos pasajes de su obra poética y prosística<sup>3</sup>.

Asensio (1959: 397) sintetiza el origen de esta peculiar figura:

Diego Moreno nace en canciones callejeras que exaltan su mansedumbre y simplicidad, aprende a utilizar su cazurrería e inocencia, como fuente de ingresos, y acaba por aliar una sombra de honor y matrimonio con la más cínica explotación de los encantos de su esposa, apoyándose en una filosofía agudamente despreciadora de las convenciones sociales.

Además, según el mismo crítico: «El nombre y apellido corresponden a viejas usanzas, ya que Diego designaba una porción de entes ridículos de la imaginación popular, y Moreno poseía un tufillo irónico por aplicarse, como apellido, a no pocos descendientes de esclavos, de moros y negros» (Asensio, 1971: 207). Por lo tanto, la imaginería colectiva se encuentra con un personaje vulgar que permite el escarnio común debido a su patetismo<sup>4</sup>.

Así, pese a que la sátira contra el cornudo existe desde los albores de la literatura<sup>5</sup>, comienza a hacerse popular una cancioncilla que remite de forma burlesca a la figura de Diego Moreno: «Dios me lo guarde / mi Diego Moreno, / que nunca me dijo / malo ni bueno»<sup>6</sup>. Frenk Alatorre (2003: 1311) informa de que este refrán se difunde en distintos cancioneros, como el *Cancionero sevillano*, el *Cancionero de Pedro de Rojas*, la *Flor de varios romances nuevos y canciones* o las *Maravillas del Parnaso*<sup>7</sup>. Uno de los grandes escritores que ayudó a fijar esta letra fue Joan de Timoneda (1951: D iij r), quien en *El truhanesco* dedica un apartado específico a *Las obras del honrado Diego Moreno*, en el que se repite la misma canción con variantes menores: «Dios que me guarde / mi Diego Moreno, / que nunca me dijo /

---

<sup>3</sup> «Quevedo eleva a Diego Moreno a tan alta categoría literaria como el Escarramán cervantino y le coloca en uno de los primeros puestos entre los títeres más vivos del amplio retablo picaresco español» (Esteban, 2008: 72).

<sup>4</sup> Maestro (2008: 100) reconoce que Diego Moreno hace gracia porque es un personaje patético, en contraposición a los protagonistas de las grandes comedias de capa y espada, en las que prima el atributo masculino del honor: «Diego Moreno es, respecto a los maridos de las comedias calderonianas, la antítesis del arquetipo dramático, su rostro dialéctico, y, respecto a los maridos de los entremeses calderonianos, la subversión del arquetipo cómico, su rostro grotesco, amalgama de lo risible de su impotencia social y de lo patético de su sumisión personal».

<sup>5</sup> Puede verse la influencia de los clásicos en el tradicional estudio de Sánchez Alonso (1924).

<sup>6</sup> *Cancionero tradicional* (1991: 300), en *Cancionero sevillano* (c. 1568).

<sup>7</sup> Correas no recoge este refrán. Sí menciona a Diego Moreno en otra expresión: «Par Diego Libroero. Par Diego Moreno», y ofrece una explicación: «Manera de jurar sin jura» (Correas, 2000: 1034). Por lo tanto, el personaje seguiría evocando esa actitud pusilánime que apenas se tiene en consideración. Resulta curioso el siguiente refrán que sí aparece en su *Vocabulario*, muy similar al de este objeto de estudio: «Buena Pascua dé Dios a Pedro, que nunca me dijo malo ni bueno» (Correas, 2000: 135).

malo ni bueno»<sup>8</sup>. González de Eslava (1877: 84-96) exportó este mito folclórico más allá del Atlántico, pues en su *Coloquio séptimo de Jonás profeta* aparece un entremés dedicado a Diego Moreno y Teresa. Durante el siglo XVII destaca en la Península la obra de Salas de Barbadillo, *El sagaz Estacio*. Aquí no aparece el personaje de Diego Moreno como tal, pero sí se presentan alusiones evidentes a su condición de maridillo que invitan al protagonista a aprender de él. Para enamorar a su dama Marcela, quien busca «un maridico, un juguete destes de “pasa aquí”, “escóndete acullá”, “vete fuera y no vuelvas hasta tal hora”» (Salas Barbadillo, 1958: 78), Estacio debe ordenarse como *protopaciente*, de ahí que acuda a casa de Diego Moreno, para aprender de su magisterio: «Aquí vive Diego Moreno, que es protopaciente, y por cuyas manos pasan todos los despachos de esta calidad, y así vengo para recibir dellas la orden de paciencia» (Salas Barbadillo, 1958: 238).

### El personaje folclórico en la obra de Quevedo

No obstante, el autor español que más contribuyó a fijar este tipo literario fue Quevedo. En el género teatral dedica un entremés a esta figura que lleva su nombre: *Diego Moreno*, dividido en dos partes. El personaje protagoniza la primera, ya que en la segunda se ha muerto, propiciando que su esposa se case con otro hombre. La frasecilla popular vuelve a resonar en boca de la dueña Gutiérrez, quien disimula mientras Diego se extraña por encontrar un broquel y una espada que no le pertenecen al lado de su lecho: «Dios me le guarde a mi Diego Moreno, que calla lo malo y dice lo bueno» (Quevedo, 2010: 325). La sátira contra el cornudo se hace patente desde el punto de vista del protagonista, pues mediante sus intervenciones denota su condición de marido humillado:

*(Hacen ruido dentro como que abren puerta)*

JUSTA.—¿Quién abre esa puerta? Gutiérrez, mira allí fuera.

DIEGO.—Yo soy c'abro para irme. Abierto queda para si viene alguien (Quevedo, 2010: 329)<sup>9</sup>.

Los personajes del entremés son tipos en los que no se puede buscar ninguna profundización psicológica. Están a disposición del espectador para causar la risa y

<sup>8</sup> Actualizo en ortografía y puntuación. El final de la estrofa se repite a modo de letrilla, con ligeras variantes, en las canciones que pertenecen a esta sección de su obra.

<sup>9</sup> Este calambur también aparece en su poesía (cito por la edición de Rey y Alonso Veloso, 2021): «¿Abro puerta sin toser / y sin decir “Yo soy c'abro”» (536, vv. 65-66). Soons (1970: 434) reconoce que la gran novedad de Quevedo en sus entremeses no es dramática, sino lingüística: «Podemos concluir que prevalece lo caprichoso, y que la gran aportación de Quevedo no está en el eslabonamiento dramático sino en su presentación del lenguaje, la *iunctura callida* de ideas y voces que tantas veces hace eco a los *Sueños* y los escritos menores».

la burla<sup>10</sup>. Sin embargo, Quevedo antepone el registro lingüístico al criterio más zafio —pero a la vez inherente— del género entremesil, pues este teatro breve solía terminar sus representaciones con una pelea o entre gritos y golpes<sup>11</sup>. Frente a tal práctica usual, la comicidad en el teatro quevediano se alcanza mediante el ingenio lingüístico<sup>12</sup>.

En el género poético son recurrentes los personajes del cornudo y el maridillo para alcanzar la burla. Los poemas en los que Quevedo alude a este tipo son tantos que resultan inabarcables. En ellos repite algunos motivos que también aparecerán en su obra dramática y prosística: las referencias a los cuernos, a la cabeza y al sombrero, a la linterna, al tintero, espacios como el Jarama o Medellín, animales como las cabras o los toros y constelaciones como Capricornio o Aries, que evidencian la condición del marido ultrajado<sup>13</sup>. Aparte de estas ideas, menciona a Diego Moreno en dos composiciones: en el romance titulado *Marido que busca comodo y hace relación de sus propiedades* (491): «Si hiciérades oración / por un marido del Soto, / no os le deparara el rastro / más Diego ni menos hosco» (vv. 61-64) y en el poema «Tardose en parirme» (549): «y para nosotros / vino la del cuerno, / rica de ganados / y Diegos Morenos» (vv. 25-28). En ambos aparecen numerosos chistes que ridiculizan la naturaleza de este personaje.

En el género prosístico Quevedo menciona las ventajas de los maridillos en dos obras burlescas cuyo discurso está basado en la figura retórica de la ironía. La primera de ellas, *Capitulaciones matrimoniales*, narra el concierto al que llega Juan con su mujer antes de desposarla. Entre las cláusulas de su contrato, está la de permitir a su esposa acostarse con otros hombres si él no se encuentra en condiciones para satisfacerla:

---

<sup>10</sup> Véase Martínez López (1997: 109) sobre los personajes-tipo en el entremés de los siglos XVI y XVII. Además, Huerta Calvo (1995: 61-63) diferencia distintos tipos de morfología interna en el género entremesil. En este caso, el lector se encuentra ante una estructura en la que prevalece el *personaje figurón*: «Ahora es un personaje el que, en razón de un vicio particular, un comportamiento o hábito anormales, acapara la atención del entremés. El conjunto de personajes agentes (px<sub>1</sub>) tiende entre sí una gama de relaciones que convergen siempre en el personaje central, en una relación de fuerzas que podemos considerar centrípeta» (Huerta Calvo, 1995: 62). En este caso, huelga indicar que el personaje principal sobre el que orbita el resto de circunstancias es Diego Moreno.

<sup>11</sup> En general, puede consultarse el capítulo dedicado al entremés de Huerta Calvo (2001: 85-167), en el que aborda asuntos interesantes en relación con la temática, la estructura, los personajes, el estilo y la intención autorial.

<sup>12</sup> Esta idea la defiende Depretis (1982) en su artículo sobre la comicidad en el *Diego Moreno*. Hernández Araico (2004: 208) opone este teatro quevediano a las comedias auriseculares: «Los entremeses de Quevedo ridiculizan, pues, los esquemas y valores idealizados en el nivel culto de la comedia lopesca, incorporando progresivamente la práctica en sí del arte escénico como reflejo del fingimiento que absurdamente sustenta los ideales de su propia sociedad cortesana de espectadores».

<sup>13</sup> Acerca de estas imágenes, sobre todo, las vinculadas con los animales, Alonso Veloso (2007: 42) reconoce que «se puede constatar la obsesión de Quevedo por buscar en el mundo animal ejemplos que traigan de forma automática al lector la imagen de un cornudo».

Si (lo que Dios no quiera ni permita) las enfermedades e indisposiciones del marido le hicieren incapaz del ejercicio del matrimonio, se le concede a la novia pueda nombrar un teniente, con tal que no sea estudiante ni soldado ni poeta ni músico; porque los tales no sólo no son de provecho, sino que se hacen polillas de un sufrido (Quevedo, 2007a: 207).

Más chistosa resulta la *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, en la que el narrador le explica al señor licenciado las ventajas de ser un cornudo, hasta el punto de considerar esta circunstancia como una profesión que debe respetarse:

Mas después que he visto esta materia de los maridos cuán en su punto está, soy de parecer que es el mejor oficio que hay en la república, teniendo por acompañado el ser cornudo. Gracias a Dios, que nos ha dejado ver tiempo en que es calidad; y estoy sentido y aun avergonzado de parte de los que lo son, por haber sabido que vuestra merced anda escondiéndose como afrentado de serlo (Quevedo, 2007b: 269).

En definitiva, Quevedo aborda el motivo del marido paciente en todos los géneros literarios que cultiva y también menciona al personaje de Diego Moreno en sus composiciones en prosa y verso. Otorga a esta figura su forma definitiva y la asienta en el panorama literario español a través de un entremés que lleva su nombre. García Valdés (1985: 33-34) define su obra completa como «una suma de cuadros aislados, verdaderos núcleos entremesiles» en los que «pululan un sinfín de figuras» que él mismo refundirá<sup>14</sup>. Parece que la piedra de toque en todos estos textos es el lenguaje irónico de Quevedo, que funciona mediante alusiones chistosas al personaje del que se burla o censura. El pasaje del *Sueño de la muerte* objeto de comentario ejemplificará muy bien esta idea, y permitirá aproximarse a la metaficción quevediana, una técnica narrativa moderna que el autor aurisecular ya explora en la primera mitad del siglo XVII.

### **Diego Moreno en el *Sueño de la muerte***

Diego Moreno es el último personaje que cierra el ciclo de los *Sueños*. Su aparición al término del *Sueño de la muerte* concluye con el desfile de figuras populares o folclóricas y evidencia una intencionalidad formal por parte del autor en la compleja armazón arquitectónica que constituyen sus *Sueños* y *discursos*. El

---

<sup>14</sup> Idea similar comparte Sabor de Cortázar (1984-1985: 43), quien emparenta sus entremeses con obras de diversos géneros como el *Buscón*, los *Sueños* o los poemas burlescos. El punto en común sería el desfile de tipos y de figuras satirizadas junto con la creación deformadora de un lenguaje que provoca juegos verbales.

fragmento en el que aparece este personaje comienza de forma abrupta: «Íbame poco a poco buscando quien me guiase, cuando sin hablar palabra ni chistar (como dicen los niños), un muerto de buena disposición, bien vestido y de buena cara, cerró conmigo. Yo temí que era loco y cerré con él; metiéronnos en paz» (Quevedo, 2003: 461). Diego Moreno interrumpe de manera violenta al narrador en su viaje con la Muerte para recriminarle que se haya mofado de él en un entremés que ha escrito. Así lo manifiesta en un acalorado diálogo:

—¡Déjeme a ese bellaco deshonrabuenos, voto al cielo de la cama que le he de hacer que se quede acá!

Yo estaba colérico y díjele:

—¡Llega y te tornaré a matar, infame, que no puedes ser hombre de bien! ¡Llega, cabrón!

¡Quién tal dijo! No le hube llamado la mala palabra, cuando otra vez se quiso abalanzar a mí y yo a él. Llegáronse otros muertos y dijeron:

—¿Qué habéis hecho? ¿Sabéis con quién habláis? ¿A Diego Moreno llamáis cabrón? ¿No hallastes sabandijas de mejor frente?

—¿Que es este Diego Moreno? —dije yo.

Enojome más y alcé la voz, diciendo:

—¡Infame! ¿Pues tú hablas? ¿Tú dices a los otros deshonrabuenos? La muerte no tiene honra, pues consiente que este ande aquí. ¿Qué le he hecho yo?

—Entremés —dijo tan presto Diego Moreno— (Quevedo, 2003: 461).

La presencia del narrador-autor en relación con la metaficción será analizada con posterioridad<sup>15</sup>, por ahora cabe preguntarse cuáles son las intenciones de Quevedo al incluir a este personaje en la parte final de un relato en el que ya han aparecido numerosos tipos folclóricos: Juan de la Encina, el rey Perico, la dueña Quintañoña, Perico de los Palotes o Pero Grullo, entre otros<sup>16</sup>. Resulta evidente la intencionalidad satírica del escritor aurisecular, que se burla de la condición de Diego Moreno en varios lugares del pasaje: al principio, de forma inconsciente, pues irónicamente no reconoce a su propio personaje, como se puede apreciar en la cita anterior; al final, de forma deliberada:

¿Para qué son esas humildades —dije yo—, si fuiste el primer hombre que endureció de cabeza los matrimonios, el primero que crio desde el sombrero vidrieras de linternas, el primero que injirió los casamientos sin montera?

<sup>15</sup> De momento servirá la caracterización del narrador que plantea Gómez Trueba (1999: 236): «En los *Sueños* de Quevedo encontramos múltiples referencias intertextuales referidas a otras piezas de la serie. El narrador, asimismo, se atribuye el rasgo de ser poeta o el hecho de ser autor del entremés de Diego Moreno, con lo que la identificación queda reafirmada».

<sup>16</sup> Los mismos personajes aparecen en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* (Quevedo, 2010: 543).

Al mundo voy solo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida  
(Quevedo, 2003: 464)<sup>17</sup>.

Sin embargo, parece que la figura de Diego Moreno no se arrepiente de sus acciones. Se vanagloria de su condición de maridillo, por eso resulta extraño su enfado. Lo que le molesta a Diego es que haya tantos cornudos y que el narrador se haya ensañado con él:

¿Yo soy cabrón y otras bellaquerías que compusiste a él semejantes? ¿No hay otros Morenos de quien echar mano? ¿No sabías que todos los Morenos, aunque se llamen Joanes, en casándose se vuelven Diegos y que el color de los más maridos es moreno? ¿Qué he hecho yo que no hayan hecho otros muchos más? ¿Acabose en mí el cuerno? ¿Levanteme yo a mayores con la cornamenta? ¿Encarecieron por mi muerte los cabos de cuchillos y los tinteros? ¿Pues qué los ha movido a traerme por tabladros? (Quevedo, 2003: 461-462).

Además, Diego Moreno renuncia a la frasecilla popular que ha forjado su leyenda folclórica. Reconoce que es mentira, pues él se ha preocupado en señalar qué es malo y qué es bueno para su familia: «Mi mujer era una picaronaza, y ella me difamaba, porque dio en decir “Dios me le guarde al mi Diego Moreno, que nunca me dijo malo ni bueno”, y miente la bellaca, que yo dije malo y bueno ducientas veces» (Quevedo, 2003: 463). Continúa el monólogo burlesco señalando a aquellos amantes que considera buenos para su mujer; es decir, aquellos que le proporcionarán más dinero, en contraposición con los malos y más pobres:

Y si está el remedio en eso, a los cabronazos que hay agora en el mundo decildes que se anden diciendo malo y bueno a sus mujeres, a ver si les desmocharán las testas y si podrán restañar el flujo del hueso. Lo otro, yo dicen que no dije malo ni bueno; y es tan al revés que en viendo entrar en mi casa poetas decía «¡malo!», y en viendo salir ginoveses decía «¡bueno!»; si vía con mi mujer galancetes decía «¡malo!»; si vía mercaderes decía «¡bueno!»; si topaba en mi escalera valientes decía «¡remalo!»; si encontraba obligados y tratantes decía «¡rebueno!». ¿Pues qué más bueno y malo había de decir? (Quevedo, 2003: 463)<sup>18</sup>.

Por lo tanto, parece que en esta ocasión las críticas de Quevedo se reparten: a primera vista, parece que solo se centra en satirizar la condición de Diego Moreno,

---

<sup>17</sup> Numerosos chistes relacionados con la figura del cornudo han sido mencionados con anterioridad, pues aparecen de forma asidua en su poesía burlesca. También en el monólogo de Diego Moreno se encuentran algunos. Remito a los trabajos de Arellano (1984), Bershas (1960) o Nolting-Hauff (1974) para su interpretación, junto a los comentarios de la edición crítica.

<sup>18</sup> La estructura bimembre otorga comicidad al fragmento. Sobre la extensión polar, véase Azaustre (1996: 83).

un ser patético que prostituye a su mujer a cambio de recibir bienes económicos; sin embargo, este pasaje final, en consonancia con la sección de los personajes folclóricos, evidencia una censura metalingüística. El autor también está criticando el abuso de refranes y frases populares, tanto es así que el propio protagonista de uno de ellos niega haber actuado tal y como el refrán enuncia. En palabras de Iven-tosch (1962: 106): «It is impossible to separate entirely the motif of the mockery of the *refrán* as symbol of vulgar ignorance in general and the parody of the *refrán* as simple linguistic vulgarity. The two themes are fused in Quevedo's mind»<sup>19</sup>. De esta manera, se puede proponer que en el siglo XVII la preocupación literaria es doble, pues abarca tanto el plano satírico o moral como el epistemológico<sup>20</sup>.

### Un pasaje metaficcional

En consonancia con lo que acaba de exponerse, Quevedo retuerce el artificio narrativo incorporando al enunciador del relato en la propia historia ficticia. Este procedimiento se acentúa cuando el lector se da cuenta de que el propio narrador es el autor del *Sueño de la muerte*. Es decir, se produce un efecto de inmersión de Quevedo en el plano ficticio de su relato:

Esa voz narradora en primera persona —continuamente presente a través de las formas verbales correspondientes y de la recurrencia al pronombre— tiende casi siempre a identificarse con el autor, de tal forma que el relato se presenta como autobiográfico. El propio autor se sitúa, por tanto, reiteradamente en primera persona y de un modo directo al comienzo del sueño, y va a estar presente a lo largo de la obra, ya como hilo conductor del relato, ya como artífice más o menos activo de la peripecia. Naturalmente, la identificación entre el narrador y el autor real acentúa el carácter del mero discurso satírico o doctrinal del texto, al tiempo que disminuye el ámbito de lo ficticio. En realidad, el género de la sátira [...] conlleva el dominio de un narrador-espectador que el receptor tiende a asimilar al autor (Gómez Trueba, 1999: 235).

---

<sup>19</sup> Díaz-Migoyo (1982: 129) va más allá y reconoce que a Quevedo le importa más desacreditar la práctica de disimulación u oscurecimiento de la verdad a través del lenguaje que satirizar vicios particulares.

<sup>20</sup> Esta idea la estudia Arellano (1997: 19): «sin duda existe una repulsa moral a la hipocresía o a la vaciedad expresiva que refleja la vaciedad (o falsedad) de la inteligencia, pero también resulta fundamental la intención lúdica, la ingeniosa manipulación de la fórmula fija convertida en material moldeable para la sutileza conceptista».

Por lo tanto, Quevedo emplea un recurso metaficcional realmente moderno<sup>21</sup>, quizá más vinculado a los parámetros posmodernistas del siglo xx que a una literatura barroca regida por un clasicismo escolástico<sup>22</sup>. El primer crítico que emplea la expresión de *metaficción* para referirse a este procedimiento será William Gass (1974: 40-41). Alude a esa técnica autoconsciente del lenguaje y de la forma literaria moderna mediante la cual el narrador participa en la historia que cuenta. En este caso, Quevedo aparece en el *Sueño de la muerte* como personaje y narrador: discute con Diego Moreno, se burla de su condición de marido paciente y su intervención remata con una pelea que lo acabará despertando del sueño:

En Quevedo, en el polífono y animadísimo enjambre de sus *Sueños* es raro poder encontrar una dualidad neta como la del autor y narrador, pues la conciencia que tiene de autoría se expresa y acusa tan prominentemente que apenas caben sutilezas ni distingos. El narrador es el autor. El que sueña o fantasea es el autor, el que cuenta también, y el que observa lo que quiere y no tiene pelos en la lengua y se burla y clava el aguijón y moraliza y finalmente se despierta. Tiene plena conciencia de ello, asumiendo entera responsabilidad del relato, y así se lo asegura al lector (Ugalde, 1980: 186)<sup>23</sup>.

Genette (2004: 15) vincula esta idea a la figura de la *metalepsis*, muy relacionada con las prácticas cinematográficas modernas: «una manipulación [...] de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación»<sup>24</sup>. En definitiva, se trata de un procedimiento narrativo en el que

---

<sup>21</sup> Cabría matizar esta idea recordando que algunas técnicas semejantes aparecen ya en ciertos textos medievales, como el *Libro de buen amor* o la *Divina comedia*. Sin embargo, considero que el procedimiento quevediano es insólito, pues aparte de incorporar al relato la figura del autor-personaje, también añade sus obras y sus personajes literarios; es decir, se superponen distintos niveles narrativos dentro del plano ficcional. Para más información sobre este asunto en la Edad Media, remito al trabajo de Rey (1979).

<sup>22</sup> A mediados del siglo xx Barthes (2003: 139) acuña el término *metaliteratura* para referirse al relato que se proyecta sobre sí mismo: «Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamiento de la buena conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre ese objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura». Véase también al respecto Barthes (1970: 35-36): «hoy, escribir no es “contar”, es *decir* que se cuenta, y remitir todo el referente (“lo que se dice”) a este acto de locución».

<sup>23</sup> Fernández Mosquera (1997: 116) es más prudente, y considera que la narratología debe tomarse en consideración aun cuando las «instancias enunciatoras» del siglo xvii difieren de las del xx. Sin embargo, sí que parece que en este caso el procedimiento narratológico quevediano está más próximo a la posmodernidad que al clasicismo.

<sup>24</sup> La justifica de la siguiente manera: «el narrador, que hasta ahora pertenecía a la diégesis de la novela, sale bruscamente de ella, franqueando de modo deliberado (y clamoroso) el umbral que separa el nivel diegético [...] del nivel extradiegético, que es el nuestro» (Genette, 2004: 33). Esta

el enunciador del relato, mediante un proceso de inmersión, se introduce en la obra a la que él mismo se está refiriendo. Participa como un personaje más y está en permanente diálogo en el umbral narratológico que separa la realidad de la ficción<sup>25</sup>.

Para el estudio de la metaficción en este pasaje concreto del *Sueño de la muerte* cabría detenerse en los cuatro puntos teóricos que postula Robert Scholes, quien, tras la propuesta inicial de Gass, fija de forma definitiva este concepto en el canon narratológico de la segunda mitad del siglo xx. El teórico literario estadounidense diferencia cuatro posibilidades de metaficción que facilitarían la aparición de esta técnica: la ficción de ideas, la ficción de formas, la ficción de existencia y la ficción de esencia.

Para Scholes (1980: 108), la ficción de ideas debe relacionarse con la imaginaria mítica y los relatos folclóricos y populares, que propician la aparición de narraciones ficticias:

By fiction of ideas in this system is meant not the «novel of ideas» or some such thing, but that fiction which is most directly animated by the essential ideas of fiction. The fiction of ideas is mythic fiction as we find it in folktales, where fiction springs most directly from human deeds and desires.

En el caso del pasaje quevediano esta idea se cumple de forma totalitaria: no solo aparece un personaje consagrado por la tradición popular, como es la figura del cornudo Diego Moreno junto a su frasecilla caracterizadora, sino que el narrador interactúa con muchos otros en las páginas anteriores, como son los ya citados Juan de la Encina, el rey Perico, la dueña Quintañona, etc. La importancia del folclore en el *Sueño de la muerte* es absoluta, motivo que acerca este fragmento al ámbito de la metaficción<sup>26</sup>.

La ficción de formas consiste en superponer distintos niveles ficcionales dentro de la misma narración: «The fiction of forms is fiction that imitates other fiction» (Scholes, 1980: 108). Nuevamente, este tipo de ficción aparece en el pasaje de Diego Moreno, cuando el personaje hace alusión al entremés que Quevedo había compuesto y que lleva su nombre. Todavía más interesante resulta la ficción de

---

técnica está muy relacionada a niveles filmográficos con la *mise en abyme*: «Órgano por el que la obra se vuelve sobre sí misma, la *mise en abyme* se manifiesta como modalidad de *reflejo*» (Dällenbach, 1991: 15).

<sup>25</sup> Múltiples estudiosos han acotado los límites de la metaficción tras las primeras investigaciones de los críticos ya citados. Remito solo a algunos: Alter (1975), Kellman (1976), Hutcheon (1980) o, ya focalizados en la novela española contemporánea, Sarduy (1976), Pérez Firmat (1980) y Spire (1984).

<sup>26</sup> Para Schwartz (1985: 225), una de las causas de la aparición del popularismo es la ruptura de las barreras entre la realidad y la ficción: «Al final del sueño —después del encuentro con los personajes que son la realización ficcional de refranes y dichos populares— Yo se identifica con el autor del entremés *Diego Moreno*, es decir con Quevedo. Acortar la distancia entre un Yo satírico y el autor que asume esta perspectiva en el discurso es, nuevamente, equivalente a identificar la *indignatio* del género con una genuina repulsa de condiciones extra-textuales “reales”».

formas en la última acción del relato, cuando Diego Moreno y Quevedo terminan su diálogo con una pelea que provoca el despertar del autor:

Y asímonos a bocados y a la grita y ruido que traíamos desperté de un vulco que di en la cama, diciendo: «¡Válgate el diablo! ¿Ahora te enojas?» (propia condición de cornudos, enojarse después de muertos). Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño (Quevedo, 2003: 464).

En este caso se introduce un procedimiento típico del entremés, ya que, al igual que en el subgénero teatral, se imita el final en forma de pelea. De esta manera, Diego Moreno alude a un entremés de forma verbal y, junto a Quevedo, imita las costumbres más típicas de este género<sup>27</sup>. No hay que olvidar que al comienzo del *Sueño de la muerte* el narrador sugiere al lector que interprete esta obra como una comedia: «Luego que desembarazada el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a oscuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro» (Quevedo, 2003: 391).

La tercera forma que posibilita la aparición de la metaficción es la ficción de existencia: «The fiction of existence seeks to imitate not the forms of fiction but the forms of human behavior» (Scholes, 1980: 109). La importancia del comportamiento humano en la ficción de los *Sueños* se evidencia en su condición de obra satírica, que mediante el artificio burlesco pretende enmendar los vicios y malas costumbres de la sociedad. Como ya se ha advertido, la censura de este fragmento es doble: por un lado, se critica el abuso en el uso de refranes y frases populares, así como la aparición de personajes-tipo; por el otro, y más interesante para la ficción de existencia, el narrador censura la condición moral de Diego Moreno, quien permite el amancebamiento de su mujer<sup>28</sup>. No obstante, Diego no comparte la repulsa moral a la que lo somete el narrador-autor. Él está orgulloso de su mujer tomajona y se alegra de haber sido un maridillo voluntario. De hecho, reconoce que sentó cátedra y desde su magisterio este tipo social aflora por doquier:

---

<sup>27</sup> Nolting-Hauff (1974: 94) define este momento final como una *pseudocomedia*, debido a las semejanzas con el género entremesil. Valdés Gázquez (2016: 245) reconoce que «más allá de los paratextos, en el propio texto se establece ya la identificación en la situación de metaficción que implica la búsqueda y enfrentamiento del personaje de entremés Diego Moreno con su autor que no es ni puede ser otro que Francisco de Quevedo. Tal vez en ese final de entremés a palos, en que ya de manera indubitable se establece y aclara definitivamente que ese narrador es Quevedo, ocupa ese lugar, el final, en la que va a ser la última pieza de los *Sueños y discursos*, precisamente para cerrar circularmente el ciclo subrayando esa identificación y también, por cierto, la ridiculización del narrador».

<sup>28</sup> Davenport (2002: 312) sintetiza las censuras en este pasaje: «En resumen podemos decir que las interpretaciones más importantes del episodio de Diego Moreno han enfatizado principalmente dos aspectos: la sátira del cornudo y la sátira del abuso de los dichos, frases y personajes proverbiales».

En mi tiempo hacía tanto ruido un marido postizo que se vendía el mundo por uno y no se hallaba; ahora se casan por suficiencia y se ponen a maridos como a sastres y escribientes, y hay platicantes de cornudo y aprendices de maridería, y anda el negocio de suerte que, si volviera al mundo (con ser el propio Diego Moreno) a ser cornudo, me pusiera a platicante y aprendiz delante del acatamiento de los que peinan Medellín y barban de cabrío (Quevedo, 2003: 463-464).

De forma irónica, Diego Moreno reconoce que, si ahora volviese al mundo, él ya no sería un ejemplo prototípico de maridillo, sino que se convertiría en un aprendiz y tendría que aprender las nuevas técnicas. Así, se puede comprobar que la imitación del comportamiento humano no solo es diferencial en este pasaje, sino que suscita controversias entre los protagonistas y provoca una pelea final entre el creador y su personaje.

Este último hecho, es decir, la propia consciencia de Diego Moreno de ser un maridillo y enorgullecerse de ello, condensa el último tipo ficcional que podría propiciar un relato metaficcional: la ficción de esencia. Este tipo de ficción estaría muy relacionado con el anterior:

The fiction of essence is concerned with the deep structure of being, just as the fiction of behavior is concerned with its surface structure [...] The fiction of essence is that allegory which probes and develops metaphysical questions and ideals. It is concerned most with ethical ideas and absolutes of value (Scholes, 1980: 110).

No obstante, en este caso la idea que subyace por debajo del comportamiento es la del ser humano, la metafísica. La ficción de esencia viene a preguntarse por qué Diego Moreno actúa de forma deliberada como un marido paciente. La sociología literaria explica que este personaje ejerce la función de cornudo como medio de subsistencia. Diego se ve abocado a ignorar los escarceos sexuales de su mujer para sobrevivir. Es una situación paralela a la que experimentan Lázaro de Tormes o Guzmán de Alfarache en sus respectivas narrativas picarescas. Estos personajes son conscientes de su situación, pero la aceptan con tal de alcanzar una vida despreocupada desde el punto de vista económico. En el caso de Lázaro o Guzmán el lector conoce su pasado tortuoso; no sucede lo mismo con Diego Moreno, lo que invita a pensar en cierta malicia por parte de este personaje, hecho que se refrenda en algunas de sus intervenciones: «Yo fui marido de tomo y lomo, porque tomaba y engordaba; siete durmientes era con los ricos y grulla con los pobres; poco malicioso, lo que podía echar a la bolsa no lo echaba a mala parte» (Quevedo, 2003: 462-463). Por lo tanto, la metaficción de esencia permite aproximarse a Diego Moreno no como un personaje patético, sino como un ser taimado, que, de forma astuta, es capaz de soportar la ignominia con tal de aprovecharse de su veleidosa mujer.

## Conclusiones

En síntesis, tras una sucinta caracterización de este personaje en la literatura española y en la obra particular de Quevedo, se pueden extraer algunas conclusiones que ya se han adelantado en las páginas precedentes. En primer lugar, cabría destacar la naturaleza de Diego Moreno como figura folclórica. Este personaje-tipo nace vinculado a una cancioncilla que se populariza y que arraiga en el ideario colectivo de la sociedad española, lo que implica que la gran mayoría de autores y lectores conozca su personalidad y su forma de actuar. Además, su polémica idiosincrasia suscita que sea motivo de burlas, debido a su condición de marido cornudo que permite el amancebamiento de su mujer; de ahí que, sobre todo, aparezca en obras satíricas y festivas, como modelo de conducta y como ejemplo negativo<sup>29</sup>.

En este caso, se ha analizado un pasaje muy concreto del *Sueño de la muerte* y se ha visto una evidente intención autorial en torno a este personaje: Diego Moreno cierra el ciclo de los tipos populares y con él concluye la narración del *Sueño*, siendo la última figura que aparece en él. La censura sobre este personaje se produce en una doble dirección, enfatizando la sátira contra el maridillo pero también la repulsa contra el abuso del lenguaje de refranes y hacia los personajes folclóricos, cuya sobreexplotación en la literatura es manifiesta según Quevedo. La novedad de este estudio reside en el análisis del procedimiento metaficcional. El autor se inserta a sí mismo en la obra como narrador y personaje; de ahí que Diego Moreno se enfade con él, porque es consciente de la persona con la que habla, ya que Quevedo le había dedicado un entremés en prosa y había focalizado en su persona el paradigma del marido consentidor<sup>30</sup>. Como se ha comprobado, la metaficción en este pasaje es total, pues se cumplen las cuatro posibilidades enunciativas de Scholes (1980: 108-110). La autoconsciencia del autor se imbrica con los hechos ficcionales que el narrador expone, cuyos resbaladizos límites permiten que Quevedo participe en ellos de manera absoluta. Se produce una inmersión en tres dimensiones que provoca un efecto similar a las muñecas rusas, encapsuladas unas dentro de otras: el Quevedo autor (plano de la realidad) se introduce en el *Sueño de la muerte* (plano de la ficción); después, la discusión entre Diego Moreno y Quevedo en el *Sueño* (plano de la ficción) es consecuencia de una obra entremesil existente en el plano de la realidad; finalmente, el *Diego Moreno*, entremés escrito

---

<sup>29</sup> Maestro (2007: 471) recuerda que no hay que olvidar el interés de enmienda moral en la sátira: «De cualquier modo, la literatura es ininterpretable sin la ética. Es impenetrable fuera de la moral. Quevedo —poeta y moralista— estaría muy de acuerdo con esta observación. Buena parte de su obra es un desafío a nuestra ilustrada moral contemporánea».

<sup>30</sup> Para Asensio (1971: 214), dicho entremés representa su más perfecta obra teatral en prosa: «*Diego Moreno* fue el único entremés al que Quevedo ha aludido en sus obras ufánándose de haberlo escrito. En *El sueño de la muerte* Diego Moreno cierra la reseña de tipos populares vivos en la imaginación y el habla del vulgo, insultando y tratando de golpear a Quevedo».

por Quevedo, vuelve a introducirse en el plano de la ficción para apuntar hacia los cuernos del personaje que lleva su nombre. Sin embargo, este procedimiento limítrofe entre las fronteras de la realidad y la ficción parece que solo lo identifica Diego Moreno en la narración: paradójicamente, es el personaje quien reconoce a su autor y no el autor quien identifica al personaje que ha creado<sup>31</sup>. Este hecho podría acercar esta narración a las incoherencias del relato cervantino en el *Quijote*, en el que los distintos narradores superponen diferentes planos ficcionales y el autor parece que se enreda en su propia trampa.

Pese a esto, cabría destacar la originalidad narrativa en las obras de Cervantes y Quevedo. Están abordando —y creo que lo hacen de una manera consciente— un procedimiento narrativo muy complejo y realmente moderno. Tanto es así que en el caso de Quevedo se podrían identificar múltiples semejanzas entre Diego Moreno y el protagonista de *Niebla*, Augusto Pérez, quien, al igual que el personaje del *Sueño de la muerte*, ataca a su creador. Esta técnica narrativa resulta habitual en el siglo xx con la llegada de la posmodernidad; no obstante, apenas fue tratada en el Barroco español, época sustentada por los rígidos preceptos clasicistas. Así, los *Sueños* de Quevedo, y en particular este *Sueño de la muerte*, quizá el más original y el más maduro (no hay que olvidar que fue el último que compuso, firmado el 6 de abril de 1622), han recibido muchas denominaciones por parte de la crítica, intentando acotarlos a una terminología literaria moderna. Nolting-Hauff (1974: 67) se refiere a ellos como *pseudonarraciones*, ya que los pasajes narrativos apenas aparecen al comienzo de estos; Roig Miranda (2019) prefiere catalogarlos como posibles *novelas*, debido a su unidad de acción en las cinco obras, a la presencia de un mismo personaje que discurre por espacios variables, etc. Desde mi punto de vista, Quevedo aprovecha las características de la tradición del sueño literario para ofrecer un conjunto de obras con un hilo conductor similar. Se introduce a sí mismo en el relato, rompiendo la *cuarta pared*, para explotar como no lo ha hecho ningún otro escritor las formas satíricas preestablecidas de una tradición que tiene sus antecedentes en la sátira menipea y latina. El procedimiento metaficcional le permite acercarse a diversas formas modernas, que, exceptuando el *Quijote* y algunos antecedentes medievales más primitivos, todavía no habían sido exploradas. Así, los *Sueños* de Quevedo funcionan como un eje axial, pues representan de manera inequívoca la asunción de la tradición clásica con las formas de narración más modernas.

---

<sup>31</sup> Davenport (2002: 312): «Nótese, sin embargo, que en el caso de Quevedo no se trata sólo de un personaje ficticio encontrando a su autor, sino de un personaje ficticio que ha sido relegado al reino de los muertos. Por lo demás, en este caso no es el autor quien reconoce a su creación sino lo contrario; es como si el narrador-autor del entremés no reconociese a su propia creación fuera del escenario».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO VELOSO, M. J. (2007): *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Universidad de Sevilla.
- ALTER, R. (1975): *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California, Berkeley.
- ARELLANO, I. (1984): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, EUNSA, Pamplona.
- (1997): «Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 15-38.
- ASENSIO, E. (1959): «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review*, 27, 4, pp. 397-412.
- (1971): *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid.
- AZAUSTRE GALIANA, A. (1996): *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Universidade de Santiago de Compostela.
- BARTHES, R. (1970): «Introducción al análisis estructural de los relatos», en R. Barthes et al. (eds.), *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 9-43.
- (2003): «Literatura y metalenguaje», en S. Sontag (ed.), *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, pp. 139-141.
- BERSHAS, H. N. (1960): «Three expressions of cuckoldry in Quevedo», *Hispanic Review*, 28, 2, pp. 121-135.
- Cancionero tradicional* (1991), Castalia, Madrid. Edición de J. M. Alín.
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Castalia, Madrid. Edición de L. Combet.
- DÄLLENBACH, L. (1991): *El relato especular*, Visor, Madrid.
- DAVENPORT, R. L. (2002): «Encuentros cercanos del tercer tipo. Una lectura del episodio de Diego Moreno en el *Sueño de la muerte*», *La Perinola*, 6, pp. 303-322.
- DEPRETIS, G. (1982): «Forme spettacolari e comiche nel *Diego Moreno* di Francisco de Quevedo», en *Ecdotica e testi ispanici: Atti del Convegno Nazionale della Associazione Ispanisti Italiani (Verona 18-19-20 giugno 1981)*, Università Degli Studi di Padova, Verona, pp. 201-221.
- DÍAZ-MIGOYO, G. (1982): «Semántica de la ficción: el vacío de *El mundo por dentro*», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective. Eleven Essays for the Quadricentennial*, Juan de la Cuesta, Newark, pp. 117-137.
- ESTEBAN, J. (2008): «Diego Moreno, prototipo de marido paciente», *La Perinola*, 12, pp. 69-77.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S. (1997): «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, pp. 151-169.
- FRENK ALATORRE, M. (2003): *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Facultad de Filosofía y Letras-UNAM, México D. F., v. 2.
- GARCÍA BERRIO, A. (1968): *Italia y España ante el conceptismo*, CSIC, Madrid.
- GARCÍA VALDÉS, C. C. (ed.) (1985): *Antología del entremés barroco*, Plaza y Janés, Barcelona.
- GASS, W. H. (1974): *La ficción y los personajes de la vida*, Juan Goyanarte, Buenos Aires.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- GÓMEZ TRUEBA, T. (1999): *El Sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, F. (1877): *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas*, Antigua librería portal de Agustinos, México D. F. Edición de J. García Icazbalceta.
- HERNÁNDEZ ARAICO, S. (2004): «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica», *La Perinola*, 8, pp. 201-234.
- HUERTA CALVO, J. (1995): *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los Siglos de Oro*, Olañeta, Palma de Mallorca.
- (2001): *El teatro breve en la Edad de Oro*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- HUTCHEON, L. (1980): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo, Ontario.
- IVENTOSCH, H. (1962): «Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte*, the *Entremés de los refranes del viejo celoso*, the *Defensa de Epicuro*, etc.», *Hispanic Review*, 30, 2, pp. 94-115.
- KELLMAN, S. G. (1976): «The Fiction of Self-Begetting», *MLN*, 91, 6, pp. 1243-1256.
- MAESTRO, J. G. (2007): «Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo», en F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello (coords.), *Sobre Quevedo y su época. Actas de las jornadas (1997-2004): homenaje a Jesús Sepúlveda*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp. 457-473.
- (2008): «Las formas de lo cómico en los entremeses de Quevedo», *La Perinola*, 12, pp. 79-105.
- MARTINEZ LOPEZ, M. J. (1997): *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- MAS, A. (1957): *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'œuvre de Quevedo*, Ediciones Hispano-Americanas, Paris.

- NOLTING-HAUFF, I. (1974): *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Gredos, Madrid.
- PÉREZ FIRMAT, G. (1980): «Metafiction Again», *Taller Literario*, 1, 2, pp. 30-38.
- QUEVEDO, F. (2003): *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras satírico-morales*, Castalia, Madrid, v. 1, t. 1, pp. 185-467. Edición de I. Arellano.
- (2007a): *Capitulaciones matrimoniales*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras burlescas*, Castalia, Madrid, v. 2, t. 1, pp. 179-208. Edición de A. Azaustre Galiana.
- (2007b): *Carta de un cornudo a otro intitulada «El siglo del cuerno»*, en A. Rey (dir.), *Obras completas en prosa. Obras burlescas*, Castalia, Madrid, v. 2, t. 1, pp. 247-274. Edición de A. Azaustre Galiana.
- (2010): *Teatro completo*, Cátedra, Madrid. Edición de I. Arellano y C. C. García Valdés.
- (2021): *Poesía completa*, Castalia, Barcelona. Edición de A. Rey y M. J. Alonso Veloso.
- REY ÁLVAREZ, A. (1979): «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 2, pp. 103-116.
- ROIG MIRANDA, M. (2019): «Los Sueños de Quevedo o cierto tipo de novela», en S. López Poza *et al.* (eds.), *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, Universidade da Coruña, pp. 723-743.
- SABOR DE CORTÁZAR, C. (1984-1985): «Quevedo, “poeta de los honrados”. A propósito de sus entremeses», *Letras*, 11-12, pp. 41-54.
- SALAS BARBADILLO, A. J. (1958): *La peregrinación Sabia; y El sagaz Estacio, marido examinado*, Espasa-Calpe, Madrid. Edición de F. A. de Icaza.
- SÁNCHEZ ALONSO, B. (1924): «Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 11, pp. 33-62 y 113-153.
- SARDUY, S. (1976): «El barroco y el neobarroco», en C. Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, Madrid, pp. 167-184.
- SCHOLES, R. E. (1980): *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana.
- SCHWARTZ, L. (1985): «En torno a la enunciación en la sátira: los casos de *El Crotalón* y los Sueños de Quevedo», *Lexis. Revista de lingüística y literatura*, 9, 2, pp. 209-227.
- SOONS, A. (1970): «Los entremeses de Quevedo: ingeniosidad lingüística y fuerza cómica», *Filologia e letteratura*, 16, pp. 424-439.
- SPIRES, R. C. (1984): *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, The University Press of Kentucky, Lexington.

- TIMONEDA, J. (1951): *Cancioneros llamados Enredo de amor, Guisadillo de amor y El truhanesco (1573)*, Castalia, Valencia. Edición de A. Rodríguez-Moñino.
- UGALDE, V. (1980): «El narrador y los Sueños de Quevedo», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 4, 2, pp. 183-195.
- VALDÉS GÁZQUEZ, R. (2016): «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola*, 20, pp. 221-270.



THE MODERN GREEK TRANSLATION OF PETRONIUS' *SATYRICA*  
BY ARIS ALEXANDROU

VASILEIOS PAPPAS  
University of Ioannina

Recepción: 10 de enero de 2023 / Aceptación: 20 de marzo de 2023

**Resumen:** Aris Alexandrou (nombre real: Aristóteles Vassiliadis, 1922-1978) fue un poeta griego, prosista y traductor (principalmente de literatura rusa). Su única traducción del latín es la de los *Satyrica* de Petronio en 1971. El libro se publicó en 1985, siete años después de su muerte. La traducción de Alexandrou es una de las tres traducciones griegas de esta obra latina que se han hecho hasta la fecha; las otras dos son las de Vagenas y Meraklis. Todos estos libros se elaboraron en un periodo de dos años (1970-1971), lo que demuestra que el *Satyricon* de Fellini (1969) despertó el interés de los traductores griegos por traducir por primera vez a su lengua materna la obra de Petronio. En este trabajo estudio el libro de Alexandrou, que contiene: a) una introducción, en la que se ofrece información sobre el autor romano y su obra; b) su traducción al griego moderno; y c) varias notas a pie de página. Identifico también las fuentes que siguió en estas partes y examino cinco pasajes de su traducción. Al final del artículo, expongo mis conclusiones.

**Palabras clave:** Aris Alexandrou, Petronio, *Satyrica*, Grimal, Ernout, Sullivan, Vagenas, Meraklis, traducción.

**Abstract:** Aris Alexandrou (real name: Aristotle Vassiliadis, 1922-1978) was a Greek poet, prose writer and translator (mainly of Russian literature). His only translation from Latin is that of Petronius' *Satyrica* in 1971. The book was published in 1985, seven years after his death. Alexandrou's translation is one of the three Greek translations of this Latin work that have been made to date; the other two are by Vagenas and Meraklis. All of these books were produced within two years of each other (1970-1971), a fact which

[93]

proves that Fellini's *Satyricon* (1969) piqued the Greek translators' interest in rendering for the first time into their native tongue Petronius' work. In this paper, I study Alexandrou's book, which contains: a) an introduction providing information on the Roman author and his work; b) his translation into Modern Greek; and c) several footnotes. I identify the sources he followed in these parts and examine five passages of his translation. At the end of the paper, I draw my conclusions.

**Keywords:** Aris Alexandrou, Petronius, *Satyricon*, Grimal, Ernout, Sullivan, Vagenas, Meraklis, translation.

## 1. INTRODUCTION

### 1a. A few words on Alexandrou's life and works

Aris Alexandrou (a literary pseudonym of Aristotle Vasileiadis) was born in Leningrad (today: Saint Petersburg) in 1922. His father, Vasileios Vasileiadis, was a Greek from Trebizond, while his mother, Polina Antonovna Vilgelmson, was Estonian. His native language was Russian. His family left the Soviet Union for Thessaloniki in 1928, and after two years (1930) settled in Athens, where Alexandrou went to school and learned Greek. In 1941 he was admitted to the Higher School of Commerce Studies (Ανωτάτη Σχολή Εμπορικών Σπουδών) and became a member of a communist organisation, but withdrew shortly afterwards. Nevertheless, he remained a communist until his death, although he had several disagreements with the Communist Party of Greece (ΚΚΕ). Due to his leftist ideology and political activity, he was exiled to Moudros (1948-1949), Makronesos (1949), and Agios Eustratios (1950-1951), and was imprisoned in several prisons until 1958, when he was released and married Kaiti Drosou, a Greek journalist and poet. In 1962, he was awarded the Moscow Prize of Peace. When the dictatorship of the colonels was imposed in Greece (1967), Alexandrou left for Paris, where he remained until his death on July 2, 1978<sup>1</sup>.

Alexandrou is widely known for his only novel, *To Κιβώτιο* (*The Mission Box*), which was published in 1975 and translated since into many languages. This work is considered a masterpiece of the post-WWII Greek Literature. Alexandrou also published collections of poems (e.g. *Άγονος γραμμή* (*The Barren Line*), *Ευθύτης οδών* (*Straightness of the roads*)), as well as some theatrical works. He was a professional translator, and his translation work is truly extensive. He introduced Russian authors to the Greek readers (e.g. Dostoevsky, Gorky, Tolstoy, Ehrenburg, Mayakovski, Chekhov). He also translated several British (e.g. Bernard Shaw, Wilde, Kipling, Caldwell) and French authors (e.g. Voltaire, Honoré de

---

<sup>1</sup> For the important chronologies in Alexandrou's life, see Rautopoulos (1996: 393-398).

Balzac, Aragon)<sup>2</sup>, as well as certain passages from other languages (Rautopoulos, 1996: 387-388), while his only Modern Greek rendering of a Latin work is that of Petronius' *Satyrica*.

### 1b. Petronius' reception in the West

As we will see below, Alexandrou's translation of *Satyrica* is one of the three completed Modern Greek (i.e. the language that is used by modern Greek people—that's why it is also called *dimotiki* [=the language of *demos*, i.e. people]—in oral and written form, which was established as the official language of the Greek State in 1976) translations of this work<sup>3</sup>. From this number, we can deduce the poor level of interest for Petronius in Greece, or the Greek-speaking public in general. On the contrary, the reception of Petronius (and Latin literature in general) in Europe (from the Renaissance onwards) has been markedly different. In 1694, the first English translation of Petronius was produced by Burnaby (Sandy and Harrison, 2008: 311), and many English translations followed over a period of 300 years (Gillespie, 2018). The fact that Petronius' text was used as a schoolbook in 17<sup>th</sup>-century England is truly impressive (Stuckey, 1972: 149, n. 28). In the 17<sup>th</sup> century, French and Italian translations of *Satyrica* were published for the first time, as well<sup>4</sup>. Furthermore, several scholars dealing with Petronius' reception have proven his high degree of impact upon neo-Latin authors<sup>5</sup>, as well as later novelists from the 17<sup>th</sup> until the 20<sup>th</sup> century (e.g., cf. Fitzgerald's *The Great Gatsby*) (MacKendrick, 1950; Maclean, 2016), and also on other arts, such as music and cinema<sup>6</sup>.

### 1c. Greek translations of Latin works: a brief overview

However, Petronius was not one of the favorite Roman authors for Greek translators, unlike Ovid, whose *Metamorphoses* and *Heroides* had already been translated into Greek by the monk Maximus Planudes in the 13<sup>th</sup> century. His *carmina amatoria* (*Amores*, *Ars amatoria*, and *Remedia amoris*) were also rendered into Greek by Planudes, or a student of his.

---

<sup>2</sup> For a detailed catalogue of Alexandrou's original works and translations, see Rautopoulos (1996: 375-392).

<sup>3</sup> I write 'completed' because Raios' translation (2010) includes many passages from Petronius and Apuleius, rather than their entire works.

<sup>4</sup> For French translations of Petronius, see Ernout (1962: xxxv-xxxviii). For Italian translations, see Onelli (2014), Onelli (2018) and Onelli (2019).

<sup>5</sup> Indicatively, see Schmeling and Rebmann (1975); Schmeling and Stuckey (1977); McElroy (2002); Reeve (2008); Sandy and Harrison (2008).

<sup>6</sup> Indicatively, for music, see Praet (2011). For cinema, see Segal (1971); Bondanella (1988).

During the period from the Fall of Constantinople to the Ottoman Turks (1453) until the Greek War of Independence (1821), we mainly find Greek translations of Latin works that covered ancient Greek and Roman history and mythology [e.g. Justin's *Epitome of Trogus* by John Makolas in 1686 and Daniel Philippidis in 1817, Cornelius Nepos' *De viris illustribus* by Spyridon Vlantis in 1798 (Nikitas, 1998), several translations of Ovid's *Metamorphoses*, etc.] (Nikitas, 2012); a few translations of famous Latin poems (such as the translations of Virgil's *Aeneid* and *Georgics* in 1791/1792 and 1796, respectively, into Homerizing language and metre by Eugenios Voulgaris) (Papaioannou, 2008; Papaioannou, 2018; Paschalis, 2018); several translations from Neo-Latin philosophical, theological, and scientific treatises (Athanasiadou, Pappas, Stathis and Fyntikoglou, 2019: 198); and a few Greek renderings of Neo-Latin literary works (such as that of Ambrosio Marliano's *Theatrum politicum* by John Abramios in 1758) (Michalopoulos and Michalopoulos, 2020).

The number of Greek translations of Latin works increased significantly after the foundation of the Greek State (1830) and the establishment of the University of Athens (1837). Many Roman authors who were part of the curricula in schools and the university, such as Cicero, Caesar, Cornelius Nepos, Virgil, Horace, Livy, Ovid, and Tacitus were translated, mainly into *katharevousa* (= an artificial language, a kind of mixture of ancient and Modern Greek), which was the official language of the Greek education and administration (from the foundation of the Greek State in 1830 until 1976). The authors of these translations followed the *ad verbum* practice and frequently inserted comments in their books. Their readership consisted of pupils and students (Athanasiadou, Pappas, Stathis and Fyntikoglou, 2019: 197-200). Furthermore, we see a few Greek translations of the Latin poems of Catullus, Horace, Tibullus, Propertius and Ovid in books and literary journals at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> century. These translations were mainly made into Modern Greek, aiming to be read by a wider readership, and they have literary value, as most of them were composed in Modern Greek metres and could be read independently from the Latin original, as Modern Greek poems (Pappas, 2018; Athanasiadou, Pappas, Stathis and Fyntikoglou, 2019). During the 20<sup>th</sup> century, which saw the foundation of other universities in other cities of Greece, a few other Roman poets and authors were translated. Finally, in the 21<sup>st</sup> century, we observe a pleasant increase in Greek translations of Latin works with a high literary value (Vaiopoulos, Michalopoulos and Michalopoulos, 2021: 13).

#### 1d. Greek translations of Petronius

From this brief presentation, we can deduce that the educational system was the main reason for Greek translations of Latin works to be produced; these books were used as textbooks, and the truth is that they were composed using rather dull language, and rarely offered any aesthetic pleasure. Nevertheless, a few translations

of Latin poems, most of them appearing in literary journals, could stand as new literary Modern Greek works.

Meanwhile, Petronius remained unknown to most Greeks. *Satyrica* was untranslated in Greek for centuries, apparently due to its immodest content. Apuleius' novel was rendered into Modern Greek by an anonymous translator in 1927 and published in Alexandria, Egypt, where «Egyptiotes» (Greeks who lived in Egypt) were a prosperous minority (cf. the poet C. P. Cavafy). Aristides Aivaliotis republished this translation, in 1982 in Athens<sup>7</sup>.

Things suddenly changed in 1969, when Fellini's *Satyricon* came out. The film, which refers to many episodes of *Satyrica* and a few from Apuleius' *Metamorphoses* (McElroy, 2002: 350), made Petronius' novel widely known to the entire world. The movie was played for the first time in Greece in the fall of 1970; we do not know in which version, but it is certain that it was censored by the Junta regime<sup>8</sup>.

This is why within two years (i.e. 1970-1971), three Modern Greek translations were produced: 1) by Achilleas Vagenas in 1970; 2) by K. Michael in 1970 (K. Michael was a pseudonym used by a Professor at the University of Athens, Michael G. Meraklis, who issued revised versions of his translation in 1981 and 1983, now signing with his real name)<sup>9</sup>; and 3) by Aris Alexandrou in 1971, which was published after his death, in 1985. In order to have a complete picture of the whole Greek translations of Petronius, I cite some information about Vagenas' and Meraklis' books below.

### *Vagenas' translation*

Achilleas Vagenas (1906-1991), an economist and scholar from Zagori (Ioannina), published many of his studies on economical, sociological and philological subjects in Greek and international journals and newspapers. Aside from his translation of Petronius, he also translated fifteen theatrical works and three novels from French, Italian, and English (Tsetsis, 2003:38). His only translation from Latin has the title *Πετρονίου Σατυρικών* (*Petronius' Satyricon*), and was published in Athens, by the Publishing House Chrisima Vivlia (Useful Books). The book consists of a brief prologue (pp. 5-7) written by his compatriot, Zisis M. Papathanasiou (1901-1974),

<sup>7</sup> The title of this book is *Απουλήιος. Ο χρυσός γάιδαρος ή οι Μεταμορφώσεις* [*Apuleius. The Golden Donkey or Metamorphoses*]. Apart from his interesting introduction, Aivaliotis informs us (in p. 19) that he completed the translation of certain passages that had been left untranslated (probably due to the translator's prudery, as Aivaliotis notes), corrected some mistakes, and added a few footnotes for the reader's information.

<sup>8</sup> For the reception of Fellini's *Satyricon* in Greece, see [lifo.gr](http://lifo.gr) (last access: 10/01/2023).

<sup>9</sup> The edition of 1970 was published by the Publishing house Keimena. Those of 1981 and 1983 (by the Publishing house Gnosi) are the second and third editions of his translation, respectively. Meraklis' books did not include the Latin text, which was included in 1997 (in two volumes) and 2005 in two reprints by Patakis Publishing House (Athens). Therefore, Meraklis' translation of *Satyrica* was published three times (1970, 1981, and 1983). The reprints of 1997 and 2005 follow the edition of 1983.

whom I can find no further reference to (he may have been the editor of the volume), and Vagenas' translation, which includes several footnotes that offer valuable information (about Roman political terms, geographical clarifications, intertextual references, etc.) for Greek readers<sup>10</sup>.

Papathanasiou's prologue is very interesting, and is divided into three equal sections: in the first (p. 5), the author, after mentioning that Tacitus, Pliny, and Plutarch refer to Petronius<sup>11</sup>, and that this work inspired Sienkiewicz's *Quo vadis* (1951) and Fellini's *Satyricon*, notes Dutourd's opinion that Diderot and Proust came to us via Petronius<sup>12</sup>. In the second part, he discusses Dutourd's and Grimal's objections to the standard identification of Petronius with the *arbiter elegantiae* of Nero (p. 6) (Dutourd in Grimal, 1960: 12-14). In the third and final section of the prologue (p. 7), Papathanasiou provides five arguments in favour of the identification. I must note that he ends his prologue with one important comment—he welcomes Vagenas' translation, noting that although it came late, it was at an opportune time, as it recalls scenes from Fellini's *Satyricon* and contributes to a better understanding of the movie<sup>13</sup>. This statement explains why all the Greek translations of *Satyricon* were produced between 1970 and 1971.

### ***Meraklis' translation***

---

<sup>10</sup> Vagenas follows Grimal's (1960) translation faithfully, even in its structure, e.g., the information that is given before each section of the narrative, which Vagenas translates *ad verbum* from Grimal, cf. Vagenas (1970: 2): «Η σκηνή ξετυλίγεται στο Γυμνάσιο μιας μεσημβρινής πόλης της Ιταλίας (Νεάπολη; Ποτσουέλο; Πομπηία;) κάτω απ' τη Στοά όπου συνηθίζει να διδάσκει ο δάσκαλος της ρητορικής Αγαμέμνων. Όταν αρχίζει για μας το μυθιστόρημα, δίνεται ο λόγος στον Εγκόλπιο» («The scene takes place in the Gymnasium of a southern city of Italy (Naples? Pozuelo? Pompeii?), under the portico, where Agamemnon, the teacher of rhetoric, habitually teaches. When the novel begins for us, the speech is given to Encolpius»), and Grimal (1960: 21): «La scene se passe dans un gymnase d'une ville d'Italie méridionale (Naples? Pouzzoles? Pompéi?), sous le portique où a coutume d'enseigner le rhéteur Agamemnon. Lorsque commence pour nous le roman, la parole est à Encolpele». The English translations of the Greek translators' texts throughout the paper are my own. The translations from Petronius come from Heseltine (1913), accessible in: [Perseus Digital Library](#) (last access: 13/06/2022). The French texts are cited without English translation.

<sup>11</sup> Papathanasiou probably drew this information from Dutourd, who wrote the introduction of Grimal's book, see Dutourd in Grimal (1960: 10-12).

<sup>12</sup> Cf. Papathanasiou in Vagenas (1970: 5) and Dutourd in Grimal (1960: 16-17).

<sup>13</sup> Papathanasiou in Vagenas (1970: 7): «Και τώρα δεν έχουμε παρά να χαρούμε το κείμενο στην ελληνική του μετάφραση που ήλθε καθυστερημένα μεν, αλλ' επίκαιρα. Επίκαιρα διότι μερικές αναλογίες, εκδηλούμενες σ' άλλες ηλικίες ανακαλούν εικόνες από αυτές που ξετυλιγονται στο «Σατυρικόν» και διότι θα μας βοηθήσουν να αντιληφθούμε την ταινία του Φελλίνι» («And now we have nothing left but to rejoice the text in its Greek translation, which came late but at an opportune time. At an opportune time, because some proportions recall scenes from those that occur in *Satyricon*, and because they will help us to understand Fellini's movie»).

Michael Meraklis (1932-), an Emeritus Professor of the University of Athens, who has written many books on Modern Greek literature and folklore, published his Greek translation of *Satyrica* for the first time in 1970, signing with the pseudonym K. Michael. Following this, his translation was republished and reprinted several times under his real name<sup>14</sup>.

The quantity of Meraklis' book reprints proves that this translation of Petronius was the most popular. It consists of three parts: the prologue, the translation, and the endnotes. The prologues of his three editions have similarities, but also differences. For example, in the first edition, Meraklis deals with the form of *Satyrica* and the impact of Milesian tales upon it, but in the 1981 edition, he does not mention this information, and discusses Petronius' criticism of his era (regarding its society and literature) more, as is revealed in the *Cena Trimalchionis*. As Meraklis notes at the end of the prologue of his second edition, he rewrote this prologue in order to be closer to the truth<sup>15</sup>. The translation follows the Latin original but is simultaneously literary, as it can be read as a Modern Greek text. As Meraklis informs us in the prologue of 1981, he made some improvements to his translation, and so this is its final form<sup>16</sup>. In contrast to Vagenas' and Alexandrou's translations, Meraklis states that his own was made from the Latin text. Nevertheless, he confesses that he also referred to the German translations and commentaries by Wilhelm Heine and Ludwig Friedländer, as well as the French translation of Alfred Ernout<sup>17</sup>. In contrast to Vagenas, he does not refer to Petronius's reception in literature and cinema. Meraklis' endnotes offer valuable information for readers and contribute to the continuation of the interrupted narration of Petronius' problematic text.

Although Vagenas does not mention it, his translation was also made from the Latin original, as can be seen from a comparison with it. In the following section of my paper, I study Alexandrou's book, examining his introduction, translation,

---

<sup>14</sup> See footnote 9.

<sup>15</sup> Meraklis (1981: 10): «Τον πρόλογο της δεύτερης αυτής έκδοσης τον ξανάγραψα· ίσως τώρα είμαι πιο κοντά σ' αυτό που λέμε αλήθεια ενός έργου» («I wrote again the prologue of this second edition; perhaps now I am closer to what we call "the truth of a work"»).

<sup>16</sup> Meraklis (1981: 10): «Αρκετές βελτιώσεις —όπως ελπίζω— επέφερα και στο κείμενο της μετάφρασης, ώστε να μπορώ, ίσως, να πω, ότι η μορφή αυτή είναι η οριστική» («I made several improvements —I hope— to the text of the translation too, so that I may, perhaps, say that this form is the final one»).

<sup>17</sup> Meraklis (1981: 10): «Η μετάφραση έγινε από το λατινικό κείμενο. Πολύτιμη μού ήταν η βοήθεια που βρήκα σε σπουδαίες μεταφραστικές και σχολιαστικές εργασίες γνωστών φιλολόγων, προπάντων των Γερμανών Wilhelm Heine και Ludwig Friedländer, και του Γάλλου Alfred Ernout» («The translation was made from the Latin text. I found valuable help in great translations and commentaries of famous philologists, especially those of the Germans Wilhelm Heine and Ludwig Friedländer, and of the French Alfred Ernout»). See Heine (1773); Friedländer (1891).

and comments. A great further project would be a comparative study between Vagenas', Meraklis', and Alexandrou's translations of Petronius.

## 2. ARIS ALEXANDROU'S TRANSLATION

Aris Alexandrou's translation of Petronius's *Satyrica* was published after his death (1978), in 1985, by Nepheli Publishing house in Athens. The title of the book is *Πετρωνίου Σατυρικών. Μετάφραση: Άρης Αλεξάνδρου (Petronius' Satyricon. Translation: Aris Alexandrou)*. The editor was Alexandrou's wife Kaiti Drosou (1924-2016), who makes a few comments in the footnotes (annotated with an asterisk) in the introduction of the book.

Alexandrou translated *Satyrica* in 1971 in Paris, as Drosou informs us in a footnote, and as does the translator himself at the end of his introduction<sup>18</sup>. Alexandrou's book consists of an extensive introduction (20 pages) and then his translation, which includes many footnotes offering varied information to Greek readers (on Roman history, politics and society, Latin language and literature, etc.). We can observe that the three Greek authors accompanied their translations with helpful notes. However, we see that Vagenas and Meraklis began their books with prologues, while Alexandrou starts with an introduction. Prologues are shorter than introductions, and authors say little in them (regarding their book, their methodology, etc.). On the contrary, introductions are more extensive, and there the author offers much information about their book's subject, the research it needed, possible problems, their methodology, the use of the book, etc. This is also the case in Alexandrou's introduction, in which he deals with several subjects related to Petronius' identity, his methodology, the purpose of his work, etc.

Inside the inner cover, Alexandrou notes:

ΣΑΤΥΡΙΚΟΝ. Μυθιστόρημα του 1<sup>ου</sup> μ.Χ. αιώνας αγνώστου συγγραφέως που λεγότανε πιθανότατα Τίτος Πετρώνιος ή Γάιος Πετρώνιος ή Πετρώνιος Διαιτητής (αποκαλούμενος και «Διαιτητής Κομψότητος» δηλονότι «Ηγεμών των κομψευομένων») ή ΠΙΕΤΡΩΝΙΟΣ νέτα-σκέτα. Μεταφρασμένο, προλογισμένο και σχολιασμένο από τον Άρη Αλεξάνδρου προς τέρψιν, διασκέδασιν και συμμόρφωσιν των απανταχού Ελλήνων.

*Satyricon*. Novel of the 1<sup>st</sup> century AD by an unknown author, who was probably called Titus Petronius or Gaius Petronius or Petronius Arbiter (also known as «*Arbiter elegantiae*», or «ruler of the elegant people») or simply

<sup>18</sup> See Alexandrou (1985: 19) (Drosou's note): «Ο Άρης μεταγλώττισε το “Σατυρικών” στο Παρίσι το 1971. Σημ. Κ. Δρόσου» («Aris translated *Satyricon* in Paris in 1971. Note: K. Drosou»); Alexandrou (1985: 26): «Παρίσι, Άνοιξη 1971» («Paris, spring of 1971»).

Petronius. Translated, prologued and commented by Aris Alexandrou, for Greeks all over the world to take delight in, be entertained by, and comply with.

With these words, Alexandrou already implies the much-discussed subject of Petronius' identity, which he analyses in the introduction. Furthermore, he clearly states the double purpose of his book: to offer reading pleasure but also to contribute to the moral improvement of all Greeks, who will see many similarities between our modern era and that of Petronius, as Alexandrou tells us in his introduction<sup>19</sup>.

### Alexandrou's introduction

In his highly interesting introduction, we see the harmonic coexistence of the bibliography on Petronius and Alexandrou's personal thoughts. His three main sources are Grimal's (with the preface by Jean Dutourd) and Ernout's French books, and the English version by Sullivan (Grimal, 1960; Ernout, 1962; Sullivan, 1965). Thus, in some passages Alexandrou translates or paraphrases these scholars. Simultaneously, he expresses his opinions of the Roman author and his work, using a colloquial Modern Greek language, several humorous similes, and his personal literary style —after all, we must not forget he himself was a published poet and novelist.

The introduction is divided into ten subsections. In the first (entitled «Η μόνη βεβαιότητα», «The only certainty»), Alexandrou informs his readers that *Satyricon* exists in one manuscript of the 7<sup>th</sup> century AD and that this manuscript probably had the same form that it does today. The majority of Alexandrou's words came from a footnote in Ernout's book. I cite below the Greek text, its English translation, and the French footnote:

Το μόνο σίγουρο, είναι ότι σώθηκε ως τις μέρες μας ένα χειρόγραφο (με πολλά κενά, δίχως αρχή και τέλος) με τον τίτλο «Σατυρικών». Γνωρίζουμε επίσης ότι η «εκμετάλλευση» του κειμένου, θα πρέπει να άρχισε τον 4<sup>ο</sup> μ.Χ. αιώνα. Τον 7<sup>ο</sup> αιώνα το χειρόγραφο θα πρέπει να είχε ήδη τη σημερινή του μορφή. Οι ανθολόγοι και οι συγγραφείς του Μεσαίωνα, όπως ο Ιωάννης του Σαλίσμπουρυ (επίσκοπος της Σαρτρ τον 12<sup>ο</sup> αιώνα) και ο Βικέντιος του Μπωβέ (που πέθανε το 1264) κρατήσανε στα χέρια τους το ίδιο αφήγημα, που κατέχουμε και μεις (Alexandrou, 1985: 7).

The only sure thing is that only one manuscript (with a lot of lacunas, without beginning and end) entitled *Satyricon* has survived until this day. We also know that the «exploitation» of the text must have been begun in

<sup>19</sup> Notice the linguistic clash between the colloquial *νέτα-σκέτα* ('simply') and the katharevousian *προς τέρατιν* etc. ('to take delight in'), which is modelled on old recommendations of pieces of writing.

the 4<sup>th</sup> century AD. In the 7<sup>th</sup> century, the manuscript would have already been in its current form. Medieval anthologists and authors, such as John of Salisbury (bishop of Chartres in the 12<sup>th</sup> century) and Vincent of Beauvais (who died in 1264), held in their hands the same text that we have today.

L'«exploitation» du texte a dû commencer dès le IV<sup>e</sup> siècle; au VII<sup>e</sup> siècle, il devait être déjà réduit aux excerpta qui nous sont parvenus. Les florilèges, et les auteurs du moyen âge comme Jean de Salisbury (évêque de Chartres au XII<sup>e</sup> siècle), Vincent de Beauvais (mort en 1264) ne connaissent pas d'autre Pétrone que le nôtre (Ernout, 1962: XIII, n. 3).

In the second and third sections of the introduction, Alexandrou deals with the well-known subject of Petronius' identity. In the second, entitled «Υπόθεση πρώτη: Ο Πετρώνιος ήταν αυλικός του Νέρωνα» («First hypothesis: Petronius was a member of Nero's court») (Alexandrou, 1985: 7-12), Alexandrou presents the arguments supporting this opinion based upon the books by Ernout and Sullivan. He starts by citing the well-known testimony of Tacitus (*Ann.* 16.17-20) on Petronius (Alexandrou, 1985: 7-9), which he draws from Ernout and Sullivan (Ernout, 1962: VII-X; Sullivan, 1965: 7-8). In one case, he translates the French text word-for-word, e.g., cf. (Alexandrou, 1985: 10):

Πρώτον, δεν χωρεί ουδεμία αμφιβολία, ότι το «Σατυρικόν» είναι ένα μυθιστόρημα της νερωνείου εποχής, συγγραφέν υπό ενός συγχρόνου. Τα ανέκδοτα, τα ονόματα των ιστορικών προσώπων τα οποία συναπαντώνται εις το κείμενον, αναφέρονται εις την άνω εποχήν, ή εις το πρόσφατον παρελθόν της.

First, there is no doubt that *Satyricon* is a novel of the Neronian era, written by a contemporary. The anecdotes, the names of the historical persons that figure in the text refer to this era or to its recent past.

And Ernout's words (1962: X-XI):

Le *Satyricon* est un «roman des temps néroniens», écrit par un contemporain. Les anecdotes, les noms de personnages historiques cités dans l'ouvrage se rapportent à cette époque, ou à celle qui l'a immédiatement précédée.

Regarding the other ancient testimonies on Petronius (Pliny, Lucan, Suetonius, etc.), Alexandrou also follows Ernout (1962: X-XII) and Sullivan (1965: 8-10). He mentions the name of the English translator once (Alexandrou, 1985: 10):

Επιπλέον ο Άγγλος ειδικός επί του θέματος Τζ. Π. Σάλλιβαν, υπενθυμίζει ότι ο Τριμάλχιος αναφέρει δίπαξ τον Πετραΐτην (εις τα κεφάλαια 52 και 71)

και ότι ο εν λόγω Πετραΐτης ήταν διάσημος μονομάχος της νερωνείου εποχής.

Furthermore, the English specialist on the subject, J. P. Sullivan, reminds us that Trimalchio mentions Petraitēs twice (in chapters 52 and 71), and that this Petraitēs was a famous gladiator of the Neronian age.

This is what Sullivan (1965: 10) says:

We know from the evidence of certain glass cups and inscriptions that Petraitēs (or Tetratēs) was a famous gladiator of the time of Nero. A gladiator Petraitēs is mentioned twice by Trimalchio (52.3 and 71.6).

In the third section, entitled «Υπόθεση Δεύτερη: Ο Πετρόνιος δεν ήταν αυλικός» («Second hypothesis: Petronius was not a member of the court»), Alexandrou (1985: 12-15) cites the arguments supporting the idea that Petronius was not Nero's contemporary. His source is Dutourd's introduction in Grimal's book<sup>20</sup>. If we compare the language of these two sections, we observe that Alexandrou uses a mild *katharevousa*, in order to express the established opinion that Petronius was Nero's contemporary and member of his court, but Modern Greek (*dimotiki*) to present the less conventional opinion that he was not Nero's contemporary and a member of his court (Tatsopoulos, 2009). Furthermore, as a writer himself, Alexandrou analyses the contrary views of Petronian scholars with a degree of theatricality, presenting them as if they were two statements by arguing orators, cf. the beginning of these two opinions (1985: 9):

Οι οπαδοί της Νερωνείου θεωρίας, επιχειρηματολογούν περίπου ως εξής: «Κυρίες και κύριοι, μολονότι ο Τάκιτος δεν αναφέρει ρητώς ότι ο αυλικός Γάιος Πετρόνιος συνέγραψεν το “Σατυρικόν” ημείς πιστεύομεν ακραδάντως και θα αποδείξομεν ότι πρόκειται περί του συγγραφέως του ως άνω έργου».

The supporters of the Neronian theory argue approximately as follows: «Ladies and gentlemen, although Tacitus does not explicitly state that Gaius Petronius, a member of Nero's court, wrote the *Satyricon*, we firmly believe and shall prove that he is the author of the aforementioned work».

And (Alexandrou, 1985: 12):

<sup>20</sup> See especially Dutourd (1960: 12-14). E.g., cf. Alexandrou (1985: 14): «Απαντούμε, συμφωνώντας με τον Ζαν Ντυτούρ, ότι άλλο είναι ένα κύριο όνομα και άλλο ένα επίθετο» («We answer, agreeing with Jean Dutourd, that it is one thing the name and another thing the adjective»), with Dutourd in Grimal (1960: 12): «Certes un nom propre n'est pas la même chose qu'une épithète [...]».

Έχοντας ακούσει με όλον τον πρέποντα σεβασμόν τους συνηγόρους της νερωνίου θεωρίας, οι αντίδικοι απαντούν και λένε τα εξής περίπου [...].

Having listened with all due respect to the advocates of the Neronian theory, the opponents answer and say approximately the following [...].

The fourth section of the introduction is entitled «Ο τόμος με τα άκοπα φύλλα» («The volume with the uncut pages») (Alexandrou, 1985: 15-16). Here, by using an anecdote, Alexandrou refers to the subject of *Satyrica* and its lost parts. Furthermore, he ends this part by expressing the opinion he will repeat below, i.e. that Petronius' work does not contain a hidden message (1985: 16):

[...] προλογίζω μια συρραφή ανεκδότων, λίγο ως πολύ σκαμπρόζικων, μια διαδοχή επεισοδίων τα οποία, λόγω αβλεψίας προφανώς των αντιγραφέων, φιγουράρουν πριν ή μετά από την χρονολογική τους θέση (τα άφησα όμως εκεί που τα βρήκα, πρώτον για να μην πει κανείς ότι δεν σεβάστηκα την γραπτή παράδοση και δεύτερον διότι ο αναγνώστης πρέπει να συνηθίσει να συμπληρώνει τα κενά με την φαντασία του). [...] Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες είναι πολύ φυσικό να λέει ο καθένας το μακρύ και το κοντό του και όχι μόνο σε ό,τι αφορά τον συγγραφέα που εξεπόνησε το «Σατυρικόν» μα και σε σχέση με το μήνυμα που υποτίθεται ότι μεταδίδει το έργο.

[...] I preface a stitching of jokes, more or less scabrous, a sequence of episodes, which —due to the apparent negligence of the copiers— occur before or after their chronological position (although I left them where I found them, firstly so that no one would say that I did not respect the textual tradition and secondly because the reader must get accustomed to filling the gaps using his own imagination). [...] Under these circumstances, it is very natural for everyone to say whatever they like about the author of *Satyricon*, and for the message that is supposed to be transmitted by this work.

In the fifth section, entitled «Η συμφιλίωση των τάξεων» («The reconciliation of classes») (Alexandrou, 1985: 17-19), Alexandrou deals with Henry de Montherlant's opinion about the supposed union of social classes in *Satyrica*, as he described it in his preface to Grimal's translation of Petronius in 1969<sup>21</sup>. He ends this section by commenting on literary criticism, stating that Petronius, who was perhaps

---

<sup>21</sup> See *Pétrone. Le Satiricon* (1969). Meraklis also refers to this subject, cf. Meraklis (1970: 9): «Όμως και άλλα πράγματα σατιρίζει ο Πετρώνιος [...] κι ακόμη το απίθανο ανακάτωμα των τάξεων» («But Petronius satirises other things as well [...] even the incredible mixing of social classes»), and Meraklis (1981: 9): «Αηδία τού προκαλεί [...] εκτός από την κακή και άσημη ποίηση του καιρού του [...] και το ανέβασμα ψηλά πρώην κοινωνικών περιτριμμάτων» («he is disgusted with —apart from the poor and ugly poetry of his era— the rising of former low social classes»).

a hidden Christian<sup>22</sup>, may have implied a social message in his work (Alexandrou, 1985: 19):

[...] αποδεικνύεται άλλη μια φορά πως όλα τα έργα κουβαλάνε τα μηνύματα που τους φορτώνουν οι ερμηνευτές τους. Στην περίπτωση μας, μπορεί κάλλιστα να υποθέσει κανείς —και ίσως να υποστηρίχτηκε ήδη αυτή η άποψη από σοβαρούς μελετητές— ότι ο Πετρώνιος ήταν ένας κρυπτοχριστιανός, που διακωμώδησε την εν παρακμή κοινωνία της εποχής του, υπαινισσόμενος ότι ήταν πια καιρός να γκρεμιστεί ο παλιός κόσμος για να χτιστεί ένας καινούργιος.

Once again, it is proved that all literary works carry the messages that their interpreters add to them. In our case, one could well assume —and this opinion may have already been supported by serious scholars— that Petronius was a Crypto-Christian, who parodied the declining society of his age, hinting that the time has come to tear down the old world and build a new one.

In this part of the introduction, we can see traces of Alexandrou's leftist ideology: his specific interest in the equality of social classes, and the concept that the old world must be destroyed in order for a new one to be born.

In the sixth section, «Ποιος να ήταν ο Πετρώνιος;» («Who really was Petronius?»), Alexandrou (1985: 19-21) expresses his doubts about Dutourd's opinion that Petronius was an infamous man, who did not belong to Nero's court (Dutourd in Grimal, 1960: 12-14)<sup>23</sup>. He confesses that by reading and translating the Latin

<sup>22</sup> For the relation of Petronius and Christianity, see Raios (2021). Meraklis refers to the role of Christianity in the purification of Rome and its provinces, and wonders about the moral corruption of our modern age, see Meraklis (1981: 8): «...διαβάζοντας το “Σατυρικόν” ανατριχιάζει κανείς, όταν βλέπη πως υπάρχουν κάποιες αναλογίες ανάμεσα στον κόσμο εκείνο και το δικό μας: είμαστε ο σαπισμένος καρπός που θ' αποσυντεθή; Τότε εισέβαλε ο Χριστιανισμός σα χειμαρρός και καθάρισε τη Ρώμη και τις επαρχίες της, νέος, σφριγηλός και ακατανίκητος. Σήμερα —τι θα μας καθάρισε» («...when someone reads *Satyricon*, he shudders, when he sees that there are some analogies between that world and ours; are we the rotten fruit that will decompose? Then Christianity invaded like a torrent, and young, vigorous and invincible, cleaned Rome and its provinces. Today —what will clean us?»).

<sup>23</sup> Alexandrou translates some words by Dutourd verbatim, cf. Dutourd in Grimal (1960: 14): «Le vrai Petronius Arbiter, auteur du *Satyricon*, devait être un gros homme négligé, vivant obscurément, point très riche, fils d'affranchi peut-être, citoyen subalterne en tout cas, sans aventures et sans histoire, qui mourut de vains lit (et non dans sa baignoire) vers soixante-cinq ans, après avoir publié une vingtaine de volumes don't la perte est irréparable», and Alexandrou (1985: 20): «Ο πραγματικός Πετρώνιος Διαιτητής, που έγραψε το “Σατυρικόν”, θα πρέπει να ήταν ένας άνδρας χοντρός, που έζησε στην αφάνεια, γιος απελεύθερου ίσως, πολίτης κατωτέρας τάξεως εν πάση περιπτώσει, χωρίς περιπέτειες και ιστορία, που πέθανε στο κρεβάτι του (και όχι στον λουτήρα του) γύρω στα εξηταπέντε του χρόνια, αφού δημοσίευσε καμμιά εικοσαριά τόμους, που η απώλειά τους είναι ανεπανόρθωτη» («The real Petronius Arbiter, the man who wrote the *Satyricon*, must have been a

work, he deduced that Petronius' personal experiences and his own memory were sufficient to compose it. According to our translator, this kind of literary work does not require much effort. Alexandrou ends this section by expressing his view that the author of *Satyricon* is the aristocrat contemporary of Nero (1985: 20):

[...] διαβάζοντας και μεταφράζοντας το «Σατυρικόν», σχημάτισα την εντύπωση ότι δεν χρειάστηκε για την συγγραφή του, ούτε κοπιώδης συλλογή στοιχείων [...] ούτε διεισδυτική παρατηρητικότητα. Έφταναν και παράφταναν οι περιπέτειες και η ιστορία, που αρνείται ο Ζάν Ντυτούρ στον Πετρόνιο του, έφτανε και παράφτανε να έχει καλή μνήμη ο συγγραφέας και όρεξη να γράψει τα απομνημονεύματά του [...]. Μια τέτοια δουλειά δεν απαιτεί πολύ κόπο.

Reading and translating the *Satyricon*, I formed the impression that its writing needed neither a laborious collection of data, nor penetrating powers of observation. The adventures and history which Jan Dutourd denies of his Petronius were more than sufficient, a good memory on the author's part and a desire to write his memoirs were more than sufficient. This kind of work does not require much effort.

And (Alexandrou, 1985: 20-21):

Υπάρχουν ορισμένες λεπτομέρειες στο έργο, που με πείθουν ότι περάσανε στο κείμενο αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία του συγγραφέα.

There are some details in the work that convince me that several autobiographical details of the author have made it into the text.

And (Alexandrou, 1985: 21)<sup>24</sup>:

[...] δεν βλέπω τι μας εμποδίζει να υποθέσουμε ότι ο αυλικός Πετρόνιος πέρασε τα νιάτα του μεταξύ ρητορικών σχολών και υποκόσμου. Παρ' όλο που έχω μεσάνυχτα από ρωμαϊκή ιστορία, δεν νομίζω πως ένα τέτοιο παρελθόν θα τον εμποδίζει ποτέ να ανέλθει τα ύπατα αξιώματα του υπάτου, του αυλικού και τελικά του ευνοούμενου του Νέρωνα.

---

fat man, who lived in the shadows, a son of a freedman perhaps, a lower class citizen in any case, without adventures and history, who died in his bed (and not in his bath), around the age of sixty-five, after publishing about twenty volumes, the loss of which is irreparable»).

<sup>24</sup> For a similar opinion, cf. Papathanasiou's words in Vagenas (1970: 7): «Στην κοσμοκράτειρα Ρώμη τα ύπατα δημόσια αξιώματα άφηναν περιθώρια χρόνου και γι' απασχολήσεις άλλες, έξω απ' την υπηρεσία. Οι Ρωμαίοι και διοικούσαν και έκαναν την ζωή των» («In the world ruler Rome, high public offices left space for other, out-of-service activities. Romans both ruled and made their life»).

I do not see what prevents us from assuming that the courtier Petronius spent his youth between rhetorical schools and the demimonde. Even though I do not know the first thing about Roman history, I do not think that such a past would ever prevent him from ascending to the highest offices as consul, courtier, and finally Nero's favourite.

Therefore, according to Alexandrou, Petronius's sources are his personal memories and his readings —an opinion that Meraklis also shares<sup>25</sup>.

In his highly interesting seventh section, entitled «Ο Πετρώνιος επί τῷ ἔργῳ» («Petronius at his work»), Alexandrou (1985: 21-23) deals with *Satyrice*'s generic identity, its innovation (or lack of), and Petronius' intentions. First of all, the translator repeats the established opinion that *Satyrice* is the first realistic novel<sup>26</sup>, adding that it is the first text to feature semi-automatic writing (Alexandrou, 1985: 21):

Τον βλέπω να γράφει χωρίς καλά-καλά να ξέρει πώς θα προχωρήσει και πού θα καταλήξει. Κατ' αυτήν την έννοια, το «Σατυρικόν», δεν είναι μόνο το «πρώτο ρεαλιστικό μυθιστόρημα», όπως χαρακτηρίστηκε, μα και το πρώτο κείμενο ημιαυτόματης γραφής, που προχωράει βάσει τυχαίων συνειρμών μνήμης μάλλον, παρά βάσει προδιαγεγραμμένου σχεδίου.

I see him [i.e. Petronius] writing without knowing exactly how he will proceed and where he will end up. In this sense, the *Satyricon* is not only the «first realistic novel», as it has been characterised, but also the first text of semi-automatic writing, which proceeds on the basis of random associations of memory, rather than on the basis of a prescribed plan.

Is *Satyrice* a work of imitation or originality?<sup>27</sup> Alexandrou (1985: 22) gathers the opinions of various scholars, based on Sullivan:

Άλλοι λένε πως μιμήθηκε γνωστά ελληνικά πρότυπα, κυρίως τα ερωτικά μυθιστορήματα των συγγραφέων της Μιλήτου, άλλοι πως πρόκειται για έργο εξόχου πρωτοτυπίας. Ορισμένοι υποστήριξαν ότι ο Πετρώνιος παραωδεί (ο αναισχύντως άνανδρος!) τον θεόπνευστον Όμηρο και προσθέτουν ότι το «Σατυρικόν» είχε για κεντρικό του θέμα την οργή του

<sup>25</sup> Cf. Alexandrou (1985: 21): «Βλέπω λοιπόν τον Πετρόνιο [...] να κάθεται και να γράφει την παραμύθα του, αντλώντας από τις προσωπικές του αναμνήσεις και από τα διαβάσματά του» («So, I see Petronius sitting and writing his fairy tale, drawing his material from his personal memories and readings»), and Meraklis (1970: 8): «Θα μπορούσε να πη κανείς πως το “Σατυρικόν” είναι, βασικά, μια μυθολογημένη αυτοβιογραφία, η καταγραφή της πείρας ενός αισθητικού ανθρώπου» («One could say that *Satyrice* is, basically, a mythical autobiography, the recording of the experience of an aesthetic man»).

<sup>26</sup> See Killen (1957: 194).

<sup>27</sup> For the impact of several genres on *Satyrice*, see Raios (2010: 58-65).

Πριάπου εναντίον του Εγκόλπιου, όπως το κεντρικό θέμα της *Οδύσσειας*, ήταν η οργή του Ποσειδώνα εναντίον του πολυμήχανου ήρωα.

Others say that he [i.e. Petronius] imitated well-known Greek models, mainly the love novels of the authors of Miletus, others that it is a work of excellent originality. Some have held that Petronius parodies (the shameless coward!) the divinely inspired Homer and add that *Satyricon* had as its central subject Priapus' rage against Encolpius, as the central subject of the *Odyssey* was Poseidon's rage against the cunning hero.

Sullivan had said (1965: 11):

[...] and the basic plot is the wrath of Priapus against the hero (gravis ira Priapi), a comic motif patently based on the wrath of Poseidon against Odysseus in the *Odyssey*.

Alexandrou (1985: 22) claims that Petronius had no serious purpose in writing his work. He only wanted to have fun, and thus offer pleasure to his readers:

Όπως και να 'χει, βλέπω τον Πετρώνιο να κάθεται και να γράφει, όχι επειδή αγανάχτησε ξαφνικά, βλέποντας να περισσεύει γύρω του η διαφθορά, η στενοκεφαλιά και ο παραλογισμός, όχι γιατί απλούστατα, όλη αυτή η ιστορία πολύ τον διασκέδαζε, πολύ την γλένταγε. Το κέφι του έκανε ο άνθρωπος [...] Δεν πήρε ποτέ στα σοβαρά την ασχολία του, το 'ξερε πως είναι ένα χόμπυ, ειρωνευότανε ο ίδιος τον εαυτό του ή τους ήρωές του, το ίδιο το γραφτό του ολόκληρο.

Anyway, I see Petronius sitting and writing, not because he was suddenly indignant, seeing corruption, narrow-mindedness and irrationality abounding around him, simply because the whole story amused him very much, he had a lot of fun with it. The man cared for his fun. He never took his job seriously, he knew it was a hobby, he was making fun of himself or his heroes, in all his writing.

The Roman author parodies powerful men indirectly (Alexandrou, 1985: 22):

Κι αν τύχαινε να θυμηθεί τους ισχυρούς της ημέρας —είτε γιατί τους γνώρισε, είτε γιατί άκουσε να μιλάνε για δαύτους— τους τάσουρνε κι αυτών, με τρόπο τόσο έμμεσο, που ακόμα και οι ίδιοι να μην το πάρουνε χαμπάρι.

And if he happened to remember the powerful men of the day —either because he knew them, or because he heard people talking about them— he

would scold them too, in such an indirect way that even they themselves would not understand it.

Alexandrou (1985: 23) finishes this section by writing that Petronius parodied the literary production of others, but above all of himself; he wrote whatever came into his mind by using his characters as actual actors that talk to each other with obscene and vulgar vocabulary — a practice that has caused many scholars to consider him an immodest and repulsive author, as Niebuhr wrote<sup>28</sup>:

Έτσι, ειρωνευόμενος τα πάντα και τους πάντες, παρωδώντας τα ποιήματα των άλλων και τα δικά του, που είχε γράψει ή σκόπευε να γράψει, ξέροντας πως είναι ή θα είναι μέτρια και άρα άξια παρωδίας, παρωδώντας λοιπόν την παρωδία του, έγραφε ό,τι του 'ρχότανε, έβαζε τους ήρωές του να παίζουνε θέατρο εν θεάτρω, να χρησιμοποιούν το αισχρό και χυδαίο λεξιλόγιο του καθ' ημέραν βίου τους, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί από πολλούς, συγγραφέας κακίστης φήμης, άσεμνος και αποκρουστικός όπως αναφέρει ο Γερμανός λόγιος Νημπούρ (1776-1831).

Thus, mocking everything and everyone, parodying the poems of others and his own, which he had written or intended to write, knowing that they were or would be worthless and, therefore, worthy of parody, so parodying his parody, he wrote whatever came to his mind, he made his heroes play theatre in the theatre, and he used the infamous and vulgar vocabulary of their daily lives, with the result that he was considered by many as an author of very bad reputation, obscene and disgusting, as the German scholar Niebuhr (1776-1831) mentions.

The reference to Niebuhr comes from Sullivan (1965: 13):

The disgusting indecencies of which the remains of Petronius are full... give him so bad a name, that he who confesses an intimate acquaintance with the fiction, and expresses gratification in it, exposes himself to a severe judgement, and affords a good opportunity for the display of sanctimonious hypocrisy.

In the eighth section entitled «Χαρακτηρισμοί» («Characterisations»), Alexandrou (1985: 23) cites two opinions on Petronius; the first belonging to a scholar named Pieter Burmann the Elder (1668-1741), and the second to David Herbert Lawrence (1885-1930):

---

<sup>28</sup> For Niebuhr's negative opinion of Petronius, see Beck (1857: 24-27).

[...] ο σοφός μελετητής Μπουρμάν (17<sup>ος</sup> αιώνας) τον αποκάλεσε αγιότατο άνθρωπο —*Vir Sanctissimus*. Κατά τη γνώμη μου, ο χαρακτηρισμός αγγίζει ελαφρότατα τα όρια της υπερβολής.

Ο συγγραφέας της «Λαίδης Τσάτερλυ» Ντ. Χ. Λώρενς, γράφει για τον Πετρόνιο σε ένα γράμμα του προς την λαίδη Οττολίν Μορρέλ, με ημερομηνία 1<sup>η</sup> Φεβρουαρίου 1916:

Στην αρχή, με ξάφνιασε, ύστερα όμως τον συμπάθησα. Τελικά, διαπιστώνει κανείς ότι είναι ένας τζέντλεμαν... Ό,τι κι αν κάνει, δεν προσπαθεί ποτέ του να ευτελήσει και να βρωμίσει το αγνό του πνεύμα.

The wise scholar Burmann (17<sup>th</sup> century) called him a morally very sound man —*Vir Sanctissimus*. In my opinion, this characterisation comes very close to the limits of exaggeration.

The author of *Lady's Chatterley's Lover*, D. H. Lawrence, writes the following about Petronius in a letter to Lady Ottoline Morrell on 1<sup>st</sup> February 1916:

«At the beginning, he surprised me, but later I liked him. Eventually, one realises that he is a gentleman... Whatever he does, he never tries to humiliate and defile his pure spirit».

Burmann had published his book on Petronius in 1709, entitled *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt cum integris doctorum virorum commentariis*. As Alexandrou notes, Burmann calls Petronius *sanctissimus* twice, cf. *Petronium* [...] *virum sanctissimum* (Burmann, 1709: 18, not enumerated), and *sanctissimo* [...] *Scriptori* (Burmann, 1709: 24, not enumerated). However, the translator finds this characterisation exaggerating, probably due to the work's content. Alexandrou owes Lawrence's words to Sullivan, who had said (1965: 13):

The final word on this aspect was said by D. H. Lawrence in a letter to Lady Ottoline Morrell (dated 1 February 1916): «He startled me at first, but I liked him. He is a gentleman when all is said and done... Petronius is straight above board. Whatever he does, he doesn't try to degrade and dirty the pure mind in him».

Alexandrou also comments on his translation practice; he freely translated *Satyrica*, but this freedom is limited by definition, as he works on a given text. Alexandrou considers the translation process to be an answer to the Roman author (1985: 23-24):

[...] τον βλέπω να μου κλείνει κάθε τόσο το μάτι μέσα απ' τις αράδες, τώρα που τον μεταφράζω και του απαντάω συχνά με τον ίδιο τρόπο, επιτρέποντας στον εαυτό μου ορισμένες ελευθερίες —τρόπος του λέγειν δηλαδή, γιατί τι σόι ελευθερία είναι αυτή, που την περιορίζει ένα δοσμένο κείμενο;

I see him [i.e. Petronius] winking at me every now and then through the work's lines, now that I translate him and I often answer him in the same way, allowing myself some liberties —this is of course a way of saying, because what kind of liberty is that, which is limited by a given text?

In the ninth section of the introduction, entitled «Το πικρό κατακάθι» («The bitter dregs»), Alexandrou (1985: 24) makes an anthropological and philosophical analysis of human nature; humans, although two thousand years have passed since Petronius' era, have not changed at all:

Έγραφε λοιπόν διασκεδάζοντας ο Πετρώνιος, ελπίζω να διασκεδάσει και ο αναγνώστης, αν και ομολογώ ότι στο τέλος, μπορεί να περιπέσει εις μελαγχολίαν όπως λένε, διαπιστώνοντας πως λίγο αλλάξανε οι άνθρωποι ύστερα από είκοσι σχεδόν αιώνες. Αν αφαιρέσουμε μερικές επιφανειακές διαφορές, οι ήρωες του Πετρώνιου θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι σύγχρονοί μας, όμοιοι και απαράλλαχτοι με μας στο ήθος, στη νοοτροπία, στον βαθμό πνευματικής ανάπτυξης, το ίδιο «πολιτισμένοι», δηλαδή βάρβαροι, όσο κι εμείς.

So, Petronius wrote for fun; I hope the reader will also have fun, although I confess that in the end he may fall into melancholy as they say, realising that people have changed little after almost twenty centuries. If we remove some superficial differences, the heroes of Petronius could very well be our contemporaries, similar and indistinguishable from us in their character, their mentality, their degree of intellectual development, «civilised» in the same way, that is barbarians, as we are.

Humans sometimes rejoice in material goods and enjoy seeing savage spectacles (Romans enjoyed the duels of the gladiators, as we now enjoy watching footballers and boxers on television, wars in cinema, etc.):

Και μη μου πείτε πως υπάρχει όσο να 'ναι μια τεράστια διαφορά, μια και εμείς δεν αρεσκομάστε στο θέαμα των μονομάχων που αλληλοσφάζονται στην αρένα, γιατί χειροκροτούμε κι εμείς και παροτρύνουμε ουρλιάζοντας με τον ίδιο φανατισμό τους ποδοσφαιριστές και τους πυγμάχους, που δεν σκοτώνονται βεβαίως, είναι όμως και είμαστε, εμείς οι θεατές, σκοτώστρες του πνεύματος, μια και ηρωοποιούμε την κλωτσιά και τη γροθιά και δυσανασχετούμε, σαν τον ήρωα του Πετρώνιου, όταν η ταυρομαχία καταντάει ανιαρή και ούτε μας σώζει το γεγονός ότι το αίμα που βάφει την αρένα είναι συνήθως του ταύρου όχι, δεν μας σώζει, πρώτον διότι ακόμα και ο φόνος ενός ζώου θα έπρεπε κανονικά να θεωρείται απολίτιστο θέαμα και δεύτερον διότι μας διασκεδάζει ο θάνατος ενός res, όπως κι εκείνους τους πάθιαζε η σφαγή ενός δούλου, που ήτανε res, σύμφωνα με όλους τους νόμους της τότε πολιτείας, σύμφωνα με όλες τις θρησκευτικές και

φιλοσοφικές αντιλήψεις και στο τέλος-τέλος, από πού κι ως πού τους θεωρούμε πιο άγριους από μας, μόνο και μόνο επειδή αντέχανε στο θέαμα του σπαθιού που βυθιζότανε στο στήθος ενός δούλου, τη στιγμή που εμείς αντέχουμε τα κινηματογραφικά επίκαιρα με τις χιλιάδες των σπαθιών (των βομβών θέλω να πω) που βυθίζονταν σε χιλιάδες σπίτια ελεύθερων, κατ' ομοίωσίν μας πλασμένων ανθρώπων.

And do not tell me that there is a huge difference, since we do not like the sight of gladiators slaughtering each other in the arena, because we also applaud and urge —screaming with the same fanaticism— the footballers and the boxers, who of course are not killed, but they are, as we, the spectators, the killers of the spirit, since we heroize the kick and the punch and we are impatient, like Petronius' heroes, when the bullfight becomes boring and the fact that the blood, which stains the arena, belongs to the bull, does not save us, firstly because even the killing of an animal should normally be considered an uncivilised spectacle, and secondly because we are amused by the death of a *res*, just as they were passionate about slaughtering a slave, who was a *res*, according to all the laws of their state, according to all their religious and philosophical concepts, and in the end, how come we consider them wilder than us, just because they could stand the sight of the sword sinking into a slave's chest, when we endure cinematic newsreel with thousands of swords (bombs, I mean) sinking into the thousand homes of free men, who are created like us?

Alexandrou writes these words without using a full stop (in 23 lines!), aiming to express his anxiety and his indignation, a practice that he follows in the last chapter of his masterpiece, *Το Κιβώτιο*, a work that he composed during the period 1966-1972 in Paris —the same period that he worked on Petronius' translation<sup>29</sup>.

Furthermore, it is obvious that he had some knowledge of Roman law, as he mentions that to the Romans, slaves were considered as *res*<sup>30</sup> [a Latin word that the editor of the book, his wife Kaiti Drousou, explains in a footnote: \*«πράγματος» στα λατινικά. Σημ. Κ. Δρόσου ('an object' in Latin. Note by K. Drousou)]. In this section of the introduction, we hear Alexandrou's original voice and his leftist beliefs. Moreover, it helps us to understand the translator's double purpose; by translating Petronius' *Satyrica*, Alexandrou aims to entertain his reader, but mainly to criticise the negative features of human nature. In fact, I believe that Alexandrou's critique concerns the political similarities that exist between Petronius' era and that of modern Greece in 1971, when Alexandrou translated the work. The *arbiter elegantiae* lived during Nero's tyranny, while Alexandrou was self-exiled in Paris (as were many Greek scholars and artists), far away from his

<sup>29</sup> See Alexandrou (1975: 257-293).

<sup>30</sup> See Buckland (2010: 10-38).

homeland, which was under the dictatorship of the colonels (1967-1974). Alexandrou translated *Satyrice* in a time of political turmoil in Paris (cf. the protests during the May of 1968).

The last section of Alexandrou's introduction (1985: 26) is entitled «Διά Σατυρικόν Περαινοῦσα» («Accomplished by the *Satyricon*»). The accent in the last word is apparently a typo, as the correct form is περαινοῦσα. By using this participle, Alexandrou alludes to Aristotle's well-known definition of the genre of tragedy (*Poetics* 1449b-1450b), as we will see: «[...] δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινοῦσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» («[...] through pity and fear it effects relief to these and similar emotions»)<sup>31</sup>. Alexandrou repeats his opinion that Petronius did not aim to teach anything to his contemporaries. However, he believes that the passage of time gave the *Satyrice* an ethical dimension; nowadays it functions as a medicine that contributes to the purification of human character and the expulsion of 'man's worst disease', i.e. self-conceit. Here, Alexandrou parallels the outcome of tragedy (according to Aristotle's definition) with the impact of Petronius' work on the human character. Thus, he manages to compare the purpose of a 'high' genre to that of a 'humble' genre, such as the novel (1985: 26):

Ας είναι, ο Πετρώνιος, επιμένω, δεν είχε πρόθεση να διδάξει τίποτα κι ούτε δίδαξε πιθανότατα τίποτα τους συγχρόνους του, σήμερα όμως, με την βοήθεια της προοπτικής του χρόνου, το έργο του, παρ' όλο που έφτασε ως εμάς σαν ένα θρυμματισμένο κρασοκάνατο, περιέχει ακόμα, (ή μάλλον το απόχτησε εκ των υστέρων) το φάρμακο που περαίνει την των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, μας θεραπεύει δηλαδή ριζικά από την χειρότερη αρρώστια μας, την οίηση, δι' ελέου και φόβου —σαρκάζοντάς την τόσο, που να οικτιρούμε τον εαυτό μας, διακωμωδώντας τον τόσο που να τρομάζουμε μπροστά στο μέγεθος της γελοιότητάς μας.

Be that as it may, Petronius, I insist, had no intention of teaching anything and probably never taught anything to his contemporaries, but today, with the help of the perspective of time, his work, although it has come down to us like a crushed wine jug, also contains (or rather: has acquired afterwards) the medicine that effects relief from these and similar emotions, namely it cures us radically from our worst disease, that of self-conceit, through pity and fear —mocking it so much that we pity ourselves, travestying ourselves so much that we are frightened in front of the magnitude of our ridiculousness.

Alexandrou's introduction is the most extensive of all Greek translations of Petronius' *Satyrice*. He offers a great deal of information to his Greek readers regarding Petronius' identity, his work, its sociological dimensions, etc. His main

<sup>31</sup> The translation comes from Fyfe (1932), accessible in the [Perseus Digital Library](#) (last access: 28/05/2022).

sources are Ernout, Grimal (with the preface by Dutourd), and Sullivan. Nevertheless, Alexandrou expresses his personal beliefs about Petronius. He is certain that he is Nero's contemporary and his *arbiter elegantiae*, not a later author. He states that Petronius aimed only to entertain himself and his contemporary readers. However, due to the passage of time, *Satyrica* can acquire a moral purpose, as it can heal people of their arrogance. In these two statements, I believe we see Alexandrou's double intentions for this translation: to offer literary pleasure, and to benefit his Greek readers.

### Alexandrou's translation

According to Rautopoulos (1996: 387), Alexandrou did his translation from French, while also comparing it to the original, Latin text. Apparently, the Greek scholar means that Alexandrou in fact translated Ernout's or Grimal's translations (or combined them), while simultaneously referencing the Latin text (which is included in Ernout). Vagenas' translation follows that of Grimal, while Meraklis notes that he translated *Satyrica* from Latin, but also consulted —among others— Ernout's translation<sup>32</sup>. In other words, it was a regular practice for Greek translators to use these two French translations. However, as we will see, in several passages Alexandrou follows Sullivan's English translation as well<sup>33</sup>.

Does this mean that Alexandrou did not know Latin? In this part of the paper, I will study some passages of his translation, comparing it to the Latin original (Ernout's edition) as well as their French and English translations. Furthermore, I will examine Alexandrou's comments, aiming to identify their source.

The first passage is *Sat.* 1:

Num alio genere Furiarum declamatores inquietantur, qui clamant: «Haec vulnera pro libertate publica excepi; hunc oculum pro vobis impendi: date mihi ducem, qui me ducat ad liberos meos, nam succisi poplites membra non sustinent»? Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent. Nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt ut, cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos. Et ideo ego adulescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex his, quae in usu habemus, aut audiunt aut vident, sed piratas cum catenis in litore stantes, sed tyrannos edicta scribentes quibus imperent filiis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur, sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa.

<sup>32</sup> See above, footnote 17.

<sup>33</sup> I would like to thank Professor Vayos Liapis (Open University of Cyprus) for this remark.

Are our rhetoricians tormented by a new tribe of Furies when they cry: «These scars I earned in the struggle for popular rights; I sacrificed this eye for you: where is a guiding hand to lead me to my children? My knees are hamstrung, and cannot support my body»? Though indeed even these speeches might be endured if they smoothed the path of aspirants to oratory. But as it is, the sole result of this bombastic matter and these loud empty phrases is that a pupil who steps into a court thinks that he has been carried into another world. I believe that college makes complete fools of our young men, because they see and hear nothing of ordinary life there. It is pirates standing in chains on the beach, tyrants pen in hand ordering sons to cut off their fathers' heads, oracles in times of pestilence demanding the blood of three virgins or more, honey-balls of phrases, every word and act besprinkled with poppy-seed and sesame.

Alexandrou translates it as follows (1985: 27):

...Ε, λοιπόν, εγώ ο Εγκόλιπος σάς λέω πως οι καθηγητάδες μας της ρητορικής βασανίζονται απ' τις ίδιες Ερυνίες [*sic*] όταν υψώνουν τη φωνή τους, λέγοντας: «Ιδού, αυτά τα τραύματα τα έχω από τότε που αγωνίστηκα για τη δική σας λευτεριά! Το μάτι αυτό, για σας το έχω θυσιάσει. Ας έρθει κάποιος να με πάρει απ' το χέρι, να με οδηγήσει στα παιδιά μου, γιατί μου σακατέψανε τα πόδια και δεν μπορώ να περπατήσω.» Δε λέω, ακόμα και μια τέτοια υπερβολή θα την δεχόμουν, αν άνοιγε πλατιά τη λεωφόρο στους μαθητές τους, και τους οδηγούσε στην ευφράδεια. Μα όλα αυτά τα πομπώδη θέματα, όλες αυτές οι άδειες φράσεις, ίδιες σαπουνόφουσκες, τι χρησιμεύουν τελικά; Οι νέοι όταν βρεθούνε σ' ένα πραγματικό δικαστήριο, νιώθουν σαν να πέσανε σε άλλον πλανήτη. Κι αν θέτε να το πω έξω απ' τα δόντια, προσθέτω πως οι μαθητές μας αποφοιτούνε πιο στουρνάρια απ' ό,τι μπήκαν στη σχολή, διότι απλούστατα, τίποτα απ' όσα βλέπουνε κι ακούνε μες στην τάξη δεν τους προσφέρει την εικόνα της ζωής: θέματα των ασκήσεών τους είναι οι κουρσάροι που ενεδρεύουν στην ακτή, κρατώντας έτοιμες τις αλυσίδες στα χέρια τους, είναι οι τύραννοι, που συντάσσουν διατάγματα, υποχρεώνοντας τους γιους να αποκεφαλίσουνε τους πατεράδες τους, είναι απαντήσεις των μαντείων που συμβουλεύουν να θυσιάσουνε τρεις, ή περισσότερες παρθένες, είναι φράσεις μελιστάλαχτες σαν τα γλειφιτζούρια και για να μη μακρυγορώ [*sic*], όλα, τα πάντα, λόγια και πράξεις, έχουν πασπαλιστεί, αν επιτρέπεται η έκφραση, με μπόλικο παπαρουνόσπορο και σουσάμι (1).

Well, I, Encolpius, tell you that our great teachers of rhetoric are tormented by the same Furies, when they raise their voice saying: «Behold, I have had these wounds since I fought for your freedom! I have sacrificed this eye for you. Let someone come and take me by the hand, lead me to my children, because my legs have been crippled and I cannot walk». I would accept even this kind of exaggeration —that's for sure, if it opened the avenue to their

students widely, and led them to eloquence. But all these pompous topics, all these empty phrases, soap bubbles themselves, what are they used for finally? When young people are in a real court, they feel like they have fallen on another planet. And if you want me to tell you the clear truth, I will add that our students graduate more stupid (as stupid as flints) than they were when they entered the school, because simply, nothing they see and hear in the classroom offers them a picture of real life; the subjects of their exercises are the pirates that nest on the shore, holding the chains ready in their hands, the tyrants who edit decrees forcing the sons to behead their fathers, the answers of the oracles advising them to sacrifice three or more virgins, phrases dripping honey like lollipops, and —not to go into too much detail— everything, words and facts, have been sprinkled, if the expression is allowed, with plenty of poppy seeds and sesame.

Throughout his book, Alexandrou follows the *ad sensum* translation practice. In this passage, we observe that, as a writer himself, he makes some additions that contribute to increase the liveliness of the text, e.g. «Ε, λοιπόν, εγώ ο Εγκόλιπος σάς λέω» («Well, I, Encopius, tell you»), «Κι αν θέτε να το πω έξω απ' τα δόντια» («and if you want me to tell you the clear truth»), and «και για να μη μακρυγορώ [sic]» («and —not to go into too much detail»). In the same way, he also offers extra orality to certain phrases, e.g. «Δε λέω, ακόμα και μια τέτοια υπερβολή θα την δεχόμουν» («I would accept even this kind of exaggeration —that's for sure») for *Haec ipsa tolerabilia essent* («Though indeed even these speeches might be endured»). Furthermore, he uses the words of colloquial Modern Greek, such as «οι καθηγητάδες μας της ρητορικής» («our great teachers of rhetoric») for *declamatores* ('rhetoricians') and «κουρσάροι» («corsairs») for *piratas* ('pirates').

Comparing the Latin text, Alexandrou's rendering, the two French translations, and the one in English, I deduce that he likely combined all these translations. For example, he translates the phrase *date mihi duces, qui me ducant ad liberos meos* ('where is a guiding hand to lead me to my children?') as «Ας έρθει κάποιος να με πάρει απ' το χέρι, να με οδηγήσει στα παιδιά μου» («Let someone come and take me by the hand, lead me to my children»), following Sullivan's «Give me a hand to lead me to my children» (1965: 29).

Alexandrou renders the phrase *si ad eloquentiam ituris viam facerent* ('if they smoothed the path of aspirants to oratory') as «αν άνοιγε πλατιά τη λεωφόρο στους μαθητές τους, και τους οδηγούσε στην ευφράδεια» («if it opened the avenue to their students widely, and led them to eloquence»), a phrase that recalls Ernout's words, i.e. «si elle ouvrait à leurs élèves la route de l'eloquence» (1962: 1).

In translating the phrase *Cum in forum venerint, putent se in alium orbem terrarum delatos* ('a pupil who steps into court thinks that he has been carried into another world') as «Οι νέοι όταν βρεθούνε σ' ένα πραγματικό δικαστήριο, νιώθουν σαν να πέσανε σε άλλον πλανήτη» («When young people are in a real court, they feel like they have fallen onto another planet»), he apparently combines

Grimal's and Sullivan's words, cf. «lorsqu'ils viennent devant un vrai tribunal, ils se croient transportés dans un autre monde» (Grimal, 1960: 21-22), and «when young speakers first enter public life they think they have landed on another planet» (Sullivan, 1965: 29). I also believe that in rendering the Latin adjective *stultissimos* as «στουρνάρια» («stupid as flints»), Alexandrou translates Sullivan's «nitwits» (1965: 29).

At the end of his paragraph, Alexandrou includes a footnote (1985: 27, n. 1):

1) Τα ίδια παράπονα για την κατάντια της ρητορικής, εκφράζουν ο Κουίντιλιανός και ο Τάκιτος. Την ρητορική την διδάσκανε επαγγελματίες καθηγητές, που «ασκούσαν» τους νέους να «απαγγέλουν» πάνω σε δοσμένα θέματα, τα οποία δεν είχανε συνήθως καμιά σχέση με την καθημερινή ζωή. Τα μαθήματα γινόντουσαν σε διαρρυθμισμένες αίθουσες, κάτω από τις δημόσιες στοές, όπου οι διαβάτες μπορούσαν να σταθούν και να κρίνουν τα αποτελέσματα των λεκτικών διαξιφισμών.

Quintilian and Tacitus express the same complaints about the decline of rhetoric. Rhetoric was taught by professional teachers, who 'were training' young people to 'recite' on given topics, which usually had nothing to do with everyday life. Courses were held in arranged classes, under public porticos, where passers-by could stand and judge the results of the rhetorical crossing of swords.

At the beginning of the footnote, Alexandrou follows Sullivan's note (1965: 182):

1. Petronius' complaints in these opening chapters are echoed by Quintilian and Tacitus, among others.

The rest of his footnote is drawn from Grimal (1960: 21, n. 1):

1. L'éloquence était alors enseignée aux jeunes gens par des professeurs de métier, qui les exerçaient à «déclamer», sur des sujets divers, le plus souvent empruntés à des situations extravagantes. Cet enseignement était donnée dans des salles ménagées sous les portiques publics, et chacun pouvait assister aux exercices, jugeant en connoisseur.

As is well-known, Petronius includes brief poems in his *Satyrice*<sup>34</sup>. An interesting example is Alexandrou's rendering of these passages. Petronius introduces his poem by making a reference to Lucilius, at the end of *Sat.* 4:

---

<sup>34</sup> For Petronius' poems, see indicatively Courtney (1991); Setaioli (2014).

Sed ne me putes improbasse schedium Lucilianae humilitatis, quod sentio,  
et ipsae carmine effingam.

But pray do not think that I impugn Lucilius' rhyme about modesty. I will  
myself put my own verses in a poem.

After this statement, follows the poem of *Sat. 5*:

Artis severae si quis ambit effectus  
mentemque magnis applicat, prius mores  
frugalitatis lege poliat exacta.  
Nec curet alto regiam trucem vultu  
cliensve cenas inpotentium captet, 5  
nec perditis addictus obruat vino  
mentis calorem; neve plausor in scenam  
sedeat redemptus histrioniae addictus.  
Sed sive armigerae rident Tritonidis arces,  
seu Lacedaemonio tellus habitata colono 10  
Sirenumque domus, det primos versibus annos  
Maeoniumque bibat felici pectore fontem.  
Mox et Socratico plenus grege mittat habenas  
liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma.  
Hinc Romana manus circumfluat, et modo Graio 15  
exonerata sono mutet suffusa saporem.  
Interdum subducta foro det pagina cursum,  
et fortuna sonet celeri distincta meatu.  
Dent epulas et bella truci memorata canore,  
grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur. 20  
His animum succinge bonis: sic flumine largo  
plenus Pierio defundes pectore verba.

If any man seeks for success in stern art and applies his mind to great tasks, let him first perfect his character by the rigid law of frugality. Nor must he care for the lofty frown of the tyrant's palace, nor scheme for suppers with prodigals like a client, or drown the fires of his wit with wine in the company of the wicked, or sit before the stage applauding an actor's grimaces for a price. «But whether the fortress of armoured Tritonis smiles upon him, or the land where the Spartan farmer lives, or the home of the Sirens, let him give the years of youth to poetry, and let his fortunate soul drink of the Maeonian fount. Later, when he is full of the learning of the Socratic school, let him loose the reins, and shake the weapons of mighty Demosthenes like a free man. Then let the company of Roman writers pour about him, and, newly unburdened from the music of Greece, steep his soul and transform his taste. Meanwhile, let him withdraw from the courts and suffer his pages to run free, and in secret make ringing strains in swift rhythm; then let him

proudly tell tales of feasts, and wars recorded in fierce chant, and lofty words such as undaunted Cicero uttered. Gird up thy soul for these noble ends; so shalt thou be fully inspired, and shalt pour out words in swelling torrent from a heart the Muses love».

Alexandrou translates these passages as follows (1985: 30-31):

Και για να μη νομίσεις πως περιφρονώ τους δίχως αξιώσεις αυτοσχεδιασμούς, σαν αυτούς που συνθέτει συχνά ο Λουκίλιος (7), θα σου σκαρώσω ένα ποίημα για να εκφράσω τη σκέψη μου:

Αν άξιος θέλεις αυστηρής, σπουδαίας Τέχνης να 'σαι  
 κι αν κυνηγάει το πνεύμα σου το Μέγα Θέμα  
 πειθάρχησε τα πάθη σου, τη ζώνη σφίξε  
 και την καρδιά σου λείανε να γίνει σαν καθρέφτης.  
 Τα ανάκτορα των ισχυρών, ναι, περιφρόνησέ τα. 5  
 Κι αν σε καλέσουνε μην πας σε μεθυσμένα δείπνα.  
 Μην πας, μη σβήσει η σπίθα του μυαλού σου μες στον οίνο.  
 Λεφτά μην πάρεις για να πας στο θέατρο κλακαδόρος,  
 στους μορφασμούς των μίμων μη φωνάζεις το εύγε.  
 Τι κι αν της Τριτογένειας (8) σου χαμογελούν τα κάστρα 10  
 τι κι αν πατάς τα χώματα των Σπαρτιατών αποίκων  
 τι κι αν πολίτης είσαι εκεί στην πόλη των Σειρήνων  
 σκοπός σου εσένα ο ίδιος πάντα: Πρώτη μαθητεία  
 η ποίηση. Στην πηγή της Μαιονίας ξεδιψώντας (9)  
 χόρτασε κάνοντας παρέα με τον Σωκράτη 15  
 και τότε πια τα γκέμια αμόλησε και τρέξε  
 το κοφτερό σπαθί κραδαίνοντας του Δημοσθένη.  
 Μετά, στο δρόμο βγες ν' ακούσεις τους Ρωμαίους  
 εμπνεύσου απ' τις κουβέντες τους, τα ελληνικά σου ξέχνα.  
 Τις δίκες παρατώντας, πάρε πέννα φτερωμένη 20  
 και τα γυρίσματα της Τύχης κάνε ν' ακουστούνε  
 έχοντας πρότυπό σου υμνολογίες του πολέμου  
 και τον Κικέρωνα, που εξαπολύει τους κεραυνούς του.  
 Το πνεύμα σου άσκησε σε αυτά τα ωραία και ποτισμένος  
 απ' τους μεγάλους ποταμούς που λέω, θα δεις, ω θαύμα 25  
 να ξεπηδάν απ' την καρδιά, των Πιερίδων (10) ύμνοι.

And lest you think that I despise the unpretentious improvisations, such as Lucilius often composes, I will compose a poem for you, in order to express my thoughts:

If you want to be worthy of severe, great Art and if your spirit chases the Great Subject, discipline your passions, tighten your belt, and smooth your heart to become like a mirror. Oh yes, despise the palaces of the powerful

men. And if they invite you, do not go to drunken banquets. Do not go, do not extinguish the spark of your mind in wine. Do not take money to go to the theater as claqueur, at the mimes' grimaces do not shout «bravo». And what if Tritogeneia's castles are smiling at you, or if you step on the soils of the Spartan settlers, and if you are citizen in the city of Sirens; your purpose must be always the same: your first apprenticeship must be the poetry itself. Thirsting from the fountain of Maeonia, satiate by hanging out with Socrates, and then empty the gems and run waving Demosthenes' sharp sword. Then, go out and hear the Roman authors, get inspired by their talks, forget your Greek. Leaving the trials, take a feather pen, and make the spins of Luck to be listened, having as your model the war's hymnologies and Cicero, who unleashes his lightning. Exercise your spirit in these beautiful things and impregnated by these great rivers I say, you will see —oh, what a miracle!— hymns springing from the heart of Pierides.

The Latin text consists of eight choliambics (1-8) and fourteen hexameters (9-22) (Setaioli, 2002: 258)<sup>35</sup>. Alexandrou translates it into Modern Greek free verse (which means a verse that does not have a certain number of syllables and a specific metre and is not divided into stanzas)<sup>36</sup>. Thus, he follows Sullivan's practice, and not that of the French translators, who only render the Latin text into prose.

We see that the Greek rendering is more extensive than the Latin (26 rather than 22 verses), and shorter than Sullivan's (35 verses). Alexandrou translates Petronius' text freely, producing what is actually a Modern Greek poem, independent from its original, cf. the translation of *neve plausor in scenam | sedeat redemptus histrioniae addictus* (7-8) into «Λεφτά μην πάρεις για να πας στο θέατρο κλακαδόρος, | στους μορφασμούς των μίμων μη φωνάζεις το εύγε» («do not take money to go to the theater as claqueur, at the mimes' grimaces do not shout "bravo"»), and that of *Hinc Romana manus circumfluat, et modo Graio | exonerata sono mutet suffusa saporem* (15-16) into «Μετά, στο δρόμο βγες ν' ακούσεις τους Ρωμαίους | εμπνεύσου απ' τις κουβέντες τους, τα ελληνικά σου ξέχνα» («Then, go out and hear the Roman authors, get inspired by their talks, forget your Greek»). Of course, Alexandrou has the translations by Ernout, Grimal, and Sullivan next to him, e.g., cf. the translation of *Artis severae si quis ambit effectus | mentemque magnis applicat* (1-2) into «Αν άξιος θέλεις αυστηρης, σπουδαίας Τέχνης να 'σαι | κι αν κυνηγάει το πνεύμα σου το Μέγα Θέμα» («If you want to be worthy of severe, great Art and if your spirit chases the Great Subject»). Here he renders the adjective *severae* as two Greek adjectives («αυστηρης», «σπουδαίας»), and likely combines Ernout's and Sullivan's phrases, «Quinconque cherche à réaliser un art sévère, et applique son esprit à de grande objets» (Ernout,

<sup>35</sup> For the metre of the Petronian poems, see Ernout (1962: 211-213); Yeh (2007).

<sup>36</sup> Vagenas and Meraklis translated Petronius' poems into verse. Meraklis follows the same practice as Alexandrou, translating into free verse, while Vagenas creates seven unequal stanzas with rhyme.

1960: 4)<sup>37</sup> and «Ambition to fulfil the austere demands of Art, | The mind moving to major themes» (Sullivan, 1965: 31) respectively. In the phrase *prius mores | frugalitatis lege poliat exacta* ('let him first perfect his character by the rigid law of frugality'), he clearly echoes Sullivan's «Demands discipline, the tight belt, | The heart like a mirror» (1965: 31). Furthermore, in translating the verse *grandia-que indomiti Ciceronis verba minentur* ('and lofty words such as undaunted Cicero uttered') as «και τον Κικέρωνα, που εξαπολύει τους κεραυνούς του» («and Cicero, who unleashes his lightning»), he probably echoes Ernout's words: «où qu'elle rapporte les foudres ou la voix tonnante de l'indomptable Cicéron» (1992: 5).

Alexandrou includes four footnotes in this passage. One of these (7) comes from Sullivan, while two (8 and 9) came from Grimal. Footnote 10 is his own (Alexandrou, 1985: 31):

7) Γάιος Λουκίλιος, Λατίνος ποιητής (180-102 π.Χ.). Είναι ο αρχαιότερος και τολμηρότερος Ρωμαίος σατιρικός. Καυχιότανε πως μπορεί να σταθεί στο ένα του πόδι και να αυτοσχεδιάσει 200 στίχους την ώρα.

Gaius Lucilius, Latin poet (180-102 BC). He is the oldest and boldest Roman satirical poet. He boasted that he could stand on one foot and improvise 200 verses per hour.

8) Η πόλη της Τριτογένειας Αθηνάς είναι οι Θούριοι, που χτίσανε οι Αθηναίοι στη Μεγάλη Ελλάδα. Τα χώματα των Σπαρτιατών αποίκων είναι ο Τάραντας. Η πόλη των Σειρήνων, είναι η σημερινή Νεάπολη.

The town of Tritogeneia Athena is Thurii, which the Athenians built in Magna Graecia. The soils of the Spartan settlers is the town of Tarentum. The town of Sirens is modern Naples.

9) Η πηγή της Μαιονίας είναι τα ομηρικά ποιήματα.

The fountain of Maeonia is the Homeric poems.

10) Των Πιερίδων, δηλαδή των Μουσών.

Of Pierides, i.e. the Muses.

Sullivan's (1965: 183):

---

<sup>37</sup> Cf. Grimal (1960: 26): «quiconque applique son esprit à de nobles objets».

11. C. Lucilius (c. 180-102 B.C.) was the earliest and most fearless Roman satirist. He boasted that he could improvise 200 verses an hour standing on one foot, a feat for which the more painstaking Horace reproaches him and his admirers.

And Grimal's (1960: 26) footnotes:

1. Les trois périphrases désignent trois cites de Grande Grèce : la cité de la Tritonienne (épithète de la déesse Pallas) est *Thurii*, fondation athénienne; la colonie lacédémonienne est Tarente; la ville des Sirères est Naples.

2. La «source méonienne» désigne les poèmes homériques.

In paragraph 14, Petronius includes an elegiac epigram of six verses (Setaioli, 1998). Alexandrou maintains the same number of verses in his translation, but follows the same practice as above, i.e. uses free verse, producing a short Modern Greek poem that is independent from the original (1985: 37):

Quid faciant leges, ubi sola pecunia regnat,  
 aut ubi paupertas vincere nulla potest?  
 Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera,  
 non numquam nummis vendere vera solent. 5  
 Ergo iudicium nihil est nisi publica merces,  
 atque eques in causa qui sedet, empta probat.

Of what avail are laws where money rules alone, and the poor suitor can never succeed? The very men who mock at the times by carrying the Cynic's scrip have sometimes been known to betray the truth for a price. So a lawsuit is nothing more than a public auction, and the knightly juror who sits listening to the case gives his vote as he is paid.

Τι αξίζει ο νόμος, όταν κυβερνάει το χρήμα  
 κι όταν η φτώχεια δεν μπορεί ποτέ να βρει το δίκιο;  
 Κι οι Κυνικοί που τάχατες περιφρορούν τα πάντα  
 πουλάνε την αλήθεια για δυο-τρεις παράδες.  
 Η κρίση εμπόρευμα κατάντησε κι ο κάθε ιπότης (13) 5  
 κοιτάει ποιος πιο μεγάλο λάδωμα του τάζει.

What is the law worth, since money rules and poverty can never find justice? Even the Cynics, who pretend to despise everything, sell the truth in exchange for some dosh. The judgment became a merchandise, and every knight seeks only the man that promises him the biggest payola.

In this poem, Petronius criticises the corruption of the Neronian age, a corruption that appears in law, philosophy, and justice. Perhaps Alexandrou here saw the similarities between an ancient society and his own (a belief that he already notes in his introduction). His translation is free but gives the meaning of the original correctly. In one case, it seems that he follows Grimal's translation, as in rendering verse 2: *aut ubi paupertas vincere nulla potest?*, he translates «κι όταν η φτώχεια δεν μπορεί ποτέ να βρει το δίκιο;» («since poverty can never find justice?»), echoing Grimal's words (1960: 33), «et où la pauvreté ne peut avoir raison?», and not those of Ernout (1962: 10), «où la pauvreté ne peut jamais triompher?» (which is closer to the Latin text), or that of Sullivan (1965: 36), «Where poverty's helpless and can't fix a thing?».

Furthermore, his translation of verse 3 is very interesting: *Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera*, into «Κι οι Κυνικοί που τάχατες περιφρονούν τα πάντα» («Even the Cynics, who pretend to despise everything»), as he does not give the exact meaning of the Latin text (*Ipsi qui Cynica traducunt tempora pera*, 'The very men who mock the times by carrying the Cynic's scrip'), but makes a sarcastic comment on the hypocrisy of Cynics. By using colloquial forms and phrases, such as «τάχατες περιφρονούν» («pretend to despise»), «παράδες» («some dosh») and «λάδωμα» («payola»), Alexandrou offers a delightful modern translation, while simultaneously managing to reflect the vocabulary of the demimonde that constitutes Petronius' *Satyrica*. We observe that he renders *iudicium* (5) as «κρίση» («judgement»), a translation that is not so successful but that nonetheless comes from Latin, rather than from Grimal, Ernout and Sullivan, who translate it correctly as «la justice» (Grimal, 1960: 33; Ernout, 1962: 11), and «justice» (Sullivan, 1965: 36), respectively. Alexandrou (1985: 37, n. 13) includes one footnote in this passage, which he drew from Grimal's book:

13) Το σώμα των ενόρκων απετελείτο [sic] κανονικά από εκπροσώπους της Γερουσίας, ιππότες και αξιωματούχους του Θησαυροφυλακίου.

The jury was normally composed of members of the Senate, knights, and Treasurer officials.

And Grimal's footnote (1960: 33, n. 2):

2. Les jurys sont normalement constitués de représentants du Sénat, des chevaliers et des tribunes du Trésor (les citoyens les plus riches après les Chevaliers).

The poem in paragraph 23 is also translated in the same way (Setaioli, 2003). A *cinaedus* recites a song in sotadeans:

Huc huc convenite nunc, spatalocinaedi,  
pede tendite, cursum addite, convolate planta,  
femore facili, clune agili et manu procaces,  
molles, veteres, Deliaci manu recisi.

Here come together, here and now, you voluptuous gay men, stretch your legs, run, flock together with your foot-soles and your complaisant thigh, you, impudent ones with your buttocks and hands agile, softy old men, castrated by a Delian hand<sup>38</sup>.

Alexandrou renders this as follows (1985: 46):

Τρέξτε, προστρέξατε, παίδες γλυκύτατοι  
όλοι στον ίδιο ρυθμό και με πόδια γοργά, φτερωμένα  
με σειστή την πυγή και τα χέρια σας πρόκληση  
των ερώτων παλαίμαχοι εσείς και της Δήλου μουνούχοι. (16)

Run, run here, very sweet boys, all with the same rhythm and with fast, winged legs, with your buttocks erect and your hands as challenge, you veterans of love and eunuchs of Delos.

The translation of the «ἅπαξ λεγόμενον» *spatalocinaedi* (which is probably a transcription of \**σπαταλοκίναιδος*, a term unattested in Greek, which seems an emphatic compound of *κίναιδος*, ‘lewd man’, ‘male prostitute’ and *σπάταλος*, which bears the same meaning) to «παίδες γλυκύτατου» («very sweet boys») probably comes from the French phrase of Grimal (1960: 44) and Ernout (1962: 20) «*délicieux mignons*» and «*mignons délicieux*», respectively.

Alexandrou translates freely again, e.g. he replaces the imperatives of the second verse (*pede tendite, cursum addite, convolate planta*, ‘wend your feet, speed up your course, with soles flying together’) with nouns and adjectives («όλοι στον ίδιο ρυθμό και με πόδια γοργά, φτερωμένα», «all with the same rhythm and with fast, winged legs»), although he gives the meaning of the original correctly. He translates the sexual phrase *femore facili, clune agili* (‘with pliant thigh, with your agile buttocks’) into «με σειστή την πυγή» («with your buttocks waggy»). Here he does not render the first part of the phrase and uses ancient Greek words for the second part (*clune agili* ~ σειστή την πυγή)<sup>39</sup>. The phrase «των ερώτων παλαίμαχοι» («veterans of love») reflects Ernout’s translation «*vétérans*

<sup>38</sup> Heseltine (1913) leaves the poem untranslated, due to its sexual content. This translation is my own.

<sup>39</sup> See *LSJ*, s.v. *πυγή* (1550) and s.v. *σειστός, ή, όν* (1589). Also, see *CGL*, s.v. *πυγή* (1238), s.v. *σειστός, ή, όν* (1261).

de l'amour» (1962: 20), while the rendering of *manu recisi* ('castrated men') into «μουνούχου» («eunuchs») comes from the colloquial Modern Greek<sup>40</sup>.

Alexandrou's footnote 16 (1985: 46, n. 16) is an accurate translation of Grimal:

16) Η Δήλος, ακόμα και μετά την καταστροφή της, είχε παραμείνει στα μέσα του 1<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα κέντρο δουλεμπορίου.

Delos, even after its destruction, had remained in the middle of the 1<sup>st</sup> century BC a slave trade centre.

And Grimal's footnote (1960: 44, n. 1):

1. Délos resta longtemps, même après sa ruine, au milieu du 1<sup>er</sup> siècle av. J. C., un centre du commerce des esclaves.

In paragraph 29, Encolpius describes an impressive wall painting in the entrance of Trimalchio's home. This passage ends as follows:

In deficiente vero iam porticu levatum mento in tribunal excelsum Mercurius rapiebat. Praesto erat Fortuna cornu abundanti copiosa et tres Parcae aurea pensa torquentes. Notavi etiam in porticu gregem cursorum cum magistro se exercentem. Praeterea grande armarium in angulo vidi, in cuius aedicula erant Lares argentei positi Venerisque signum marmoreum et pyxis aurea non pusilla, in qua barbam ipsius conditam esse dicebant. Interrogare ergo atriensem coepi, quas in medio picturas haberent. «Iliada et Odysseian, inquit, ac Laenatis gladiatorium munus».

At the point where the wall-space gave out, Mercury had taken him by the chin, and was whirling him up to his high official throne. Fortune stood by with her flowing horn of plenty, and the three Fates spinning their golden threads. I also observed a company of runners practising in the gallery under a trainer, and in a corner I saw a large cupboard containing a tiny shrine, wherein were silver house-gods, and a marble image of Venus, and a large golden box, where they told me Trimalchio's first beard was laid up. I began to ask the porter what pictures they had in the hall. «The *Iliad* and the *Odyssey*», he said, «and the gladiator's show given by Laenas».

Alexandrou's translation (1985: 51-52) is:

Εκεί που τέλειωνε η στοά, ο Ερμής ανασήκωνε τον Τριμάλχιο απ' το πηγούνι και τον ανέβαζε σε μια ψηλή εξέδρα. (18) Δεξιά κι αριστερά του, στεκότανε η Τύχη, κρατώντας ένα τεράστιο κέρασ Αμαλθείας και οι τρεις

<sup>40</sup> See *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, s.v. μουνούχος, [greek-language.gr](http://greek-language.gr) (last access: 12/06/2022).

Μοίρες, που στρίβαν με τη ρόκα τους χρυσές κλωστές. Κάτω απ' τη στοά, είδα ακόμα μια ομάδα δρομέων, που κάνανε τις ασκήσεις τους, υπό την επίβλεψη του γυμναστή τους. Σε μια γωνιά, είδα επίσης ένα τεράστιο ντουλάπι και μέσα κει ένα μικρό ναό με ασημένιους Εφέστιους Θεούς, ένα μαρμάρينو άγαλμα της Αφροδίτης κι ένα χρυσό κουτί, όπου ο οικοδεσπότης —έτσι μου είπανε— είχε φυλάξει την πρώτη γενειάδα του. (19) Ρώτησα τον φύλακα της εσωτερικής αυλής τι παριστάνανε οι ζωγραφιές του κέντρου. «Την Ιλιάδα και την Οδύσσεια» μου είπε, «καθώς και τους αγώνες των μονομάχων, σε μια παράσταση που είχε δώσει ο Λάνας».

At the end of the porticus, Hermes lift Trimalchion by the chin and lifted him to a high platform. The goddess Fortune stood to his right and his left holding a huge horn of Amaltheia and the three Fates as well, who twisted golden threads with their distaff. Below their porticus, I also saw a team of runners practicing under the supervision of their trainer. In one corner, I also saw a huge cupboard containing a small temple with silver house-gods, a marble statue of Aphrodite and a golden box, where the host —so I was told— had kept his first beard. I asked the guard of the inner courtyard what the paintings of the center presented. «The Iliad and the Odyssey» he told me, «as well as the fights of the gladiators, in a show given by Laenas».

The Greek translator renders the meaning of the original correctly. In translating the phrase *In deficiente vero iam porticu* ('At the point where the wall-space gave out') he follows Sullivan (1965: 46), «Just where the colonnade ended». We observe that he calls Trimalchio Τριμάλχιος («Trimalchios»), and not Τριμαλχίων («Trimalchion») [Grimal (1960: 51) translates it as Trimalchion, Ernout (1962: 25) as Trimalcion, and Sullivan (1965: 46) as Trimalchio] —a practice that he follows throughout his book. In this way, he offers a Greek suffix to the name, although it is possible that he reflects Sullivan's rendering.

He translates the phrase *et tres Parcae aurea pensa torquentes* into «και οι τρεις Μοίρες, που στρίβαν με τη ρόκα τους χρυσές κλωστές» («and the three Fates as well, who twisted golden threads with their distaff»), adding the Fates' tool for waving. He omits the *non pusilla* ('large') from his text and translates the *aurea pyxis* ('large golden box') as «χρυσό κουτί» («golden box»).

The translation of the phrase *in qua barbam ipsius conditam esse dicebant* into «όπου ο οικοδεσπότης —έτσι μου είπανε— είχε φυλάξει την πρώτη γενειάδα του» («where the host —so I was told— had kept his first beard») is very successful, as he performs the meaning of the verb *dicebant* perfectly, by converting it in a parenthetical clause («έτσι μου είπανε», «so I was told») —reflecting Sullivan's (1965: 47) words «they told me». On the other hand, the translation of *ipsius* as ο «οικοδεσπότης» probably comes from Ernout's «*maître de maison*» (1960: 25). In his translation of *atriensem* ('the porter') to «τον φύλακα της εσωτερικής αυλής» («the guard of the inner courtyard»), it seems that he follows Ernout again («au

gardien de l'atrium») (1960: 25). Finally, the rendering of the phrase *ac Laenatis gladiatorium munus* ('and the gladiator's show given by Laenas') to «καθώς και τους αγώνες των μονομάχων, σε μια παράσταση που είχε δώσει ο Λάνας» («as well as the fights of the gladiators, in a show given by Laenas») is a little confusing, because it is as if Petronius writes that Laenas offered a show where gladiators fights took place<sup>41</sup>.

In this passage, Alexandrou (1985: 51-52) includes two footnotes (numbers 18 and 19). The first comes from Sullivan:

18) Η αλληγορία της τοιχογραφίας είναι αρκετά απλή. Ο Τριμάλχιος έχει προστάτη τον Ερμή, που είναι θεός του εμπορίου (και των κλεπτών). Η Αθηνά, θεά της σοφίας, συμβολίζει την κατά τη γνώμη του, εξαιρετική του μόρφωση και τις μεγάλες του ικανότητες. Ο Ερμής, τον ανεβάζει στην εξέδρα (όπου κάθονται οι αξιωματούχοι) κρατώντας τον από το πηγούνι (όπου εδράζεται η δύναμη του σώματος).

The allegory of the wall painting is quite simple. Trimalchios' protector is Hermes, who is the god of trade (and thieves). Athena, goddess of wisdom, symbolises his, in his opinion, excellent education and his great abilities. Hermes lifts him to the platform (where the magistrates sit), holding him by the chin (where the strength of the body rests).

And Sullivan's note (1965: 186):

3. The allegory of the mural is fairly simple. Mercury as the god of trade (and thieves) is an appropriate patron for Trimalchio. Minerva as the goddess of general and technical wisdom is there to reflect Minerva's high estimation of his education and capabilities. The platform or tribunal to which Mercury rushes him by the chin (the special bodily seat of power) is where the seats of magistrates are placed.

In footnote 19 he combines Grimal's and Sullivan's notes (Alexandrou, 1985: 52), cf.:

19) Το πρώτο ξύρισμα συμβόλιζε την μετάβαση από την εφηβική στην ανδρική ηλικία. Ο Νέρων είχε φυλάξει τις τρίχες από το πρώτο του ξύρισμα σε ένα κουτί. Δεν φαίνεται να πρόκειται για γενική συνήθεια. Είναι ένας από τους τρόπους που διάλεξε ο Τριμάλχιος για να κάνει τον σπουδαίο.

The first shave symbolised the transition from adolescence to masculinity. Nero had kept the hairs from his first shave in a box. This does not seem to

---

<sup>41</sup> Cf. Grimal (1960: 52): «les jeux de gladiateurs donnés par Laenas», and Ernout (1962: 25): «et la fête de gladiateurs donnée par Laenas».

be a general habit. It is one of the ways that Trimalchios chose to present himself as a great man.

Grimal's (1960: 52):

1. La première barbe du jeune homme était solennellement coupée (fête de la *depositio barbae*) et déposée dans la chapelle des dieux Lares. Mais, naturellement, cela n'avait lieu que pour les jeunes gens de naissance libre. Dans les cas de Trimalchion, il est possible que son maître, dont il était le mignon [...] ait voulu célébrer sa *depositio barbae*.

And Sullivan's footnote (1965: 186):

4. The first shave was symbolic of a boy's reaching a man's estate and donning the *toga virilis*. Cases are heard of, such as Nero's, where the trimmings are kept in a box. It was probably not customary and seems here a part of Trimalchio's self-importance.

### 3. CONCLUSIONS

As was the case with Vagenas and Meraklis, Alexandrou translated Petronius' *Satyricon* following the appearance of Fellini's *Satyricon* in 1969. His book is more thorough than the other two, as it includes an extensive introduction where Greek readers can learn a great deal about Petronius' identity, his work, its aims, etc. Alexandrou's sources are mainly the books of Grimal, Ernout, and Sullivan. However, in several parts of his introduction he expresses his personal thoughts on Petronius' personality and intentions. He also at times reveals his leftist ideology, and comments on his era. There is no doubt that, while translating Petronius, he had these three books by his side. Nevertheless, in many passages he deviates from their form (and from the form of the Latin original), while keeping the meaning of Petronius' work. For the question of whether Alexandrou translated from the original, we should be very careful. I agree with Rautopoulos (1996: 387), who contends that our translator followed a combining method, translating Grimal and Ernout while also comparing these to the Latin original. However, as I believe I have proven above, in some passages Alexandrou also followed Sullivan's English translation. Moreover, he uses certain forms from modern colloquial Greek, giving an extra liveliness to his text and reflecting the atmosphere of the Petronian demimonde. As with his introduction and translation, his footnotes are also selective, as he translates some of Grimal's, Ernout's, and Sullivan's notes. Rarely does he add footnotes of his own. Finally, as he repeats in many places in

his introduction and states on the inner cover of his book, by translating Petronius' *Satyrice*, Alexandrou «aims to delight, entertain and conform Greeks all over the world».

## BIBLIOGRAPHY

- AIVALIOTIS, A. (1982): *Απουλήιος. Ο χρυσός γάιδαρος ή οι Μεταμορφώσεις*, Nepheli, Athens.
- ALEXANDROU, A. (1975): *Το Κιβώτιο*, Kedros, Athens.
- (introduction, transl. and notes) (1985): *Πετρονίου Σατυρικών*, Nepheli, Athens.
- ATHANASIADOU, G., V. PAPPAS, S. STATHIS and V. FYNTIKOGLU (2019): «Translating Latin elegy in 19<sup>th</sup> century Greece: an overview with Tibullus as case study», *Mediterranean Chronicle*, 9, pp. 197-236.
- BECK, C. (1857): «The Age of Petronius Arbitrator», *Memoirs of the American Academy of Arts and Sciences*, 6, 1, pp. 21-178.
- BONDANELLA, P. (1988): «Literature as Therapy: Fellini and Petronius», *Annali d'Italianistica*, 6, pp. 179-198.
- BUCKLAND, W. W. (2010): *The Roman Law of Slavery*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BURMANN, P. (1709): *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt cum integris doctorum virorum commentariis...*, Willem van de Water, Utrecht.
- COURTNEY, E. (1991): *The Poems of Petronius*, GA: Scholars Press, Atlanta.
- ERNOUT, A. (ed. and transl.) (1962): *Pétrone. Le Satiricon*, Les Belles Lettres, Paris.
- FRIEDLÄNDER, L. (1891): *Petronii Cena Trimalchionis*, S. Hirzel, Leipzig.
- FYFE, W. H. (transl.) (1932): *Aristotle*, MA: Harvard University Press, Cambridge. Accessible in [Perseus Digital Library](#) [last access: 28 may 2022].
- GILLESPIE, S. (2018): «Petronius in dreams: 300 years of English translations», *Translation and Literature*, 27, 2, pp. 195-222.
- GRIMAL, P. (transl. and notes) (1960): *Pétrone. Le Satiricon*, Librairie Générale Française, Paris. Préface de J. Dutourd.
- (transl. and notes) (1969): *Pétrone. Le Satiricon*, Editions Gallimard, Paris. Préface de H. de Montherlant.
- HEINSE, W. (1773): *Begebenheiten des Enkolp, aus dem Satirikon des Petronius*, Meyerschen Buchhandlung, Lemgo.
- HESELTINE, M. (ed. and transl.) (1913): *Petronius Arbitrator*, William Heinemann, London. Accessible in [Perseus Digital Library](#) [last access: 13 june 2022].

- KILLEEN, J. F. (1957): «James Joyce's Roman prototype», *Comparative Literature*, 9, 3, pp. 193-203.
- MACKENDRICK, P. L. (1950): «*The Great Gatsby* and Trimalchio», *Classical Journal*, 45, pp. 307-314.
- MACLEAN, R. (2016): «A Petronian Brothel in *The Great Gatsby*», *Ancient Narrative*, 13, pp. 17-35. Accessible in *Ancient Narrative* [last access: 13 may 2022].
- MCELROY, H. (2002): «The Reception and Use of Petronius: Petronian Pseudepigraphy and Imitation», *Ancient Narrative*, 1, pp. 350-378.
- MERAKLIS, M. G. (prologue, transl. and notes) (1981): *Πετρώνιος. Σατυρικών*, Gnosi, Athens.
- MICHAEL, K. (prologue, transl. and notes) (1970): *Πετρωνίου Σατυρικών*, Keimena, Athens.
- MICHALOPOULOS, A. and C. MICHALOPOULOS (2020): «Modern Greek Translations of Latin Poetic Quotations in the *Θέατρον Πολιτικόν (Theatrum Politicum)*», in I. Deligiannis, V. Pappas and V. Vaiopoulos (eds.), *Latin in Byzantium III: Post-Byzantine Latinitas. Latin in Post-Byzantine Scholarship (15<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries)*, Brepols, Turnhout, pp. 237-256.
- NIKITAS, D. (1998): «Ovidius allegoricus: Die neugriechische Übersetzung der *Metamorphosen* durch Spyridon Blantes (1798)», in W. Schubert (ed.), *Ovid. Werk und Wirkung*, Peter Lang, Munich, pp. 1005-1019.
- (2012): «Μύθοι πάνυ ὠφέλιμοι καὶ τερπνοί: ἡ πρώτη δημώδης Νεοελληνική μετάφραση τῶν Μεταμορφώσεων τοῦ Οὐιδίου ἀπὸ τοῦ Ἰωάννη Μάκολα (1686)», in D. Nikitas (ed.), *Laus et gratia. In memoriam Κωνσταντίνου Γρόλλιου*, University Studio Press, Thessaloniki, pp. 103-142.
- ONELLI, C. (2014): «Freedom and censorship: Petronius' *Satyricon* in seventeenth-century Italy», *Classical Receptions Journal*, 6, 1, pp. 104-130.
- (2018): «La Matróna di Efeso a Venezia e la doppia verità: Osservazioni sui libertinismo degli Incogniti e di Cesare Cremonini», *Les Dossiers du Grihl*, 1, pp. 1-55. Accessible in *Open Edition* [last access: 13 may 2022].
- (2018): «Sing it like Homer. Eugenios Voulgaris's Translation of the *Aeneid*», in S. Braund and Z. Martirosova Torlone (eds.), *Virgil and his Translators*, Oxford University Press, Oxford, pp. 151-165.
- (2019): «Tra fonti erudite e lettori ordinari: una traduzione seicentesca del *Satyricon*», *Ancient Narrative*, 15, pp. 35-73. Accessible in *Ancient Narrative* [last access: 13 may 2022].
- PAPAIOANNOU, S. (2008): «Eugenios Voulgaris' Translation of the *Georgics*: An Introduction to the first Modern Greek Translation of Virgil», *Vergilius*, 54, pp. 97-123.

- PAPPAS, V. (2018): «The first Modern Greek translation of Catullus' poems by Gustave Laffon», *Thersites*, 8, pp. 1-33.
- PASCHALIS, M. (2018): «Translations of Virgil into Ancient Greek», in S. Braund and Z. Martirosova Torlone (eds.), *Virgil and his Translators*, Oxford University Press, Oxford, pp. 136-150.
- PRAET, D. (2011): «Modernism and postmodernism in Antiquity, and the (post-) modernist reception of the Classical: from the *Satyrica*-novel by Petronius to the *Satyricon*-opera by Bruno Maderna», in J. Nelis (ed.), *Receptions of antiquity*, Academia Press, Ghent, pp. 33-55.
- RAIOS, D. (2010): *Λατινικό μυθιστόρημα. Πετρώνιος – Απουλῆιος, Carpe diem*, Ioannina.
- (2021): «Τα *Satyrica* του Πετρωνίου και οι Χριστιανοί», in D. Raios and E. Chouliara (eds), *Θρησκεία και μυθολογία στον ρωμαϊκό κόσμο, Πρακτικά 10<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συμποσίου Λατινικών Σπουδών, Ιωάννινα 2-4 Σεπτεμβρίου 2020*, Kardamitsa, Athens/Ioannina, pp. 547-588.
- RAUTOPOULOS, D. (1996): *Άρης Αλεξάνδρου. Ο εζόριστος*, Sokolis, Athens.
- REEVE, M. (2008): «The re-emergence of ancient novels in Western Europe, 1300-1810», in T. Whitmarsh (ed.), *The Greek and Roman Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 282-298.
- SANDY, G. and S. HARRISON (2008): «Novels ancient and modern», in T. Whitmarsh (ed.), *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 299-320.
- SCHMELING, G. L. and D. R. REBMANN (1975): «T. S. Eliot and Petronius», *Comparative Literature Studies*, 12, 4, pp. 393-410.
- SCHMELING, G. L. and J. H. STUCKEY (1977): «Introduction», in G. L. Schmeling and J. H. Stuckey (eds.), *A Bibliography of Petronius*, Brill, Leiden, pp. 1-35.
- SEGAL, E. (1971): «Arbitrary *Satyricon*. Petronius and Fellini», *Diacritics*, 1, 1, pp. 54-57.
- SETAIOLI, A. (1998): «La poesia in Petr. *Sat.* 14.2», *Prometheus*, 24, pp. 152-160.
- (2002): «La poesia in Petr. *Sat.* 5», *Prometheus*, 28, pp. 253-277.
- (2003): «Le due poesie in sotadei di Petronio (*Sat.* 23.3; 132.8)», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23, 1, pp. 89-106.
- (2014): «Poems in Petronius' *Satyrica*», in E. P. Cueva and S. N. Byrne (eds.), *A Companion to the Ancient Novel*, John Wiley & Sons, Inc., pp. 371-383.
- STUCKEY, J. H. (1972): «Petronius the "Ancient": His Reputation and Influence in Seventeenth Century England», *Rivista di Studi Classici*, 20, pp. 145-153.
- SULLIVAN, J. P. (transl. and introduction) (1965): *Petronius. The Satyricon and the Fragments*, Penguin Books, Harmondsworth.

- TATSOPOULOS, P. (2009 [23 may]): «Είναι έκφυλοι αυτοί οι Ρωμαίοι!», *Τα Νέα*. Accessible in [www.tanea.gr](http://www.tanea.gr) [last access: 18 may 2022].
- TROUSAS, F.: «*Σατυρικόν*: 50 χρόνια από τη θρυλική ταινία του Φελλίни, με αφορμή την επέτειο γέννησής του. Η πορεία της ταινίας στην Ελλάδα των αρχών της δεκαετίας του '70, η υποδοχή, οι κριτικές που πήρε και η φήμη που απέκτησε». Accessible in [Σαν Σήμερα](http://Σαν Σήμερα) [last access: 10 january 2023].
- TSETISIS, C. (2003): *Οι Ηπειρώτες, άνθρωποι των Γραμμάτων και των Τεχνών*, Τυροεκδοτική Ipirou, Ioannina.
- VAGENAS, A. (transl. and notes) (1970): *Πετρωνίου Σατυρικόν*, Chrisima vivlia, Athens. Prologue by Z. Papathanasiou.
- ΒΑΙΟΠΟΥΛΟΣ, V., Α. ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ and C. ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ (2021): *Οβίδιος, Ηρωίδες (1-15). Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια*, Gutenberg, Athens.
- YEH, W. J. (2007): *Structures métriques des poésies de Pétrone: pour quel art poétique?*, Peeters, Louvain.
- Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, s.v. μουνούχος. Accessible in [greek-language.gr](http://greek-language.gr) [last access: 12 june 2022].

### Abbreviations

- CGL* DIGGLE, J., B. L. FRASER, P. JAMES, O. B. SIMKIN, A. A. THOMPSON and S. J. WESTRIPP (eds.) (2021): *The Cambridge Greek Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge, vol. 2 (Κ–Ω).
- LSJ* LIDDELL, H. G. and R. SCOTT (1996): *A Greek–English Lexicon*, Clarendon Press, Oxford, 9<sup>th</sup> edition. Revised and augmented by Sir H. Stuart Jones.

*ESTA ESPADA DE SUEÑOS EN MIS MANOS:*  
la continuidad surrealista de José María de la Rosa en *Ausencia* (1945)

JOSÉ MANUEL MARTÍN FUMERO  
CEAD de Santa Cruz de Tenerife «Mercedes Pinto»

Recepción: 12 de junio de 2023 / Aceptación: 10 de septiembre de 2023

**Resumen:** En torno a la ecléctica *Gaceta de Arte* (1932-1936) el surrealismo en lengua castellana vivió uno de sus más intensos momentos de esplendor. La obra de José María de la Rosa (1908-1989), uno de los protagonistas de aquel fervoroso momento, ha quedado un tanto relegada, pues no ha sido reeditada y hoy contamos con escasos estudios críticos sobre la misma. En este estudio queremos mostrar, a través de su primera obra de posguerra, cómo el surrealismo ha sido un eje esencial para entrelazar tanto su escritura como su concepción de la existencia.

**Palabras clave:** poesía, crítica literaria, surrealismo, vanguardia, José María de la Rosa.

**Abstract:** Around the eclectic *Gaceta de Arte* (1932-1936) Surrealism in the Spanish language experienced one of its most intense moments of splendor. The work of José María de la Rosa (1908-1989), one of the protagonists of that fervent moment, has been somewhat relegated, since it has not been republished and today we have few critical studies on it. In this study we want to show, through his first post-war work, how surrealism has been an essential axis to intertwine both his writing and his conception of existence.

**Keywords:** poetry, literary criticism, surrealism, avant-garde, José María de la Rosa.

## Introducción

La finalidad de este estudio es analizar el poemario *Ausencia* (1945), del poeta tinerfeño José María de la Rosa (1908-1989), a la luz del surrealismo. Nuestro análisis y posterior interpretación liga este libro a los cronológicamente anteriores a través de una serie de signos creativos recurrentes en su obra. En esta investigación, tomaremos *Ausencia* como un vasto poema con veintidós fragmentos, una estructura que, con anterioridad, el poeta empleó en *Vértice de sombra* (1940 [1936]). Los ejemplos que tomaremos, cuya selección no agota lo que denominamos *continuidad* surrealista, serán significativas muestras de un ideario creador en el que el raigal cariz autobiográfico de su lírica será el denominador común más claro.

Para esta labor, situaremos, en primer lugar, la génesis creativa de José de la Rosa en su inicial contexto, que no es otro que el periodo prebélico y, para ello, dispondremos del testimonio crítico de investigadores que, en algunos casos, trabaron amistad con De la Rosa, a los que agregaremos palabras y valoraciones del propio autor. Con ello pretendemos tanto plantear unas coordenadas escriturales que parten del grupo surrealista canario nucleado en torno a *Gaceta de Arte* (1932-1936), al que se sintió muy unido, y que marcaron el camino que tomó toda su obra, como presentar un esbozo de un posible estado de la cuestión con relación a este momento creativo en las islas. En segundo lugar, aportaremos algunas claves de lectura, que llamaremos *signos recurrentes*, que parten de su obra primera, como forma clara de vincular *Ausencia* con el surrealismo. Finalmente, analizamos una serie de poemas como justa concreción de esos signos que sobrevuelan toda su producción lírica; estos textos que tomaremos serán los numerados como I, II, V, VIII, X y XIII.

No somos ajenos al hecho de que, con toda probabilidad, nuestro estudio deje bastantes aspectos sin poder examinar en profundidad, pero consideramos que dará luz suficiente sobre el tercer viraje poético de uno de los escritores surrealistas canarios menos conocidos. Ha de entenderse nuestra aportación en el seno tanto de la lógica parcialidad por razones de espacio, como de que, en este sentido, este artículo es un punto de partida que, en absoluto, agota las posibilidades interpretativas de este poemario.

Así, pues, nuestro recorrido crítico tendrá cuatro paradas: el autor y su relación con el surrealismo y *Gaceta de Arte*; los signos o rasgos surrealistas recurrentes en su obra y cuya presencia es patente en el poemario que analizamos; el análisis de una selección significativa, a nuestro juicio, de poemas de *Ausencia*; y, finalmente, un apartado de conclusiones.

### José María de la Rosa, el surrealismo y *Gaceta de arte*

Lo que supuso el surrealismo en las islas es hoy un capítulo que la crítica ha definido desde distintas órbitas y con variados matices, atendiendo a su fisonomía

estética y vital, sus principales autores y obras y, también, las actividades que el grupo surrealista canario llevó a cabo. En este sentido, son bastantes las monografías, estudios parciales y antologías que ya pueden consultarse sobre algunos de los creadores de este momento, como las de Domingo Pérez Minik (1952; 1975), Miguel Pérez Corrales (1982; 1986; 1999), Cyril Brian Morris (1979: 343-349; 2000), Andrés Sánchez Robayna (1989a; 1989b; 1992; 1998: 305-323), Isabel Castells (1992: 81-90; 1993; 1997: 159-177), Nilo Palenzuela (1991; 1999a; 1999b: 53-65) o, de manera más reciente, Javier Rivero Grandoso (2014: 233-248)<sup>1</sup>. Ante este panorama que se nos presenta, resulta llamativo el hecho de que una figura como la de José María de la Rosa haya sido una de las voces olvidadas, algo en lo que ha incidido notablemente una serie de aspectos: por un lado, su propio carácter, pues no solía compartir ni publicar sus creaciones por su reconocida timidez; por otro lado, el hecho de que su primer poemario, *Vértice de sombra*, se perdiera en los albores de la guerra, lo que, en gran medida, presenta su obra como truncada desde un inicio. Todo esto hace que se pueda tildar *Desierta espera*<sup>2</sup> (1966) como obra reconstruida<sup>3</sup>, cuyo germen está en la época prebélica, y que culminó y editó en un momento donde el entorno de recepción había cambiado. La lectura que planteamos tiene más en cuenta el espíritu que alentó la gestación de esta obra, pues es el que le otorga sentido y unidad. De este modo, entendemos que hay un *continuum surrealista* en su itinerario creador, único asidero crítico con solidez para poder interpretar su labor poética; así, al menos, lo ha analizado la crítica, como veremos seguidamente.

---

<sup>1</sup> Estas referencias apuntan exclusivamente al movimiento surrealista canario, no al surrealismo en general o a aspectos teóricos del movimiento bretoniano, pues es en ese justo ámbito, el insular, en el que se sitúa la génesis crítica de este artículo. Tampoco es nuestra pretensión realizar un acopio bibliográfico de ediciones de obras, ya muy conocidas, como *Crimen*, *Enigma del invitado*, *Dársena con despertadores* o, también, *Lo imprevisto*. Para ello, recomendamos la indispensable consulta de la obra crítica de José Miguel Pérez Corrales, uno de los máximos conocedores del surrealismo, que es, además, el hacedor del blog *Surrealismo Internacional*, que recomendamos a quien desee acercarse al surrealismo desde una perspectiva y alcance más amplios.

<sup>2</sup> *Desierta espera* (1966), ediciones de Gaceta Semanal de las Artes, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, Las Palmas de Gran Canaria. Las citas que realicemos del poemario *Ausencia* las tomaremos de esta edición, anotando entre paréntesis el número de orden, en romano, del poema y la página en que se encuentra.

<sup>3</sup> En gran medida, esta falta de atención también se explica porque, desde ese momento, apenas ha habido reediciones de su obra o de parte de la misma, salvo la de sus dos primeros poemarios (2009); algo similar ocurre con los estudios que, con cierto detenimiento, afrontan aspectos de su vida literaria, como el de Sabas Martín (1993), o estudios de sus poemarios, salvo los de Martín Fumero (2018: 121-137; 2021: e46571). En su sección «Archipiélago de las Letras», la *Academia Canaria de la Lengua* aporta un amplio y heterogéneo conjunto de fichas sobre autores y autoras insulares, así como de publicaciones literarias periódicas y antologías, entre las que se encuentra la dedicada a José María de la Rosa ([Academia Canaria de la Lengua](#)).

Domingo Pérez Minik es el primero que ubica el quehacer literario de José María de la Rosa con claridad en la época de entreguerras, aunque con una realización muy personal:

Nuestro poeta pertenece de hecho a la generación de *Gaceta de Arte* y convive con sus horas más felices de expansión y cosmopolitismo. De estricta naturaleza romántica su poesía fue inundada desde muy joven por la corriente surrealista [...]. Pasión, lirismo exultante y un cierto gozo dolorido del sentimiento cotidiano vertido todo esto con aire de vendaval romántico, constituyen las notas esenciales de su actividad poética. [...] En el fondo, como en todo buen insular, aparece en todas sus composiciones la melancolía innata de nuestra lírica. También un inusitado amor del paisaje, y que en José de la Rosa se desvive por obtener extrañas realizaciones abstractas, de visión astronómica, como si su isla se hubiera convertido en un gran observatorio, para desde ella contemplar a través de un largo catalejo el raudo paso de los mundos (1952: 379).

Al igual que Pérez Minik, José Domingo, íntimo amigo del poeta y con el que colaboró en «Gaceta Semanal de las Artes»<sup>4</sup> desde prácticamente su nacimiento, expresa que «otros dos poetas cierran este círculo generacional: José María de la Rosa y Juan Ismael González. El primero, que acaba de publicar un libro antológico, *Desierta Espera* (1966), es poeta de exaltado romanticismo verbal y postura pesimista ante la vida» (1966: 3). Domingo cree que un surrealismo de profunda raíz romántica se erige en el núcleo creativo de toda su obra, de ese *continuum* que es *Desierta espera*, y tiene en *Ausencia* claros ejemplos de todas las claves estéticas y motivos temáticos que son su punto de partida.

Globalmente, *Desierta espera* es la cristalización de un proyecto reconstructivo de la palabra poética de José María de la Rosa. Según Rodríguez Padrón, «aunque fue uno de los miembros más activos del grupo [de *Gaceta de Arte*] desde sus comienzos, el olvido de su nombre en las nóminas de urgencia del grupo quizá se deba a su desvinculación del ambiente insular, debido a sus obligaciones profesionales a partir de 1943» (1983: 120). Apunta sobre su obra que:

[...] en sus poemas el surrealismo aparece como consecuencia final de un romanticismo latente en las raíces de toda su obra. Pasión y lirismo, gozo sensual y una implícita melancolía, configuran un paisaje poético doblado en extrañas visiones abstractas, en muchos casos violentas y desgarradas,

---

<sup>4</sup> Este suplemento nace en el seno del rotativo *La Tarde*, el 28 de octubre de 1954, y tiene su final el 28 de marzo de 1968; se publican 927 números. En él, precisamente, coincidieron algunos de los colaboradores de *Gaceta de Arte*, como Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera o el propio José María de la Rosa.

pero expresadas con la ingenuidad y la serenidad de una palabra coloquial, sin efectismos ni retórica (1983: 120).

Miguel Pérez Corrales (1982: 687, nota 27) apunta también el carácter surrealista de la obra de José de la Rosa: «Ramón Feria, interesante crítico y poeta de la época, merece también ser atendido en cuanto a su faceta surrealista, [...], junto a José María de la Rosa, autor de dos libros de poemas —*Íntimo ser* y *Vértice de sombra*— cuya publicación truncó la guerra, [...]». De esta misma opinión es Isabel Castells (1997: 176), quien emparenta a José de la Rosa con el grupo de poetas agrupados en *Gaceta de Arte* y lo define como «poeta de quehacer episódico pero intenso cuya auténtica recuperación está todavía por hacer», relacionándolo, en lo que respecta a su visión surrealista, con Domingo López Torres o Agustín Espinosa.

Andrés Sánchez Robayna, por su parte, ha puntualizado con agudeza el lugar de José de la Rosa dentro del surrealismo canario:

Más allá de los contagios o las «adherencias» de tal o cual aspecto del ideario bretoniano —visibles aquí y allí en muy diferentes escritores—, puede decirse que los autores canarios del período prebélico en cuyas obras se advierte una plena conciencia de ese ideario y una adopción inequívoca de la poética surrealista (siquiera episódica) son los siguientes: Agustín Espinosa (1897-1939), Emeterio Gutiérrez Albelo (1905-1969), Pedro García Cabrera (1905-1981), José María de la Rosa (1908- ), Ramón Feria (1909-1942) y Domingo López Torres (1910-1937). El *grado* de adopción del surrealismo es desigual y variable en cada uno de ellos, pero la *pureza* respecto al «programa sin programa» francés es, en general, una nota característica en buena parte de los textos (poesía, prosa, narrativa, ensayo, teatro) (1989a: 29).

En otro lugar (Sánchez Robayna, 1990), y tras la muerte del poeta, insistirá en estas mismas coordenadas:

No cabe aquí una reflexión sobre el significado de esta obra poética y sobre el lugar que ocupa en el rico panorama de la literatura de vanguardia insular y peninsular, pero ese es, ciertamente, el marco concreto en el que nace esta poesía y en el que es preciso situarla. El surrealismo fue siempre la lengua de su poesía. Su fidelidad al movimiento bretoniano fue también, si no me equivoco, un modo de fidelidad a sus años de juventud y a todo lo que esos años representaron en el orden de la cultura, en el de la política y, naturalmente, en el de la esfera personal.

Insiste Sánchez Robayna en la idea de pureza que late también en obras como *Enigma del invitado* o *Crimen*. ¿Dónde radica esa pureza en la poesía de José de la Rosa? Creemos que en su independencia como creador y en sentir vida y creación como una unidad inseparable. De sus libros poéticos, algunos concebidos con

anterioridad a la Guerra Civil, siempre mantuvo en su labor creadora como elementos clave la pasión de la experiencia de su propia vida y del paisaje insular, dentro de aquella tradición que le llegó de la mano de su hermano, el también poeta Julio Antonio de la Rosa (1905-1930), y de los pintores indigenistas de la Escuela «Luján Pérez», rasgos que se proyectan, sin duda, en sus poesías de posguerra.

En los primeros albores de la República José de la Rosa llega al Ateneo santacrucero, donde ejerce como secretario. Este organismo estaba bajo la presidencia de Agustín Espinosa, a quien De la Rosa siempre consideró la cabeza visible del advenimiento y exaltación del surrealismo insular. Desde este lugar de excepción será partícipe tanto de la exposición de Óscar Domínguez<sup>5</sup>, celebrada en el Círculo de Bellas Artes en 1933, como de una de las mayores muestras de que Tenerife se había convertido en un centro irradiador de cultura moderna en el panorama europeo: la exposición surrealista. Es en este justo momento cuando De la Rosa llega a *Gaceta de Arte*, sustituyendo a Pedro García Cabrera como secretario de redacción, hecho que recordó con emoción años más tarde (1977b):

De «Gaceta de Arte», recuerdo que mis primeros pasos en la revista fueron bastante inciertos, a pesar no obstante ello, de contar con la decidida ayuda y amistad de Pérez Minik, Westerdahl y García Cabrera, todos viejos amigos de mi hermano Julio Antonio, y que veían en mis poemas la prolongación de los de él, aunque desafortunadamente no era así. Se me encargaron unos

---

<sup>5</sup> Ciertamente, en este complejo proceso de toma de contacto y aprehensión del surrealismo jugó un importante papel Óscar Domínguez, amigo personal de José de la Rosa. Desde 1927 tenía su residencia en París, donde estableció un estrecho y prolijo contacto con los surrealistas franceses. Será en el suplemento «Gaceta Semanal de las Artes» (n.º 166, 30 de enero de 1958) desde donde José de la Rosa evoque aquellos momentos y aquellas conversaciones junto a su amigo en un emotivo poema. La referencia en el poema a esa «hermandad» en el andar por los caminos de la literatura y el arte no hace más que confirmar el viaje surrealista que José de la Rosa emprendió en su escritura desde el principio. Un fragmento de este poema, que aparecerá posteriormente dentro de su poemario *Mundo y gentes* bajo el título «A un pintor muerto», es el siguiente:

Y he querido marcharme contigo como hace  
no sé cuántos años;  
cuando la fina piel del amor compartía a tu lado  
su abrazo caliente;  
en aquel nuestro andar, pinceles y cuartillas  
se besaban con alborozo.  
Hoy quiero que su beso de despedida no falte;  
que tus colores y mi pluma sigan siendo hermanos  
en nuestro equipaje.

versos dedicados a ciertos dibujos de Picasso, el inolvidable Pintor. Gustaron y salí —un poco asombrado—, airoso de la situación<sup>6</sup>.

### La continuidad surrealista de José de la Rosa: signos recurrentes

Un rasgo esencial en *Ausencia* y en sus primeros poemarios es el notable hermetismo, con poemas de una considerable complejidad lingüística y simbólica. Se rompen los límites corporales y el mundo natural acrecienta su presencia; los espacios ganan el terreno al tiempo. Mutación, unión, realidad —propia o no— transfigurada y metamorfosis son conceptos que adquieren un sentido ontológico y totalizador. Es muy destacable el empleo de un léxico que, en muchos casos de manera metonímica, apunta a lo que podríamos denominar sustancias elementales o primitivas (metales, luz, agua).

Otro rasgo es que siempre tomó conciencia de que el surrealismo auspiciaba una libertad plena del ser en la palabra como signo lingüístico y plástico para quebrar el aislamiento vital y provinciano en el que estaba inmersa la cultura de las islas. En palabras del propio poeta, «llegamos así a 1935, fecha en que la ola del surrealismo se había volcado sobre Europa. Naturalmente a nosotros nos salpicó a fondo» (1977a). En efecto, a la luz del surrealismo sus poemas participan de una suerte de ‘onirismo lírico’<sup>7</sup>, del que el propio poeta habla en estos términos (1981):

Diría con Freud que en mis versos hay algo que proviene de nuestra vida consciente y que participa de sus caracteres —los rasgos diurnos—, [y] se

---

<sup>6</sup> «Ante la anatomía de Picasso» es el título de esa composición, que apareció publicada en el número 37 (marzo de 1936) de *Gaceta de Arte*, en un número monográfico dedicado al pintor malagueño. Muchos años más tarde, Eduardo Westerdahl, director de esta publicación, escribirá, como corolario de aquel momento, que «Juan Ismael trabajaba también en las islas, por aquellos años, dentro de una narrativa onírica en la que ha continuado hasta hoy, llevando a su obra plástica figuras y paisajes de una poética surreal. Poetas como Pedro García Cabrera, Emeterio Gutiérrez Albelo y José de la Rosa desarrollaban su obra dentro de este clima. El crítico Domingo López Torres, muerto durante la guerra civil, sería un tratadista lúcido del surrealismo. El escritor Agustín Espinosa publicaría por aquellos años su libro “Crimen”, por el que perdería su cátedra de Literatura» (1981: 14).

<sup>7</sup> Sobre el sueño escribía Giorgio de Chirico: «la lucha se termina por mi abandono; yo renuncio; después las imágenes se confunden; el río (el Po o el Peneo) que durante la lucha ya presentía fluir cerca de mí se ensombrece; las imágenes se confunden como si nubes tempestuosas hubieran descendido muy cerca de la tierra; ha habido *intermezzo*, durante el cual sueño quizás todavía, pero no recuerdo nada sino búsquedas angustiosas [...]» (1981: 273). Esas *búsquedas angustiosas*, como veremos, emanan de muchos textos de José de la Rosa. Por otro lado, Paul Eluard y Benjamin Péret escribieron sobre el sueño proverbios como, por ejemplo, «sueño que canta hace temblar a las sombras» o «un sueño sin estrellas es un sueño olvidado» (1981: 335). Para Pablo Corbalán (1974), «J[uan] I[smael] González —pintor y ceramista— concreta lo onírico, al igual que José de la Rosa, en una simbología muy viva y rica».

asocia [a] algo que proviene del dominio del inconsciente y de esta asociación resulta el sueño. Mis poemas están obtenidos de esta participación.

Y, ciertamente, su contorno vital<sup>8</sup> está presente tanto en su concepción de la poesía como en la expresión lírica. «El escritor debía identificarse con su geografía emocional más inmediata» (Pérez Corrales, 1986: 298), y esto es algo que en José de la Rosa adquiere tintes casi extremos; quizá sea, entre los surrealistas insulares, el poeta en el que se manifiestan con mayor ímpetu los deseos y sentimientos más íntimos y personales<sup>9</sup>, empleando el credo bretoniano como forma de liberación y desahogo que se ciñe perfectamente a unos poemas en los que fluye, rozando los límites extenuantes de lo irracional, todo su torbellino emocional; recursos como la enumeración y la disyunción —y, en relación con esta última, la *amplificatio*— apuntan expresivamente en esta dirección.

Un tercer elemento recurrente es el acusado carácter discursivo de su concepción poética, cuya fuerza generatriz asienta sus pilares en la raíz misma del idioma, que se vuelve marca del instinto. Su carácter neorromántico le viene dado por el personal equilibrio que logra entre estos dos elementos: su mirada —la palabra «ojo» es recurrente en toda su obra— *salta*, lo que origina una yuxtaposición de deseos y emociones con los objetos más cotidianos e inesperados, todo teñido de angustiosa soledad y vacío. La solidez de este imaginario nos embiste e inquieta por su objetiva certeza, fruto de la contundencia idiomática de una palabra que es grito desesperado.

Al elemento anterior hemos de sumarle el tono subversivo y carácter contemplativo de sus versos, donde en muchas ocasiones apreciamos el empleo de un lenguaje no progresivo en el que trata de fijar un mundo en constante ebullición a través de recursos que aportan densidad conceptual, como es el caso del estilo nominal. Su poética se basa en la metamorfosis, en las inesperadas asociaciones, en crear un mundo poético a partir del mundo sensible más próximo, el paisaje insular. En ese entorno natural y psicológico, los enlaces arbitrarios generarán sorpresas, abriendo secretos caminos<sup>10</sup> y mostrando profundas y oscuras

---

<sup>8</sup> Empleamos este término pues, como veremos más adelante al comentar *Ausencia*, José de la Rosa estaba obsesionado por plasmar el contorno, el continente tanto de la realidad externa insular (el mar, el paisaje de tierra adentro, la tarde, el horizonte, el cielo...) como de su realidad más íntima; este planteamiento, que lo distancia de otros autores, es el que ha hecho que se le tilde como neorromántico.

<sup>9</sup> Como apunta Anthony Leo Geist (1980: 183) «los poetas españoles habían echado mano de las técnicas surrealistas para expresar angustiosas pasiones espirituales y físicas, con el deseo de comunicarlas». A esto añade que «el lenguaje surrealista lograba expresar de manera directa y eficaz el desorden espiritual».

<sup>10</sup> Podríamos hablar de ascensión hacia abajo, expresión cercana a estas otras de Emeterio Gutiérrez Albelo empleadas en su reseña sobre *Crimen* (1987: 43): «evasión hacia el fondo», «interparálisis raid introspectivo» o «los fondos abisales de la subconsciencia». No en vano Isabel Castells (1992: 81-90) ha hablado de «una poética de alcantarilla» para retratar ese sórdido mundo que emana de muchos de los textos surrealistas insulares.

resonancias vitales. La identidad, de este modo, se vuelve confusa, y lo cambiante regla de juego.

La siguiente marca creativa tiene que ver con lo simbólico, que hace que el poema apunte hacia horizontes cósmicos. Con este dato es fácil calibrar la importancia que tendrán todos los elementos del orbe (nube, cielo, suelo, paisaje, mar...). El símbolo contribuye a aunar lo disímil, a abolir lo racional y, por ende, a dar una idea de totalidad, a ser reflejo de una visión integral<sup>11</sup>, profunda, sintética. Además, el símbolo atrae a nuestro poeta surrealista porque es un elemento irreductible capaz de albergar, en su esencia, toda la tensión y la desbocada energía íntima que siente. El símbolo es convergencia, en la que confluyen conceptos como los de desgarrar, vértigo, sufrimiento o fragmentación; entre los que emplea De la Rosa, sobresalen aquellos que tienen que ver con las partes corporales y, muy especialmente, los colores. La recurrencia, tan patente en José de la Rosa, ayuda a fortalecer la tensión, crea repitiendo, sorprende al profundizar en los abismos del ser y la imaginación. Los símbolos vienen a dar credibilidad poética a ese aparente desconcierto, que no es más que un intento por buscar en las cavernas más recónditas del ser un estado de pesar y agonía purísimos. Pero hay que añadir algo más a estos postulados: De la Rosa se centrará, para incidir en esto que decimos, en realidades portadoras de silencio en muchas ocasiones (piedra, nube, montaña, valle, habitación, mar, entre otros), otra forma para escuchar —y mostrar— el vacío.

La característica anterior desembocará en un lenguaje dinámico que estará al margen de lo ordinario, resquebrajándose cualquier tipo de censura. Ese dinamismo de la palabra rueda por los vericuetos de una sintaxis que taponan las oquedades del sentido común. Solo el poema, como acto, es objetivo, y encierra un cúmulo de sucesiones, de subjetividades. Es de este modo como en ciertos pasajes hablaremos de una suerte de prolongación de la sintaxis, que se asemeja al transcurso o recorrido inacabable del flujo torrencial íntimo.

Otra pieza creativa fundamental es la negación, que acentúa el carácter contemplativo: para De la Rosa es una forma de asedio, de aproximación, desde la sombra: es el otro extremo. Lo negativo separa, discrimina. La negación es, además, un filtro de la imaginación, a la par que un puente entre la conciencia creadora y su irreal universo onírico. Con esto, el poeta afronta ese reto de verter una visión íntegra de sí mismo como ser y como conciencia, lo que vuelve a sobredimensionar su raigal calibre humano. Vista así, la negación es una toma de posición, una situación desde la que afrontar la vida y la poesía: una atalaya metafísica.

---

<sup>11</sup> Según Sebastián Gasch, «se ha dado el nombre de síntesis óptica a la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; [...]» (1982: 286).

Con relación a todo este engranaje creador, guardan un papel sustancial dos recursos que emplea con asiduidad en toda su obra: la comparación<sup>12</sup>, que le permite pasar de un plano a otro aceptando el salto imaginativo como natural, o bien le deja expandir el plano de lo irreal, como forma de prolongar esta creación en su constante metamorfosis y la densidad metafórica y la acumulación conceptual, que dejan al descubierto, en muchas ocasiones, referencias metapoéticas a través de planos superpuestos vinculados con el instinto vital y la creación estética. Estos mimbres apuntan a la aparente incongruencia del imaginario poético; no olvidemos que esta incongruencia es una de las notas significativas de la lengua surrealista que entraría dentro de lo que Morris denomina con acierto «movilidad visionaria» (1989: 4).

Finalmente, otro de los elementos característicos del surrealismo que podemos reconocer en este poemario es su radicalismo, a lo que hay que unir la falta de *linealidad* en la escritura, rasgos que comparte desde un principio con autores como Agustín Espinosa o Domingo López Torres. Para Pérez Corrales, «la más sobresaliente característica del surrealismo de los escritores insulares, aparte esa, [se refiere Pérez Corrales a la influencia de *las fuentes* del surrealismo francés], y probablemente consecuencia suya, es el elevado grado de violencia lingüística y temática alcanzada en sus textos disfemistas y radicales» (1985: 140) que, como veremos, encuentra en el verso largo —o en recursos como el encabalgamiento— el encadenamiento de imágenes en las que el instinto conceptual es la forma de relacionar vida y poesía.

### ***Ausencia* (1945), poemario surrealista**

*Ausencia* se compone de 21 composiciones, ordenadas numéricamente (números romanos), y aparece como tercer poemario en *Desierta espera* (1966), obra que recoge toda la producción lírica del poeta hasta ese momento. Los poemarios que integran esta suerte de *Opera Omnia* están precedidos de un prólogo de Domingo Pérez Minik<sup>13</sup>. *Ausencia*<sup>14</sup> es la reconstrucción lírica de un espacio

---

<sup>12</sup> En opinión de Crispin, «metáfora o símiles en series ‘absurdas’ que producen choques. No solo la aproximación metafórica de lo más remoto (“bello como el encuentro de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección”) ya presente en el creacionismo, sino mezcla de lo escatológico y de lo feo con lo sublime» (2002: 158).

<sup>13</sup> En su primera parte, este prólogo es una transcripción de las notas que este crítico y amigo personal del poeta había publicado en su *Antología* (1952: 378-379). Aparece, también, en el número 887, de dos de julio de 1966 y, más tarde, en la introducción que sobre el autor de *Ausencia* publica en *Facción española surrealista de Tenerife* (1975: 169-170).

<sup>14</sup> «Recorrido por una fulgurante y sorprendente dicción surrealista, *Desierta espera* es un volumen que participa, a la vez, de un exaltado decir romántico, de una distanciada y enigmática precisión en

interior, una suerte de ámbito emocional para interpretar poéticamente estados de ánimo nuevos, inéditos, desconocidos —y las nociones de ‘conocer’ o de ‘saber’ aparecen asiduamente en esta *plaquette*—. El conocimiento es uno de los temas centrales; no es baladí el hecho de que la obra se abra con un cuadro de Cristino de Vera en la que, a primera vista, hay un marco desde y en el que se observa. La importancia de la mirada introspectiva y el espacio insular como punto genésico para la creación, junto al peso de la reflexión metapoética, son dos principios generatrices en este poemario. Unido a estos aspectos, hemos de agregar, con Sabas Martín, que «sus libros de poemas *Ausencia* y *Amor en el tiempo* son un doloroso itinerario lírico a través de las ascuas del amor, de los amores no correspondidos. Como una biografía de la desolación» (1993: 10).

La primera composición sintetiza algunos de los rasgos temáticos y formales de todo el poemario. El demiúrgico valor de la mirada toma cuerpo en el papel protagonista del orbe, un verdadero imaginario simbólico para interpretar estados de ánimo. Hemos de reparar desde un principio en elementos como el carácter eminentemente íntimo («tú» como primera palabra del poema) y el tono dialógico. Sobresale la vaguedad de las referencias espaciales, un espacio espiritualizado y tiznado por el tormentoso devenir de la existencia. Recursos como el encabalgamiento, medio estilístico para mostrar un imaginario metafórico, de realidades yuxtapuestas, asaltan al lector. A esto hemos de agregar la abundancia, en todo el poemario, del estilo nominal, así como de la presencia de la negación y, en general, de un corpus léxico de valor también negativo, junto a una sintaxis no progresiva:

Tu marcha, sí tu marcha  
hacia el horizonte quebrado en luto  
como mi alma entera.

En lo alto flotaba tu pañuelo.  
Un pañuelo de espumas, ya invisible sobre la luz  
que dejó mi silencio envuelto en carne palpitante y tierna.  
Dulce pétalo ahogado, en lágrima caliente no nacida (I, 95).

Descuella inicialmente el contraste sombra / luz, contradicción vital en que se encuentra el yo poético; los adjetivos inciden, también, en esta misma dirección. Esta es la antítesis que preside todo el libro: la luz, signo de lo femenino, como el pañuelo y el abanico (también en II y XI), prendas que «simbolizan las heridas y las cicatrices del alma» (Cirlot, 2000: 236), frente a la sombra, que define el estado desde el que observa el yo poético; elementos léxicos como «invisible», «oscuro», «apagadas», «frío», «absoluto» o «ausente» encierran este mismo sentido. Toda esta

---

la construcción de los poemas, y de una sugerente reelaboración de elementos procedentes del ámbito de lo telúrico y del de la permanencia contra el tiempo de la memoria» (Martín, 1993: 91-92).

convulsión que generan los elementos ambivalentes conduce a la otredad, a la sombra, a la fuga de concreciones y límites, vasto dominio de la nada donde todo es, en esencia, primitivo. Se unen el cielo y la tierra, el agua y el fuego, lo alto y lo bajo, y todo gana un particular simbolismo metafísico; se persigue anular para encontrar equilibrios nuevos. Todo obtiene otro valor; todo vuelve a ser, se regenera en la conciencia como realidad adánica. Lo simple esconde y erige lo complejo en imprevistas asociaciones que, atónita, la mirada descubre, como en el ejemplo anterior.

Además, la recurrencia, tanto semántica como sintáctica, profundiza en el análisis introspectivo, y nociones metonímicas de valor metapoético como «cristal»<sup>15</sup>, «espejo», «espejismo» abundan en Ausencia; aúnan contrarios, son elementos de síntesis:

Acaso interiormente sea espejismo, pero ¡qué luz  
desciende todavía a mi juicio entreabierto!

Copa dulce, llena de gritos, manchas y preguntas,  
preguntas torpes de escolar dormido y que se  
sobresalta de los timbres, de las campanillas,  
de las voces (I, 95-96).

En íntima relación con estos elementos antitéticos hemos de señalar el uso de un recurso como la prosopopeya, forma de posesión y de desintegración: todo se plantea como hitos de luz, como fragmentos existenciales, con lo que ganan valor absoluto. Esta cualidad es la que tiene la propia conversión en realidad idiomática de estos estados fluyentes: solo su presentación antitética deja entrever la tensión del estado espiritual, volviéndolo trascendente.

Otra nota distintiva para *De la Rosa* serán las enumeraciones caóticas como trasunto del caótico estado existencial del yo<sup>16</sup>; además, con ellas se genera un personal universo, hermético como la propia interioridad. Solo a partir de la emanación de percepciones dispares que se acumulan se puede consolidar idiomáticamente la extrema situación en que el yo se encuentra. De este modo, se crean paisajes espirituales ambiguos, intangibles, que solo el idioma es capaz de albergar:

---

<sup>15</sup> Esta misma referencia metapoética es la que, a nuestro entender, tiene el sintagma «dolor de cristal» en la tercera composición [III, 101].

<sup>16</sup> También son, como en xv, el medio para desintegrar el orden lógico de la realidad y de la propia percepción que de ella se tiene; refleja el propio magma emocional interior, en constante movimiento, que busca salir. Es el espacio («campo», «hueco») el verdadero elemento protagónico (la propia página que alberga la escritura es un espacio lleno de vacíos, gritos, sonidos, ecos, huellas). El poema es «esta espada de sueños en mis manos»: el propio «yo» muestra su absoluta maleabilidad ante todo lo existente, dejándose llevar, como en los sueños. Eco, recuerdo, vacío, huella, luz, son reductos inasibles, pasivos, de una realidad inalcanzable, pero sólida, existente más allá de la percepción.

Sus manos luminosas, a tientas, en la noche,  
van encendiendo planetas y enlutando montañas,  
mientras las olas sospechosas, se hacen oscuro  
suspiro de admiración sincera. [...]

Puertos perdidos, apagadas piedras  
frío susurro de mi paso en llanto,  
mástiles, dedos de protesta alzados (I, 96).

Se abolen los sentidos al agolparse en el alma del yo<sup>17</sup>; a ello ayudan la densidad metafórica, pues brotan con ella tanto la plasticidad de lo real (lo observado y sentido con los ojos cerrados) como el grado de autonomía que se les otorga con relación al yo, ciego observador, sujeto indolente, y el estratégico empleo del quiasmo («Puertos perdidos, apagadas piedras»), a lo que hay que agregar el uso de la puntuación, que ayuda a superponer percepciones sensoriales múltiples, que se agolpan queriendo buscar expresión. Para De la Rosa, esta es una forma de descifrar, reconocer un estado nuevo a través de la proyección sensorial en el espacio. A ello ayudan tanto las recurrencias como el uso de la *amplificatio*, que se tornan en formas de apropiación, en la medida en que se intenta dar orden y se aspira a secuenciar lo que es múltiple y diverso. En este sentido, el poema largo cuya sintaxis es no progresiva —la mayor parte de los fragmentos de *Ausencia* son composiciones de una página de extensión— es el recipiente de contención de lo que es, en esencia, dinámico: el torrente emocional. Solo el lenguaje poético es capaz de dar amparo a este existencial cúmulo de confluencias y tensiones, que emanan, en la mayor parte de las ocasiones, de las enumeraciones asindéticas.

Metapoéticamente, la creación («las manos») y la imaginación («planetas», «montañas») está presente en este poema: los adjetivos, cuando aparecen, suelen tener valor negativo, poniendo en duda el concepto al que aluden, volviéndolo, si es posible, más abstracto aún: el adjetivo dibuja ámbitos, generalmente ligados a la percepción sensorial o a la intelectual<sup>18</sup>. Consideramos que estamos ante un ejemplo en el que se intentan apuntalar signos de convergencia entre el instinto vital y la propia creación poética. Además, la propia sintaxis poética, en la que aparecen signos de puntuación como la coma donde, lógicamente, no debería ir

---

<sup>17</sup> En IV, lo sonoro («clamorosa») y lo visual («luz», «hueco») se anulan, y la percepción sensorial solo formaliza los límites de la ausencia, magnificando una realidad espiritual distorsionada; la huida, el eco, el vacío, el hueco, la luz comparten que son realidades perceptibles, pero intangibles, y el poema es el punto de encuentro para retenerlas. El «hueco vivo» es el recuerdo palpitante del ser amado, a la par que el vacío que deja; es, así, una suerte de símbolo disémico. Elementos poéticos como el «espejo» y lo «transparente», al igual que el recuerdo, reflejan pero no retienen.

<sup>18</sup> En otros poemas, como en III, destacan rítmicamente los adjetivos en forma binaria [«largas y grises», «humilde y rojo» (III, 100)], alejados semánticamente y que contrastan percepciones de distinto tipo.

pausa, hace que determinadas palabras entren en contacto y engendren nuevos espacios de significación; de este modo, se resaltan determinados sintagmas al separar los predicados de sus sujetos correspondientes, lo que conlleva, también, una mayor carga sobre la preeminencia del inconsciente: es así como podemos hablar de una suerte de *escritura de la sustancia* en la que, en muchas ocasiones, los propios sustantivos funcionan como adjetivos y viceversa. Esta sintaxis entrecortada es trasunto del estado que el lenguaje pretende iluminar: la puntuación resalta los sintagmas, lo que acrecienta su valor acumulativo, a la par que el agobio del yo poético y su tormento íntimo:

Copa dulce, llena de gritos, manchas y preguntas,  
preguntas torpes de escolar dormido y que se  
sobresalta de los timbres, de las campanillas,  
de las voces (I, 96).

En *De la Rosa* tenemos una poesía de luces y sombras, uso de extremos como estrategia para relacionar (colisionar, podríamos decir) las realidades más dispares, trasunto de la situación extrema que se pretende poner en liza en el poema. Hay una permanente *amplificatio*. Este es uno de los recursos, junto a las enumeraciones<sup>19</sup>, se produce, por decirlo así, cierta ceguera semántica, que cede el protagonismo al ritmo, que permite concebir nuevas relaciones simbólicas, que son muy dinámicas (como la «sangre», tan presente en *Ausencia*), espejos de la ebullición interior, reflejada en esa personal expresividad:

Y sin embargo, cómo quedan sobre mi sangre,  
rápidas, estas gotas calientes de la espera,  
céntimo, de millones de incertidumbres,  
en mis venas azules palpitando.

¡Oh seca fuente ya de lo imposible!

¿Cuándo tu agua volverá a ser mía? (I, 96).

---

<sup>19</sup> En otras ocasiones, como en VII, introduce algún elemento lógicamente discordante con el resto, como «perla» que, simbólicamente, apunta a un nuevo nacimiento, un nuevo renacer. Para el poeta, hasta eso es inútil, pues la propia existencia es la constatación de la propia muerte; todo está vacío, es inútil, está yerto:

Si fuera cierto, cierto  
que el morir nos anula,  
yo quisiera morir en un dos de febrero,  
cuando la tierra yerta se duerma sobre el mar;  
así mi corazón gozará vida plena  
en inútil ceniza, perla, fin... (VII, 109).

Simbólicamente, hay constantes referencias a elementos vitales líquidos, de alto valor simbólico («sangre», «gotas calientes», «venas azules»); el ‘azul’ es un color muy presente en *Ausencia*, color frío ligado a «la verdad; el intelecto; revelación; sabiduría; [...]» (Cooper, 2000: 53); es color fecundo, ligado a primitivas realidades femeninas<sup>20</sup>. Otros elementos simbólicos, de largo recorrido en nuestra tradición literaria como son el agua y la fuente, apuntan nuevamente a lo primitivo, a la esencia, al origen. Nuevamente, son elementos de simbología femenina (amor, creación). El agua es origen y fin, síntesis de todo un universo. No es raro que estos dos símbolos se encuentren en el momento climático del poema: ahondan el eco y la interrogación, el silencio, el vacío como única respuesta<sup>21</sup>. Según Cooper, «el agua es el equivalente líquido de la luz» (2000: 11); a ella, como a la luz, se asocian las ideas de disolución, regeneración, movimiento incesante, en fin, metamorfosis.

Otro tema central, relacionado con la soledad y la ausencia, es la espera<sup>22</sup>, al que va ligado la anulación del marco temporal, pues adquiere valor protagónico el espacio (de la vida, del recuerdo, de la reflexión, de la luz). La espera es momento de máxima contención y aglutinación, de confluencia. A la vez, es circunstancia para la observación, siempre en silencio, en el que afloran los ecos y las incertidumbres, cuna de lo dispar:

[...]  
 queda todo en espera, quizá de nuevo alba  
 y detrás  
 mi ciudad arrepentida en la fosforescencia de sus ojos  
 dice adiós, otra vez; cierra la puerta  
 y quedo impar para siempre y como nunca.

<sup>20</sup> Ejemplos de la presencia simbólica de este color en el poemario son «como un pañuelo azul» (II, 98), «Mi espera azul y blanca» (V, 105), «cielos tan sencillos y azules» (VIII, 110), «en una espesa gelatina azul» (XIV, 122), «hundirme en su azul cuerpo» (XVII, 129) o «entre estas dos azules» (XX, 135).

<sup>21</sup> El motivo del vacío se ve reflejado en las referencias, muchas veces, a elementos ausentes, opacos o vacíos («hueco», «noche», «cavidad», «abismo»). Son realidades solo formalmente limitadas, pues tras de sí solo traen la oquedad inerte y opaca del silencio. De ahí, también, las referencias en muchas composiciones, como en IV, a lo sordo y las simbólicas referencias a la muerte —eterno vacío—. Lo opaco también aparece en *Media hora jugando a los dados*: «Otros gritando, mordiéndose dedos y brazos, retorciéndose como ciegos sobre una hoguera recién hecha, buscando en el arsenal de sus lenguas la más cruda blasfemia, esgrimiéndola, feroces, en el aire opaco» (Espinosa, 2018a: 20). Toda la obra de Agustín Espinosa puede consultarse, gracias a la generosidad de su mejor estudiante —y de uno de los grandes investigadores de la aventura surrealista—, José Miguel Pérez Corrales, en el blog *Agustín Espinosa: obra en libertad*.

<sup>22</sup> El poema XVII supone un punto de inflexión en el desarrollo del poemario; la certeza (futuros simples de indicativo) apunta a la resignación, estado desde el que emerge la escritura que reconstruye cada piedra, cada ola, cada suspiro ausente. La «Ausencia» es un absoluto, es la creación de un espacio de trascendencia de cualquier situación, es la espera eterna y desierta [«Así serás, Ausencia, como un grito en las piedras...» (XVII, 129)].

Ciego absoluto me sentí desierto y en mi voz  
tembló ronco su semblante como el eco de un grito  
bajo mis párpados, amordazado con su pañuelo ausente (I, 96-97).

La plasticidad en este dibujo poético delata un acusado estado de desolación. Este descoyuntamiento en la sintaxis es el único medio para dotar de existencia, en la palabra, al magma interior; el poema es concreción de un estado de perenne metamorfosis emotiva. El final epifonemático, justamente apunta al valor de la poesía como conocimiento [«¡Préstame cristal noble tus destellos, / quiero seguir su marcha / unos minutos más dentro de ella!» (I, 97)]<sup>23</sup>. La poesía es reflejo íntimo, altamente subjetivo, instante fugaz; las palabras finales (los pronombres esencializan la relación entre los amantes) evidencian esa soledad por la ausencia del ser amado. A esto agregamos que el poema se torna en objeto en el que lo trascendente no es el referente aludido, sino el espíritu que intenta encorsetarlo en los límites del lenguaje. El cristal —espejo— comparte con la dicción idiomática el hecho de ser el alter ego de la conciencia. Es, justamente, la soledad uno de los ejes temáticos que Sabas Martín fija como esencial en *Ausencia*:

*Ausencia* está dominado por la dolorosa confrontación con la soledad, el abandono y el desamor. El trágico romanticismo se manifiesta aquí en el sino del amante condenado a la angustia y el sufrimiento. Poesía de tintes agónicos, es un grito desgarrado, la contemplación del vacío y la pérdida. El decir surrealista de José María de la Rosa se carga de voces patéticas por donde resuenan oscuros presagios (1993: 93).

En la segunda composición, encontramos otro elemento interpretativo clave, el valor aspectual de la expresión poética. La experiencia personal se sitúa en un pasado más o menos lejano (nótese el recurrente empleo de formas verbales en pretérito perfecto simple); sin embargo, aspectualmente se siente como cercana. Este cambio de perspectiva acentúa el valor de la mirada: la lejanía de la experiencia sufrida frente a la agonía que suponen sus efectos en el interior del poeta. El uso de formas no personales (gerundios) ahonda en lo traumático de esta experiencia, al verse como realidad no terminada:

La luz agonizó, haciendo sombra de pañal  
los verticales dormidos.

---

<sup>23</sup> El cristal es un elemento que aparece de manera reiterada en su primer poemario, *Vértice de sombra* («negro cristal», «labio de cristal» o «rutina de cristales»). Es signo de pureza, de búsqueda de la perfección y del conocimiento (Cooper, 2000: 60). A la vez, este concepto se asocia, una vez más, al valor definidor del espacio, un espacio interior que el aleteo ocular pone en contacto con los duros círculos de la realidad.

Y no pasé.

Mis ojos temblaron como la mar estremecida  
bajo el sol, porque supe su marcha.

Huyó feliz, olvidando mis entrañas,  
como un pañuelo azul o un abanico,  
quizá como la campanada de un reloj cualquiera;  
cuando todo, absoluto, yo mismo, estaba allí  
sin ningún espejo que me dijera:  
Eres tú (II, 98).

Solo la coherencia metafórica permite interpretar los signos en el poema: «verticales» cobra sentido poético si lo relacionamos con «de puñal», desplazamiento calificativo que alude a la hiriente luz, que agoniza. La idea del verso esticomítico «y no pasé» se puede relacionar con el abanico, cuya simbología popular con los estados vitales es enorme. Con todos estos elementos, el yo poético busca las formas de construcción de un estado de conciencia<sup>24</sup>, que apunta hacia adentro, lleno de ecos, latidos, fulgores, estremecimientos y temblores, que no son más que formas de sentir la ausencia y la soledad. Ciertamente, la «ausencia» es el estado de la sombra; es la «personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo» (Cirlot, 1992: 419). Otro elemento resaltable en este poemario y en todo el libro es la ambigüedad: los inicios abruptos suponen expresiones en bruto del torrente emotivo íntimo. «Dormidos» es un estado somático, de conciencia, y en *Ausencia*, el empleo de términos relacionados con el ‘sueño’ apunta directamente a la (con)fusión de lo real y lo irreal. A ello ayudan, también, tanto la trasposición de adjetivos propios de actividades del ser humano a realidades del mundo natural («verticales dormidos», «mar estremecida»; y, más adelante, «firme sombra», «ausencia plena», «temblor fijo»). El uso del oxímoron persigue dar carta de naturaleza poética al valor definitorio del inconsciente.

Junto a estos conceptos, son altamente relevantes la presencia de claros ejemplos de negación como elemento para definir y para situar(se). La negación se torna enclave existencial:

Por eso no fui presencia, ni me gritaron:  
¡Adiós!

---

<sup>24</sup> En VI también hay una toma de conciencia. Descuellan los términos de claro valor espacial («ausente», «lejano beso», «abismo»). El poema, como el propio estado del yo, es una realidad en construcción permanente. A esa tensión entre conciencia y emoción también se prestan los términos que representan calor frente a aquellos de los que emana la noción de frío («plomo» / «volcán»; «ámbitos húmedos, tristes, grises» / «mares hirvientes»; «noche insistente», «lágrimas», «difuntos idénticos» / «tibios y leves como lluvia de sol»).

No quisieron conocerme, pensaron:  
 Está dormido y no se despertará,  
 tendrá algún viejo libro colgando de sus manos  
 y la luz apagada.

Pasaron muy aprisa sin mirar,  
 porque era firme sombra  
 mi suspiro o mi entraña (II, 99).

Alterna el verso largo, que dilata la agonía de la soledad, con la brusquedad del verso corto, que suele referir la causa de esa soledad. La imagen<sup>25</sup> («presencia»), las voces («gritaron») enarbolan el estado de confusión en que el yo poético se halla. La palabra poética es un intento concreto por moldear esa constante incertidumbre. La multitud («gritaron», «pasaron... sin mirar») incide en la situación de abandono del «yo». Nótese, además, la aparición de verbos de movimiento o expresiones que apuntan en este mismo sentido («pasaron», «aprisa»), así como verbos de estado («está», «soñaba»); todo es movimiento interior.

Las imágenes en este poemario son tensamente herméticas, y pretenden agrupar la inconcreción ontológica en la que el yo poético se encuentra. Se agrupan en su conciencia como sus deseos y temores:

Sin vida entre los párpados  
 soñaba con paisajes de muchas lunas  
 y de muchos muertos;  
 de ensangrentadas niñas bailando dulcemente,  
 unidas todas por sus cabellos rojos.

Soñaba con silencios y preguntas,  
 verdes hojas de trébol,  
 con la quilla de un buque que me volvió la espalda,  
 arrojando al espacio gotas de ausencia plena.

Después, un temblor fijo que invade mi ser todo,  
 en la luz de una lágrima, extrañamente oculta,

---

<sup>25</sup> En XI, las imágenes enigmáticas son, como en II, percepciones de un torbellino interior en constante ebullición, especialmente aquellas en las que un SN es modificado por un SPrep. («pasión de piedra», «garganta en sombra», «latidos de alba inesperada»), elementos que tensan el dramatismo; todas ellas presentan un íntimo paisaje hostil, yermo. Un recuerdo es el punto de partida para desgranar de manera disoluta un amorfo conjunto de emociones que se escapan al control intelectual, y que solo encuentran acomodo en una sintaxis cincelada por golpes de silencio donde todo se fragmenta, desaparece en tromba, se disuelve en el espacio de la intimidad. Nada se puede retener, lo que produce, insistamos en ello, el intenso dramatismo. La frialdad, el silencio, son, metonímicamente, las únicas huellas que despierta el recuerdo.

que pesa en mi garganta como una estrella muerta.  
Es marcha, amor, olvido, desprecio. Todo junto (II, 99).

El momento, el instante, el fulgor, establece su peculiar dictadura: solo queda la huella de la huida («sombra», «suspiro»). Este paisaje es de los pocos que, en cierta medida, traza una leve huella de la visión expresionista del surrealismo: lo aparentemente bello desciende a las «ensangrentadas niñas». Sobresale, por encima del resto, la noción de ‘soñar’, de clara estirpe surrealista: el onirismo como vía para el descubrimiento de los oscuros reductos del alma<sup>26</sup>. *Somnum*, como *imago mortis*, es otra idea latente en estos versos. El propio poeta llegó a reconocer que

[...] a raíz de la exposición y las conversaciones con los viajeros, nuestro concepto de surrealismo subió en la máxima escala imaginativa. Los fenómenos oníricos fueron observados con la mayor atención. Las lecturas de Freud y Jung se multiplicaron y hubo un momento que creíamos flotar, ya para siempre, en el ideal mundo de los sueños (1977a).

Con citas como esta se puede comprender mejor la facilidad con la que el poeta se mueve en sus poemas entre lo real o diurno y lo irreal o mundo de la sombra, a lo que ayuda indudablemente el sueño, con un papel protagonista clave: el sueño va más allá del pensamiento y, por ello, es capaz de fijar con más profundidad los recuerdos. En el sueño se poseen los momentos más íntimos, las soledades; traer a la palestra el mundo onírico implica otorgar un preeminente valor creador al subconsciente. El sueño equilibra, aúna las realidades más allá de la lógica de su percepción: descubre otro orden, más íntimo, simbólico, poético.

En la parte final, el sintagma «temblor fijo» es reflejo poético de la espera, momento de la ensoñación que es resaltado hiperbáticamente. La «luz de una lágrima» señala al propio poema: agua y luz se unen como formas primigenias de la vida, pero, también, como formas esenciales de interpretación. La «garganta», metonimia de la enunciación poética, es signo metapoético que se expande con el símil («estrella muerta», imaginación o espíritu vencidos; para los surrealistas «la estrella» es emblema del «sueño», que en este poema ya ha terminado), un recurso que, cuando aparece, amplifica metafóricamente la angustia, el vacío, la transitoriedad de lo real. Nosotros creemos que este sintagma define el poema como única y sólida constatación de la pérdida del ser amado, concreción del tormento irrefrenable. La gradación final es fiel reflejo poético de la desazón ontológica del yo: un intento de definición («es») que, muy al contrario de lo que intenta definir,

---

<sup>26</sup> Sabas Martín afirma en la monografía que realizó sobre De la Rosa que «corregía poco, dando por casi definitivas las primeras redacciones de sus poemas, procurando así que se mantuviese viva y fluida la estructura onírica, visionaria y envolvente de su poesía» (1993: 15).

se queda en la más absoluta ambigüedad, que contrasta con la rotundidad del sintagma final.

La quinta composición se inicia con la definición de un estado de manera hiperbólica. Sobresale este principio por su plasticidad<sup>27</sup>: el agua del pozo retiene, como lo intenta la palabra en el verso, lo intangible, hace perceptible lo que se sabe que es transitorio, huidizo. El estilo nominal, una vez más, es un intento por fijar esa metamorfosis: los verbos que aparecen (con valor ecuativo, en subjuntivo) están subordinados al término clave, «dolor». El carácter contemplativo, que enfatiza la relevancia de un estado, acrecienta el protagonismo del espacio («infinita distancia»), cuyos elementos adquieren importancia plena y autonomía («viento», «sol», «yerbas»). Ese carácter descriptivo (en los poemas III, IV y V, por ejemplo) se refleja en la estructura del poema: avanza desde el pasado reciente hasta el «ahora» o el «hoy»; lo presente (que tiene presencia) y lo ausente (plasmado poéticamente):

Es mi dolor tan hondo como el eco de un pozo  
que tardara mil fechas en devolver la voz;  
pozo, en que estrellas tímidas bañaran sus siluetas  
haciendo luz, flor viva,  
su infinita distancia.

Hoy le pregunto al viento,  
que corre y no me escucha,  
al sol, que continúa inmutable, altanero,  
abrasando mi espera con su llama redonda;  
las yerbas más humildes me miran apenándose  
de este inquirir tenaz,  
y sus quedas respuestas son un grave, jugoso,  
resignado silencio (V, 104).

---

<sup>27</sup> La composición VII es otro buen ejemplo de plasticidad metafórica: el vaivén marino acuna el horizonte inmóvil. La honda preocupación metafísica, la presencia de la negatividad y las asociaciones basadas en una pura plasticidad poética de corte irracional son rasgos del surrealismo, pues conforman una extrema expresión de libertad:

Seguramente  
sería aquel dos de febrero  
cuando la tierra yerta se durmió sobre el mar,  
olvidada de noches y lluvias,  
de todos sus hijos que agonizaban fatigosamente.  
El amor se extravió, como polvo amarillo  
en el pecho sediento de un sendero cualquiera (VII, 108).

Los colores aludirán a lo visual, lo que solo existe en su huida (como el «humo»). La espera (el recuerdo, el diálogo con el tiempo pasado) es recordar (volver a pasar por el corazón), signo de lo no racional, de lo emotivo:

Mi espera azul y blanca, humo roto en las piedras,  
será presente real, vivo retorno  
o inexorable tierra que destruya las horas y los siglos,  
separando tus labios apretados, separando tu sangre  
—que junta ahora te clama—,  
y se deslice ingrávida hasta quebrar tus ojos...

Todo ello solo es, sombra, frío suspiro,  
cruel aldabonazo en mi memoria tensa... (v, 105).

En este caso, el «azul», es símbolo de pasividad, contrasta con el «blanco», signo de actividad. El poema trata de concitar esa tensión entre conciencia del vacío y viva lumbre del recuerdo, y es su punto de convergencia. La noción de ‘romper’ (cuando aparece en formas tanto personales como no personales) se identifica con la noción de multiplicar la percepción sensorial. Esta idea se relaciona con la de fragmentar la realidad para multiplicarla. Al romper, se vulnera el principio central, fundamental, de la identidad, con lo que se da carta de naturaleza al papel tanto de la imaginación como de lo irracional. Por otro lado, hemos de recordar que el motivo de la sangre<sup>28</sup> también aparece en Bécquer, junto al de la sombra.

En VIII, el valor existencial queda palpablemente reflejado en un imaginario que lleva al poeta hasta la misma extenuación psíquica. Hemos de percatarnos del valor negativo de la disyunción (una prolongación emotiva de sentido ontológico)<sup>29</sup>; todo sugiere lo ausente («grutas», «piedras sordísimas», «pardo cementerio», «brazos rendidos», «sueño atormentado»). Vivir es, para De la Rosa, soñar imposibles:

Camino estas sendas, desoladas, frías,  
sigo unos pasos lejanos, presentidos  
para marchar al goce de tu sol nuevo y blanco;

---

<sup>28</sup> La sangre, como muestra Espinosa, es un tema muy ligado a la historia cultural de España; así, en Garcilaso, Valle-Inclán, Darío o Lorca con su *Romancero Gitano*, que tanto sedujo a los vanguardistas insulares. Agustín Espinosa también hace uso de este *leitmotiv* en su conferencia *Media hora jugando a los dados*, en el apartado titulado «La fiesta de la sangre» y, también, este motivo sanguíneo es constante en *Crimen*, con referencias en los capítulos titulados «luna de miel», «Primavera», «Diario entre dos cruces» y «Verano». Domingo López Torres también emplea el motivo de la sangre en el poema de *Lo imprevisto* «[Encristalados brillos sudorosos] [«y la sangre olvidando sus caminos» (1993: 89)].

<sup>29</sup> Como es recurrente en De la Rosa, también en VII quedan amplificadas conceptos a partir de construcciones con nexos copulativos o disyuntivos («noches y lluvias»), que extralimitan la capacidad sensorial apuntalando la idea de una percepción emotiva.

sol tuyo, inimitable, que luce entre mis ojos  
como inerte silueta de un futuro imposible.

No puedo, no, esconderme en las grutas del mar,  
ni entre piedras sordísimas de pardo cementerio  
o en los brazos rendidos de un sueño atormentado.

Huir, huir en larga vertical desconocida  
más allá de los cielos tan sencillos y azules  
y de esta tierra hambrienta de mi sangre y mi cal (VIII, 110).

Como en I y en II, la noción de verticalidad aparece reiteradamente tanto en este poemario como en su primer libro surrealista, *Vértice de sombra* («vertical descenso», «vertical silencio»); en *Ausencia* («vertical desconocida», «verticales dormidos») junto a una forma de mirar (de arriba hacia abajo, de fuera hacia adentro), es signo poético de la propia conciencia creadora, de la forma de penetrar o, lo que es en este caso lo mismo, conocer y reconocer(se) en un estado «desconocido» (con De la Rosa podríamos decir *no nacido*) y, también, de la soledad y de lo irracional. Este concepto, no lo olvidemos, también implica una suerte de coordenada espacial; se anula el tiempo, se dilata el espacio<sup>30</sup> y, en consonancia con este valor semántico, están las ideas —presentes en múltiples adjetivos— de dimensión, desolación o devastación<sup>31</sup>. Según Cirlot, «siendo en su esencia dinámico todo lo

<sup>30</sup> El vocabulario relacionado con este campo semántico en *Ausencia* es, realmente, muy amplio; como ejemplos, tomamos los siguientes a modo de muestra: «larga», «lejano», «horizonte», «lejos», «montañas», «puertos», «piedras», «ciudad», «marcha», «mar», «espacio», «aceras», «calle», «volcán», «a lo largo de», «cielo», «nubes», «desde arriba», «glaciar», «selva», «mina», «abismo», «pozo», «distancia», «ventana», «tierra», «ámbitos», «cementerio» o «grutas». También son relevantes para la interpretación los sinónimos con sentido espacial de 'ausencia': «marcha», «caminar», «senda», «seguir», «ruta», «huir».

<sup>31</sup> En otras ocasiones, como en IV, la aliteración refuerza el sentido de la estratégica disposición de los adjetivos, y amplifica intensamente su sonoridad, a la par que su contenido. Los términos clave («reclamo», «hueco», «luz», «voz», «destino») quedan, de este modo, subrayados. La luz, como el espejo, es representación tanto de evidencias reales como de su temporalidad: representan la realidad en su metamorfosis, y es, precisamente, ese cambio incesante el que pretende atenuar poéticamente De la Rosa, intentando equilibrarlo con su magma emocional:

Reclamo con angustia el hueco vivo  
de clamorosa luz,  
en esta inmensa noche con voz de infierno  
y de destino ácido,  
sin hallar el espejo que refleje su imagen,  
siquiera sean sus transparentes unas  
de nácar atónico —medias lunas en beso—  
que en mis manos temblaban como menudos  
e inquietantes roedores (IV, 102).

simbólico, la *verticalidad* queda asimilada al impulso y al movimiento vertical, que corresponde, por el significado analógico de lo espacial y lo moral, al impulso de espiritualización que se trata al describir el simbolismo del nivel» (1992: 459).

En el penúltimo fragmento de este poema, las referencias cronotópicas se difuminan, lo que acrecienta la idea de aislamiento, casi de destierro<sup>32</sup>. Es por ello por lo que predominan los elementos léxicos y gramaticales con valor espacial («lejano», «fuera», «en», «donde», «planeta», «destino») que intensifican de manera hiperbólica estas nociones de destierro, así como las que están asociadas a este concepto (incomunicación, abandono, una suerte de «hermetismo hacia afuera», vacío, soledad y, aunque resulte paradójico en apariencia, reclusión, encierro):

Allí donde tus manos —margaritas de carne—  
me estrechan sin temor a los ojos que acechan,  
a bocas inundadas de veneno consciente.

Y siempre estar lejano, fuera de cuanto existe;  
en los ojos de un muerto, en el fácil reposo  
de un planeta olvidado;  
donde llamas agudas cieguen este presente,  
donde manos de arcángeles presten a mis sentidos  
colores fuertes, nuevos, audaces, luminosos  
y derritan sus voces, mi ayer, mi hoy, mi siempre;  
destino amargo y duro, como dura retama.

¡Vivir este tan mío,  
tan hondo  
tan oscuro  
tan sin fecha! (VIII, 111).

El espacio, amplio, indefinido, cobra tintes inquietantes: todo se enfrenta al yo poético. No hay posibilidad de huida, salvo hacia adentro. La flor («margarita») se emplea como símbolo disémico: simboliza la belleza, por sus colores y formas,

---

<sup>32</sup> En XII, la isla es lo inalcanzable, pero también lo posible, la certeza (inmóvil) rodeada de agua (móvil). Como el ser amado, es reducto, refugio. Según Cirlot, es «síntesis de conciencia y voluntad». Es un símbolo de índole metafísica. Al mismo tiempo, es un «símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte» (1992: 254). Refleja, a la perfección, la tensión vital del yo. Recordemos que en la solapa de la edición de *Desierta espera* el propio poeta se define como «a-isla-do»:

Isla lejana que la vista alumbras,  
viento blanco que mece sus cabellos  
en el sol cobre de la luz fundida,  
sopla una gota sola de brisa a mi destino,  
para febril ausente, deshojar los recuerdos... (XII, 119).

pero, al mismo tiempo —nótese el CN «de carne»—, lo efímero, transitorio y perecedero. Metonímicamente («amarillo» y «blanco» son colores cálidos con valor positivo) es símbolo de la inocencia y de la pureza, que contrastan, en el oxímoron en que aparecen, con la «carne». Lo espiritual contrasta con la yerba realidad terrenal.

Hemos de insistir en el alto valor simbólico de los elementos cromáticos; los colores simbolizan estados, tanto del ánimo como de la percepción, ofrecen una *óptica*, un punto de referencia desde el que interpretar, traducir, conocer, hacer propio. Además, recalcan lo irracional, tanto por su simbolismo como por su valor plástico, otra forma de traducir y de hacer expansiva esa confusión de límites en que se transforma la realidad personal, emotiva. Los colores son el mejor trasunto de las emociones, extrema expresión de libertad, y, además, manifiestan el valor demiúrgico de la palabra poética, que todo lo transforma y lo fija en su metamorfosis. Estos elementos cromáticos aparecen adjetivados como «fuertes», como altamente expresivos por construir paisajes interiores, y permiten edificar un ámbito desde el que (auto)explicar(se) un paisaje emocional nuevo: la ausencia del ser amado. Pero, metapoéticamente, permiten (re)construir un universo, aquel en el que el amor está ausente, y en el que se intenta ver la lógica de la existencia en una realidad nueva, *no nacida*.

Otro elemento recurrente es el de las manos (aparece en el poemario hasta en quince ocasiones); las manos son principio activo, constructivo, con su carácter agentivo, parte corporal altamente expresiva y comunicativa (ha de señalarse en este poemario la importancia de la gestualidad en referencia a las «huellas» perceptibles de distintas partes del cuerpo: ojos, cara, bocas).

Como último aspecto que entresacamos de este poema —pero que abunda en *Ausencia*— hemos de fijarnos en el uso de la sinestesia<sup>33</sup> que aporta intensidad a la par que muestra cómo se difumina la percepción sensorial («colores fuertes [...] que derritan sus voces, [...]»). El espacio se acrecienta y derrite el tiempo, como en «La persistencia de la memoria» (1931), de Salvador Dalí. La «dura retama» es una personificación<sup>34</sup> de la amargura: es reiterativo en la obra de nuestro poeta la

---

<sup>33</sup> Así, por ejemplo, en III, donde este recurso aporta un alto rédito poético. En este poema el color se relaciona con lo crepuscular, que líricamente entroncaría con las referencias a lo que cae o está abajo (el suelo), reducto espacial donde todo se desintegra y (con)funde. Ahí reside lo sombrío, el pesimismo [«Mi voz, tenía, en la noche / ronquera violeta de relámpago inédito;» (III, 100)]. El mismo atractivo presenta en XV, en el que la construcción «la vida que flota» vuelve a negar el tiempo, y a centrar en el espacio («rumbo») la única vía de interpretación [«Esperar; esperar, / una hora, un calendario, / implacable temblor con latido de ausencia, / que tunde su decisión en la vida que flota» (XV, 125)].

<sup>34</sup> En III, las personificaciones («mordiendo las aceras») acentúan la yuxtaposición de planos; el espacio se desintegra («vigas abrasadas»); el estilo nominal acrecienta la densidad conceptual, en la que todo se entremezcla y la negatividad es el horizonte de la escritura de nuestro poeta, que fluye entre las sombras del pensamiento.

referencia a realidades de la naturaleza insular, como en el caso de este ejemplo. La familiaridad de esta conífera traduce, sin duda, y, especialmente, personifica un estado que el yo poético conoce íntimamente. El estilo nominal final es un intento ontológico de definición: soledad en éxtasis, síntesis de percepción visual y temporal: el poeta emplea todo un imaginario vegetal de alto valor connotativo.

El décimo viraje poético del libro sintetiza la imposibilidad de revertir el vacío que deja la ausencia del ser amado; sobresale por su hermetismo lírico y se erige en espacio poético construido en el que el poeta intenta materializar el movimiento («su ausencia discurría») de lo que no está:

Ansiaba encerrar en mi mano  
aquella cinta gris de hondísimo camino,  
que terminaba siempre en muralla de cielo.  
No sabía cuál era su fin ni su principio;  
presentía ecos de pasos silenciosos.  
Su ausencia discurría  
con suavidad de aguja en aceite,  
de piel en agua,  
de nieve en aire.

Avancé a tientas, con mis ojos ciegos,  
buscando asirme de sus manos frías;  
y ella estaba distante, tan distante  
que las blancas estrellas del ocaso  
dormían en sus hombros de horizonte (X, 114).

Los oxímoros neutralizan sentidos contrarios, dejando a la luz la contradicción que supone retener el vacío que deja la ausencia del ser querido («muralla de cielo», «piel en agua», «nieve en aire»). Metonímicamente, la mano apunta al propio acto de agarrar, de hacer propio y, también, de escribir. La presencia de imperfectos de indicativo reitera no solo la naturaleza contemplativa del fragmento, sino la referencia temporal: una acción pasada que aún no ha terminado, que sigue atormentado al yo poético, como, también, se refleja en las referencias metonímicas a elementos muestran, por un lado, lo que no tiene ni principio ni fin («cinta», «camino», «cielo») y, por otro lado, lo que implica fragmentación o disolución de lo que se «ansiaba encerrar» («aceite», «agua», «aire»). Todos estos componentes son indicios para intentar aprehender un estado, en el que lo ausente se referencia cada vez más lejos («aquella», «su», «ecos»).

El 'avance' («Avance a tientas») es simbólico, es el camino introspectivo que el yo ha de recorrer para retener los recuerdos que, como el calor, no se puede conservar. Vuelve a hacer acto de presencia la disolución del cuerpo, algo que en la escritura surrealista remarca los tintes oníricos de la propia dicción poética. El tema de la pérdida a través de la disolución de los elementos naturales es trasunto

del eje temático del vacío, que está, a su vez, ligado a los del silencio y la sombra, ecos todos ellos de la ausencia y, por ende, de la soledad y el dolor que todo esto acarrea. En poemas como este se prueba la condición visionaria de un poeta moderno que hunde sus raíces en las entrañas del idioma para construir sin el peso superficial de la falsa anécdota, un referente textual que edifique el desgarró íntimo. A esto, añadimos que la idea de movimiento constante acrecienta el protagonismo del espacio («avancé», «distante», «ocaso», «horizonte»); el poeta intenta hacer habitable un estado de soledad, una imposibilidad que se refleja hipérbolicamente en la no situación del ser amado:

Envidié a las palomas y a las águilas  
y hasta el ronco rumor del abejorro;  
necesitaba algo,  
cauce, luz, mar o viento  
que fuera tan veloz, como hálito de muerte (X, 115).

El propio desarrollo de la declamación poética insiste en el valor del conocimiento como proceso. La presencia de realidades del mundo natural amplifica el tema de soledad y, además, desgrana la idea de activa renuncia a lo terrenal y, también, proyecta el intenso desgarró existencial en signos telúricos (con valor negativo por su dureza y color: «basaltos», «sombras», «piedras», frente a los elementos del cielo, dinámicos, que encierran el poder de moverse con rapidez; representan el mundo superior, espiritual, al que el poeta aspira. Encarnan, igualmente, el poder de sublimación (especialmente la paloma, relacionada como símbolo del alma). Todo este deseo de constante movimiento contrasta con la fijación del yo, con su angustiada inmovilidad. Estos versos resumen la índole existencial de todo el poemario: vivir o sufrir, perenne angustia, desgarró. Huir hacia la muerte, hacia la nada, es la única salida, el único anhelo.

El poema XIII, último para nuestro análisis, nos brinda uno de los caracteres más personales de la poesía de De la Rosa: el horizonte insular («mar») como punto de vasto dominio, como referente visual, así como lo humano y lo natural como nociones que otorgan una cercanía máxima y que relacionamos con el carácter metafísico de *Ausencia*. La aparición del dialogismo, junto con la presencia de recursos como la antítesis, el hipébaton y el oxímoron, entroncan con la dificultad de poetizar la experiencia vital a través de los recuerdos; del mismo modo, estos recursos desintegran la lógica del discurso para dar paso a un mundo poético lleno de imágenes oníricas y vitales que rozan el límite de lo humano:

Este mar —luz de plomo que me guiña los ojos—  
y frente a mí —sereno—, ahoga mis angustias,  
exprimió su secreto, tenue en mi atento oído:  
Se ha marchado, no vuelve, llora su ausencia,  
es límite de todos los espacios.

Llanto genial, absurdo, que deshace las piedras,  
que se surte en mis ojos —amapolas hirviendo—,  
en un sol crepitante, como monstruoso grano  
que deja su voz hueca entre dos nubes sordas...

Ya sé por qué las flores no despiertan en llama,  
por qué las brisas locas se desgarran en gritos roncoss,  
donde caen las fechas, las horas y las lunas,  
sin oír cómo mueren sin que sus cuerpos choquen (XIII, 120-121).

A través del mundo natural («sol», «flores», «mar», «nubes», «brisas») se abre la puerta al conocimiento íntimo de la extrema situación emocional. La percepción ocular, llena de estímulos que «se derriten», deja paso a la percepción auditiva, que siempre escapa al discurso racional («voz hueca», «gritos roncoss»). Todo se encuentra en una situación de máxima inestabilidad, y de ahí la importancia de las repeticiones. La atemporalidad del hecho de recordar niega el tiempo cronológico<sup>35</sup>, que no existe en el tiempo interior, en el que lo ausente se convierte en espacio. El símil agranda las distancias entre lo objetivo («el hielo», sólido, inmóvil) y lo subjetivo («el sol», el calor, en constante movilidad, inestable). La «espera» es el eterno espacio de la recordación, de la reconstrucción de un ámbito vital, espiritual, cuyo cauce expresivo toma como soporte el sueño<sup>36</sup> («comparar entre mi sueño y su suspiro...»). El mundo natural y los elementos telúricos (metales en distintos estados) permiten establecer simbólicas correspondencias relacionadas con el proceso de intensa búsqueda interior que este poemario destila. Justamente los metales, cuyo estado inicial aparece alterado, representan la comunión de opuestos.

## Conclusiones

Con este trabajo hemos intentado aportar el estudio de una serie de valores poéticos que aparecen con singular regularidad en el credo surrealista de José de la

---

<sup>35</sup> En VI, personificar el tiempo [«[...] estas horas / rígidas como enlutada fila de difuntos idénticos» (VI, 107)] es hacerlo íntimo, subjetivo, realidad maleable. La confluencia súbita de instantes, de recuerdos vistos en su fugacidad, acentúa el carácter fragmentario del hecho poético. El dramatismo de esta composición queda patente con el tono dialógico (uso de la segunda persona y obsesiva presencia de la primera en diferentes formas verbales y pronominales).

<sup>36</sup> En IX, por ejemplo, no es anecdótica la identificación que se establece entre «poemas de mi mente» y el sueño: este yuxtapone espacios, momentos, estados, cuyo punto convergente es el poema, concreción de las vacilaciones vitales. Como en otros poemas, la enunciación negativa cobra aquí pleno sentido definitorio: un elemento positivo y vitalista, el recuerdo, solo engendra una respueta de realidades vacías, huecas, en la que, en ocasiones, lo positivo se relaciona con lo más bajo y deprimente («lodo maravilloso»). Eso es el poema: un «lodo maravilloso», fluir de la conciencia.

Rosa. Para ello, hemos sintetizado los aspectos relativos a su primera relación con el movimiento bretoniano a partir de su entrada en *Gaceta de Arte*, y hemos desgranado algunos signos significativos de su escritura que consolidan este ideario. Seguidamente, hemos puesto sobre el tapete crítico de su poemario *Ausencia* toda esta urdimbre creativa.

Todos estos mimbres compositivos nos han hecho apreciar una línea de continuidad creativa entre *Ausencia* y sus primeros poemarios, gracias a la recurrente presencia de un conjunto de rasgos temático-estilísticos. Al mismo tiempo, hemos intentado *poner a flote* algunas señas de identidad creativa muy personales en De la Rosa, como son tanto el denso poso autobiográfico<sup>37</sup> y, en relación con este, el carácter ontológico de su lírica, como la solidez estilística de su credo creativo, en la que el surrealismo cumple esa «función» de ser una forma de entender la vida y la escritura.

En definitiva, como *resultado sensible*, poético, de este peculiar sedimento imaginativo, en *Ausencia* hay una escritura febril, marcada por el dolor, la angustia y la soledad, en la que el idioma se hace espada, punta cortante y peligrosa que hiere y escarba los rincones sombríos del alma. Este poemario, como los anteriores, son la muestra palpable de que, para José María de la Rosa, vida y literatura no son dos extremos opuestos, sino dos ejes que, constantemente, se (con)funden; y esa confusión es otro orden, de carácter espiritual, que se anhela. Es todo un aniquilamiento de la existencia: el ser (interior, subjetivo) y la nada (exterior, objetivo) son los dos extremos en constante tensión. La materia concreta es la herramienta para asir la confusión interior; la única certidumbre es el viaje introspectivo, que consiste en la reducción de los estímulos a su mínima expresión sensorial, agrandando su valor imaginativo, amplificando su simbolismo espacial; cada imagen, cada símbolo es una muestra extrema de íntima turbación, una forma agitada de sentir la existencia, la vida.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1981 [1 de agosto]): «Visita a José María de la Rosa», *Jornada Literaria*, 35, Santa Cruz de Tenerife.
- CASTELLS MOLINA, I. (1992): «El surrealismo canario: una poética de alcantarilla», *La Página*, 10, año III, 4, pp. 81-90.
- (1993): *Un «chaleco de fantasía» (1930-1936): la poesía de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Cabildo Insular de Gran Canaria.

---

<sup>37</sup> En efecto, *Ausencia* es el resultado de la ruptura definitiva con quien fuese su esposa, Ana Rodríguez López, desde 1934.

- (1997): «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en E. Guigon (com.), *Gaceta de Arte y su época*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 159-177.
- CIRLOT, E. (1992): *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona. 9.<sup>a</sup> edición.
- COOPER, J. C. (2000): *Diccionario de símbolos*, editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- CORBALÁN, P. (1974 [17 de octubre]): «Vanguardia y surrealismo en Cataluña y Canarias. De *L'Amic de les Arts* a la *Gaceta de Arte*», *Informaciones*, Barcelona.
- CRISPIN, J. (2002): *La estética de las generaciones de 1925*, Pre-Textos, Valencia.
- DOMINGO, J. (1966): «El movimiento literario en las Islas Canarias I», *Ínsula*, 240, pp. 1 y 13.
- ESPINOSA, A. (2018a): *Media hora jugando a los dados. Textos 1932-1933*, Insoladas, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Pérez Corrales.
- (2018b): *Crimen. Textos 1934-1935*, Insoladas, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Pérez Corrales.
- GASCH, S. (1982): «Del cubismo al superrealismo», en J. Brihuega, *Manifiestos, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, pp. 276-281.
- GEIST, A. L. (1980): *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Guadarrama, Barcelona.
- GUTIÉRREZ ALBELO, E. (1987): *Poemas surrealistas y otros textos dispersos*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna. Ed. de A. Sánchez Robayna.
- LÓPEZ TORRES, D. (1993): *Obras completas*, Cabildo Insular de Tenerife. Ed. de C. B. Morris y A. Sánchez Robayna.
- MARTÍN, S. (1993): *José María de la Rosa*, colección «La Era de *Gaceta de Arte*», Gobierno de Canarias.
- MARTÍN FUMERO, J. M. (2018): «Asedios a la poesía surrealista de José María de la Rosa. El caso de *Vértice de sombra*», *Lectura y signo*, 13, pp. 121-137. En línea: <http://dx.doi.org/10.18002/lvs.v0i13.5671> [consulta: 7 marzo 2023].
- (2021): «De la órbita de la generación del 27 al surrealismo. El caso de *Íntimo ser* de José María de la Rosa», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 47, 2, pp. e46571. En línea: <https://doi.org/10.15517/rfl.v47i2.46571> [consulta: 7 marzo 2023].
- MORRIS, C. B. (1979): «El surrealismo en Tenerife», *Revista Iberoamericana*, XLV, 106-107, pp. 343-349.
- (2000): *El surrealismo y España (1920-1936)*, Espasa-Calpe, Madrid.
- PALENZUELA BORGES, N. (1991): *El primer Pedro García Cabrera*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1999a): *Visiones de Gaceta de Arte*, Cabildo Insular de Gran Canaria.

- (1999b): «Algunas reflexiones: *Gaceta de Arte* y el surrealismo», en M.<sup>a</sup> I. Navarro Segura (ed.), *Internacional constructivista frente a Internacional surrealista* [Catálogo de exposición], Cabildo Insular de Tenerife, pp. 53-65.
- PELLEGRINI, A. (tr. y ed.) (1981): *Antología de la poesía surrealista*, Argonauta, Barcelona.
- PÉREZ CORRALES, M. (1982): «Historia documental del surrealismo en Canarias (1930-1936)», en AA. VV., *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Tomo 1, Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife, pp. 667-743.
- (1986): *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1999): *Entre islas anda el juego (nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Museo de Teruel.
- PÉREZ MINIK, D. (1952): *Antología de la poesía canaria 1*, Goya ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona.
- RIVERO GRANDOSO, J. (2014): «Geografía onírica: el espacio en la literatura vanguardista canaria», en B. Greco y L. Pache Carballo (eds.) *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos xx y xxi*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 233-248. En línea: [Dialnet](#).
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1983): «Ochenta años de literatura (1900-1980)», en A. Millares Cantero (ed.), *Canarias siglo xx*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 101-152.
- ROSA, J. M. de la (1966): *Desierta espera*, Gaceta Semanal de las Artes, Imprenta de Pedro Lezcano Montalvo, Las Palmas de Gran Canaria.
- (1977a [29 de octubre]): «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* III», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- (1977b [17 de noviembre]): «La República, el Ateneo y *Gaceta de Arte* IV», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife.
- (2009): *Eclipse de círculo*, La Página ediciones, Santa Cruz de Tenerife. Ed. de J. M. Martín Fumero.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1989a): «Hacia una perspectiva crítica actual del surrealismo en Canarias», *Ínsula*, 515, pp. 29-30.
- (1989b): «La literatura y su crítica en *Gaceta de Arte* (1932-1936)», en M. Cristina Carbonell y A. Sotelo Vázquez (coords.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 2, PPU, Universidad de Barcelona, pp. 617-632.
- (1990 [2 de marzo]): «José María de la Rosa: un recuerdo», *La Gaceta de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife.
- (1992) (ed.): *Canarias: las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

WESTERDHAL, E. (1981): «Balance surrealista en España: 46 años después», en F. Mignoni y C. Manrique (org.), *2.<sup>a</sup> Exposición surrealista en Canarias* [Catálogo de Exposición], abril-mayo, Artes Gráficas Luis Pérez, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 10-16. En línea: [Universidad de Las Palmas de Gran Canaria](#) [consulta: 7 marzo 2023].



LA EXPLORACIÓN ALIENÍGENA Y EL DESPLAZAMIENTO ESPACIAL  
COMO HERRAMIENTAS PARA LA REMODELACIÓN TRANSCULTURAL  
DE LA INDIVIDUALIDAD EN *SIN NOTICIAS DE GURB*  
Y *EL ÚLTIMO TRAYECTO DE HORACIO DOS* DE EDUARDO MENDOZA

J. AGUSTÍN MARTÍNEZ-SAMOS  
Texas A&M International University

Recepción: 13 de febrero de 2023 / Aceptación: 20 de mayo de 2023

**Resumen:** Examino las transformaciones geo-culturales del viajero en *Sin noticias de Gurb* (1991) y *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) de Eduardo Mendoza. Ambas obras divulgan un reajuste social de los protagonistas mediante el análisis de su complejidad personal y humanística debido a la exploración urbana del alienígena y el desplazamiento espacial. Argumento que el alienígena sin nombre, Gurb y Horacio Dos desvelan nuevos perfiles psicológicos y sociales a través del viaje, ya que este es una reconstrucción transcultural de la identidad. Experimentan un enriquecimiento emocional, cultural y humanista que formaliza el «sujeto en tránsito».

**Palabras clave:** espacio, identidad, sociedad, viaje, transformación

**Abstract:** I examine the traveler's geo-cultural transformations in Eduardo Mendoza's *Sin noticias de Gurb* (1991) and *El último trayecto de Horacio Dos* (2002). They divulge the social adjustments of the main characters by analyzing personal and humanistic complexity derived from urbanistic alien exploration and spatial displacement. I argue that the unnamed alien scientist, Gurb and Horacio Dos unveil new psychological and social profiles by which peregrine journeys equate to a cross-cultural reconstruction of identity. They experience an emotional, cultural, and humanist enrichment that materializes the formation of «subject in transit».

**Keywords:** space, identity, society, travel, transformation.

La vida es lo que hacemos de ella. Los viajes son los viajeros. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos.

Fernando Pessoa

Ambientadas en el género de la ciencia-ficción y los viajes interplanetarios, las novelas *Sin noticias de Gurb* (1991) y *El último trayecto de Horacio Dos* (2002) de Eduardo Mendoza exhiben los disparatados y caóticos padecimientos que sostienen los personajes principales en el entorno inaudito al que se enfrentan. Dichas aflicciones marcan las señas de identidad del sujeto literario. En el caso del expedicionario alienígena y su acompañante Gurb, se materializan al tener que lidiar con lo que se les impone y construir un devenir iniciático al sumergirse en una Barcelona en constante revisión. En lo que respecta a Horacio Dos, se concretan al padecer inverosímiles experiencias durante el transcurso de su viaje interplanetario.

El propósito del presente estudio es analizar cómo Mendoza elabora en *Sin noticias de Gurb* y en *El último trayecto de Horacio Dos* la revisión del concepto de sujeto gracias a la constante e intensa evolución de la naturaleza del viajero. Subrayo que la conflagración entre lo anecdótico y la existencia de particulares señas de identidad produce una colisión cultural y un reajuste social tanto del científico alienígena en *Sin noticias de Gurb* como de Horacio Dos. Lo acontecido en el desplazamiento geoespacial por las calles y barrios de la Barcelona preolímpica por parte de nuestro extraterrestre y las desastrosas situaciones experimentadas en las estaciones espaciales Fermat IV, Derrida y Aranguren por parte de Dos facilitan el establecimiento de sus nuevos perfiles psicológicos. Además, contraste la presencia de un aparato crítico de investigación y experimentación sobre la naturaleza humana, procedente de la comicidad y la deformación caricaturesca presentes en los cuadernos de bitácora de ambos personajes. Finalmente, pondero que el examen de las vivencias diarias de los personajes principales constata la remodelación transcultural de la individualidad, indispensable para el entendimiento de la identidad personal y colectiva del sujeto en tránsito.

Hay que aclarar que este ensayo no pretende realizar una evolución cronológica de la ciencia-ficción como género literario. Sin embargo, es necesario presentar una breve exposición de su estado en las letras españolas del pasado y presente siglo. En este sentido, la ciencia-ficción española ha encontrado en el siglo XX un espacio productivo para la solidificación de su elaboración y su divulgación. Frente a los países angloparlantes, cuya trayectoria de narrativas de ciencia ficción prelude desde *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley hasta las que se encuadran como exploradoras del espacio o de encuentros con extraterrestres como *The First Men*

*in the Moon* (1901) y *The War of the Words* (1898) de H. G. Wells<sup>1</sup>, es acertado indicar que los rasgos temáticos y formales de la ciencia-ficción retrasaron su aparición en la narrativa española. Genaro J. Pérez concentra sus observaciones en la problemática de la producción literaria de la ciencia-ficción en la España postfranquista. Tras el estudio de obras como *El ovni* (1976) de Asenjo Sedano, *El señor de la rueda* (1978) de Bermúdez Castillo y *Los siervos de ISSSCO* (1980) de Guillermo Solana, Pérez encuentra que el hándicap con el que se enfrentó la narrativa de ciencia-ficción en el siglo xx fue de índole infraestructural. Observa que la falta de una industria competitiva y altamente especializada impedía la madurez del género literario: «la industrialización tardía de la Península, que ha ocasionado un retraso en el desarrollo técnico, dificultando el florecimiento de un género tan íntimamente ligado a los avances tecnológicos» (1984: 102). Aún así, Pérez confirma que el retraso de la expansión del género frente a otros países europeos empieza a reducirse a finales de los setenta y se disipa a partir de los años ochenta, ya que «El progreso material y científico del país en los últimos quince años ha contribuido a aumentar la producción de obras de esta índole [...]» (1984: 102).

Para Pablo Santoro Domingo, uno de los obstáculos que ha experimentado la ciencia-ficción española ha sido la tradición literaria de representar las inquietudes temáticas del autor con total fidelidad al entorno, sin artimañas ni enredos. En «Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective», Santoro Domingo utiliza el juicio de valor contra las narrativas de contenido fantástico presente en *Don Quijote de la Mancha* para explicar su situación segregativa: «The mistrust of fantasy that Cervantes demonstrated has given form to a tradition: modern Spanish novelists have traditionally preferred realism» (2006: 318). Al hilo de esta inquietud literaria de la tradición por el realismo, afirma Santoro Domingo que el empuje editorial de la ciencia-ficción en España no se instaura hasta finales de los años 50: «modern sf did not appear in Spain until the 1950's, once the shortages of the postwar years were lifted and the initial isolationism of Franco's dictatorship relaxed» (2006: 319). Desde entonces, se ha consolidado en el mercado literario hasta nuestra actualidad.

Junto al planteamiento que realiza Santoro Domingo sobre los principios de las narrativas de ciencia-ficción, Fernando Ángel Moreno subraya la existencia de un hándicap en la implantación de dicho género en el campo literario español. Nuestro crítico precisa que la realidad de la ciencia-ficción queda marcada por la percepción que ha tenido desde su entrada en España. Para Moreno, el arrinconamiento por parte de los estudios literarios y de la pasividad del mundo editorial deprecian su realidad estética porque al final solamente supone «para la mayor parte del público hablar sobre extravagantes historias de aventuras ambientadas en exóticos

---

<sup>1</sup> Junto a las anteriores mencionadas, Marshall B. Tynn añade las que se empezaron a publicar en *Amazing Stories* a partir de 1926, donde se divulgaron las obras de «Edward E. Smith, Ray Cummings, Jack Williamson, Edmond Hamilton and Murray Leinster, among others» (1985: 45).

mundos» (2010: 407). Después de establecer esta razón de ser del género, Moreno coincide con lo que planteó G. Pérez sobre su viabilidad desde finales del siglo xx. Aunque estas narrativas siguen etiquetadas como lecturas carentes de rigor literario, Moreno indica que las expectativas no son nada despreciables ya que «hace ya más de dos décadas que nuestros autores se acercaron a lo prospectivo de otros países, sobre todo anglosajones, donde en más ocasiones el género está considerado a la altura de las otras formas literarias [...]» (2010: 407). De la misma manera, Moreno, Peregrina y Bermúdez se pronuncian sobre la situación de la ciencia ficción en España. Establecen una línea temporal sobre la creación literaria producida y divulgada en el siglo xx. Comienza esta con publicaciones de principios del siglo xx, queda interrumpida en los oscuros años de la posguerra y la dictadura franquista y acaba recuperando su popularidad a finales de los setenta y principios de los ochenta. Moreno, Peregrina y Bermúdez explican esta regeneración del género mediante el uso del concepto de «nudos culturales», procesos literarios determinantes que motivan dicho fenómeno, «Como nudos culturales, nos encontramos con dos hechos fundamentales: la aparición de fanzines y el ambiente experimental de cierta España de los años setenta y ochenta» (2017: 220).

El hablar de *Sin noticias de Gurb* es hablar de la primera incursión de Eduardo Mendoza en el género de ciencia-ficción. Publicada por entregas en *El País* durante el verano de 1990, aparece como texto completo por Seix Barral en 1991. Narra las experiencias en primera persona de un científico alienígena<sup>2</sup> que abandona su nave especial para buscar a su subordinado Gurb por la Barcelona preolímpica. Al ser un ente de energía e inteligencia pura, este alienígena de nombre desconocido realiza las pesquisas pertinentes para encontrarle mediante la adopción de dieciséis identidades «llamativas», como la del Conde-Duque de Olivares, de Julio Romero de Torres, de S. S. Pío XII, del Almirante Yamamoto o de un Pavarotti de rasgos africanos. Durante un periodo de quince días, estructuralmente paralelos a los quince capítulos que posee la novela, se observa una serie de tribulaciones paródicas, satíricas, cómicas y formativas del alienígena. Todas quedan contempladas en su diario de navegación, que comparte con el lector.

Antes de comenzar a escudriñar la novela de Mendoza en este ensayo, debemos aclarar que dicha obra mantiene cierta concordancia estilística con las producciones literarias anteriores de nuestro autor gracias al uso extenso de la parodia, la sátira y el humor. En su estudio sobre la novela de Mendoza, David Knutson destaca la presencia de la sátira para visualizar la esencia de la Barcelona preolímpica desde la realidad del viajero: «[...] the opportunity to view the land explored through new eyes, and allows himself the opportunity for a bitingly satirical commentary, revealing more about the place than about the traveler» (1996: 229). Por su parte,

---

<sup>2</sup> A modo aclaratorio, a partir de estos momentos nos referiremos a este personaje-narrador como «científico alienígena», «explorador alienígena», «alienígena», «científico extraterrestre» o «extraterrestre».

Agnieszka Gutthy enfatiza la presencia del humor como punto de conexión con *El misterio de la cripta embrujada* (1979) y *El laberinto de las aceitunas* (1982). Comenta Gutthy la importancia del humor como herramienta paródica al resultar estimulante para el lector: «Las constantes transformaciones del narrador constituyen una de las fuentes del humor de la novela [...] Muy cómicas resultan ser las conclusiones que el narrador saca de sus observaciones de la gente en la calle» (1995: 134). Al igual que Knutson, Jeffrey Oxford ve la sátira como el elemento que mantiene la tensión crítica de la obra de Mendoza. La realidad de las diferencias fisiológicas entre el alienígena y los habitantes de la tierra es un punto de inflexión por el que «Mendoza is able to satirize so effectively the society of his day» (2004: 77). Vinculado con lo planteado por Knutson y Oxford, Eduardo Barros Grela observa en la parodia la herramienta imprescindible de Mendoza para examinar sentimientos encontrados de la sociedad catalana. De este modo, Barros Grela corrobora con el dinámico e inusual comportamiento del extraterrestre la crítica social de Mendoza ya que «se hace eco de estas desilusiones, de estos *desencantos*, y alude transversalmente a sus repercusiones sociales a través de la parodia» (2013: 699).

La realidad del viaje entraña una constante negociación entre el viajero y la sociedad que visita. Se trata de establecer nexos socioculturales que permitan armonizar las múltiples relaciones entre lo que se es y lo que será al final del viaje. En el caso del científico alienígena y de su copiloto Gurb, el viaje a la tierra faculta que su realidad se exhiba a partir de la improvisación. Aunque poseen en su nave espacial una base de datos con la información general sobre el planeta, el llamado Catálogo Astral Terrestre Indicativo de Formas Asimilables (Mendoza, 2004), carecen de un conocimiento cultural actualizado y fidedigno sobre la sociedad donde aterrizan. Cimentada en su inexperiencia en asuntos terráqueos, la elección de transformar a Gurb en la cantante Marta Sánchez y nuestro científico transmutarse en el anacrónico Conde-Duque de Olivares confirma una ignorancia naíf del novedoso espacio sociocultural en el que se insertan. El paso de un estado de embrión, seres de inteligencia pura, a la adquisición de estas paródicas personalidades permite al narrador el inicio de un modificante proceso de aprendizaje. Se trata de un viaje iniciático que lleva a cabo por Barcelona, que transforma su comportamiento y que moldea su identidad. Así, cada nueva individualidad que adquiere fortifica las bases potenciales para su formación. Se convierte en una vía necesaria para la adaptación al medio y para la eliminación de sentimientos desfavorables hacia el Otro.

Los problemas de afección, la sensación de aislamiento y la falta de empatía por la carencia de sólidos entramados sociales señalizan la trayectoria de la construcción de la individualidad. Las primeras apariciones del científico alienígena en el texto se enmarcan en el ámbito de adquirir un conocimiento inmediato y esencial para su adaptación y su formación. Declara sus intenciones al tomar la palabra y recopilar en su diario los acontecimientos a los que se enfrenta. En este sentido, afirma Eduardo Ruiz Tosaus que nuestro científico expresa, al ser un

narrador homodiegético, «una visión [...] desde un punto de vista externo (un extraterrestre) de la vida urbana moderna» (Espéculo). Con este fin, las descripciones aparecidas en las entradas del diario de a bordo de los días 10 y 11 sobre el ser humano, el funcionamiento del cuerpo humano, las experiencias en el Barrio de San Cosme, las clases sociales, además de un largo etc., componen una exploración desde el exterior al interior de la sociedad. Es lo que David Knutson identifica como un cambio de perspectiva, ya que «Mendoza turns the tables, for it is we humans (at least, the Barceloneans) that are being explored» (1996: 230). La adquisición de conocimiento a través de experimentar de primera mano la vida terráquea le permite desarrollar inquietudes particulares para acercarse al colectivo en el que recién se ha adentrado.

El relato unificado que se nos presenta implica una exclusividad de lo social. El lector es testigo de la aparición de vías de adaptación al entorno, como el desayunar huevos fritos con bacón y un carajillo en el bar del pueblo o el abrir una cuenta bancaria, ambas conductas recogidas en la entrada del día 12. Dichas vías provocan que lentamente su humanidad empiece a emerger, aunque no sea definitiva ni concluyentes. A tal efecto, Jeffrey Oxford afirma como en *Sin noticias de Gurb* se desarticula el orden social para mostrar las debilidades humanas que existen en todos los niveles del país, aunque aquí focalizadas en Barcelona. Así, la metodología desarrollada por el alienígena para actuar y adaptarse al nuevo ecosistema provoca la brecha entre la población autóctona y el narrador, además de provocar «the radical instability of his own essence» (2004: 78). En concordancia con Oxford, observamos que cierta inestabilidad en la formación del sujeto se advierte debido al comportamiento carente de lógica que muestra nuestro personaje. Sus actuaciones siempre se examinan desde las normas sociales del actual emplazamiento en el que se encuentra, especialmente en los primeros encuentros con seres humanos. Aunque destaca Gutthy que nuestro extraterrestre muestra síntomas de sintonía con el modelo de actuación terráqueo, como ponerse el pijama y rezar antes de acostarse o retirarse durante la hora del ángel, «la naturaleza del habitante de otros planetas que aquí [...] se comporta según las normas del comportamiento humano» (1995: 134), su personalidad en vías de formación se encuentra incompleta. Tras haber adoptado la identidad de S. S. Pío XII, el explorador alienígena nos explica el proceso de abrir una cuenta bancaria en La Caja de Ahorros de Sierra Morena. Después de manipular el sistema informático bancario para añadir catorce ceros a las veinticinco pesetas con las que abre la cuenta, decide irse de compras. Desde las 16:00 horas hasta las 19:30 de este mismo día, todas las transacciones monetarias realizadas, de cargado humor hiperbólico y cuyo fin Ruiz Tosaus lo observa en función de «la misma línea desmitificadora y transgresora que el componente científico del género» (2003), corroboran el comportamiento de un sujeto en transición cuya nueva individualidad ni es perentoria ni está estabilizada:

- 16:00 Entro en una boutique. Me compro una *corbata*. Me la pruebo. Considero que me favorece y me compro noventa y cuatro corbatas iguales.
- 16:30 Entro en una tienda de artículos deportivos. Me compro una linterna, una cantimplora, un camping butagas, una camiseta del Barça, una raqueta de tenis, un equipo de wind-surf (de color rosa fosforescente) y treinta pares de zapatillas de jogging.
- 17:00 Entro en una charcutería y me compro setecientos jamones de pata negra.
- 17:45 Entro en una tienda de electrodomésticos y lo compro todo.
- 18:00 Entro en una juguetería y me compro un disfraz de indio, ciento doce braguitas de Barbie y un trompo.
- 18:30 Entro en una bodega y me compro cinco botellas de *Baron Mouchoir Moqué* del 52 y una garrafa de ocho litros de vino de mesa *El Pentateuco*.
- 19:00 Entro en una relojería, me compro un Rolex de oro automático, sumergible, antimagnético y antichoque y lo rompo in situ.
- 19:00 Entro en una perfumería y me compro quince frascos de *Eau de Ferum*, que acaba de salir (Mendoza, 2004: 34-35).

Este torbellino consumista con que se desempeña nuestro narrador, propio del sistema económico del país explorado, «Consumer capitalism has pervaded Spanish society entirely» (Oxford, 2004: 83), impacta directamente en su Yo incipiente. Nutre los indicios paramétricos de su humanización, localizada en los albores de su aprendizaje.

El deambular por los distintos espacios geográficos de la capital catalana propulsa adicionalmente su crecimiento subjetivo. La expansión individual del personaje narrador se concibe en el espacio urbano. Todo es inédito y llamativo, capaz de matizar la realidad de lo público e inesperado. De este modo, los encuentros que acomete cotidianamente, y plasmados en el diario de a bordo, se encuadran dentro del marco conceptual de un libro de viajes. Sofía M. Carrizo Rueda realiza un estudio detallado sobre los rasgos intrínsecos del relato de viajes. En su *Poética del relato de viajes*, Carrizo Rueda reflexiona sobre los constituyentes fundamentales de dicho relato y su aportación a la creación de la novela como género literario y a las crónicas del descubrimiento. Así, tomando como referencia a M. A. Pérez Priego y su «Estudio literario de los libros de viaje medievales», Carrizo Rueda cita claves concretas de un relato de viaje: «a) el relato se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario; b) se supone a este trazado, un orden cronológico que da cuenta del desarrollo del viaje; c) los núcleos del relato son las descripciones de ciudades [...]» (1997: 5). La peculiaridad del itinerario del relato de viajes que indica Carrizo Rueda se traslada directamente al observado en el diario de a bordo de la novela de

Mendoza. El itinerario que nos presenta el científico alienígena es preciso y detallista. Mediante las descripciones del medio social barcelonés que ahí se encuentran, comprobamos como nuestro narrador establece contactos singulares con otros personajes que contribuyen a su enriquecimiento cultural y humanista. En este sentido, es imprescindible destacar el trascendental papel que juegan Joaquín y Mercedes. Estos personajes son dueños de un bar de Sardanyola. Este espacio social posee un significado especial ya que nuestro personaje se convierte en un cliente habitual y en camarero temporal.

La primera vez en la que aparecen los nombres de los propietarios del bar queda indicada en el diario de a bordo en la entrada del día 13, entre las 16:17 y las 16:40 horas. Desde aquí, las sistemáticas visitas al establecimiento regentado por Joaquín y Mercedes le permiten obtener conocimientos sobre las relaciones humanas. Adquiere dicho saber al amparo del comportamiento del matrimonio con nuestro extraterrestre. Así, las acciones que ejecutan se enmarcan en el planteamiento que establece Manuel Delgado sobre el espacio urbano. Delgado propone que la construcción del espacio urbano se hace realidad no por el decorado arquitectónico, ni por la naturaleza de los elementos geográficos allí presentes, si no por «[...] la actividad configurante de los transeúntes, los lenguajes naturales que estos despliegan, los que dotan a esos espacios urbanos de su carácter [...]» (2007: 13). En relación con las palabras de Delgado, estos primeros contactos con el colectivo humano muestran la cercanía entre el alienígena y los propietarios del negocio y el intercambio de información que acrecienta su naturaleza en formación. Con un mensaje que deja a Gurb en la portezuela de entrada a la nave, «si vienes, deja dicho dónde se te puede localizar en el bar del pueblo (señor Joaquín o señora Mercedes)» (Mendoza, 2004: 44), nuestro narrador confirma las relaciones sociales creadas en este espacio de ocio y consumo. El permanente retorno al bar sirve de excusa para saber si hay alguna noticia de su compañero y para evolucionar socialmente: «Me persono en el bar del pueblo. Le digo a la señora Mercedes (el señor Joaquín se está echando una siesta) que si viene [...] preguntado por mí, que tome el recado. Yo iré viniendo» (Mendoza, 2004: 44). Luis López Molina explora la realidad de los libros de viaje en función de su identificación como género literario y la posibilidad de un modelo típico de los mismos. Se centra en el principio básico del viaje y el impacto directo que desempeña en el viajero: «[...] al ponerse en camino lo hace con una vocación decidida de entendimiento» (2004: 33). En este sentido, y teniendo en cuenta los planteamientos de López Molina, el deseo de nuestro narrador de comprender el entorno pasa por adquirir nexos de índole social. El proceso formativo de su personalidad se establece con los constantes diálogos culturales con aquellos por los que se inclina, especialmente con Joaquín y Mercedes.

Jorge Larrosa determina que la idea de la vida como viaje es el componente primario para establecer el estado psicológico del sujeto en la literatura. De acuerdo con Larrosa, la identidad del personaje central de textos en donde se observa la construcción de su personalidad prorrumpa por las incidencias derivadas del

vivir en plenitud, por cuanto «el viaje exterior se enlaza con el viaje interior, con la formación de la conciencia, de la sensibilidad y del carácter del viajero» (2003: 409). Al adaptar el planteamiento de Larrosa al comportamiento del científico alienígena, se percibe que el personaje orienta su actuación hacia la toma de conciencia como sujeto para añadir principios actuantes a su código de conducta. De esta manera, el regresar rutinariamente al local de Joaquín y Mercedes le permite establecer lazos sociales que le guían en su búsqueda interior. Así, el icónico bar está directamente conectado con la adquisición de su identidad terráquea.

Claire Twigger-Ross y D. L. Luzzel escrudiñan las relaciones que existen entre el espacio social y los procesos de la formación de la identidad del sujeto. Proponen que la afición por un lugar posee la particularidad de cimentar aspectos de su identidad. Para Twigger-Ross y Luzzel, el instalarse en un entorno seguro aumenta la eficacia para valerse en el mismo de manera estable: «Living in a manageable environment means that person feels self-efficacious with respect to their daily functioning in that environment. That is, they believe that they are able to carry out their chosen activities in that environment» (1996: 208). Los planteamientos de Twigger-Ross y Luzzel enlazan con las intenciones del personaje alienígena para sus actividades diarias. En la entrada de las 7:00 de la mañana del día 14 se registra su llegada al bar de Serdanyola. Su presencia coincide con el momento en el que comienza la actividad laboral. En este instante, realiza dos acciones que le permiten corroborar el enriquecimiento interno que va adquiriendo. Por un lado, se muestra la cara más amable del personaje al prestar asistencia a Mercedes en su faena diaria: «La ayudo a bajar las sillas que el señor Joaquín ha subido la noche anterior sobre las mesas para facilitar el barrido del establecimiento» (Mendoza, 2004: 49). Por otro lado, se observan las profundas transformaciones en su comportamiento social y culinario. Frente a lo que hasta recientemente se ha percibido como un proceder irracional para los estándares del espacio barcelonés, «Soy conducido en volandas a una mesa engalanada con un ramo de flores, que ingiero para no parecer descortés [...] Me preguntan qué voy a beber. Para no llamar la atención, pido el líquido más común entre los seres humanos: orines» (2004: 27), ahora se modifica en el momento en que se dispone a dar cuenta del desayuno que le sirve Mercedes. Observamos que el paladar del científico alienígena evoluciona hacia lo cotidiano, que le acerca más a la simpleza del escenario en el que se desenvuelve: «Me hace una tortilla de berenjenas (mi favorita) y me la tomo con dos rebanadas de pan con tomate y una caña de cerveza, mientras ojeo la prensa matutina» (Mendoza, 2004: 49). Este proceso evolutivo se desarrolla a base del vínculo afectivo establecido entre el personaje de Mercedes y él, representado por el desayuno que ella le prepara. Al final, se trata de una modificación necesaria de su Yo para integrarse en el medio ambiente terráqueo.

Se advierte de nuevo el proceso de formación de su identidad humana en un momento de la conversación que mantiene con la dueña del bar durante la primera entrada del día 15. El tema de las relaciones amorosas presente en la charla refrenda

la adaptación al nuevo entorno local, que proviene al establecer vías de comunicación con el otro. Calificado como «madrugador, laborioso y cumplido» (Mendoza, 2004: 53) por la propia Mercedes, este le pregunta sobre sus posibilidades reales para encontrar pareja. Tras un pequeño interrogatorio por parte del personaje femenino, en especial en lo que se refiere a la calidad de sus intenciones, nuestro narrador muestra los incuestionables rasgos de su emergente idiosincrasia al realizar «[...] protestas de seriedad. Me dice que, en tal caso, me van a sobrar las pretendientas» (Mendoza, 2004: 53). Al transferir normas de conducta aceptables por los autóctonos a su *modus vivendi*, es consciente que su nueva realidad se arraigará mediante el estímulo de futuras relaciones amorosas. Desde su llegada al espacio barcelonés, es ahora cuando este escenario emocional confirma los elementos de una identidad acoplada al entorno.

La adaptación al medio por parte del individuo se edifica gracias a la presencia de sistemas recíprocos de apoyo emocional. Para el personaje alienígena, el desplazamiento constante por Barcelona para acercarse al matrimonio de Joaquín y Mercedes le habilita la pertenencia a esta íntima comunidad. Se entienden los ritos de iniciación o pasaje como acciones de interés general que marcan los cambios de estatus que sufren los integrantes de un colectivo humano. Dichas acciones determinan la transformación del individuo de un estado de vida a otro: el nacimiento, la llegada a la edad adulta, el matrimonio y la muerte. De hecho, estos ritos, que ya Bruno Bettelheim los identificaba como acontecimientos característicos de las sociedades tribales o preletradas y concebidos en parte como proceso de integración y también «como una experiencia que mantiene al grupo unido» (1974: 18), existen en nuestros días camuflados bajo la apariencia de juegos, festividades o como métodos de relación cotidiana. Las experiencias de nuestro científico se enmarcan como un elemento integrador proveniente de los ritos de pasaje. Las conexiones sociales instauradas en el bar lo integran en el colectivo humano.

Estos «métodos de relación cotidiana», como los denomina Bettelheim, se convierten en el plan de maniobrabilidad que moldea sus etapas formativas. En la entrada del día 18 del diario de abordaje, somos testigos del delicado estado físico en el que se encuentra Mercedes. Es tan alarmante su situación que su esposo la tiene que llevar al dispensario local. Ante esta emergencia, el alienígena se ofrece a mantener el negocio abierto para servir a los clientes mientras ellos se dirigen al centro de salud. Su comportamiento, a la par arriesgado y compasivo, se encuadra en el aspecto de la asimilación y la integración. Es dar otro paso adelante en la formación de su identidad en función de una ubicación personal en el entorno cotidiano: «Les propongo hacerme cargo del local hasta su regreso. El señor Joaquín y la señora Mercedes se niegan. No quieren ocasionarme ninguna molestia. Les convenzo de que no es ninguna molestia; antes al contrario» (Mendoza, 2004: 67). Aunque el acto humanitario que se ofrece a realizar nuestro personaje se desarrolla por la vía del simulacro y el despropósito, «07:40 Voy preparando bocatas con idéntica finalidad, pero a medida que los hago, me los zampo [...] 08:24 opto por

meterme el enchufe de la cafetera en las fosas nasales y transmitirle parte de mi carga energética por este conducto» (Mendoza, 2004: 68-69), el componente emocional que dicho acto almacena impulsa su sensibilidad como individuo. Es producto de una reacción hacia el lugar en el que se encuentra. Gracias a su capacidad de decisión y su posterior actuación, más o menos desastrosa, se acelera la afirmación consciente de su nueva complejidad.

La consolidación de la madurez en el ser humano afianza la etapa definitiva de su establecimiento como sujeto integrado en un contexto social. La presencia de culturas con áreas de constante comunicación, junto a las negociaciones de poder, coadyuva la identidad por medio de las influencias del medio más cercano. Para el científico alienígena, estar satisfecho de sí mismo equivale a ofrecer una imagen de responsabilidad que va a tener el resto de la sociedad de su persona. En relación con el concepto de madurez en la formación de la identidad, Franco Moretti reconoce que el alcanzarla brinda al individuo como personaje la capacidad de materializarse, como parte del colectivo, en una totalidad sociocultural: «Self-development and integration are complementary and convergent trajectories, and at their point of encounter and equilibrium lies that full and double epiphany of meaning that is maturity» (2000: 18-19). En concordancia con las palabras de Moretti, se observa que el proceso de madurez del alienígena se afianza y enraíza con el compromiso sentimental que establece con el matrimonio dueño del bar. Tras ser internada Mercedes por sus dolencias físicas, decide hacerle una visita al hospital. La situación toma unos derroteros inesperados al focalizarse la conversación en la situación personal del visitante. En un espacio íntimo y tenso, observamos como la sinceridad de las palabras de Joaquín desvelan la humanidad del extraterrestre. La muestra de empatía y solidaridad del matrimonio hacia su figura confirma las relaciones tan íntimas que los tres poseen. A su vez, consolida la figura de nuestro personaje como individuo aceptado por el grupo: «Al verme, sin embargo, el señor Joaquín *frunce el ceño*. Me dice que, pase lo que pase, puedo contar con él; que tanto él como su esposa, la señora Mercedes, me profesan sincero afecto y que ambos están convencidos de que, en el fondo, soy buena persona, aunque a veces cometa locuras» (Mendoza, 2004: 101). Su aceptación como uno más, como afirman las palabras del marido de Mercedes, es indicativa de la constante transformación que experimenta. A través de un escudriñamiento acertado de su ser por parte de aquellos que le tienen más afección, se confirma la integración y el acogimiento de su nueva realidad en el mundo.

Aunque mantiene una relación agridulce con los vecinos del mismo edificio donde habita, la realidad de las relaciones con Joaquín y Mercedes impiden el quebrantamiento de la identidad del científico alienígena. El paradero de Gurb se descubre gracias a un panfleto con la información necesaria para localizarlo que él mismo desliza por debajo de la puerta de la vivienda de nuestro personaje, como queda recogido en la entrada 10:15 del día 22. Antes del sorprendente encuentro con su compañero de viaje, vuelve a recordar al lector el impacto que han tenido

los dueños del bar en el desarrollo de su humanidad. La confirmación de las entrañables relaciones que mantiene con ellos enlaza con el asentamiento de su personalidad, íntimamente ligada al de su presente comunidad. Características basadas en el aprendizaje y en la evolución psicológica, lo singular y único de un ser humano adquirido con el paso del tiempo, pasan a ser cualidades esenciales de su Yo identitario.

Enlazada con la cuestión de la identidad, se observa que la personalidad se inicia y se construye durante los constantes vínculos que se establecen con los demás. Susan Cloninger remarca la importancia de la interacción social en la formación del sujeto empático. Así, el individuo se adapta mejor al entorno y desempeña adecuadamente su rol social cuanto más enraizada se encuentra su conexión con los demás. Para Cloninger, cuanto más profundos y significativos sean sus enlaces emocionales con la comunidad, mayores serán los beneficios sociales del individuo: «Los humanos son inherentemente sociales. Un sentido de comunidad es esencial para la supervivencia humana [...] Mientras más interés social tenga la persona, más serán canalizados sus esfuerzos a tareas sociales compartidas [...] y más saludable será psicológicamente la persona» (2003: 121). Al transpolar los preceptos que establece Cloninger a la realidad de nuestro alienígena, se fortalece el proceso de adecuación y humanización que ha adquirido a través del trato continuo con Joaquín y Mercedes. La satisfacción personal que experimenta al referirse a estos personajes, el «sentido de comunidad» al que Cloninger alude, confirma la presencia de un sujeto distinto a aquel que empezó a deambular por la Barcelona preolímpica. Ahora es un ser integrado al colectivo, con empatía social y manifiesta solidaridad:

10:45    Telefonéo al hospital donde convalece la señora Mercedes. Hablo con el señor Joaquín. ¿Cómo van las cosas? Muy bien, muy bien. El médico ha dicho que la señora Mercedes puede irse a casa cuando quiera. Y él también, naturalmente. Es posible que mañana estén los dos de nuevo en el bar. Es una buena noticia y me congratulo de ella. Colgamos (Mendoza, 2004: 117).

El sentirse aceptado y el desarrollo del afecto mutuo gracias a las conexiones personales certifican la realidad de nuestro narrador. Los vínculos sociales que establece con Joaquín y Mercedes se erigen en el barómetro que verifica el deseo de un bien común, indispensable para su integración y su estabilidad personal.

Aunque la vida del extraterrestre se caracteriza por el llegar a ser, su resolución última se enmarca en el campo de la libertad de decisión. Tras mostrar el profundo y constante afecto por Mercedes y Joaquín, es nuestro científico quien decide cuál va a ser la última decisión sobre su futuro. Después de mantener un careo sincero y directo con Gurb sobre la finalización de su misión en la Tierra, éste le confirma que desea continuar en Barcelona. No tiene ninguna intención de iniciar el nuevo

viaje que sus superiores le han asignado «al planeta BWR 143, que gira (como un idiota) alrededor de Alfa Centauro» (Mendoza, 2004: 142). En contraste con los parámetros que establece Enric Bou entre el viajero, el viaje y el espacio que visita, «By traveling, people construct a sense of their place of origin, where everything feels (more or less) familiar, and differentiate it from spaces visited» (2012: 170), la intención última del alienígena radica en permanecer en la capital catalana. La razón es apodíctica: Barcelona es su hogar. Le resulta familiar y se siente conectado con ella. Le ha permitido establecer enlaces sociales y emocionales indefectibles, especialmente con los dueños del bar, para llegar a ser quien es en la actualidad. Twiger-Ross y Uzzell certifican las relaciones directamente proporcionales que existen entre el entorno y la identidad. Se observan ambos como preceptos básicos en la formación del ser humano al encontrarse situados en el mismo plano de relevancia. Es decir, hay una relación simbiótica por la que se retroalimentan en su proceso de existencia:

Identity processes have a dynamic relationship with the residential environment. The development and maintenance of these processes occurs in transactions with the environment. In acknowledging this, the environment becomes a salient part of identity as opposed to the merely setting a context in which identity can be established and developed (1996: 218).

Para el científico alienígena, al igual que para Gurb, la permanencia en la Ciudad Condal es el resultado final del proceso del viaje, de la adaptación al entorno y del desarrollo de vínculos de todo tipo que le ofrecen un sentido de pertenencia: «Gurb y yo salimos de detrás del cartel del MOPU, un poco chamuscados por el rebufo de las turbinas. Vemos perderse la nave entre las nubes» (Mendoza, 2004: 143). Al rechazar las órdenes provenientes de la cadena de mando, con palabras que oscilan entre lo paródico y lo lírico, nuestro personaje afianza una individualidad propia cuyas pautas de comportamiento, que han ido emergiendo consistentemente, proceden de sus variables experiencias. Definitivamente, su panorama de existencia presente y futuro es Barcelona.

*El último trayecto de Horacio Dos* aparece en forma de treinta entregas en el periódico *El País* durante el verano del 2001. Se publica como novela en el 2002. Si en *Sin noticias de Gurb* la exploración especial se realiza desde el espacio galáctico hacia la realidad de la Barcelona anterior a las olimpiadas del 92, en *El último trayecto de Horacio Dos* nos encontramos con un proceso diametralmente opuesto. Aquí, el comandante Horacio Dos, su particular tripulación y su variopinto pasaje compuesto por los Delincuentes, las Mujeres Descarriadas y los Ancianos Improvidentes viajan por el espacio sin rumbo ni destino fijo, ya que, como indica Francisco J. Higüero, «ni nadie conocía el destino del viaje emprendido por la nave ni, por consiguiente, el tiempo que llevaría alcanzarlo» (2002: 302). Esta

fábula paródica de las majestuosas novelas de la ciencia-ficción contempla una gran variedad de episodios extravagantes. Aparece ante el lector como una especie de diario de a bordo o cuaderno de bitácora de Horacio Dos<sup>3</sup>. Durante el periodo comprendido entre el «Martes, 30 de mayo» hasta el «Sábado, 22 de julio» de un año desconocido de la Era Actual, nuestro comandante recoge y comenta todo lo que acontece en este particular viaje interestelar. Relata episodios que van desde las rutinarias tareas de mantenimiento de la nave hasta observaciones personales sobre sus subordinados y el pasaje.

El estrafalario viaje por las estrellas de Horacio Dos permite una evaluación y una evolución de sí mismo gracias a un constante y extremadamente intenso devenir. Lo anecdótico y las señas de identidad particulares reveladas por sus vivencias en una compleja y cambiante comunidad espacial se combinan con el deseo de encontrar un propósito a su vida. Las conexiones que establece y madura con el doctor Agustinopolous, con Graf Ruprecht von Hodendölfer, D. D. M., de F., el primer segundo de a bordo, con M. Gastón-Philippe de la Ville de St. Jean-Fleurie, el segundo segundo de a bordo, además de las que mantiene con la señorita Cuerda y el delincuente Garañón, producen un aparato crítico de investigación sobre la volatilidad de la naturaleza humana. Dichas vinculaciones manifiestan la esencia última de Dos: el poder enfrentarse a los problemas de su entorno para recusar su destino con el fin de beneficiar a la colectividad. Mediante entradas aleatorias de tono mordaz e irónico en su cuaderno de navegación durante dos meses, se observan circunstancias adversas que contribuyen paulatinamente a la integración total de Horacio Dos en este particular colectivo espacial.

Entre *El último trayecto de Horacio Dos* y *Sin noticias de Gurb* existen conexiones léxico-estilísticas. Se establecen como consecuencia de la capacidad que posee Mendoza de contar historias que apelan tanto al intelecto como al sentido del humor de los lectores. En relación con *Sin noticias de Gurb*, ya se estableció que la esencia del movimiento entre distintos espacios urbanos deriva en negociaciones de múltiples índoles entre el viajero y el novedoso espacio por el que se desenvuelve. Como afirma la poética de las novelas de aprendizaje y formación, el viaje, metafórico y literal, contribuye al desarrollo psicológico y a la maduración de la personalidad del individuo. En *El último trayecto de Horacio Dos*, las entradas que realiza nuestro comandante en su cuaderno de navegación sobre las situaciones acontecidas durante el viaje espacial reflejan el establecimiento de parámetros integradores y estabilizadores del sujeto yo. Estas situaciones que afectan a Dos se ubican en dos distintos grupos. Por un lado, encontramos las que derivan de las relaciones profesionales que establece con la mayoría de quienes tienen un lugar designado en la nave espacial. Por otro lado, las que se desarrollan en las

---

<sup>3</sup> Al igual que ocurriera con el personaje de *Sin noticias de Gurb*, a partir de estos momentos nos referiremos a Horacio Dos como «Horacio Dos», «Dos», «nuestro comandante» o «el comandante Dos», entre otros.

estaciones espaciales Fermat IV, Derrida y Aranguren que visita. Por consiguiente, las conexiones sociales, culturales y emocionales que Horacio Dos instaura contribuyen a la reconstrucción de su identidad. Además, renuevan su imagen como individuo involucrado en el bienestar común.

Desde su inicio, se advierte que el periplo interestelar que Horacio Dos, su tripulación y su pasaje realizan es un infortunio. El grado de incertidumbre que rodea los condicionantes del viaje y las circunstancias precarias que invaden la totalidad de la aventura interplanetaria, «Escasez. Gachas de arroz, medias raciones para comer, y agua pútrida con clorofila para beber. Descontento general» (2002: 7), califican esta misión como altamente desastrosa y caótica. Ante esta perspectiva, Dos nos da muestras de una identidad en conflicto permanente. Inicialmente, se encuentra achatada por las dudas y los miedos que emergen sobre el carácter infructuoso del desplazamiento por el espacio. Daphna Oyserman revisa los diálogos teóricos que definen los conceptos de la identidad y de la autoestima. Establece que, ante circunstancias adversas y en orden de mantener una imagen optimista de uno mismo, el sujeto se define dentro de unos márgenes de provecho individual: «[...] the self is a positivity-seeking information processor. It seeks out domains in which positive self-definitions are possible [...], disengages from domains in which positive self-definitions are not possible [...], and compares the self to others in ways that reflect favorably on the self [...]» (2001: 503).

Con respecto a la supremacía de lo positivo en la seguridad emocional del individuo que plantea Oyserman, las postergaciones psicológicas que experimenta Horacio Dos se alejan del beneplácito que se impone el individuo a sí mismo para pasar a transitar hacia un futuro infausto. Su reacción al comprometido presente del recorrido estelar está cargada de una inevitable fatalidad dirigida a un fracaso innegable: «Sólo me ha sido dada una derrota provisional a la que he procurado atenerme dentro de los márgenes de error aceptables a este tipo de viaje» (Mendoza, 2002: 8). En la entrada del miércoles 31 de mayo de su cuaderno de navegación, el lector comprueba el motivo por el que nuestro comandante acepta esta singular misión: una jubilación anticipada. Lo único que le queda a Horacio Dos es terminar con éxito su cometido, ya que su intención de jubilarse depende considerablemente y «en buena medida del exitoso cumplimiento de la misión» (Mendoza, 2002: 9). El resultado positivo de esta misión está subordinado a poder paliar todas las vicisitudes y la escasez que abundan en el viaje. Aunque se desvive por justificar ante el lector que su capacidad operativa es limitada, su deseo interno es llevar a cabo de la manera más propicia y honrosa posible la fatídica tarea asignada. Así, espera ser favorablemente recompensado por el Comité de Evaluación y demás autoridades competentes.

La posibilidad de que Horacio Dos finalice con relativo éxito dicha misión se entronca con las alteraciones formativas de su personalidad producidas en cada una de las estaciones espaciales que visita. La primera estación en que aluniza Horacio Dos y su tripulación es Fermat IV. Tras haberse reunido con las distintas

comisiones que representan a los grupos del pasaje, tanto las de los Ancianos Improvidentes, como las de las Mujeres Descarriadas y las de los Delincuentes, y escuchar sus quejas por las condiciones tan precarias en las que se encuentran, Dos decide realizar una parada en la estación espacial para recibir avituallamiento. Aunque el abastecerse en las estaciones espaciales deriva en correctivos legales hacia su persona, «el propio reglamento prevé sanciones para quienes incumplan esta norma sin causa justificada» (Mendoza, 2002: 10-11), Dos persiste en hacer escala en Fermat IV por el beneficio del colectivo, aunque limita su presencia en dicho espacio: «De ahí que al redactar este grato Informe me extienda en la descripción de nuestras vicisitudes. Por lo demás, tengo pensado reducir la escala en la Estación Espacial al mínimo [...]» (Mendoza, 2002: 11). Si bien nuestro comandante se muestra como ente activo al explicar con claridad sus futuras acciones, el escenario anárquico con el que se encuentra le dificulta fijar su realidad en construcción.

Los acontecimientos que ocurren en Fermat IV los recoge Horacio Dos en la entrada del viernes 9 de junio de su diario de navegación. La comitiva de Dos, que la componen, además de sus subordinados, la señorita Cuerda y el delincuente Garañón, se reúne con el Gobernador de la estación, Propercio Demoniaco, para ofrecerles sus respetos y conseguir los deseados productos de primera necesidad. La llegada a la estación espacial se liga a la presencia de sistemas recíprocos de relaciones sociales. En esencia, los sistemas de relaciones sociales impulsan la instauración de la identidad individual mediante conexiones afectivas y fidedignas. Mark Bevir examina las conexiones heterogéneas que existen entre el sujeto y la sociedad. Para Bevir, el sujeto carece de la capacidad para tomar decisiones unilaterales ya que sus acciones provienen de construcciones sociales pertinentes. A su vez, la sociedad contribuye en la realización de sus objetivos. De esta manera, se establece una relación por la que ambos quedan vinculados: «Individuals are not autonomous beings capable of governing their own lives unaffected by external social forces» (1996: 6). Cuando aplicamos lo mostrado por Bevir al comportamiento de Horacio Dos, presenciamos que se produce un realineamiento de los criterios que formalizan el concepto de sujeto. Por su ofuscamiento emocional, le es imposible identificar situaciones perniciosas producidas por agentes sociales foráneos dispuestos a poner en peligro la integridad total de la misión. Por ende, satisfecho y seducido por el estado de su camarote en la estación espacial, decide deshacerse de su guardia personal al considerarla innecesaria. Además, derivada de esta seducción que experimenta, también decide transmitir «mi orden de desactivar las defensas de la nave [...]» (Mendoza, 2002: 42).

La incapacidad del comandante Dos de ver con claridad la realidad que le rodea en Fermat IV acaba perjudicando sus juicios de valor. A su vez, las relaciones jerárquicas y sociales con sus subordinados y con el pasaje que se producen durante esta estadía remodelan los parámetros definidores de su personalidad. El caso más relevante que muestra el cotejo constante entre nuestro comandante y los demás personajes es el que mantiene con Garañón. Delincuente con madera de

inconformista, se ha unido al grupo clandestinamente al vestirse con un traje de coronel que no le ha sido autorizado. Las contradicciones de personalidad que presentan ambos personajes acentúan nítidamente el desequilibrio de poder y la falta de iniciativa y autoridad por parte de Horacio Dos. Al saber por boca de Garañón que la Estación es «refugio de contrabandistas [...] sino también de piratas y otros depredadores del espacio interplanetario» (Mendoza, 2002: 51) y que no tienen necesidad de venderles los productos que necesitan, nuestro comandante se desespera. En este instante, la tarea laboriosa de solventar las carencias de víveres pasa a ser una misión imposible. Con el desánimo y desconcierto arraigados en su psique, Dos nos muestra la volubilidad de su personalidad.

Al hablar de la identidad y los conflictos que sufre el ser humano durante el transcurso de su vida, Rik Pinxten indica las relaciones intrínsecas que se desarrollan entre la identidad, la capacidad de socializarse y las variables culturales del ser humano. Para Pinxten, la presente realidad de la identidad individual se enmarca como «un sentimiento subjetivo de unidad de la persona, susceptible de experimentar desórdenes (temporales o no) que pueden ser patológicos o normales (y pasajeros), cuyas formas y aberraciones son culturalmente específicas» (1997: 41). Al extrapolar los argumentos de Pinxten al presente de Horacio Dos, se observa que estos desórdenes y aberraciones a los que se refiere impiden una actuación coherente de quien supuestamente está al mando. Ante la crisis de autoridad que minimizan la capacidad de actuación de nuestro comandante, Garañón muestra el camino a seguir al presentarle una contraoferta propuesta por los estibadores de la estación espacial para resolver el conflicto: utilizar a la señorita Cuerda, de las Mujeres Descarriadas, como moneda de cambio. Sin capacidad de mando ni conocimiento para ejercer su función, es Garañón el que le indica, como posteriormente reconoce, los pasos a seguir: «[...] Garañón, en un tono algo imperioso que en circunstancias normales rozaría la falta de respeto, pero que en este caso atribuyo a la necesidad de síntesis y, en consecuencia, paso por alto, me indica las medidas que debo tomar en mi condición de jefe de la expedición [...]» (Mendoza, 2002: 53). Aquí, las propias palabras de Horacio Dos limitan la evolución de su identidad. Su reacción nos devuelve ahora una imagen deteriorada de sí mismo, una parodia de la autoridad. Es el indultado delincuente el que ha tomado la iniciativa para solventar la operación «víveres» sin que peligre el futuro de la expedición.

La posibilidad de aceptar el trueque por la señorita Cuerda en Fermat IV desvela volátiles señas en el comportamiento de Horacio Dos. Junto a la imposibilidad de mostrar la jerarquía de poder que se le supone en los momentos claves, se contempla su ineptitud para ejecutar acciones que benefician a la colectividad espacial. Aunque Dos le toma cierta simpatía, la entrega de Cuerda se acompaña de una estrategia para evitarle el quedarse sola y desprotegida. Lo que se pretende es abandonar todos juntos la estación espacial. Dicha estrategia carece de éxito. Cuerda liquida de un balazo al Controlador de la Estación Espacial y, a partir de esos instantes, se instala el caos. A su vez, Garañón aparece con un arma de fuego

para controlar el carromato con la mercancía recientemente agenciada. Enrique Gracia y Juan Herrero exploran los reajustes psicológicos que experimenta el individuo al establecer relaciones con su entorno comunitario. Al deliberar sobre las transformaciones de la confianza en uno mismo que se padecen cuando lo vivido lleva al límite la resistencia mental, Gracia y Herrero constatan que supone un reto colosal para los individuos sin respaldo social concretar los principios generales de actuación para superar la presión del momento: «las situaciones vitales estresantes ejercen una influencia negativa en el ajuste psicológico de las personas (estrés, depresión, baja autoestima, etc.) [...]» (2006: 332). Existe un paralelismo entre los planteamientos que nos presentan Gracia y Herrero y el irregular comportamiento de Horacio Dos. Frente a la vorágine desatada por las acciones de Cuerda, nuestro comandante se muestra inseguro, intimidado, sin control: «Pensé que esta vez la situación estaba a punto de escapárseme de las manos» (Mendoza, 2002: 65). Mas aún, carece de iniciativa propia, ya que le es imposible tomar una decisión trascendental. Simplemente, queda a la espera de posibles sugerencias: «[...] el segundo segundo de a bordo y el doctor Agustinopoulos me sugirieron a gritos que al amparo de la confusión reinante corriéramos hacia el carromato [...]» (Mendoza, 2002: 65).

En este intento de buscar una salida inmediata al desbarajuste en el que se encuentran existe un escenario más donde se pone de manifiesto el proceso de aprendizaje de Dos. Por vía del reconocimiento del fracaso personal, se observan ápices de evolución en su identidad. Surge una controvertida situación relacionada con el primero segundo de abordaje, Graf Ruprecht von Hodendölfer, D. D. M., de F. Es una situación rocambolesca debido a la imprudencia de Dos, que anteriormente ha mandado desactivar el mecanismo de defensa de la nave. Aunque grita a su subordinado que inicie el protocolo de salvaguarda, no ocurre así por el fragor del combate: «Pero no me oyó, y aunque me hubiera oído, poco habría podido hacer, porque yo mismo, por un error de apreciación, había dado orden de desactivar el sistema de defensa y ataque de la nave en prueba de buena voluntad [...]» (Mendoza, 2002: 69). El comportamiento de Dos, observado como manifestación de la inoperancia y de la imposibilidad de decidir correctamente, produce estrategias para la evaluación de su persona.

Abraham Tesser analiza el concepto de autoestima y sus efectos en el comportamiento individual. Comprueba y verifica la presencia e importancia de procesos valorativos que ayudan al ser humano a evitar fracasos y concentrar sus pasos en la búsqueda del éxito. Gracias a la presencia de estos procesos, el sujeto adquiere una función cognitiva superior: «An evaluative response involves judgments of good-bad. Such judgments can be primarily cognitive, i.e. cool knowledge that I am either good or bad; or affective, i.e. hot positive or negative feelings about the self» (2001: 480). Este análisis de riesgo personal al que se remite Tesser se corrobora en Dos cuando evalúa con sinceridad su reciente actuación en Fermat IV. Su incompetencia iniciática le lleva a un juicio personalizado como ser humano. Es un intento para pasar a ser un ente dinámico en el seno de una atmósfera de

conformidad: «leí la desaprobación en las miradas de mis acompañantes y traté de explicarles que tal era la grandeza y la miseria del mando [...]» (Mendoza, 2002: 69). Independientemente de los primeros pasos iniciáticos que efectúa hacia una identidad plena, la falta de liderazgo desprestigia la imagen de Horacio Dos como agente de poder al final de las aventuras en la estación Fermat iv. La única manera de paliar su situación pasa por encontrar otra estación espacial donde, además de reparar su dañada imagen, reponer la falta de víveres y materiales de primer orden que se necesitan. Esta oportunidad le llega con la llegada a la estación espacial Derrida.

Antes de llegar a Derrida, hay pinceladas de instancias subjetivas propicias capaces de revertir la insuficiente actuación hasta ahora mostrada por Horacio Dos. El primer paso que da ocurre durante la ceremonia fúnebre que se celebra para rendir homenaje a un guardia de corps desaparecido en Fermat iv. Nos recuerda Pintxen la importancia que tiene la transformación episódica en el individuo. Afirma que esta transformación permite una evolución emblemática en su llegar a ser, una deseada modificación para convertirse en ente activo: «Es evidente que el concepto de identidad no se refiere a homogeneidad o permanencia. Al contrario, es el campo de tensión entre “permanecer el mismo a través del tiempo” y “cambiar en el decurso del tiempo” lo que constituye el significado de la identidad de una persona» (1997: 41). Así, esta progresión que menciona Pintxen se comprueba en la actuación de Horacio Dos al observar tras el sepelio la imagen entre repulsiva y cómica de la tripulación después de consumir «bebidas alcohólicas y sustancias tóxicas» (Mendoza, 2002: 77). Después de una breve pesquisa, averigua que el médico Agustinopoulos es el suministrador de dichas sustancias. Aquí, nuestro comandante actúa por iniciativa propia. La invariable imagen de una autoridad estéril pasa a continuación a ser la de una autoridad incipiente. Se redime de su inoperancia al sancionar profesionalmente al médico: «hago una anotación negativa en su hoja de servicios» (Mendoza, 2002: 78). Aunque todavía es incapaz de erradicar por completo la inocua impresión dejada en la retina de todos los presentes en la nave espacial, la idiosincrasia de Dos exhibe indicios de una transformación interior *in crescendo*.

El comportamiento de Horacio Dos en la estación espacial Derrida todavía presenta rastros de una conducta servicial y naif, casi un dejarse ningunear. Tal actitud se comprueba en la situación a la que se enfrenta tras conocer la respuesta negativa del Duque. Autoridad máxima de Derrida, decide no atender a las peticiones de nuestro comandante sobre el suministro de los medicamentos y los balastos hasta la finalización del Festival Interestelar. Sin embargo, la actitud frente a sus oficiales augura síntomas transformativos de su personalidad. Ofrece líneas evolutivas de su existencia a diferencia del proceder realizado en la anterior estación espacial. Oyserman confronta los conceptos de motivación particular y la autoconfianza en la personalidad del individuo. Al hacerlo, observa como generalmente el incremento de los niveles de motivación es directamente proporcional al éxito de los individuos en las distintas facetas en las que se desenvuelven.

Según Oyserman, el aumento de las acciones que desarrollan los individuos deriva en una mejora de su desempeño, tanto personal como profesional:

While people often focus on positive aspects of the self, which is also the case that people are interested in seeking accurate information about themselves and in preserving a sense of consistency, even if the consistent information reflects badly on one's self. By taking a broader perspective on the self-concept, the workings of these other self-goals can be more successfully pursued (2001: 511).

El cambio de tercio de la personalidad de Horacio Dos conecta con los planteamientos que Oyserman elabora. En este caso, se observa a partir de los acontecimientos asociados con la prescindible presencia de los dos segundos de a bordo en la estación espacial. Contra la orden dada por Horacio Dos de que ambos permanezcan en la nave, éstos se presentan en Derrida. Aparecen con un documento con su firma falsificada en el que se pide la asistencia de los oficiales y pasajeros. Además, se les insta a presentarse con cierta suma de dinero. Al contrario de lo esperado, el comandante Dos actúa con sapiencia y buen criterio. Su avidez mental le hace aparecer ante los lectores como un personaje preparado para conseguir un propósito. Ahora identifica comportamientos incorrectos, incongruencias administrativas y corruptas políticas locales: «A esta sarta de inexactitudes seguía una imitación de mi firma y rúbrica aún más burda que la de la letra. De inmediato deduje de donde provenía la falsificación» (Mendoza, 2002: 108). Es más, su desempeño le transporta a un plano psicológico en constante progreso. Nada le impide recriminar a sus oficiales en público al creer que su nefasto proceder merece medidas disciplinarias «por haber obedecido una orden anómala sin haber solicitado previamente confirmación por mi parte» (Mendoza, 2002: 109). Así pues, esta toma de decisiones sirve de estrategia iniciática para alcanzar una nueva realidad personal. Su actualizada hoja de ruta le permite mostrar una conducta distante y distinta de la desarrollada durante los caóticos acontecimientos en Fermat IV.

Las atrevidas pautas de comportamiento de Horacio Dos auguran las expectativas de adquirir una identidad asentada y fructífera. No obstante, las realidades estrambóticas de la estación espacial complican exponencialmente el devenir de la misión oficial y el avenimiento de su particular contienda interior. Toda Derrida es un simulacro, una mera fachada, un espejismo ya que detrás de cada edificio, de cada figura, de cada objeto no existe absolutamente nada. En la apertura del Festival Interestelar que se celebra en la estación espacial, el Duque da un discurso inaugural. El discurso, que ya conoce de antemano el comandante Dos, le permite realizar un juicio de valor que corrobora su nueva capacidad para identificar comportamientos erróneos: «[...] limitándome a señalar ahora que los razonamientos que habían parecido tan convincentes la primera vez, me lo parecieron menos la segunda [...]» (Mendoza, 2002: 114).

Es tras este discurso, y con el comienzo de los distintos espectáculos planeados para el público local, que se inicia un nuevo caos. Comienza a arder el auditorio donde se celebra el Festival. Con el inicio del fuego, se nos presenta una reacción inesperada de Horacio Dos. Su comportamiento da muestras de una evolución psicológica en el instante que se comporta como un digno líder militar y social. Åshild Lappegard Hauge elabora el concepto de identidad en función de las características específicas que definen al individuo. Establece que sus particularidades innatas le pueden llevar al éxito para alcanzar las metas deseadas o al sentirse satisfecho por las relaciones sociales adquiridas. Para Lappegard Hauge, mediante el uso de referentes explícitos como C. F. Graumann y E. S. Casey, la personalidad se construye «in relationship with other people. It has to be [...] maintained (as identity) in a continuous and often conflictive process of socialization [...] identity is created both internally in the mind, and through the body's interaction with the outside world [...]» (2007: 46). Es correcto destacar que la propuesta de Lappegard Hauge descifra la nueva actitud de Dos durante el caos originado por el fuego. El llevar la iniciativa es una oportunidad única para resarcirse de todo lo acontecido durante su estancia en Fermat IV: «Consideré llegado el momento de prescindir del reglamento vigente y, volviéndome al primer y segundo segundos de a bordo, les ordené que se hicieran cargo de la extinción del fuego [...] y que organizaran la rápida y segura evacuación del local» (Mendoza, 2002: 118).

La idea de actuar como su rango le autoriza se refrenda una vez más con otro comportamiento transcendental para el asentamiento de su identidad. En su estudio sobre la personalidad, Cloninger observa el profundo impacto que posee las relaciones interpersonales armónicas en el sujeto. Haciéndose eco de los planteamientos de K. Horney, destaca que el sujeto equilibrado es capaz de reformular un comportamiento agresivo en una agresividad adecuada que le permite estar «tomando la iniciativa; haciendo esfuerzos; terminando cosas; obteniendo éxito [...]» (2003: 171). Al trasladar las ideas de Cloninger al comportamiento del comandante Dos, especialmente las referidas como «tomando la iniciativa» y «obteniendo éxito», se observa como ambas contribuyen a la esperada homologación de su personalidad. Con posterioridad a la ya mencionada explosión en el auditorio de la estación espacial, un caudaloso chorro de agua extingue el fuego. Aún así, arrastra y derrumba todo lo que hay, quedando desechos y escombros por todas partes. Profundamente preocupado por el bienestar de los que están a su mando, Dos emerge seguro de sí mismo y actúa en concordancia a lo sucedido: «Sin pérdida de tiempo, di orden de escarbar en la pila de escombros para desenterrar a los que habían sido sepultados [...] al cabo de una hora habíamos recuperado a toda la tripulación y a la gran mayoría del pasaje» (Mendoza, 2002: 125). Aquí, junto al viaje espacial, se presenta el viaje interior de Dos concentrado en la adquisición de una formación social transigente.

La muestra de capacidad de mando y una sabiduría operativa que ha ido madurando se despliega para dar muestras de la transformación de la naturaleza humana

de nuestro comandante. Además, presenciamos un elemento innovador y novedoso en la personalidad de Dos. Pinxten hace referencia a la identidad del individuo en relación con el colectivo. Indica que el individuo es la unidad indivisible del grupo. Para Pintxen, existe una correlación entre a las características individuales de cada componente y su influencia en la construcción y desarrollo del grupo: la motivación, las formas y estilos de aprendizaje, la actitud ante el trabajo, las capacidades, la conciencia de sí mismo, etc.: «El sistema social se desarrolla en toda situación en que los individuos se agrupan con un objetivo común. El grupo se convierte en un “grupo en sí” con sus propios comportamientos y relaciones» (1997: 44-45). En el instante en el que tiene que intervenir por el caos y confusión derivados de la explosión en el auditorio, la personalidad de Dos como líder y jefe militar vuelve a hacer acto de presencia. Conectando con las ideas de Pintxen, su actuación antepone los intereses generales a los particulares para el beneficio común de la colectividad. El uso del plural, el mencionado «habíamos recuperado», nos confirma la integración y el estado de pertenencia de Horacio Dos al grupo. Por añadidura, al descubrirse que la estación espacial era simplemente «un pobre decorado sustentado por una estructura vieja» (2002: 126), Dos comprende la realidad oculta de la estación espacial. Es una situación insostenible que obliga a los habitantes de Derrida a la mentira y al despliegue de una falsa pompa. De nuevo, la dejadez, la apatía y la carencia de liderazgo que había mostrado en Fermat IV desaparecen de su personalidad al escuchar sus lamentaciones. Deja paso a una identidad activa forjada por las extrema situaciones recién experimentadas.

Charles S. Carver examina el concepto de la autorregulación. Insiste en la idea de que el comportamiento social del individuo se conecta parcialmente con procesos motivacionales que moldean su conducta a la hora de tomar una decisión, la severidad con que se realiza tal acción y sus efectos en sus contertulianos: «the desire to interact with people probably becomes behavior by the same processes as does the desire to achieve» (2001: 307). Ante la imposibilidad que los habitantes de la estación Derrida puedan sobrevivir al deplorable estado en el que se encuentra, la actitud de líder bondadoso ahora presente en Dos se intensifica al mostrarnos un transcendental gesto de piedad: Evacuar Derrida y trasladar los supervivientes a la nave espacial. Sus acciones, enlazadas con el deseo de impactar en los demás y conquistar nuevos retos, fortifican la toma de conciencia de su realidad como comandante: «En vista de lo cual, y en el ejercicio de mis atribuciones, autoricé el embarque de los habitantes de la Estación Espacial [...]» (Mendoza, 2002: 127-128).

La conclusión de lo acontecido en Derrida le permite a Horacio Dos repudiar las desastrosas experiencias vividas con anterioridad y revitalizar su figura como militar y como líder de la sociedad espacial. En este sentido, es correcto afirmar que la reconstrucción de los parámetros mediáticos de su personalidad emerge con base en la estabilidad e integración del sujeto en la colectividad. Al ser una transformación que va en función del reajuste que experimenta a lo largo del viaje especial, el comandante Dos se nos muestra más humano, menos irracional y más

conciliador. Su deseo implícito es conseguir lo mejor para todos. Antes de llegar a la tercera estación espacial, hay un encuentro que mantiene con la Duquesa, esposa del gobernador de la abandonada Derrida. En este encuentro se discute la baja moral y el precario estado en que se encuentra la tripulación y el pasaje de la nave por la falta de agua y medicamentos. Para solucionarlo, y mantener la moral grupal, propone un recital de madrigales, realizado por el coro del que la Duquesa es directora, «a fin de elevar su espíritu y hacerles olvidar sus congojas» (Mendoza, 2002: 153).

Cloninger establece que la personalidad del individuo está directamente ligada con las motivaciones para actuar en una situación específica. Destaca que para entender la personalidad debe tenerse en cuenta los mecanismos que permiten la expresión de dicha personalidad, mecanismos que controlan su conducta. Para Cloninger, la dinámica de la personalidad infiere una constante reinvencción del sujeto debido a la coyuntura de su vida diaria, que deriva en una continua adaptación: «Las situaciones requieren lidiar con ellas. La personalidad comprende la forma en que una persona se enfrenta al mundo, se adapta a las demandas y oportunidades en el ambiente (*adaptación*)» (2003: 8). Tras las palabras de la Duquesa, la reflexión de Dos manifiesta la particularidad de su adaptación a la nueva realidad de la comunidad espacial, comportamiento que encaja con los planteamientos de Cloninger. Aunque con dudas sobre una favorable reacción de los que están bajo su protección, el reconocimiento de la importancia del colectivo en el desarrollo de sus funciones como sujeto social revaloriza su transformación: «[...] la acepto aliviado, y le concedo la oportuna autorización, aunque, conociendo a mi gente, presiento que va a ser peor el remedio que la enfermedad» (Mendoza, 2002: 153). El hecho de usar «mi gente» y evitar formalismos para dirigirse a su tripulación y al pasaje se convierte en un acto de adaptabilidad al grupo. Confirma el establecimiento de relaciones sociales mínimas más allá de la jerarquía militar.

Las restricciones que impedían a Horacio Dos sentirse él mismo se difuminan en base al reconocimiento de su auténtico papel como comandante espacial. A su vez, revalorizar sistemas de interacción con el grupo solidifican la (re)construcción su identidad. En este sentido, los acontecimientos que experimenta nuestro personaje en la estación espacial Aranguren le proporcionan las herramientas definitivas para solidificar sus particulares señas de identidad. El contacto con los residentes de la última estación espacial se produce de manera diametralmente opuesta a los contactos realizados con los de Fermat IV y Derrida. Es la nueva estación que va al encuentro de la nave que comanda Dos. Al ser distinto el acercamiento, también difieren el proceder y la intensidad de las acciones acontecidas durante el mismo.

Después de producirse un par de explosiones y tras advertir la presencia de un intenso hedor, Horacio Dos y los suyos despiertan en Aranguren. Ingenio de los llamados cuarta generación, es una estación espacial modelo, «elegida por la calidad de sus servicios y la eficiencia y afabilidad de sus habitantes, Estación Espacial del Año» (Mendoza, 2002: 168). Detrás de esta funcionalidad exquisita, se esconde

una ingrata y siniestra sorpresa que afecta el devenir de nuestros personajes. La estación espacial no es un espacio de estancia temporal y esparcimiento para los distintos viajeros que a ella llegan. En realidad, esta es un centro secreto de control, que posee tecnología prohibida para captar y emitir datos. En el caso de Horacio Dos y su particular comunidad espacial, mantiene un constante seguimiento de sus acciones, aventuras y desventuras. La información atesorada por los burócratas de Aranguren determina el futuro de los componentes de la nave espacial. Es decir, toda la documentación almacenada sobre su comportamiento y actuación en todas las tribulaciones a las que se han enfrentado ha sido enviada a la Tierra para una profunda y detallada evaluación. De hecho, según le confirma el Almirante Sinégato, por su actuación llevada a cabo: «el Comité de Evaluación ha estudiado mi solicitud y ha decidido concederme la jubilación con goce de pleno sueldo. Este balance positivo se aplica al primer segundo de a bordo [...], al segundo segundo de a bordo [...] y al médico de a bordo» (Mendoza, 2002: 177).

El estado de euforia que se le supone a Horacio Dos al conocer esta noticia no existe. Al margen de enterarse de primera mano de las consecuencias positivas por su actuación, nuestro comandante también descubre el infortunado devenir que le depara a quienes anteriormente se ha referido como «mi gente». Para entender las relaciones del individuo con su realidad social, Gracia y Herrero enarbolan el concepto de sentimientos de vinculación. Con el apoyo de los planteamientos realizados por Nan Lin, observan la importancia que tiene en la socialización del individuo el nivel de implicación que acredita con respecto a la sociedad: «Este tipo de vinculación refleja la integración en la comunidad de la persona y proporciona un sentimiento de pertenencia a una estructura social amplia y un sentido general de identidad social» (2006: 329).

Cuando se conectan las ideas que formulan Gracia y Herrero con la reacción de Horacio Dos al averiguar la despiadada realidad a la que se van a enfrentar el pasaje, un dar vueltas en el espacio hasta que «algún contratiempo, la escasez de alimentos y medicinas o el simple transcurso de los años acabara con los ocupantes» (Mendoza, 2002: 180), observamos claramente cómo la metamorfosis que ha ido experimentando nuestro comandante se acelera. Para evitar el aciago destino de los Delincuentes, las Mujeres Descarriadas y los Ancianos Improvidentes, Horacio Dos toma la iniciativa. Elabora un plan con la señorita Cuerda, Garañón, el médico Agustinopoulos y los oficiales Graf Ruprecht von Hodendölfer y M. Gastón-Philippe de la Ville de St. Jean-Fleurie para liberar el pasaje y evitarle una muerte indigna e inhumana. La oportunidad de haber encontrado un colectivo social que haga olvidar su soledad fortalece el concepto de pertenencia y el sacrificio por el bien común. Así pues, los mandos militares rechazan las posibilidades de una rehabilitación profesional y una jubilación rentable al actuar «con plena libertad, y conocimiento, por lealtad a mi persona y, en última instancia, por un peculiar sentido del honor» (Mendoza, 2002: 183). Más aún, Dos decide en erigirse en ser el único responsable del plan por si fracasa al ser el autor del plan, el instigador de

este y su cabeza visible (Mendoza, 2002). Esta capacidad de sacrificio, derivada del aceptado sentimiento de pertenencia que le envuelve es el resultado de anteponer el beneficio de la comunidad espacial antes que el suyo propio.

Las normas de conducta que acredita el comandante Dos en estos momentos representan la manifestación última de la verdadera esencia del ser. Atrás queda su antigua imagen ególatra y presuntuosa frente a los demás: «Por todo lo antedicho, y siempre con el debido respeto, aprovecho esta coyuntura para reiterar que yo, Horacio Dos, comandante con mando en plaza acepté esta misión de mal grado» (Mendoza, 2002: 8-9). Ahora, los robustos andamios mentales y emocionales que reproducen y actualizan las experiencias emotivas de Dos manifiestan su capacidad de ver y aceptar la importancia que posee la colectividad sobre la individualidad. De este modo, la remodelación de su esencia como ser humano le permite tomar decisiones que demuestran que la transformación se completa. Existe ahora una separación entre el comportamiento del comandante al inicio del viaje y el actual, especialmente cuando se decide liberar a todo el pasaje antes de que perezca. El escapar todos juntos con el dinero que ha encontrado escondido en los tubos de la sentina ilustra su compromiso con el Otro: «Añadí que un súbito cambio de planes me obligaba a embarcar de nuevo al personal de la nave y proseguir el viaje, por lo que ordenaba que lo pusiera de inmediato en libertad [...] extendí varios fajos de billetes de curso legal y le dije que los fuera contando mientras se efectuaba el traslado solicitado» (Mendoza, 2002: 184-185).

Esta actuación de Dos formaliza los constituyentes esenciales de su madurez. Su identificación e implicación con el colectivo son ahora rasgos presentes en su *modus operandi*, características que Moretti destaca de las novelas de formación: «Whether cognitive of ethical, maturity always implies a broadening of consciousness: the key word is ‘fullness’, or better still, ‘inclusiveness’» (2000: 222). Para el comandante Horacio Dos, su actuación es sinónimo de una toma de conciencia social que ratifica su subjetividad y fija un acercamiento absoluto a las normas que marcan la unidad de la comunidad. Para Dos, tanto el viaje espacial como el diario de navegantes resultan ser metáfora clave y estrategia textual que posibilitan una peregrinación al fondo de sí mismo.

En definitiva, tanto la humanización del científico alienígena presente en *Sin noticias de Gurb* como la reformulación y la exposición del nuevo Horacio Dos en *El último trayecto de Horacio Dos* son consecuencias de la remodelación de la naturaleza humana en virtud de la evolución de la esencia del viajero. A tal efecto, aflora un entramado estético en donde los acontecimientos transformadores de la personalidad que ambos personajes experimentan calibran las prestaciones sociales y vitales adquiridas durante el trayecto realizado. Con el doble «viaje» físico y espiritual, el enfrentarse a los problemas producidos en su espacio y en el entorno colectivo moldea la realidad de su destino. El deambular por las calles y barrios de la Barcelona preolímpica del 92, por un lado, y las desastrosas situaciones

experimentadas en Fermat IV, Derrida y Aranguren, por otro, generan la facultad que poseen nuestros personajes para evolucionar. Son especialmente capaces, con sus nuevos perfiles psicológicos, de encontrar respuestas concretas sobre la vida y el mundo. Frente a complejas e inéditas comunidades, Horacio Dos y el científico alienígena buscan y desean la estabilidad necesaria para justificar su construcción como participantes activos en la sociedad. Sin duda, este es el logro más absoluto de las dos novelas de Mendoza. Se trata de la aparición de una última posibilidad para nuestros personajes que les permita consolidar finalmente su identidad personal y revalorizar la absoluta vinculación del sujeto en tránsito con la colectividad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARROS GRELA, E. (2013): «Modernidades tru(n)cadas: parodia de la razón en la obra de Eduardo Mendoza», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, 2, pp. 697-716. En línea: DOI:10.3828/bhs.2013.43 [consulta: 5 julio 2020].
- BETTELHEIM, B. (1974): *Heridas simbólicas. Los ritos de pubertad y el macho envidioso*, Barral Editores, Barcelona.
- BEVIR, M. (2021): «The Individual and Society», en *Escholarship open access*. En línea: [eScholarship](#) [consulta: 21 enero 2021].
- BOU, E. (2012): *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.
- CARRIZO RUEDA, S. (1997): *Poética del relato de viajes*, Edition Reinchenberger, Kassel.
- CARVER, Ch. S. (2001): «Self-Regulation», en A. Tesser y N. Schwarz (eds.), *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intraindividual Processes*, Blackwell Publishers Inc., pp. 307-328.
- CLONINGER, S. C. (2003): *Teorías de la personalidad*, Pearson Educación, Ciudad de México.
- DELGADO, M. (2007): *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Editorial Anagrama, Barcelona.
- GRACIA, E. y J. HERRERO (2006): «La comunidad como apoyo social: Evaluación e implicaciones en los ámbitos individual y comunitario», *Revista Latinoamericana de Psicología*, 38, 2, pp. 327-342.
- GUTTHY, A. (1995): «El humor en las novelas de Eduardo Mendoza», *Cincinnati Romance Review*, XIV, pp. 132-137.
- HIGÜERO, F. J. (2004): «El último trayecto de Horacio Dos by Eduardo Mendoza», *Hispania*, 87, 2, pp. 301-303.
- KNUTSON, D. (1996): «Exploring New Worlds: Eduardo Mendoza's *Sin noticias de Gurb*», *Monographic Review/Revista Monográfica*, 12, pp. 228-236.

- LAPPERGARD HAUGE, Å. (2007): «Identity and Place: A Critical Comparison of Three Identity Theories», *Architectural Science Review*, 50, 1, pp. 44-51. En línea: [DOI:10.3763/asre.2007.5007](https://doi.org/10.3763/asre.2007.5007) [consulta: 29 junio 2022].
- LARROSA, J. (2003): *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación. Nueva edición revisada y aumentada*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- LÓPEZ MOLINA, L. (2004): «Hacia un perfil genérico de los libros de viaje», en G. Champeau (coord.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Editorial Verbum, pp. 32-43.
- MENDOZA, E. (2002): *El último trayecto de Horacio Dos*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- (2004): *Sin noticias de Gurb* (16.<sup>a</sup> ed.), Editorial Seix Barral, Barcelona.
- MORENO, F. Á. (2010): *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Portal Editions, Vitoria.
- MORENO, F. Á., M. PEREGRINA y S. BERMÚDEZ (2017): «Condiciones para el nacimiento de la ciencia ficción española contemporánea», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 27, pp. 218-233.
- MORETTI, F. (2000): *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*, Verso, London-New York.
- OXFORD, J. (2004): «(De)Constructing Cultural Identity in *Sin noticias de Gurb*», *Ojáncano: revista de literatura española*, 25, pp. 75-89.
- OYSERMAN, D. (2001): «Self-Concept and Identity», en A. Tesser y N. Schwarz (eds.), *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intraindividual Processes*, Blackwell Publishers Inc., pp. 499-517.
- PÉREZ, G. J. (1984): «Cultivadores, temas y motivos de la Ciencia Ficción actual en España», *Romance Notes*, 25, 2, pp. 102-108.
- PINXTEN, R. (1997): «Identidad y conflicto: personalidad, socialidad y culturalidad», *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 36, pp. 39-57.
- RUIZ TOSAUS, E. (1-11-2003): «*Sin noticias de Gurb*, la paradoja corrosiva», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. En línea: [Dialnet](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2444444) [Consulta: 28 septiembre 2020].
- SANTORO DOMINGO, P. (2006): «Science Fiction in Spain: A Sociological Perspective», *Science Fiction Studies*, 33, 2, pp. 313-331.
- TESSER, A. (2001): «Self-Esteem», en A. Tesser y N. Schwarz (eds.), *Blackwell Handbook of Social Psychology: Intraindividual Processes*, Blackwell Publishers Inc., pp. 479-498.
- TYMN, M. B. (1985): «Science Fiction: A Brief History and Review of Criticism», *American Studies International*, 23, 1, pp. 41-66.
- TWIGGER-ROSS, C. y D. L. UZZEL (1996): «Place and Identity Process», *Journal of Environmental Psychology*, 16, pp. 205-220.



LA VISIÓN DE LA ELIPSIS EN  
*LAS GRAMÁTICAS DE LA LENGUA CASTELLANA DECIMONÓNICAS*  
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA\*

LETICIA CASTAÑEDA  
Universidad de Valladolid

Recepción: 10 de diciembre de 2022 / Aceptación: 20 de marzo de 2023

**Resumen:** La elipsis, entendida como un fenómeno de supresión de elementos que se transmiten de un modo implícito, ha interesado desde tiempos muy remotos. En este trabajo analizamos la visión aportada por las *Gramáticas* de la RAE durante el siglo XIX. Dicho estudio, de tipo contrastivo, se centra en los tres textos que se consideran modelo de las demás (Gómez Asencio, 2008), esto es, las ediciones de 1854, 1870 y 1880. A través de esta comparativa podemos observar la desaparición de las connotaciones peyorativas que previamente el término había tenido y la multiplicación de los ejemplos descriptivos.

**Palabras clave:** elipsis, gramáticas, siglo XIX, Real Academia Española, *Gramática de la lengua castellana*.

**Abstract:** Ellipsis, understood as a phenomenon of suppression of elements that are implicitly transmitted, has interested since ancient times. In this paper we analyze the vision provided by the RAE *Grammar's* during the 19<sup>th</sup> century. This analysis, of a contrastive type, focuses on the three texts that are considered a model for the others (Gómez Asencio, 2008), that is, the editions of 1854, 1870 and 1880. Through this comparison we can observe the disappearance of the pejorative connotations that the term had previously had and the multiplication of descriptive examples.

---

\* Trabajo realizado en periodo de licencia de estudios. Dicha ayuda ha sido financiada por la Junta de Castilla y León (Orden EDU/542/2022, de 23 de mayo).

**Keywords:** ellipsis, grammars, 19<sup>th</sup> century, Royal Academy Spanish, *Grammars of the Castilian language*.

## 1. Introducción: la elipsis en los estudios previos a las *Gramáticas decimonónicas de la RAE*

Como bien señalaba Gutiérrez Ordóñez (1997: 304), «retóricos y gramáticos de todos los tiempos han reconocido que en la realización lingüística, en el habla, *los mensajes no siempre son explícitos*. Nuestras comunicaciones están socavadas por cavernas y vacíos de expresión». Así, ya Quintiliano (1799), en sus *Instituciones oratorias*, tras distinguir entre figuras y tropos, analizó este tipo de omisiones como *figuras por detracción*. Esta caracterización se ha mantenido a lo largo de los siglos en los estudios de ámbito retórico (Lausberg, 1975 [1960]; Mortara Garavelli, 1988; Pujante, 2003; Carrillo Navarro, 2004; Jiménez Fernández, 2016) y se heredó también por parte de la gramática, como podemos ver en Sánchez de las Brozas (1976 [1585]), quien distinguió, siguiendo la influencia de Petrus Ramus (Martín Jiménez, 1997: 54), entre figuras de construcción, puramente gramaticales, y los tropos, las figuras de dicción y de pensamiento, los cuales quedarían relegados al área retórica.

Tras el lebrijano, la concepción de la elipsis, y de su inseparable zeugma, se mantuvo sin apenas variaciones durante siglos (Jiménez Patón, 1604; Correas, 1626; Villar, 1651; Martínez Gómez Gayoso, 1743).

A la par, tenemos que comentar que, en 1713, bajo el reinado de Felipe V, surge la Real Academia Española, a imitación de la francesa y por iniciativa de don Juan Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga, marqués de Villena. La labor de dicha institución comenzará con el famoso *Diccionario de Autoridades*, publicado entre 1726 y 1739, y su posterior *Ortographia española* de 1742<sup>1</sup>. Habrá que esperar hasta 1771 para encontrar la primera *Gramática de la lengua castellana*<sup>2</sup>, a la que seguirán tres ediciones oficiales más en esta centuria: en 1772, 1781, 1796. Asimismo, existe una interesante polémica en torno a la existencia de otras dos versiones, esto es, una edición fantasma de 1788, la cual no es mencionada en la relación dada por la *GRAE* 1870<sup>3</sup>, pero sí es defendida por autores como Sarmiento (1977), Taboada Gil (1891) o Ridruejo (1989); y otra, no oficial, publicada por la Real Sociedad Económica de Manila en 1793 (Garrido Vílchez, 2008).

---

<sup>1</sup> Según se recoge en la «Advertencia» de la *GRAE* 1870.

<sup>2</sup> En lo sucesivo nos referiremos a ellas como *GRAE* junto al año de edición; en este caso, *GRAE* 1771.

<sup>3</sup> En, como decimos, la página de «Advertencia».

Pues bien, con la llegada de esta primera obra gramatical de la Real Academia (*GRAE* 1771), observamos una interesante alteración, ya que el zeugma<sup>4</sup> dejaba de tener cabida como mecanismo gramatical de la llamada ‘Sintaxis figurada’ y comenzaba a presentarse la elipsis como macrotérmino, en el cual quedan incluidas las omisiones de elementos ya pronunciados en el discurso:

Saavedra dice: *Un vasallo prodigo se destruye á sí mismo: un Príncipe á sí y á sus vasallos*. En el segundo miembro de esta cláusula se callan, y deben suplirse el adjetivo *pródigo*, el pronombre *se* y dos veces el verbo *destruye*; pues la integridad gramatical pedia que se dixese: *un Príncipe pródigo se destruye á sí, y destruye á sus vasallos* (*GRAE*, 1771: 340).

Este ejemplo de la *GRAE* 1771 ofrece una omisión cuya recuperación de palabras es endofórica y cuyo alcance se encuentra vinculado a una construcción plurimembre. Por tanto, coincide con la visión que actualmente se muestra, en los textos retóricos, sobre el término ‘zeugma’: «elipsis en que los elementos omitidos se encuentran en el contexto, anterior o posterior, de un enunciado compuesto por más de una estructura oracional» (García Barrientos, 2019: 27). Así, podemos decir que la Real Academia elimina el zeugma de la consideración gramatical y estudia esos casos simplemente como elípticos. Por el contrario, no será esta la visión planteada en los *Diccionarios* académicos<sup>5</sup>, en los cuales se seguirá consignando como figura exclusivamente gramatical hasta el *DRAE* 1984, y como término de ambas disciplinas también aparecerá en la *DRAE* 1992.

Por otro lado, dejando a un lado estas cuestiones que han sido objeto de nuestro estudio en otro trabajo, la elipsis también sufrió a lo largo del siglo XVIII una variación en cuanto a concepción peyorativa, pasando de definirla en *GRAE* 1771 (338) como «figura que se comete quando se omite ó calla alguna palabra ó palabras necesarias para la integridad gramatical de la expresion, *pero no para la inteligencia*»<sup>6</sup>, a hacerlo en *GRAE* 1796 como:

[...] una figura por la cual se omiten en la oración algunas palabras, que siendo necesarias para completar la construccion gramatical, no hacen falta para el sentido y su inteligencia; ántes si se expresaran, quitarian la gracia de la brevedad, y la energia á las expresiones (*GRAE* 1796: 365).

---

<sup>4</sup> Recordemos que el término se presentaba como femenino hasta el siglo XX, como se constata en los *Diccionarios* de la Real Academia, por ejemplo, *DRAE* 1780 y *DRAE* 1925. Posteriormente, en el *DRAE* 1992 se distinguía entre el uso masculino, propiamente retórico, y el femenino, gramatical. En los últimos *Diccionarios* (*DRAE* 2001 y *DRAE* 2014) solamente se emplea como masculino.

<sup>5</sup> En lo sucesivo, *DRAE* seguido del año.

<sup>6</sup> La cursiva es nuestra.

Sustituyendo, por tanto, ese matiz negativo que aportaba la «integridad gramatical», entendida como falta de perfección, por el concepto de «construcción gramatical»; e, incluso, reforzándolo con elementos como «antes si se expresaran, quitarían la gracia de la brevedad, y la energía á las expresiones» (*GRAE* 1796: 365). Esta nueva perspectiva en el estudio de la figura es clave para una nueva interpretación de la gramática como algo vivo, alejándose del canon y la norma, para acercarse al uso comunicativo.

Sin embargo, podemos señalar que dicho cambio tardó en cuajar en otros textos gramaticales. Pongamos como muestra las palabras del manual de Herrans y Quirós (1855):

Callar palabras no necesarias á la inteligencia de las cláusulas, pero si á la integridad gramatical de las oraciones, v. gr *Juan va á misa* y *Antonio á paseo*; en lugar de decir: y *Antonio va á paseo*; por faltar en la segunda oración el verbo *va* (Herrans y Quirós, 1855: 79).

En esta cita vemos que, con independencia de que el ejemplo que se da coincida con los recién eliminados zeugmas, se sigue manteniendo ese matiz de imperfección. Similar situación encontramos todavía años después en la 17.<sup>a</sup> edición del *Curso gradual de gramática castellana*, de José Hidalgo Martínez (1914)<sup>7</sup>, «obra de referencia en la historia de la gramática escolar argentina» (Calero Vaquera, 2016: 114), la cual definía a la ‘elipsis’, como elemento de la sintaxis figurada junto al hipébaton, pleonismo, silepsis, enálage, onomatopeya y perífrasis o circunloquio, con las siguientes palabras:

Consiste en omitir algunas palabras no necesarias para que el sentido se comprenda, pero sí para la integridad gramatical de la oración; v. gr.: *oye, si tú no quieres, yo sí*. En el primer ejemplo se ha suprimido el sujeto *tú*, y en el segundo el acusativo *lo* y el verbo *quiero*. Esta figura es muy útil para expresarnos con concisión pero debemos procurar que la demasiada concisión no nos lleve a la oscuridad (Hidalgo Martínez, 1914: 295).

Observamos, pues, que sigue manteniéndose esa «integridad gramatical», del mismo modo que podremos encontrar la alusión a la perfección en los *DRAE* hasta 1869: «figura por la cual se omiten en la oración algunas palabras que son necesarias para que este *cabal y perfecta*» (*DRAE* 1869: s.v. *elipsis*).

Con este contexto se llegó al siglo XIX, objeto de este estudio, que pasaremos a analizar en las páginas siguientes.

---

<sup>7</sup> Dicha obra fue publicada por primera vez en 1884, pero estuvo en un continuo proceso de revisión que le llevaría a tener, al menos, diecinueve ediciones (Calero Vaquera, 2016: 114).

## 2. Gramáticas del siglo XIX

### 2.1. Las ideas generales sobre la labor gramatical del siglo XIX

Hay varios hitos que marcaron el rumbo de los estudios gramaticográficos de la España del siglo XIX. Calero Vaquera (2016) llama la atención sobre dos que se habían producido en plena Ilustración: la Real Provisión de 5 de octubre de 1767 y la Real Cédula de 23 de junio de 1768; ambos supusieron la eliminación del latín como lengua de enseñanza no universitaria.

Avanzando en el tiempo tendríamos también el famoso *Informe Quintana* de 1813, cuya finalidad sería el arreglo de la educación pública del país (García Folgado, 2005) educación que, por otro lado, estaba sufriendo una clara expansión al dejar de estar «reservada a unos pocos privilegiados» (Calero Vaquera, 2016: 106), creándose los primeros institutos de «segunda enseñanza».

Todo ello fue la base, como decimos, para que se diera una gran expansión de los trabajos gramaticales, sobre todo enfocados al ámbito escolar. Este hecho es bastante sorprendente si contamos que hasta entonces este tipo de estudios que no se enfocaban a la enseñanza del idioma a extranjeros habían sufrido, como recoge García Folgado (2005), «la incompreensión más absoluta» porque:

¿Aprender lo que ya se sabe? Parece tarea inútil. La gramática por excelencia seguía siendo la latina y esta futilidad de la gramática española explica por qué entre 1492 y 1768 sólo aparecen cinco gramáticas destinadas al uso de españoles, una de las cuales ni siquiera fue publicada en su versión ‘grande’ hasta el siglo XX: la *Gramática de la lengua castellana* (Salamanca, 1492) de Nebrija, las *Instituciones de la gramática española* (Baeza, 1614) de Jiménez Patón, el *Arte de la lengua española castellana* (1626, pero no publicada hasta 1954) del Maestro Correas, el *Arte de la lengua española* reducida a reglas y preceptos de rigurosa gramática (Valencia, 1651) del P. Villar y la primera edición de la *Gramática de la lengua castellana, reducida a breves reglas, y facil methodo para instruccion de la juventud* (Madrid, 1743) de Benito Martínez Gómez Gayoso (2005: 20).

Toda esta actividad, además, se verá marcada por la Ley de 22 de septiembre de 1780, por la cual se imponían los textos gramaticales (en concreto, la primera edición de 1771) como obra de referencia en las escuelas. Evidentemente, esto tendrá, como veremos, una clara repercusión en los demás gramáticos del momento.

### 2.2. Gramáticas de la Real Academia en el siglo XIX

El siglo se conforma por dieciséis ediciones: 1854, 1858, 1862, 1864, 1865, 1866, 1867, 1870, 1874, 1878, 1880, 1883, 1885, 1888, 1890 y 1895 (Gómez Asencio, 2008; Garrido Vílchez, 2008; Real Academia Española, s.f.), sin contar la reedición

dieciochesca del 1852, ni el *Compendio* y el *Epítome* que vieron la luz en 1857<sup>8</sup> como consecuencia de la conocida “Ley Moyano” (Garrido Vilchez, 2012).

Con todo, parece un número de ediciones sorprendentemente alto para una centuria; y más si consideramos que estas se produjeron realmente en menos de la mitad de ella, es decir, en 43 años. Así, la actividad académica parece frenética: una media de una *Gramática* cada dos años y medio. Sin embargo, Gómez Asencio (2008: 38) justificaba que esta no fue tan exagerada, puesto que muchas fueron solamente réplica de otras. En realidad, dicho autor resumió de la siguiente manera esta producción:

<b>Modelos</b>	<b>Submodelos (reediciones)</b>	<b>Vigencia</b>
<b>1854 (=1852=4<sup>a</sup>)</b>	<b>1858</b> <b>(1862, 1864, 1865, 1866, 1867)</b>	<b>16 años</b>
<b>1870</b>	<b>1874</b> <b>(1878)</b>	<b>10 años</b>
<b>1880</b>	<b>1883</b> <b>(1885, 1888, 1890, 1895, 1900,</b> <b>1901)</b> <b>1904</b> <b>(1906, 1908, 1909)</b> <b>1911</b> <b>(1913, 1916)</b>	<b>37 años</b>

Ilustración 1. Resumen de las ediciones (modelos y submodelos) de la *GRAE* en el siglo XIX, tomado de Gómez Asencio (2008: 38)<sup>9</sup>

Serían, por tanto, según Gómez Asencio (2008), tres las *Gramáticas* (1854, 1870, 1880) y cada una de ellas tendría múltiples ediciones.

Por su parte, Gaviño Rodríguez (2010: 219-220) añade una serie de reediciones decimonónicas de la *Gramática* de 1796, publicadas todas ellas en la imprenta de la viuda de Joaquín Ibarra, que coinciden con los años 1800, 1802, 1817, 1822 y 1831.

En todo caso, sea cual sea la línea de investigación que sigamos, extraemos una misma conclusión: muchas reimpressiones, tres ediciones y, como vamos a ver, poco cambio entre ellas. Por tanto, podemos considerar que la hegemonía de la

<sup>8</sup> *Compendio de la Gramática de la lengua castellana* (CRAE) y *Epítome de la Gramática de la Lengua castellana* (ERAE).

<sup>9</sup> Suprimimos de la tabla ofrecida por el autor los datos que se escapan al siglo XIX.

GRAE 1796 se mantiene hasta la segunda mitad del siglo, donde se verán tres nuevas muestras:

VIGENCIA DE LAS OBRAS	AÑOS
HEGEMONÍA <i>GRAE</i> 1796 HASTA <i>GRAE</i> 1854	58 AÑOS
HEGEMONÍA <i>GRAE</i> 1854 HASTA <i>GRAE</i> 1870	16 AÑOS
HEGEMONÍA <i>GRAE</i> 1870 HASTA <i>GRAE</i> 1880	10 AÑOS

Ilustración 2. Resumen de hegemonía de los tres modelos, según lo expuesto por Gómez Asencio (2008: 38). Comparativa propia

Como supo ver Gómez Asencio (2009), ese más de medio siglo de silencio académico entre la *GRAE* 1796 y la *GRAE* 1854, choca con una época de gran excitación nacional, en la cual se llevaron a cabo «la independencia de prácticamente todas las repúblicas surgidas de las antiguas colonias de Ultramar [...]» (Gómez Asencio, 2009: 1-2). De este modo, como continuaba explicando el citado catedrático, era necesaria una «actualización, llevada a cabo por la propia institución, de la cada día más anticuada y, según ciertos sectores, desprestigiada gramática académica», la cual llegaría, como decimos en 1854 (Gómez Asencio, 2008: 48-49). No obstante, dicho trabajo pertenecería, junto a las del siglo XVIII, a lo que se ha venido considerando como primera etapa de las producciones académicas, frente a las *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880 que, tras perder el peso otorgado por la Autoridades, pueden ser consideradas como una segunda época (Gómez Asencio, 2008: 49-50).

### 3. La elipsis en las *GRAE* decimonónicas

#### 3.1. La *GRAE* 1854

En primer lugar, diremos que este texto se configura en dos grandes apartados: Analogía y Sintaxis. El primero se destina al análisis de las partes de la oración y se cierra con las figuras de dicción, es decir, las que afectan a la pronunciación de las palabras como la aféresis, síncope, epéntesis, etcétera. El segundo comienza con la definición de la *Sintaxis* como «orden y dependencia que las palabras deben tener entre sí para formar oraciones» (*GRAE* 1854: 137). Tras ello, explican que este orden puede ser *regular* o *figurado*, siendo aquel en el que «se siguen estrictamente las reglas gramaticales» y este en el que se usan ciertos adornos o figuras «para dar más vigor y elegancia á las oraciones» (*GRAE* 1854: 137).

De este modo, como decimos, una construcción regular tiene que tener el número de palabras adecuadas (que ni falten, ni sobren), con el orden y dependencia exactos también. Con ello, en esta sintaxis no figurada tres son los principios: *concordancia*,

*régimen y construcción*. Así, en el capítulo II de este apartado se trata la *concordancia*, por la cual las palabras establecen entre ellas «la correspondencia y conformidad debidas» (*GRAE* 1854: 138); en el siguiente, por su parte, se presenta el *régimen*, vista como la necesidad de que «las palabras se enlacen y combinen de tal manera, que tengan entre sí una justa dependencia; que unas rijan á otras bajo ciertas reglas, quebrantadas las cuales o alguna de ellas, quede la oración defectuosa» (*GRAE* 1854: 143); mientras que el cuarto capítulo se centra en la *construcción*. Tras ellos, y antes de pasar a las construcciones no naturales, se presenta un capítulo, bajo el título «De las oraciones», donde se analizan las posibilidades en la construcción de estas. En suma, la disposición y extensión ofrece la siguiente estructura en relación a la *GRAE* 1796:

CAPÍTULOS <i>GRAE</i> 1796	PÁGINAS	CAPÍTULOS <i>GRAE</i> 1854	PÁGINAS
(I) «De la Sintaxis en general»	273-275 (2)	(I) «De la Sintaxis en general»	137 (1)
(II) «De la Concordancia»	275-285 (10)	(II) «De la concordancia»	138- 143 (5)
(III) «Del régimen de las partes de la oración»	286-326 (40)	(III) «Del Régimen»	143-156 (13)
(IV) «De la Construcción»	326-352 (26)	(IV) «De la Construcción»	156-164 (8)
		(V) «De las oraciones»	165-169 (4)
(V) «De la Sintaxis figurada»	352-446 (94)	(VI) «De la Sintaxis figurada»	169-184 (5)

Ilustración 3. Comparativa propia (extensión y organización) de la segunda parte de la *GRAE* 1796 y *GRAE* 1854

Vemos, por tanto, poco cambio de organización, aunque sí una significativa reducción de páginas.

Más tarde, y en oposición, se presenta la ‘Sintaxis figurada’, la cual ocupa el apartado sexto, y se resume en cinco figuras: elipsis, hipébaton, pleonismo, silepsis y traslación. Observamos así que la importante variación respecto a las muestras académicas anteriores (*GRAE* 1771, *GRAE* 1772, *GRAE* 1781 y *GRAE* 1796<sup>10</sup>) y la tradición de buena parte de los gramáticos previos (Torío de la Riva Herrero, 1798;

<sup>10</sup> Tampoco los había con respecto a la edición «no oficial» editada en Manila, *GRAE* 1793.

Pelegrín, 1825; Saqueriza, 1828; Alemany, 1838) es la aparición de la quinta figura, esto es, la *traslación*, que equivaldría a nuestros usos verbales desplazados, ya que estudia las significaciones distintas que se dan a los verbos como, por ejemplo, el uso del futuro con un valor de duda o el presente con significado de futuro.

Centrándonos en el mecanismo sobre el que gira este trabajo, diremos que, en primer lugar, se define el mismo con las siguientes palabras:

[...] una figura por la cual se omiten en la oración algunas palabras, que siendo necesarias para completar la construcción gramatical, no hacen falta para que el sentido se comprenda; ántes si se expresaran, quitarían la gracia de la brevedad y la energía á las expresiones. Real Academia (*GRAE* 1854: 177).

No hay gran cambio, por tanto, respecto a muestra anterior, la cual decía:

[...] una figura por la cual se omiten en la oración algunas palabras, que siendo necesarias para completar la construcción gramatical, no hacen falta para el sentido y su inteligencia; ántes si se expresaran, quitarían la gracia de la brevedad, y la energía á las expresiones (*GRAE* 1976: 365).

Apenas se omite ese «y su inteligencia» que podía complicar la comprensión, al relacionar el fenómeno con el razonamiento y, por ende, con la lógica (al racionalismo francés, por tanto). Era este segundo elemento de la coordinación simplemente una pequeña herencia de la postura ofrecida en la primera edición: «una figura que se comete cuando se omite ó calla alguna palabra ó palabras necesarias para la integridad gramatical de la expresión, *pero no para la inteligencia* (*GRAE* 1771: 338). No hay más cambios. Se mantiene casi intacta una definición que ya había sufrido importantes alteraciones, como dijimos, en la edición anterior, al haber superado el matiz peyorativo.

Posteriormente, se dan dos condiciones para que se pueda dar esta figura: que las palabras sean fácilmente recuperadas por el receptor y que con la brevedad se mejore la oración, al evitar redundancias. Nos parece obvio que la primera alusión se refiere a la búsqueda de lo perdido y puede, por tanto, ser entendida como los orígenes de lo que en el siglo xx se llamará, casi de modo general, catálisis (Rodríguez Díez, 1983; Gutiérrez Ordoñez, 1997); esto, no debemos olvidar, ya estaba de alguna manera enunciado en Du Marsais. La segunda propiedad, es decir, la que habla de la brevedad y no repetición de elementos habría estado prácticamente siempre presente en los estudios gramaticales y retóricos previos.

Finalmente, se pasa a poner ejemplos concretos como son (1) los llamados *ablativos absolutos*, esto es, participios pasivos unidos a sustantivos, tales como «dada la hora» que se debería interpretar como «luego que llegó ó sonó la hora» (*GRAE* 1854: 178); o ciertos saludos y despedidas del tipo:

- (2) a) Buenos días.  
b) Adios.

De los cuales se sobreentiende un:

- (2') a) Buenos días *te de dios*.  
b) A Dios *te encomiendo*.

También se muestran los agradecimientos como (3) «gracias», que equivaldrían a «gracias *te doy por tal ó tal cosa*». Tras estas estructuras que hoy entenderíamos como más o menos lexicalizadas, se presentan ciertas preguntas y respuestas del tipo:

- (4) ¿Qué tal?  
Bien.
- (5a) ¿Sabes la lección?  
La sé.
- ¿Eres amigo mío?  
Lo soy.

Ellas, propias del lenguaje familiar, muestran omisiones tanto en preguntas, como en respuestas. Cercanas a estas, por tanto, serían las interrogaciones introducidas por «qué» (6) o las contestaciones compuestas por «sí» o «no» (7).

Asimismo se consideran elipsis las interjecciones (8), las uniones de «dos o más nombres sustantivados pertenecientes a una misma cosa» (9), tipo (a) «Madrid, capital de España<sup>11</sup>» y (b) «Mañana domingo»<sup>12</sup>; estructuras como (10) «Un vasallo pródigo se destruye así mismo; un príncipe á sí y á sus vasallos» (*GRAE* 1854: 179)<sup>13</sup>; u otras como (11) «el Ebro», «la Andalucía», «el Petrarca» (*GRAE* 1854: 179), donde se consideraba implícito «río», «provincia» o «escritor». Estas últimas (11) serían justificadas por los miembros de dicha Institución como ausencias que permitían mantener intacta la norma de que los nombres propios no llevan artículo. De hecho, en las *Gramáticas* precedentes (*GRAE* 1771; *GRAE* 1772; *GRAE* 1781; *GRAE* 1793; *GRAE* 1796), se había presentado con similar argumento (en este caso para respetar la regla entonces establecida de que los adverbios complementaban solamente a verbos) otro tipo de elipsis como era sobreentender un «que son» en un ejemplo como (12) «los ánimos demasíadamente recelosos por un huir de un peligro, dan en otros mayores» (*GRAE* 1796: 342). Aquella postura veremos

<sup>11</sup> Esta elipsis estaba ya presente en todos los textos académicos dieciochescos, pero existe una anecdótica variación, con más motivaciones políticas que lingüísticas, respecto a la primera edición (*GRAE* 1771) y es que el ejemplo pasó de ser «Madrid, corte del Rey de España» (*GRAE* 1771: 341) a «Madrid, capital de España» (*GRAE* 1796: 368).

<sup>12</sup> Ejemplos, por tanto, de aposiciones.

<sup>13</sup> Muestra de zeugma en el que se omitiría «pródigo» y «se destruye».

líneas después cómo evolucionó en las obras decimonónicas, mientras que esta última, como decimos, ya no aparecía en *GRAE* 1854, puesto que en la exposición sobre el adverbio se establecía que este podía complementar también a adjetivos (*GRAE*, 1854: 109).

Expuestas las muestras que la *GRAE* 1854 consideraba como elípticas, podemos preguntarnos cuánto de original son estas aportaciones. De este modo, comparándolas con la *GRAE* 1796 vemos que aparecían idénticas, incluso con los mismos ejemplos los casos 2-5, así como 9-11. Solamente son originales las elipsis relacionadas con el interrogativo «qué» (6), con los adverbios «sí» y «no» (7), con las interjecciones (8) y con los llamados *ablativos absolutos* (1) y, por el contrario, se reduce, como hemos dicho, el tipo (12).

Analizadas la elipsis en la *GRAE* 1854, pasaremos a describir la visión del fenómeno en los textos posteriores.

### 3.2. La *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880

Como decíamos líneas atrás, el modelo anterior, con sus múltiples reediciones, se mantendrá vigente hasta 1870 y, tras ella, el siguiente hito importante se dará diez años después (Gómez Asencio, 2008). Pasando a analizar estos dos últimos textos (*GRAE* 1870 y *GRAE* 1880), diremos que estas dos versiones presentan un gran parecido entre sí, Gómez Asencio (2008) resumía las escasas diferencias de la siguiente manera:

- 1.º desaparecen para siempre las «Nociones preliminares» [...]; a cambio se añade, también para siempre, una sección inicial, igualmente de contenido lingüístico, técnico, denominada «Introducción» (entre una y dos páginas);
- 2.º entre 1880 y 1909 (doce ediciones) se prescinde de toda información prologal; no hay advertencias, ni prólogos, ni preámbulo alguno;
- 3.º en 1880 se introduce un capítulo titulado Vicios de la dicción, cuya vigencia alcanza hasta 1931 (y virtualmente hasta una fecha no especificada) (Gómez Asencio, 2008: 40).

Entendiendo su gran similitud, las expondremos a la vez. Así, diremos que, de modo general, pocas diferencias separan a estos textos de su modelo. La aparición, por ejemplo, de dos apartados (Prosodia y Ortografía<sup>14</sup>) y la reorganización que se

---

<sup>14</sup> Pasan, por tanto, a ser cuatro los bloques: Analogía, Sintaxis, Prosodia y Ortografía. En el primero de ellos se estudian las clases de palabras, acabando con las figuras de dicción, como también concluía la *GRAE* 1854 su primer apartado (*GRAE*, 1854: 135-136); la parte de Sintaxis ofrece igualmente toda la estructuración sintáctica de la lengua; la sección de Prosodia trabaja el alfabeto y aspectos de dicción, con elementos propios de la Métrica como son el acento o la cantidad; mientras que en Ortografía se dan los principios normativos del castellano.

hace del texto son dos de ellas, y en ambas es indudable la influencia de la obra de Salvá<sup>15</sup>.

Centrándonos en el fenómeno sobre el que gira este trabajo, diremos que la llamada ‘Sintaxis figurada’ sigue ocupando en esta *GRAE* 1870 el sexto lugar<sup>16</sup> y ocupando un número de páginas muy equilibrado, como bien supo ver Gómez Asencio (2008):

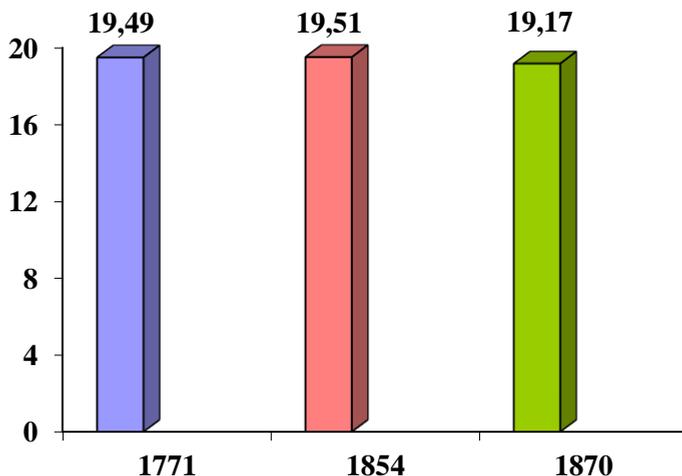


Ilustración 4. Comparativa entre la extensión de la ‘Sintaxis figurada’ en las *GRAE* 1771, *GRAE* 1854 y *GRAE* 1870. Elaboración propia a partir de los datos obtenidos de Gómez Asencio (2008: 46)

Tampoco hay cambio respecto a las cinco figuras que la conforman, manteniéndose, por tanto, la traslación, la cual había sido introducida en la edición anterior. De hecho, podemos ver que la enumeración de las mismas cinco permanecerá vigente también en los primeros años del siglo XX (*GRAE*, 1909: 254).

Ya dentro de la elipsis encontramos la misma definición, iguales dos propiedades o necesidades, y un listado de casos elípticos. Comentemos, pues, estos últimos. En primer lugar, se presenta en ambas obras gramaticales un listado con cinco casos novedosos<sup>17</sup>, que se consideran muy sencillas, puesto que en ellas se suprimen

<sup>15</sup> Publicada cuarenta años antes en su versión primera y veintitrés, si nos fijamos en la octava y, como veremos, definitiva.

<sup>16</sup> En realidad, lo hace en las tres obras gramaticales decimonónicas objeto de este análisis.

<sup>17</sup> Para darle una mayor claridad expositiva a la comparación comenzaremos a numerar estos por el (13), puesto que los ejemplos de la anterior obra académica reflejaba hasta el 12. Tras analizar las novedades, contrastaremos qué evolución han sufrido estos ejemplos iniciales, presentando así una panorámica completa de cambios y conservaciones.

palabras que acaban de aparecer en el mensaje. Las dos primeras se dan por la coordinación de sustantivos que poseen el mismo artículo o posesivo:

(13) Aún los filólogos gentiles reconocieron la alteza y soberanía de Dios.

(14) Llegó a tanto su curiosidad y desatino...<sup>18</sup>

Obviamente, se sobreentiende en dichas Gramáticas el sustantivo:

(13') Aún los filólogos gentiles reconocieron la alteza y *la* soberanía de Dios.

(14') Llegó a tanto su curiosidad y *su* desatino...

Posteriormente, se presentan los casos que denominaremos como 15-17, los cuales suponen la ausencia de los núcleos del sintagma nominal o verbal. Veamos los ejemplos:

(15) Por grande que sea el merecimiento de la sabiduría, el de la virtud le aventaja.

(16) Era de complexión sana, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.

(17) Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y los días de turbio en turbio.

Según los textos gramaticales que ahora estamos presentando (*GRAE*, 1870; *GRAE*, 1880) en el ejemplo (15) se sobreentiende la repetición de «merecimiento»; mientras que en (16) y (17) las ausencias hacen referencia al verbo «era» (16) o al «se le pasaban» y «leyendo» (17):

(15') Por grande que sea el merecimiento de la sabiduría, *el merecimiento* de la virtud le aventaja.

(16') Era de complexión sana, *era* seco de carnes, *era* enjuto de rostro, *era* gran madrugador y *era* amigo de la caza.

(17') Se le pasaban las noches leyendo de claro en claro y *se le pasaban* los días *leyendo* de turbio en turbio (*GRAE* 1870: 234; *GRAE* 1880: 267).

Estas muestras, por tanto, concretan mucho más el ejemplo que en las ediciones anteriores se mostraba como (10) y que en *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880 desaparece, recordemos:

(10) Un vasallo pródigo se destruye á sí mismo: un Principe á sí y á sus vasallos. En el segundo miembro de esta cláusula se callan, y deben suplirse el adjetivo pródigo, el pronombre se y dos veces el verbo destruye; pues la

---

<sup>18</sup> Tanto el ejemplo (13) como el (14) pertenecen a la *GRAE* (1870: 233) y *GRAE* (1880: 267).

integridad gramatical pedía que se dixese: un Príncipe pródigo se destruye á sí, y destruye á sus vasallos (*GRAE*, 1771: 340).

Es decir, los Académicos decidieron ampliar las posibilidades de este tipo de elipsis producidas entre elementos recién emitidos. Todos ellos encajarían así con la interpretación que del ‘zeugma’ se hará en el *DRAE* desde 1914 a 2001<sup>19</sup>, incluso aportando el mismo ejemplo (16):

Figura de construcción, que se comete cuando una palabra que tiene conexión con dos más miembros del período está expresa en uno de ellos y ha sobreentenderse en los demás; p. ej., *Era de complexión recia seco de carnes enjuto de rostro gran madrugador y amigo de la caza* (*DRAE* 1914: s. v. *elipsis*).

En las dos versiones anteriores del material lexicográfico de la Real Academia, esto es, los *Diccionarios* inmediatamente posteriores a nuestras *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880, se mostraban ciertas variaciones. Vemos, así el caso del *DRAE* 1884 y *DRAE* 1899:

Especie de elipsis. Cométese cuando un verbo ó un adjetivo que tiene conexión con dos ó más voces ó miembros del período, está expreso una sola vez y ha de sobreentenderse en los demás casos; v. gr.: *Era de complexión recia seco de carnes enjuto de rostro gran madrugador y amigo de la caza* (*DRAE* 1899: s. v. *elipsis*).

Y, con anterioridad, se presentaba como una figura retórica definida como «única conexión. Se usa cuando un mismo verbo, conservando siempre su significado, forma con diversos nombres varias oraciones y sentencias» (*DRAE* 1899: s. v. *elipsis*).

En resumen, aunque desde las obras lexicográficas académicas se seguía mostrando el término ‘zeugma’ como una figura gramatical, en contra de la postura de las distintas *Gramáticas*, sí se produjo un cambio en la acepción. Dicha variación seguía el compás marcado por estas, y, así, la definición del glosario de principios del XVIII recordaba más al ejemplo (10) de *Gramáticas* precedentes. El *DRAE* 1884, por su parte, influida por las nuevas interpretaciones gramaticales del término, hablaba de «verbo» o «adjetivo», dejando, por tanto, fuera de esta explicación a los ejemplos (13) y (14) de su precedente *GRAE*. Y, finalmente, los *Diccionarios* ya de principios de siglo XX presentaban el término de un modo amplio, en el cual quedarían incluidas todas estas muestras (13-17). Sintetizando:

<sup>19</sup> Es decir, *DRAE* 1914, *DRAE* 1925, *DRAE* 1936, *DRAE* 1947, *DRAE* 1956; *DRAE* 1970; *DRAE* 1984; *DRAE* 1992 y *DRAE* 2001.

<i>Gramáticas</i> del XVIII y <i>GRAE</i> 1854	Ejemplo 10 <sup>20</sup> .	
Hasta <i>DRAE</i> 1869	Elipsis verbal en distintas oraciones (ejemplo 10)	
<i>GRAE</i> 1870 y <i>GRAE</i> 1880	Ejemplos 13-17	
<i>DRAE</i> 1884 y <i>DRAE</i> 1899	Elipsis de verbo o adjetivo en la misma estructura coordinada (ejemplos 15-17 <sup>21</sup> )	
<i>DRAE</i> 1914 hasta 2001	Elipsis de cualquier palabra en la misma estructura coordinada (ejemplo 13-17).	

Ilustración 5. Esquema-resumen de la evolución de la acepción ‘zeugma’ en los *Diccionarios* de la RAE, en relación a los ejemplos ofrecidos por la *GRAE* de la época. Elaboración propia

Asimismo podemos comentar que la última interpretación, de orientación más amplia, es la visión que más ha triunfado en el siglo XX. Así, Lausberg (1975), por ejemplo, a quien «debemos, sin duda, la más importante sistematización moderna de todos los conceptos de la retórica tradicional» (Pujante, 2022: 51), la definía con las siguientes palabras:

Consiste en la omisión de un miembro parcial en una coordinación plurimembre, de tal suerte que el miembro parcial paralelo que queda dentro de la coordinación asume la función del miembro omitido, con lo que el miembro que queda recibe ahora una función sobrepuesta parentética<sup>22</sup>.

En consecuencia, según esta perspectiva menos condicionante, todos estos ejemplos (13-17) podrían ser estudiados como variantes de zeugma, al ser omisiones de recuperación endofórica y en estructura de coordinación.

Volviendo a centrarnos en la *Gramáticas* decimonónicas, diremos que, posteriormente, se señalaba que no siempre esos elementos omitidos en esas estructuras bimembres tenían que ser exactos, poniéndose diferentes ejemplos como «Yo soy compasivo, tú ingrato» (*GRAE* 1870: 234; *GRAE* 1880: 268), en cuyo caso la ausencia del verbo *ser* habría sufrido una necesaria variación de persona y número *soy/eres*.

<sup>20</sup> Vid. apartado 3.1.

<sup>21</sup> Vid. apartado 3.1.

<sup>22</sup> Vemos que en esta definición se presenta como supresión de un solo término. Esta postura ha sido bastante repetida en la tradición, aunque ya parece haberse instaurado una visión más plural, la cual entiende esta figura como «elipsis en que los elementos omitidos se encuentran en el contexto, anterior o posterior, de un enunciado compuesto por más de una estructura oracional» (García Barrientos, 2019: 27), esto es, no la omisión estrictamente de una palabra, sino de un vocablo o más de uno.

La única alteración de interés que encontramos al respecto es un ejemplo que aparece en la primera muestra (*GRAE*, 1870: 234) y desaparece en la siguiente:

En el primer libro de *Galatea* escribió Cervantes: «Y luégo determiné de tomar en Carino la venganza que en Crisalvo.» Leyendo el pasaje se ve que ó despues del relativo *que*, ó despues de *Crisalvo* se debe suplir el pretérito perfecto *tomé* ó el pluscuamperfecto *había tomado*, pues otros tiempos no tienen cabida.

Tras estos primeros cinco casos, que guardan un claro parecido entre sí, se ofrece un listado de otros ejemplos. Dicha enumeración, en general, se mantiene sin cambios entre estas dos *Gramáticas*. En aras de la simplicidad comparativa no las presentaremos en orden estricto. Así, diremos, en primer lugar, que *GRAE* (1870: 235) presentaba saludos, despedidas, agradecimientos y pares de adyacencia con los que saber la opinión del que nos escucha sobre algo. Estas muestras ya estaban presentes en el manual previo (y las ejemplificamos en su momento como 2-4), así como en el anterior (*GRAE*, 1796: 366-368). No obstante, en *GRAE* 1870 nos encontramos con una mínima reubicación de algunos de estos ejemplos, puesto que saludos, despedidas, agradecimientos y pares de adyacencia se ofrecen como un mismo tipo de situaciones, ya que su comportamiento es idéntico.

Otro ejemplo presente es el que calificamos como (5) siguiendo la *GRAE* 1854, esto es:

(5) a) ¿Sabes la lección?

La sé.

b) ¿Eres amigo mío?

Lo soy.

No hay cambios sobre este en *GRAE* 1870, pero sí en *GRAE* 1880, donde el ejemplo se reduce a (5b), suprimiéndose la elipsis introducida por «la».

También se conservan prácticamente intactos los casos (6), (7), (8) y (9), ya que apenas se añade en ellos la valoración de que «sí» o «no» pueden ser equivalentes incluso a más de una oración suprimida (*GRAE* 1870: 235; *GRAE* 1880: 268).

En cambio, los llamados ablativos absolutos (1) aparecen en *GRAE* 1870 con ciertos cambios, sobre todo al introducir más ejemplos explicados:

Se comete elipsis también de palabras que no se refieren á otras anteriores; como en estos casos: *El año pasado llovió mucho*; *Dada la hora, se principió la funcion*; *Hechas las diligencias, me puse en camino*; *Lleváronle preso, atadas las manos*. Tales locuciones son elípticas, pues *el año pasado llovió mucho*, quiere decir que *llovió mucho en varios días del año (ó durante el año) anterior*; *Dada la hora* significa *habiendo dado, llegado ó sonado la hora*; *Hechas las diligencias* vale tanto como *habiendo sido hechas, ó*

*habiendo hecho las diligencias; y llevaronle preso, atadas las manos, es como si dijéramos le llevaron preso con las manos atadas, ó habiéndole atado las manos (GRAE 1870: 234-235).*

GRAE 1880 omitirá posteriormente este tipo de elipsis.

En cuanto a (11), esto es, las estructuras como «el Duero», de la cual se sobreentendía la ausencia de «río» (GRAE, 1870: 236) para así respetar intacta la norma de que los nombres propios no llevaban artículo, vemos un cambio de actitud entre GRAE 1870 y GRAE 1880. Así, mientras que en la primera se sigue esgrimiendo los mismos argumentos y el mismo análisis que vimos en GRAE 1796 (y anteriores)<sup>23</sup>, en GRAE 1880 desaparece tan interpretación. La explicación de esta supresión creemos puede estar en las influencias que otros gramáticos ejercerían, como sería el caso de Andrés Bello. Bien sabemos que las ideas de dicho filólogo venezolano tardaron en calar en nuestro país (Calero Vaquera, 2000) y que lo fueron haciendo de un modo progresivo hasta la GRAE 1920 que sería «la más bellista de cuantas ha publicado la Academia» (Lázaro Mora, 1981: 129). Sin embargo, como señala Portolés (2000: 136):

Decir que no existió una escuela bellista de gramática no significa que su obra no se leyera en España. La elaboración de una gramática no es tarea que nazca de la nada. Todos los gramáticos tienen en cuenta lo que ya se ha escrito para espigar de allí aquello que consideran oportuno según sus criterios.

Así, de este modo, las reflexiones que Bello aporta en torno a este tipo de elipsis en su nota xv<sup>24</sup> (no presente en la primera edición<sup>25</sup>) pudieron influir, como decimos, en esta supresión de la GRAE 1880:

Se ha pretendido explicar por medio de una elipsis el uso del artículo definido antes de ciertos nombres geográficos, suponiendo que en *la Habana*, se entiende *la ciudad llamada Habana*; en *el Japón*, *el imperio llamado Japón*; en *el Ferrol*, *el puerto llamado Ferrol*; en *el Cairo*, *el pueblo llamado Cairo*, etc.

Esto en primer lugar no explica nada, porque siempre queda por averiguar cuándo puede o debe emplearse el artículo antes de ciertos sustantivos mediante esa elipsis; de lo cual, en último resultado, no puede darse más razón que el haberlo querido así el uso.

<sup>23</sup> Solamente se añade un ejemplo «el Tasso» como cambio (GRAE, 1870: 236).

<sup>24</sup> Titulada «Uso del artículo definido antes de nombres propios geográficos».

<sup>25</sup> Nosotros tomamos de referencia la edición de 1873, muestra más antigua que hemos podido consultar, plenamente conocedores de que sería la séptima edición, esto es, la de 1864 la última que él pudo ver y que, a su vez, seguía de modo idéntico a la quinta, última enmendada por el autor (Alonso, 2002).

I en segundo lugar, es un concepto falsísimo el de semejantes elipsis, porque *puertos e imperios* hai que piden *la* como *la Guaira, la China, la Tartaria; ciudades i naciones* que requieren *el* como *el Cairo, el Japón, el Perú*, etc. La verdad es que el artículo toma en tales casos el jénero que corresponde a la terminación del nombre propio jeográfico, i que se dice *la Turquía, la Siberia*, porque estos sustantivos terminan en *a*; *el Ferrol, el Japón, el Cairo*, porque las terminaciones *ol, en, o*, son jeneralmente masculinas. (Bello, 1873: 387).

A lo que añadía, dando la siguiente explicación de uso:

En jeneral, los nombres propios de naciones o países de alguna extensión pueden usarse con artículo o sin él, al paso que los de ciudades, villas, aldeas lo rehúsan. Pero las excepciones son numerosas. Algunos como *Venezuela, Chile*, no lo admiten; i en este caso se hallan los de naciones o países que tienen capitales homónimas, como *México, Quito, Murcia*. Al contrario, hai ciertos nombres de naciones, países, ciudades i aldeas, que ordinariamente lo llevan: *el Japón, el Brasil, el Perú, el Cairo, la Meca, el Ferrol, la Habana, el Callao, la Guaira, el Toboso* [...] (Bello, 1847: 248).

Con esto vemos que las ideas de dicho filólogo no discrepan mucho de la visión actual sobre el mismo hecho presente en la *NGRAE* (2010: 220):

Algunos topónimos se usan siempre con artículo determinado porque está incorporado a ellos: El Cairo, La Habana, La Haya, La Mancha, El Paso, El Salvador. Se dice, por tanto, Viajaré a El Salvador (no \*a Salvador). En todos estos casos el artículo ha de escribirse en mayúscula. En cambio, con otros topónimos el artículo es potestativo: no se suprime cuando se usa en nombres oficiales, como República del Perú o República Oriental del Uruguay, pero puede omitirse en otros muchos contextos: (el) Perú, (el) Paraguay, (el) Uruguay, (la) Argentina, (la) China, (la) India.

Se registran, pues, alternancias como viajar al Perú ~ viajar a Perú. En estos casos el artículo se escribe con minúscula y permite intercalar adjetivos entre él y el nombre, lo que revela que no está sintácticamente integrado. Puede compararse, por ejemplo, el actual Uruguay con \*la populosa Haya. Los nombres de los montes y de los ríos se comportan como el Uruguay, en lugar de como La Haya: Gracias a su privilegiada situación, en medio de los imponentes Alpes, Liechtenstein cuenta con numerosas estampas bucólicas (Vanguardia [Méx.], 28/11/2007).

Volviendo a la *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880, diremos ahora que en estos textos se añade para terminar otras elipsis nuevas que no habían aparecido ni en las *Gramáticas* dieciochescas, ni en la *GRAE* 1854. Sería el caso, en primer lugar, de expresiones que hoy explicaríamos por su naturaleza deíctica, tales como (18)

«¡Ahora es ella!» o «¡Buena la hemos hecho!», cuya omisión se recuperaría por elementos referenciales propios del intercambio comunicativo (*GRAE* 1870: 236; *GRAE* 1880: 268-269). Todos estos ejemplos entraron en la *GRAE* 1870, pero se mantuvieron durante décadas intactos (*GRAE* 1909: 263).

Posteriormente, se ofrecen toda una colección de casos muy descriptivos. Empecemos por el primero:

(19) ... Habéndole escrito, no me ha honrado  
Como merece la que tú me has dado.

Este ejemplo, tomado de Lope de Vega<sup>26</sup>, supone presuponer delante del artículo una «honra»:

(19') ... Habéndole escrito, no me ha honrado  
Como merece *la honra que tú me has dado*.

Este tipo de elipsis, como sabemos, es asumida en la gramática actual, más o menos tradicional, como una subordinada adjetiva sustantivada, en la que precisamente ese «la» se encargaría de ese proceso de cambio de categoría. Sin embargo, la Nueva Gramática (2010) rompe con este análisis y presenta el concepto de «relativa semilibre», que igualmente rechaza la presencia de elementos elípticos (*NGRAE*, 2010: 850).

Del mismo modo, y del mismo autor, los Académicos de ambas obras (*GRAE* 1870 y 1880) justifican *ad hoc* otras omisiones como:

(20) ELENA: Pues, ¿tú tristezas conmigo?  
Tú, ¡Señor!  
LISARDO: Que no lo estoy. (21)

En este ejemplo, según exponen, «se necesita suplir el adjetivo *triste*, deduciendo del sustantivo *tristezas*, en cuyas primeras sílabas está comprendido, ó suponer que se había dicho ántes: *Pues ¿tú estás triste conmigo?*» (*GRAE* 1870: 236-237; *GRAE* 1880: 269). Otra interpretación creemos plausible sería haber supuesto la omisión de «tienes» y así el ejemplo hubiera quedado de la siguiente manera:

(20') ELENA: Pues, ¿tú *tienes* tristezas conmigo?

En el caso de la respuesta de dicho par de adyacencia, esto es, el ejemplo (21) «que no lo estoy», consideran los académicos que se produciría una elipsis del *verbo dicendi*:

(21') LISARDO: *Digo* que no lo estoy.

Además, entendemos nosotros que ese ejemplo (21) ofrecería una interpretación similar a la que postularon para (5).

<sup>26</sup> En concreto, de *La llave de la honra*.

Parecidos comportamientos vemos con otros ejemplos que la *GRAE* 1870 muestra, y su sucesora corrobora, a partir de ejemplos literarios como son:

- (22) La minaron por tres partes, pero con ninguna se pudo volar lo que parecía menos fuerte.
- (23) Mucho importa mi partida  
Y ya el de las postas suena.

En estos ejemplos, el primero cervantino (15) y el segundo de la misma obra de Lope de Vega que acabamos de mencionar (20), reconstruyen los académicos «mina» y «partir», respectivamente (*GRAE* 1770: 237; *GRAE* 1880: 269-270). Estos casos, los cuales se señala que no son recomendables, se mantienen como descripciones elípticas en gramáticas posteriores sin variación alguna, por ejemplo, los encontramos en *GRAE* (1909: 264). Actualmente, en relación a ejemplos como el (23), la *Nueva Gramática* dice lo siguiente:

14.4.1b Tal como sucede con las construcciones elípticas en general, el análisis de los grupos nominales con sustantivo tácito es polémico. En efecto, muchos autores entienden que, en expresiones como el helado de fresa y el de limón, hay elipsis del sustantivo helado, por lo que el se comporta como artículo. Otros, en cambio, evitan hablar de elipsis en estos casos, y prefieren entender que el elemento subrayado se acerca en su funcionamiento sintáctico a un pronombre (como el francés *celui*). La primera opción es hoy mayoritaria, aunque no exclusiva. La polémica afecta, en cualquier caso, a otros determinantes [...] (*NGRAE*, 2010: 274).

Volviendo a la *GRAE* 1870, más críticos todavía son con expresiones como «no solamente» o «no sólo» (24), donde se sobreentiende la segunda negación: «que no sólo he de ofenderla», que tendría que ser entendida como «que no sólo no»<sup>27</sup> (*GRAE* 1870: 237-238; *GRAE* 1880: 270-271).

Como último tipo, antes de pasar al pleonismo, los académicos muestran un tipo de elipsis que causan «repugnante extrañeza» (*GRAE* 1770: 238; *GRAE* 1880: 271), del tipo: «Sabido por cierto la gente que el Duque tenía»<sup>28</sup> en el cual se debería restituir un gerundio por la forma compuesta de este «*Habiendo* sabido la gente» (25).

En resumen, podemos sintetizar en la tabla que mostramos a continuación el análisis detallado de todos estos ejemplos a lo largo de las tres obras académicas analizadas. Se puede observar en ella la gran cantidad de ejemplos que surgieron en la *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880, así como aquellos que se mantuvieron durante todo el siglo:

<sup>27</sup> El ejemplo pertenece a *Duelos de amor y lealtad* (jornada 3.<sup>a</sup>) de Calderón de la Barca.

<sup>28</sup> Tomado de *El Amadís de Gaula*.

N.º EJ.	GRAE 1854	GRAE 1870	GRAE 1880
1	<b>Elipsis en ablativos absolutos</b> del tipo «dada la hora»	<b>Elipsis en ablativos absolutos</b> del tipo «dada la hora»	<b>YA NO SE CONTEMPLA COMO ELIPSIS</b>
2	<b>Elipsis en saludos y despedidas</b> del tipo «buenos días», «adios»	<b>Elipsis en saludos y despedidas</b> del tipo «buenos días», «adios»	<b>Elipsis en saludos y despedidas</b> del tipo «buenos días», «adios»
3	Omisiones en <b>agradecimientos</b> como «gracias»	Omisiones en <b>agradecimientos</b> como «gracias»	Omisiones en <b>agradecimientos</b> como «gracias»
4	<b>Elipsis en pares</b> del tipo «¿Qué tal?» y en su respuesta «Bien»	<b>Elipsis en pares</b> del tipo «¿Qué tal?» y en su respuesta «Bien»	<b>Elipsis en pares</b> del tipo «¿Qué tal?» y en su respuesta «Bien»
5	Elipsis en respuestas del tipo «La sé» o «Lo soy»	Elipsis en respuestas del tipo «La sé» o «Lo soy»	Elipsis en respuestas del tipo «La sé» o «Lo soy»
6	Elipsis introducidas por interrogativos como «qué»	Elipsis introducidas por interrogativos como «qué»	Elipsis introducidas por interrogativos como «qué»
7	Omisiones en respuestas con «sí», «no»	Omisiones en respuestas con «sí», «no»	Omisiones en respuestas con «sí», «no»
8	Interjecciones	Interjecciones	Interjecciones
9	<b>Aposiciones</b> tipo «Madrid, capital de España», «Madrid que es la capital de España»	<b>Aposiciones</b> tipo «Madrid, capital de España», «Madrid que es la capital de España»	<b>Aposiciones</b> tipo «Madrid, capital de España», «Madrid que es la capital de España»

10	Oraciones como «un vasallo pródigo» (zeugma encubierto)	<b>YA NO SE CONTEMPLA COMO ELIPSIS</b>	<b>YA NO SE CONTEMPLA COMO ELIPSIS</b>
11	Elipsis del nombre común en estructuras de <b>artículo seguido de nombre propio</b> como «el Ebro»	Elipsis del nombre común en estructuras de <b>artículo seguido de nombre propio</b> como «el Ebro»	<b>YA NO SE CONTEMPLA COMO ELIPSIS</b>
13-14 <sup>29</sup>		Elipsis del determinante (artículo o posesivo) en un sintagma con dos núcleos ( <b>tipo de zeugma</b> )	Elipsis del determinante (artículo o posesivo) en un sintagma con dos núcleos ( <b>tipo de zeugma</b> )
15		Elipsis del núcleo al que hacen referencia dos complementos como «el merecimiento de la sabiduría, el Ø de la virtud» ( <b>tipo de zeugma</b> )	Elipsis del núcleo al que hacen referencia dos complementos como «el merecimiento de la sabiduría, el Ø de la virtud» ( <b>tipo de zeugma</b> )
16		Elipsis de núcleos verbales (simples) del tipo «era de compleción sana, Ø seco de carnes» ( <b>tipo de zeugma</b> )	Elipsis de núcleos verbales (simples) del tipo «era de compleción sana, Ø seco de carnes» ( <b>tipo de zeugma</b> )
17		Elipsis de núcleos verbales (perifrásticos) del tipo «se le pasaban las noches	Elipsis de núcleos verbales (perifrásticos) del tipo «se le pasaban las noches leyendo y Ø los

<sup>29</sup> En la enumeración omitimos el 12 puesto que este ejemplo se refería a un caso comentado que había desaparecido ya en el primer modelo decimonónico y, por tanto, queda fuera del estudio (Vid. apartado 3.1).

		leyendo y Ø los días Ø», donde se omiten «se le pasaban» y «leyendo» ( <b>tipo de zeugma</b> )	días Ø», donde se omiten «se le pasaban» y «leyendo» ( <b>tipo de zeugma</b> )
18		Elipsis como «ahora es ella» cuya ausencia se recupera con <b>gestos o elementos referenciales</b> del intercambio	Elipsis como «ahora es ella» cuya ausencia se recupera con <b>gestos o elementos referenciales</b> del intercambio
19		Elipsis del antecedente en estructuras como «La que (relativo)» ( <b>adjetiva semilibre</b> )	Elipsis del antecedente en estructuras como «La que (relativo)» ( <b>adjetiva semilibre</b> )
20		Elipsis en el ejemplo «¿tú tristezas conmigo?» (estás triste, tienes tristezas)	Elipsis en el ejemplo «¿tú tristezas conmigo?» (estás triste, tienes tristezas)
21		<b>Elipsis en el verbo dicendi</b> en estructuras como «que no lo estoy»	<b>Elipsis en el verbo dicendi</b> en estructuras como «que no lo estoy»
22		Elipsis del sustantivo tras «ninguna» ( <b>pronombre indefinido/cuantificador existencial</b> )	Elipsis del sustantivo tras «ninguna» ( <b>pronombre indefinido/cuantificador existencial</b> )
23		Elipsis en <b>estructuras artículo definido + complemento</b> como «el de las postas»	Elipsis en <b>estructuras artículo definido + complemento</b> como «el de las postas»

24		<b>Elipsis de «no»</b> en «no solo... no» o «no solamente... no»	<b>Elipsis de «no»</b> en «no solo... no» o «no solamente... no»
25		Elipsis del gerundio en estructuras como «sabido por» que equivaldría «habiendo sabido» ( <b>gerundio compuesto</b> )	Elipsis del gerundio en estructuras como «sabido por» que equivaldría «habiendo sabido» ( <b>gerundio compuesto</b> )

Ilustración 6. Comparativa-resumen de los ejemplos elípticos entre la *GRAE* 1854, *GRAE* 1870 y *GRAE* 1880. Elaboración propia.

En definitiva, como podemos observar, el listado de ejemplos va aumentando de modo significativo en las obras decimonónicas, detectándose ejemplos muy diversos que pueden resumirse en distintas tendencias:

		N.º EJEMPLO	PRESENTE EN <i>GRAE</i> DEL XVIII	APARICIÓN EN LAS <i>GRAE</i> DEL XIX
Elipsis producida en estructuras lexicalizadas en las que el hablante tiene que recuperar la información no emitida por medio de su competencia metalingüística		1-4	X	
Elipsis como sustitución pronominal de una información que el emisor acaba de emitir (anáfora)		5-6		X
Elipsis como supresión del tema (información conocida) dentro de un par de adyacencia (diálogo)		7		X
Elipsis equivalente al zeugma <sup>30</sup>	VERBAL	10, 16-17	X	
	OTRAS	13-15		X

<sup>30</sup> Se introduce la elipsis nominal y la posibilidad de que no sea estrictamente una palabra.

Elipsis que se actualizan en el discurso por la información deíctica que le acompaña	18		X
Elipsis de <i>verbo dicendi</i> que adelantan el concepto de <i>enunciación</i> .	21		X
Elipsis como recurso del gramático para justificar ausencias en la oración o el funcionamiento de partes de la oración	8-9, 11, 19-20, 22-25	X	

Ilustración 7. Síntesis de los tipos de elipsis empleados por las Gramáticas decimonónicas (distinguiendo los ejemplos de nueva aparición o mantenimiento). Elaboración propia

Así, como vemos, se introducen como novedades ejemplos que, de manera subrepticia, comienzan a plantear interrogantes que despertarán un gran interés en los estudios gramaticales y lingüísticos de las últimas décadas del siglo xx y de las primeras del xxi, como es la relación entre la elipsis y la sustitución de palabras dentro de la Lingüística del texto, las omisiones en la conversación o su vínculo con el contexto extraverbal (en el ámbito de la Pragmática) o la distinción de enunciado/enunciación.

#### 4. Conclusiones

Como creemos haber expuesto, el capítulo de la ‘*Sintaxis figurada*’ es un apartado ineludible en las primeras *Gramáticas* de la Real Academia y, de hecho, estará presente hasta el *Esbozo* de 1973 (RAE, 1973: 6). Dentro de ella, la elipsis guarda un lugar privilegiado. En su análisis no se muestran grandes variaciones en cuanto a su definición, la cual ya había sido modificada en la *GRAE* 1796 (Castañeda San Cirilo, 2023: 23), pero sí se produce a lo largo de esta centuria un importante aumento de ejemplos elípticos. Esta situación, creemos presenta una consecuencia negativa y una positiva. Empecemos por aquella.

Si, como decimos, la tendencia de este siglo fue describir y enumerar ejemplos, sin aportar unas normas de uso claras con respecto a la elipsis, ni de ninguna de las otras figuras, es fácil comprender que, como apuntó Gómez Asencio (1981: 81):

La sintaxis figurada constituyó, así, un reducto, un *cajón de sastre* donde se metía todo aquello que de una u otra manera alteraba la sintaxis natural; pero no se convirtió, como sucedió, por ejemplo, en la obra del Brocense, o de algunos que tímidamente le precedieron, en un principio explicador de la sintaxis: ningún gramático vislumbró la posibilidad de que la sintaxis

figurada como un todo pudiese ser concebida como tal sintaxis, es decir, como un conjunto de procedimientos estrictamente gramaticales mediante los cuales se conseguía describir y explicar ciertos fenómenos lingüísticos (sintácticos).

De este modo, estas enumeraciones detalladas, pero nada explicativas y totalmente aisladas, creemos, serían el origen de la llamada *elipsomanía* defendida por Gutiérrez Ordóñez (1997) que, a su vez, será el germen de la *elipsofobia* que azotará a la Lingüística en el siglo xx.

Sin embargo, en el otro lado de la moneda, como también creemos haber podido mostrar, estos listados iban siendo cada vez más exhaustivos, ofreciendo situaciones muy dispares (nivel textual, dialógico, etcétera), las cuales serían reflejo de los aspectos que causaban interés para los académicos decimonónicos que, de alguna manera, estaban sentando las bases del estudio de la elipsis como mecanismo de cohesión textual y de economía conversacional, entre otras.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes directas. Corpus primario

- GRAE 1854 = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1854): *Gramática de la lengua castellana*, 5.<sup>a</sup> ed. En línea: [Google Play Books](#) [consulta: 02 octubre 2022].
- GRAE 1870 = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1870): *Gramática de la lengua castellana*, 12.<sup>a</sup> ed. En línea: [Google Play Books](#) [consulta: 02 noviembre 2022].
- GRAE 1880 = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1880): *Gramática de la lengua castellana*, 15.<sup>a</sup> ed. En línea: [Google Play Books](#) [consulta: 02 noviembre 2022].

### Fuentes directas. Corpus secundario

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1771): *Gramática de la lengua castellana*, 1.<sup>a</sup> ed. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 17 noviembre 2022].
- (1772): *Gramática de la lengua castellana*, 2.<sup>a</sup> ed. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 17 noviembre 2022].
- (1781): *Gramática de la lengua castellana*, 3.<sup>a</sup> ed. En línea: [Google Play Books](#) [consulta: 17 noviembre 2022].
- (1793): *Gramática de la lengua castellana*. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 17 noviembre 2022].
- (1796): *Gramática de la lengua castellana*, 4.<sup>a</sup> ed. En línea: [Google Play Books](#).

- (1780): «Diccionario de la lengua castellana», en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 1.<sup>a</sup> ed. En línea: [Diccionario Histórico de la Lengua Española](#) [consulta: 17 noviembre 2022].
- (1869): *Diccionario de la lengua castellana*, Imprenta de don Manuel Rivadeneyra, Madrid.
- (1884): «Diccionario de la lengua castellana», en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 12.<sup>a</sup> ed. En línea: [Diccionario Histórico de la Lengua Española](#) [consulta: 10 noviembre 2022].
- (1899): *Diccionario de la lengua castellana*, Imprenta de los sres. Hernando y Compañía, Madrid, 13.<sup>a</sup> ed.
- (1909): *Gramática de la lengua castellana*, 26.<sup>a</sup> ed. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 19 noviembre 2022].
- (1914): *Diccionario de la lengua española*, 14.<sup>a</sup> ed. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 11 noviembre 2022].
- (1925): «Diccionario de la lengua española», en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 15.<sup>a</sup> ed. En línea: [Diccionario Histórico de la Lengua Española](#) [consulta: 15 noviembre 2022].
- (1939): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 16.<sup>a</sup> ed.
- (1947): *Diccionario de la lengua española*, 17.<sup>a</sup> ed. En línea: [Archive.org](#) [consulta: 9 noviembre 2022].
- (1956): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 18.<sup>a</sup> ed.
- (1970): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 19.<sup>a</sup> ed.
- (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe.
- (1984): *Diccionario de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 20.<sup>a</sup> ed.
- (1992): «Diccionario de la lengua española», en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 21.<sup>a</sup> ed. En línea: [Diccionario Histórico de la Lengua Española](#) [consulta: 12 noviembre 2022].
- (2001): «Diccionario de la lengua española», en Real Academia Española (ed.), *Mapa de diccionarios académicos*, 22.<sup>a</sup> ed. En línea: [Diccionario Histórico de la Lengua Española](#) [consulta: 15 noviembre 2022].
- (2010): *Nueva gramática de la lengua española: Manual*, Espasa, Madrid.
- (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed. Actualizada. En línea: [Diccionario de la Lengua Española](#) [consulta: 20 noviembre 2022].
- (s. f.): *Ediciones de la Gramática académica*. En línea: [rae.es](#) [consulta: 11 noviembre 2022].

## Fuentes indirectas

- ALEMANY, L. de (1838): *Elementos de la gramática castellana dispuestos para uso de la juventud*, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, Madrid.
- ALONSO, A. (2002): «Prólogo», en *Gramática: gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. En línea: [Cervantes Virtual](#) [consulta: 1 diciembre 2022].
- BELLO, A. (1873): *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, Librería del Mercurio, Santiago, 10.<sup>a</sup> ed.
- CALERO VAQUERA, M. L. (2000): «La gramática de Andrés Bello (1847-1997)», en C. Schmitt y N. Cartagena (coord.), *Actas del congreso-homenaje celebrado con motivo del ciento cincuenta aniversario de la Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, pp. 1-20. En línea: [Dialnet](#).
- (2016): «Inicios y desarrollo de la gramática escolar en la tradición hispánica (siglo XIX)», *Ianua: Revista Philologica Romanica*, 15-16, pp. 103-119.
- CARRILLO NAVARRO, P. (2004): «Sintaxis figurada: conceptos y fuentes bibliográficas», *Tonos: Revista electrónica de estudios filológicos*, 8. En línea: [Revista electrónica de estudios filológicos](#) [consulta: 30 octubre de 2022].
- CASTAÑEDA SAN CIRILO, L. (2023): «La elipsis en la ‘Sintaxis figurada’ de las Gramáticas de la lengua castellana dieciochescas de la Real Academia Española», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 23, 1, pp. 9-33. En línea: [Artifara](#) [consulta: 13 octubre de 2023].
- CORREAS, G. (1903 [1626]): *Arte grande de la lengua castellana*, Real Academia de la Lengua, Madrid. Edición del Conde de Viñaza.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2019): *Las figuras retóricas: el lenguaje literario 2*, Arco-Libros, Madrid.
- GARCÍA FOLGADO, M. J. (2005): *La Gramática Española y su enseñanza en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX (1768-1815)*, Universidad de Valencia. Tesis Doctoral.
- GARRIDO VÍCHEZ, G. B. (2008): *Las Gramáticas de la Real Academia Española: Teoría gramatical, sintaxis y subordinación (1854-1924)*, Universidad de Salamanca.
- (2012): «De la Gramática al Epítome: la Real Academia Española ante la enseñanza gramatical. El caso de 1857», *Revista argentina de historiografía lingüística*, IV, 2, pp. 101-115.
- GAVIÑO RODRÍGUEZ, V. (2012): «Nuevas pistas acerca de la edición “no tan fantasma” de la Gramática de la Real Academia Española de 1788», *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 8, pp. 95-118.
- GÓMEZ ASENCIO, J. J. (1981): *Gramática y categorías verbales en la tradición española, 1771-1847*, Universidad de Salamanca.

- (2008): «El trabajo de la Real Academia Española en el siglo XVIII (y después)», *Península*, 5, pp. 31-54.
- (2009): «De “gramática para americanos” a “gramática de todos”. El caso de Bello (1847)», *Revista argentina de historiografía lingüística*, 1, 1, pp. 1-18.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, S. (1997): *Principios de sintaxis funcional*, Arco-Libros, Madrid.
- HERRANS y QUIRÓS, D. N. (1827): *Elementos de gramática castellana para uso de los niños que concurren a las escuelas. Dispuestos en forma de diálogo para la mejor instrucción de la juventud*, Oficina de Julián Viana Razola, Madrid.
- HIDALGO MARTÍNEZ, J. (1914): *Curso gradual de Gramática castellana*, Ivaldi y Checchi, Buenos Aires.
- JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, J. (2016): *Manual básico de las figuras retórico-poéticas*, Universidad de Jaén, Jaén.
- JIMÉNEZ PATÓN, J. (1604): *Eloquencia española en Arte*, editado por Thomas de Guzmán, Toledo.
- LAUSBERG, H. (1975 [1960]): *Elementos de Retórica literaria*, Gredos, Madrid. Versión española de M. Marín Casero.
- LÁZARO MORA, F. (1981): *La presencia de Andrés Bello en la filología española*, Ediciones Universidad de Salamanca.
- MARTÍN JIMÉNEZ, A. (1997): *Retórica y literatura en el siglo XVI: El Brocense*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MARTÍNEZ GÓMEZ GAYOSO, B. (1743): *Gramática de la lengua castellana. Reducida à breves Reglas, y facil methodo para instrucción de la Juventud*, Imprenta de Juan de Zúñiga, Madrid.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1988): *Manual de Retórica*, Cátedra, Madrid.
- NEBRIJA, A. de (2011 [1492]): *Gramática sobre la lengua castellana*, Real Academia Española, Madrid. Ed., estudio y notas de C. Lozano.
- PELEGRÍN, L. de (1825): *Elementos de la gramática universal aplicados a la lengua española*, Imprenta d'Achard, Marsella.
- PUJANTE, D. (2003): *Manual de retórica*, Castalia, Barcelona.
- (2022): «Formulación actual de una retórica constructivista. Su carácter interdisciplinar», en D. Pujante y Javier Alonso Prieto (eds.), *Una retórica constructivista. Creación y análisis del discurso social*, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, pp. 47-60.
- QUINTILIANO, M. F. (1799): *Instituciones oratorias*, Arbitrio, Madrid. Traducción y anotaciones de Rollín.
- RIDRUEJO, E. (1989): «Los Rudimentos de gramática castellana de Jovellanos y la Gramática de la Real Academia», en J. Borrego Nieto (coord.), *Philologica II. Homenaje a D. Antonio Llorente*, Universidad de Salamanca, pp. 399-414.

- RODRÍGUEZ, B. (1983): «Lagunas del enunciado: elipsis y catálisis», en *Contexto*, 1, pp. 93-128.
- SALVÁ, V. (1835): *Gramática de la lengua castellana...*, 2.<sup>a</sup> edición. En línea: [Archive.org](https://archive.org) [consulta: 16 noviembre 2022].
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. «El Brocense» (1976 [1585]): *Minerva o De la propiedad de la lengua latina*, Cátedra, Madrid. Introducción y traducción de F. Riveras Cárdenas.
- SAQUERIZA, J. (1828): *Gramática elemental de la Lengua castellana, con un compendio de ortografía*, Imprenta de Núñez, Madrid.
- SARMIENTO, R. (1977): *Aportación a la historia de la gramática de la Real Academia Española*, Universidad Autónoma de Madrid. Tesis doctoral.
- TABOADA GIL, M. (1981): «Notas para una edición de las primeras gramáticas de la Real Academia Española (1771, 1772, 1781 y 1788)», *Verba*, 8, pp. 79-112.
- TORÍO DE LA RIVA, T. (1798): *Arte de escribir por reglas y con muestras, según la doctrina de los mejores autores antiguos y modernos, extrangeros y nacionales: acompañado de unos principios de Aritmética, Gramática y Ortografía Castellana, Urbanidad y varios sistemas para la formación y enseñanza de los principales caracteres que se usan en Europa*, Imprenta de la Viuda de Don Joaquín Ibarra, Madrid.
- VILLAR, J. (1651): *Arte de la lengua española. Reducido a reglas y preceptos de rigurosa gramática*, Imprenta de Francisco Verengel, Valencia.

## AISLAMIENTO DE LA MUJER DE ENTRESIGLOS EN DOS CUENTOS DE PARDO BAZÁN

MARÍA ABOAL

Universidad Internacional de La Rioja

Recepción: 10 de mayo de 2023 / Aceptación: 7 de septiembre de 2023

**Resumen:** En estas páginas se analizan dos cuentos de Emilia Pardo Bazán del período de entresiglos —«La niña mártir» (1893) y «La emparedada» (1907)— en los que nos advierte de cómo la represiva realidad femenina de finales del XIX extendía ya sus brazos hacia el nuevo siglo XX. La elección de estos relatos se fundamenta en esa coincidencia simbólica del cautiverio femenino y en el tiempo en que fueron escritos, una época especialmente fascinante de la literatura a la que, una vez más, Pardo Bazán supo unirse, incluso adelantarse, y experimentar con ella de manera magistral: el Fin de Siglo.

**Palabras clave:** Emilia Pardo Bazán, aislamiento femenino, entresiglos, cuentos.

**Abstract:** These pages analyze two stories by Emilia Pardo Bazán from the turn of the century period —«La niña mártir» (1893) and «La emparedada» (1907)» in which she warns of how the repressive female reality of the late nineteenth century was already extending its arms towards the new twentieth century. The choice of these stories is based on the symbolic coincidence of female captivity and the time in which they were written, a particularly fascinating period of literature which, once again, Pardo Bazán knew how to join, even anticipate, and experiment in a masterful way: the fin de siècle.

**Keywords:** Emilia Pardo Bazán, female isolation, turn of the century, stories.

«La mujer se ahoga, presa en las estrechas  
mallas de una red de moral menuda, menuda»  
(Pardo Bazán, 2018: 156).

## Introducción

Emilia Pardo Bazán es la novelista española más importante del siglo XIX, figura asombrosamente compleja del realismo-naturalismo, así como feminista y defensora incansable de los derechos de la mujer<sup>1</sup>. Nuestra escritora gallega denunció en multitud de ocasiones la injusta situación a la que la sociedad decimonónica limitaba y condenaba a las mujeres. En estas páginas analizaremos dos de sus cuentos del período de entresiglos en los que doña Emilia nos acerca a una represiva realidad femenina de finales del XIX que extendía sus brazos hacia el nuevo siglo XX.

La relevancia de los cuentos de Pardo Bazán en toda su obra no solo se debe a su ingente cantidad (más de 500 cuentos publicados), sino especialmente a su maestría en el género y a la diversidad de temas que abarcó en ellos<sup>2</sup>. Sus propias palabras sobre esta parte de su narrativa son muy ilustrativas:

[...] he escrito a estas fechas gran número de cuentos, pero acaso te sorprenda si digo que pasan de cuatrocientos, y a todo correr se acercan a quinientos ya. No pocos, antes de ser recogidos en volumen, andan vertidos a varias lenguas en tierras muy lejanas, a pesar del descuido de una autora que no por indiferencia ni por desdén, sino por falta de tiempo, suele no contestar a las amables cartas de sus bondadosos traductores (Pardo Bazán, 1900: 5).

A continuación, y siguiendo el orden cronológico de las composiciones, analizaremos en «La niña mártir» (1893) y «La emparedada» (1907) —ambos incluidos en su recopilación de *Cuentos trágicos* de 1912— la denuncia que realiza Pardo Bazán del aislamiento femenino, tanto físico como mental, que todavía se seguía ejerciendo sobre la mujer de su época. Así, la autora nos obliga a contemplar el terrible escenario en el que la mujer decimonónica continuaba recluida en la

---

<sup>1</sup> Pardo Bazán fue una de las feministas más prominentes de España en el fin de siglo, siendo ella misma quien se definió como «feminista radical» en una entrevista en *La Esfera* (1914, n.º 7). También Clemessy (1981, II: 829) destaca cómo «Su utilización del tema feminista es única en la novela española de la época».

<sup>2</sup> Baquero (1949: 71) ya afirmó que nuestra escritora es «la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura». Hay diversos estudios y cuantificaciones de su producción cuentística, entre ellas Bravo-Villasante (1962) habla de unos 490 cuentos y Clémessy (1972) de 561, si bien Paredes (2003) llega a proporcionar la cifra de 582 reconocidos, aunque tampoco puede por ahora cerrarse como definitiva.

condición de niña eterna en la que la sociedad del Ochocientos pretendió mantenerla al seguir negándole el derecho a la educación y al voto, continuando así con la exclusión social de la mujer que la Ilustración mantuvo a pesar de su reivindicación de los derechos de la ciudadanía. Como comprobaremos en las siguientes páginas, la habitual denuncia social de nuestra célebre escritora se manifiesta aquí en una fascinante acusación literaria a través del cautiverio femenino en dos historias diferentes pero con un mismo denominador común: la muerte, tanto en vida como en el desenlace, de las protagonistas.

Por tanto, el objetivo fundamental de esta investigación es ahondar en estos relatos pardobazanianos tanto para seguir reconociendo la importancia de la escritura de Pardo Bazán en el período de entresiglos, como para buscar en estos cuentos su manera de ejercer la denuncia social y de género ya a comienzos del siglo xx. Si bien son numerosos los cuentos de reivindicación feminista de doña Emilia, habitualmente lo más estudiado en este tipo de relatos ha sido la violencia de género (Patiño, 2018). En esta ocasión, y pese a tener muchos puntos en común con esta idea, en estas páginas pretendo centrar la mirada sobre unos cuentos en los que la autora expone un encierro físico de las mujeres al aislarlas en un espacio cerrado para revisitar los cuentos como otro territorio desde el que poder continuar estudiando y reivindicando la modernidad de una escritora como Pardo Bazán, que siguió escribiendo en el siglo xx, aunque muchas veces esto se olvide o se pase por alto por su importancia fundamental durante el xix<sup>3</sup>. Y es que precisamente, la elección de estos relatos, además de la coincidencia temática del cautiverio, se fundamenta en el tiempo en el que fueron escritos, en una época especialmente fascinante de la literatura a la que, una vez más, Pardo Bazán supo unir, incluso adelantarse, y experimentar de manera magistral: el Fin de Siglo. Tal y como afirma Sotelo (2021: 8), la dimensión intelectual y la relevancia de doña Emilia no ha sido todavía reconocidos en los numerosos estudios sobre la crisis del 98, cuando es «una de los intelectuales más importantes de esa crisis» (8)<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Como señala Thion (2021: 57), y más allá de limitadoras divisiones cronológicas, Pardo Bazán fue una pionera de la Edad de Plata, algo que también parece haberse olvidado: «Por haber vivido entre dos siglos ha sido leída y estudiada de manera algo fragmentada, aprisionada en el xix, olvidada en el xx. Porque sobre doña Emilia pesa el éxito con el que irrumpió en la novela y en la crítica literaria al introducir el Naturalismo, se la suele enmarcar como representante de la Gran Novela Moderna. Esto ha hecho que quede encasillada entre los escritores decimonónicos y ha condicionado su perfil de moderna entre los especialistas del siglo xx y no del xix».

<sup>4</sup> Ya lo advertía Whitaker (1988: 20): «Muy pocos estudios han reparado en la importancia de *La Quimera* en el ambiente europeo de *fin de siècle*, o recordado que Emilia Pardo Bazán fue, quizá, la única crítica importante en España durante la última década del siglo xix que conocía los cambios en la sensibilidad estética de Europa».

A pesar de los reiterados olvidos, la formidable fecundidad y el indiscutible talento narrativo, periodístico y viajero, hacen de doña Emilia un referente primordial en la vida intelectual española de la crisis de entre siglos, especialmente desde la modernidad y el feminismo (Sotelo, 2021: 8).

## La mujer española en el Fin de Siglo

Precisamente, es a partir de la última década del Ochocientos cuando se acentúa en la escritura de Pardo Bazán tanto su preocupación por profundizar más en lo psicológico como en la cuestión femenina, inaugurado además este período por sus célebres cartas a Gertrudis Gómez de Avellaneda publicadas en *La España Moderna*, el 27 de febrero de 1889<sup>5</sup>. Asimismo, y junto a sus novelas *Insolación* y *Morriña* (ambas también de 1889) nuestra escritora publica diversos artículos centrados en la mujer, y muchos de ellos también aparecidos en la misma revista cultural que las cartas. Asimismo, a partir de los años 90 doña Emilia escribe algunos de sus cuentos considerados más feministas: *El indulto*, *Las medias rojas*, *Aire*, *El revólver*, *La dentadura...*<sup>6</sup>.

Durante todo el Ochocientos la mujer estaba limitada en múltiples aspectos de su vida que solo le permitían ejercer principalmente tres papeles secundarios en la sociedad como lo eran el de esposa y madre, la famosa figura de ángel del hogar, el papel de santa y ferviente religiosa, o el papel completamente opuesto, el de prostituta o mala mujer, si se atrevía de algún modo a salirse de las dos posibilidades anteriores<sup>7</sup>. A esta restringida realidad se sumaba la creencia o consideración de que la mujer era un ser débil y proclive a la enfermedad, tanto psicológica como físicamente; en este sentido, no olvidemos que el siglo XIX construyó la imagen femenina desde su categorización como histérica. Así, a lo largo de la historia el cuerpo de la mujer se ha utilizado en un sinnúmero de ocasiones como excusa o estrategia para condenarla a un papel secundario en la esfera pública y privada

---

<sup>5</sup> Recordemos que en esas cartas la escritora gallega reflexiona sobre la negación de la Real Academia de la Lengua Española a admitir a mujeres en la institución.

<sup>6</sup> Casualmente, y como bien advierte Paredes (1979: 8), es a partir de 1890 cuando doña Emilia se dedica al cuento de manera más regular. Si bien habitualmente sus cuentos fueron publicados en prensa, la propia autora los recopiló después en diversas colecciones entre las que podemos destacar *La dama joven* (1885), *Cuentos escogidos* (1891), *Cuentos de Marineda* (1892), *Cuentos de amor* (1898), *Cuentos dramáticos* (1901) y *Cuentos trágicos* (1912).

<sup>7</sup> Sobre el modelo católico de mujer, véase De Giorgio (2000: 206-240), donde nos recuerda que «El avance decimonónico del sentimentalismo religioso se halla en íntima relación con el sentimentalismo familiar: el modelo femenino católico es exclusivamente el de la esposa y el de la madre. En la esposa, la Iglesia busca sumisión y espíritu de abnegación» (212). Sobre la adoctrinación de la mujer recordemos, por ejemplo, la novela *El ángel del hogar* (1857) de María del Pilar Sinués de Marco, quien después dirigiría una revista con el mismo nombre (1864-1869).

como ser débil y enfermo y de esta manera poder así impedirle ejercer la autoridad (esto es precisamente lo que sucedía con la célebre histeria decimonónica). Este hecho puede contemplarse con facilidad en la literatura del Ochocientos, donde Labanyi (2011: 24) argumenta el protagonismo de las mujeres en la novela realista porque «eran miembros de la nación pero carecían de derechos cívicos, y, por consiguiente, estaban excluidas de la sociedad civil». En este sentido conviene recordar cómo el revolucionario siglo XVIII, con todo el estruendo generado por la Ilustración en diferentes ámbitos, no consiguió superar el aislamiento femenino dentro de la ciudadanía, negándole a las mujeres los mismos derechos que entonces se aprobaron para los hombres. Así, y a pesar de la Revolución Francesa, la mujer queda relegada a un lado, directamente ignorada. Dos años después la escritora y feminista Olympe de Gouges publicó en 1791 la fundamental *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana*. Esta revolucionaria francesa, que anteriormente y como tantas otras feministas había luchado contra la esclavitud, fue ejecutada poco después, en 1793. Entre estas dos fechas, en 1792 Mary Wollstonecraft publicaba en Inglaterra otra obra fundamental influenciada por los acontecimientos revolucionarios de París (a donde viaja ese mismo año) que insiste en defender el protagonismo social de las mujeres: *Vindicación de los derechos de la mujer*: «¿No se comporta usted de forma similar cuando fuerza a todas las mujeres, al negarles los derechos políticos y civiles, a continuar encerradas en sus familias, caminando a tientas en la oscuridad?» (Wollstonecraft, 2021: 16). Más de 100 años después, doña Emilia seguía insistiendo en la imperiosa necesidad de que las mujeres estudiaran, como por ejemplo también defendió en su famoso «Discurso inaugural del Ateneo de Valencia» el 29 de diciembre de 1899<sup>8</sup>.

Por tanto, ya adentrándonos en el siglo XX, comprobamos en estos cuentos cómo la mujer seguía entonces socialmente condicionada por su cuerpo (supuestamente inferior al del hombre) y encerrada por ello dentro de esta primera premisa. Al mismo tiempo, la mujer del XIX está además contenida en una segunda subordinación: aquella a la que la someten todas las instituciones femeninas, desde la ley al matrimonio (Showalter, 1987). Resultan fascinantes y aterradoras a la vez las numerosas conexiones que encontramos entre los conceptos de mujer, locura y confinamiento o reclusión. Así, los espacios privados y públicos donde se movían las mujeres pueden alternarse y podemos entonces hablar de sus propias familias, sus casas, sus matrimonios o los manicomios donde se las encerraban como todos ellos espacios de reclusión porque, como veremos a continuación en los cuentos de Pardo Bazán, en todos estos lugares la mujer seguía encerrada,

---

<sup>8</sup> No olvidemos que doña Emilia tradujo y editó en su Biblioteca de la Mujer otro de los textos clásicos de la historia del feminismo: *El sometimiento de las mujeres*, de John Stuart Mill, publicado en 1869 y que llegó a España de la mano de doña Emilia en 1892.

incapacitada para decidir por sí misma y para actuar con libertad: era por tanto una mujer cautiva, una mujer silenciada.

Y es que todo, absolutamente todo, se había controlado en el siglo XIX en la mujer: desde su limitada educación (dirigida a agradar al varón, ya fuera con labores del hogar, tocando el piano, etc.), con unas lecturas dirigidas para conseguir ser virtuosas y moverse dentro de los cánones de esposa y madre sumisa, a su cuerpo (no olvidemos la manera con la que el corsé seguía asfixiando la fisonomía femenina), contemplado como cuerpo del pecado por la Iglesia y como cuerpo enfermo por los médicos e internado por todos ellos en tantas ocasiones<sup>9</sup>. Cabe recordar aquí las palabras de Foucault (2002: 196-197) sobre cómo la marcación binaria entre lo normal y lo anormal es utilizada por los mecanismos de poder para así poder modificar aquello considerado anormal, para justificar de esta forma un control disciplinario, el mismo que se ejerce en las prisiones, en los manicomios o en las casas y en las familias y matrimonios de las mujeres decimonónicas. Así, en los dos cuentos pardobazanianos analizados a continuación, podremos contemplar esa utilización de la reclusión o el cautiverio como manera de control disciplinario.

Cierro esta contextualización con la célebre conferencia «La educación del hombre y de la mujer» (1892) que pronunció nuestra escritora gallega a finales del Ochocientos:

Es decir, que el eje de la vida femenina para los que así piensan (y son innumerables, cumple a mi lealtad reconocerlo), no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos, y si no hay hijo ni esposo, la del padre o del hermano y cuando éstos faltaren, la de la entidad abstracta del género masculino. El origen de esta creencia, sienten muchos que es un triste episodio de la dolorosa y sublime historia del progreso, en que cada paso hacia delante cuesta sangre y lágrimas. Lo mismo nace que nace salvaje el individuo, quizá nació salvaje la humanidad, y la bestial fuerza del macho, allá en las oscuras cavernas troglodíticas, subyugó a su compañera. Los viejos mitos y fábulas de las amazonas, de las valkirias, de las belicosas mujeres que prestan otro nombre al río Marañón, indican que la mujer no siempre se sometió, y que en ocasiones probó a rechazar la fuerza con la fuerza (Pardo Bazán, 2018: 152).

---

<sup>9</sup> Resulta paradójico lo que ya señaló Showalter (1987: 98) sobre cómo en algunas ocasiones los manicomios les permitían a las mujeres mayor libertad que la que podían alcanzar fuera de ellos (algo similar a lo que en otras épocas sucedía con los conventos).

### «La niña mártir» (1893)

En la primera de estas narraciones, el cuento «La niña mártir» (1893), asistimos al encierro al que es sometida una niña desde su nacimiento hasta su reclusión final y definitiva en el nicho. En su relato Pardo Bazán nos presenta a una criatura presa en su propio hogar, a la que, paradójicamente, el afán excesivamente protector de sus padres termina matando. La presentación de la protagonista comienza aclarando al lector que no se trata de uno de los frecuentes casos publicados en la prensa decimonónica sobre una niña pobre abandonada en la calle, sino de todo lo contrario, de una criatura que vive en la opulencia<sup>10</sup>: «La mártir de que voy a hablaros tuvo la ropa blanca por docenas de docenas, bordada, marcada con corona y cifra [...]; el frío la encontraba acolchada de pieles y edredones; diariamente lavaba su cuerpo con jabones finísimos y aguas fragantes una *chambermaid* británica» (Pardo Bazán, 2001).

A continuación, la voz narradora nos presenta los espacios posibles de la acción y de la vida de la pequeña, si bien veremos con el relato que ambos constituyen o se fusionan simbólicamente en el mismo: un encierro radical entre cuatro paredes, ya estén estas forradas de tapices y con numerosas «estufas y caloríferos» (el palacete de invierno), o con jardines y estanques (la quinta de verano junto al mar). Incluso si la niña quiere salir al exterior, tiene a su disposición un landó, el carruaje cubierto de la época, con lo que de nuevo se encuentra dentro de cuatro parapetos protectores.

Pues no obstante, yo os digo que la niña de mi cuento era mártir, y que mártir murió, y que después de muerta, su cara, entre los pliegues del velo de muselina, mostraba más acentuada que nunca la expresión melancólica y grave, tan sorprendente en una criatura de diez años, adorada y criada entre algodones.

Mártir, creedlo; tan mártir como las abandonadas que en las noches de enero se acurrucan tiritando en el umbral de una puerta. La vida es así; para todos tienen destinado su trago de ajeno; sólo que a unos se lo sirve en copa de oro cincelada, y a otros en el hueco de la mano. El dolor es eternamente fecundo; unas veces da a luz en sábanas de holanda, y otras, sobre las guijas del arroyo (Pardo Bazán, 2001).

La escritora gallega incide aquí en que el temor de unos padres mayores, a quienes ha costado mucho concebir, se convertirá en toda una trampa para la niña protagonista, que vivirá constantemente vigilada y observada tanto por la figura

---

<sup>10</sup> Cabe recordar aquí las habituales representaciones literarias del realismo naturalismo de los niños que vivían en la miseria (pensemos en *La Tribuna* de la propia doña Emilia, o en obras de Galdós como *La desheredada* o *Fortunata y Jacinta*).

del médico como por las de sus progenitores<sup>11</sup>. Así, el único espacio de la narración, la casa familiar, aparece descrita en varios momentos como una especie de tumba, de sepulcro: «Diríase que aquella morada sordomuda era una capilla erigida al dios del silencio»; o: «Cuando vino la crisis de la dentición, y con ella el desasosiego, la impaciencia, la casa se convirtió en una Trapa: nadie alzaba la voz; nadie pisaba fuerte por no sobresaltar a la niña, por no quitarle el sueño».

A lo largo del relato la voz narradora incide en diversos momentos en el inmenso silencio en el que vive la niña: sin risas, sin movimientos bruscos, con tanto obediencia y seriedad «que daba una lástima terrible»; dentro de una atmósfera asfixiante de quietud totalmente contraria a la que habitualmente rodea a la infancia, sinónimo habitual de ruido, bullicio y alegría. Sin embargo, aquello que pretenden dominar o controlar los padres (la supuesta debilidad o fragilidad de la hija) no sucede, y consiguen precisamente todo lo contrario, ya que el aspecto enfermizo de la niña no puede ser mayor<sup>12</sup>:

Hubo un terreno en que no pudo ser más dócil. Desplegando la mejor voluntad, la niña no lograba sacar buen color, el color de manzana sanjuanera que alegra a las madres. Su tez de seda, satinada y transparente por la clorosis, se jaspeaba con venitas celestes y a trechos con la suave amarillez del marfil. Sus ojos azules, de un azul oscuro, eran hondos, tranquilos y resignados. Su boca parecía una rosa desteñida, mustia ya (Pardo Bazán, 2001).

Esa resignación de su mirada junto a la bella imagen de la rosa desteñida como boca apagada es otra muestra del vocabulario que puebla este cuento y que versa sobre el dominio y la mansedumbre con el que la mujer decimonónica fue representada hasta la saciedad: «dócil», «voluntad», «acolchada», «muñeca», «mártir», «abandonadas», «la flor rara, predestinada a sucumbir al primer cierzo», «calladita», «formal», «obediente», «seria», «víctima».

Los únicos entretenimientos que la pequeña tiene para jugar en su casa son muñecos inertes, como ella misma, especie de muñeca sin vida con la que juegan los demás (son constantes las referencias al cuidado personal de la menor: bañarla, pesarla, despertarla, vestirla...). En el armario tenía su única opción para jugar, esos autómatas entre los que había dos muy parecidos a ella: «la muñeca que mueve la cabeza, y abre los ojos, y llama a sus papás con mimoso quejido infantil; la otra muñeca bailarina que, asiendo un aro de flores, gira, revolotea, se columpia, danza y repica con los pies y, por último, saluda al público, enviándole un beso

---

<sup>11</sup> Precisamente Wollstonecraft dedica un capítulo en su anteriormente citada *Vindicación* al afecto paternal y advierte: «Los padres con frecuencia aman a sus hijos de la forma más brutal» (2021: 241).

<sup>12</sup> De nuevo esto sucede por la exageración con la que la vestían y cubrían hasta en verano para evitar que cogiera frío: «¡Si fuese dable meterla en la campana neumática, o alojarla en la máquina donde incuban los polluelos!» (Pardo Bazán, 2001).

volado». Genial Pardo Bazán en su simbología de la mujer/niña/muñeca/autómata incapaz de tomar las riendas por culpa de una sociedad que se lo impide. Incluso la protagonista aparece además retratada en otro momento como una especie de aparición fantasmagórica que nos remite de nuevo a una muerte en vida, a la relación con el sepulcro:

Sea por el cuidado que habían puesto en que no sintiese nunca la menor impresión de frío, o sea por el mismo empobrecimiento de la sangre, era tan friolera, que en el rigor del verano, vestía de lana blanca, con polainas y guantes blancos también. Al verla pasar toda blanca, esbelta, derecha, despaciosa, grave, las ideas sanas y humorísticas que infunden la niñez cedían el paso a otras ideas fúnebres, de claustro y de mausoleo (Pardo Bazán, 2001).

La ventana se revela en este cuento como el único subterfugio que le permite a la niña, de la que ni sabemos el nombre, posible forma de generalización del caso, acercarse y conocer algo de la vida exterior, de la vida fuera del encierro de su casa, tanto en la casa de invierno por la que observa en la calle jugar a otros niños, como en la quinta de verano donde contempla los divertidos baños de los pequeños en el agua del mar. Sin embargo, nuestra protagonista solo se baña allí por orden del médico, y para ello previamente la cambian de ropa dentro de una caseta para colocarla después en brazos del bañero que la introduce y saca del agua en una inmersión mecánica, hecha como necesidad y no como disfrute. Efectivamente, para la niña en lugar de un placer el baño en marino es una tortura ya que la impresión del cambio de temperaturas al hacerse de esa manera tan radical resulta todavía más fuerte y la pobre piensa «Tengo miedo». Pero ni un grito ni un suspiro la delataban. El voto de silencio no lo rompía ni aun entonces». Nuevamente, el silencio es fundamental en la narración, en este caso además relacionándolo con el voto de silencio, promesa habitual dentro de la religión católica.

Después, y con la ironía habitual de la escritora gallega, se presenta la muerte en el relato como otro personaje más. Será muy difícil para ella conseguir penetrar en la fortificada mansión/tálamo/cárcel y por ello se afirma que le costó tanto entrar (si bien paradójicamente lo hace colándose por debajo de la levita del médico) que no pudo hacer su trabajo con fuerza suficiente y se tomó mucho tiempo, atormentando así a la mártir y alargando aún más su sufrimiento:

Drogas asquerosas, pócimas nauseabundas por la boca, papeles epispásticos y vejigatorios sobre la piel; cauterio para las llagas que abría en su garganta la miseria de su organismo; todo se empleó, sin que rompiese el voto del silencio la víctima, y sin que sus verdugos atendiesen la súplica de sus vidriados ojos..., porque aquellos verdugos la idolatraban demasiado para perdonarle ni un detalle del suplicio (Pardo Bazán, 2001).

Como podemos leer, el martirio final de la protagonista es lento y horrible, toda una agonía desde la que la voz narradora aprovecha para culpar a los padres y retratarlos incluso como los verdugos de su propia hija, la víctima clara en toda esta historia (tanto la palabra víctima, como la palabra verdugos son utilizadas en el relato). Anteriormente la voz narradora ya había insistido en la obsesiva protección de los cuidados de los padres:

Así que blindasen, acolchasen y forrasen completamente la casa, no penetraría el hálito sutil de la muerte. Vengan algodones, vengan telas, vengan clavos; aislemos a la niña. ¡Ah! ¡Si la madre pudiese restituirla a la concavidad del claustro materno, y el padre al calor de las entrañas generadoras! ¡Si fuese dable meterla en la campana neumática, o alojarla en la máquina donde incuban los polluelos! (Pardo Bazán, 2001).

En el último momento, la niña se incorpora en su lecho de muerte y niega tres veces con la cabeza, abrazando después a su madre y susurrándole: «Abre la ventana, mamá». Este susurro es paradójicamente su grito de súplica final porque la muerte es ya inminente y se convierte así en una llamada desesperada a la libertad, aquello que no ha tenido nunca en vida, símbolo nuevamente de la mujer en el Ochocientos, figura representada en esa especie de *memento mori* del que hablaremos al final de este artículo. Resulta sorprendente, terrorífico e incluso irónico que los padres, y a pesar de las súplicas de su hija moribunda, no abran la ventana hasta que la niña fallece, cuando la voz narradora incide además en la necesidad de ese aire fresco y de libertad con esa sutil transformación del rostro de la protagonista.

Y la mártir quedó bonita, cándida, exangüe, pero con una expresión de amargura reconcentrada, como el que se va de la vida dejándose algo por hacer, por decir o por sentir; algo que era quizá la esencia de la vida misma.

En el ataúd forrado de raso, bajo las lilas blancas que la envolvían en aristocráticos aromas, los pobres despojos pedían justicia, se quejaban de un asesinato lento. Por ser la estación primaveral y la noche templada y por disipar el olor a cera y a difunto, los que velaban a la niña abrieron la ventana. Al entrar la bienhechora bocanada de aire libre, la carita demacrada pareció adquirir plácida expresión de reposo.

Tal vez no quería pasar sin oírse del encierro de su casa al encierro del nicho (Pardo Bazán, 2001).

Con esta frase final Pardo Bazán parece insistir nuevamente en la aterradora realidad de una existencia que ha consistido realmente en una muerte en vida, en una agonía dilatada en el tiempo, en una extensión de un encierro físico, social y emocional (el de la casa) a un encierro eterno (el del nicho). Esta niña sin nombre se convierte así en el retrato de la mujer decimonónica, forzada a seguir en el papel de niña, sin derecho a nada, sin posibilidad de ejercer autoridad alguna, silenciada

hasta el final, víctima de una sociedad que parecía progresar exclusivamente en los aspectos relacionados con el género masculino, mientras que dejaba absolutamente anclado al género femenino, condicionado y condenado socialmente por su cuerpo y encerrado y oculto dentro de la familia<sup>13</sup>. En palabras de doña Emilia en una de sus célebres conferencias<sup>14</sup>: «Este pesimismo sombrío y horrendo, que encierra a la mitad del género humano en el círculo de hierro de la inmovilidad» (Pardo Bazán, 2018: 152)<sup>15</sup>.

### «La emparedada» (1907)

En una situación similar de cautiverio encontramos a la zarina protagonista de «La emparedada» (1907), una mujer incomunicada en vida por su esposo y cuya salvación será arrojarle al vacío, revelándose de nuevo la muerte como única vía de escape al encierro. Si en el anterior cuento la autora nos mostraba la muerte de la niña como un asesinato ejecutado por quienes ejercían la autoridad sobre ella (sus padres), en este caso el ejecutor es el marido (al que la narración presenta como «su dueño»), quien somete a la protagonista a una asfixiante realidad<sup>16</sup>. De esta forma se revela de nuevo como verdugo aquel que ejerce la autoridad sobre la mujer y a la vez la priva de su libertad, en un relato que nos muestra cómo a pesar del cambio de siglo Pardo Bazán avisaba ya de la perpetuidad de la injusta situación social femenina en el tiempo<sup>17</sup>.

Comienza esta narración con la descripción de un suntuoso espacio donde la zarina espera con auténtico temor el regreso de su esposo el zar. Nuevamente en este cuento aparece retratado un ambiente lujoso, como en «La niña mártir», si bien aquí aparece además un exotismo muy propio del fin de siglo que, si bien aleja en el tiempo y el espacio a la protagonista de la obra de la realidad de la mujer española de entonces, le sirve igualmente a la autora para su denuncia del dominio injusto del varón sobre la mujer, de la absurdidad de ese rechazo y de las terribles consecuencias que esto supone para ella. Sin embargo, este primer espacio del palacio de los zares no es el que protagoniza la narración, sino uno

---

<sup>13</sup> «Y es que el silencio también puede y debe verse contemplado como forma de violencia, como efecto del ejercicio del poder, tal y como se ha hecho desde la Antigüedad con las mujeres» (Aboal, 2017: 504).

<sup>14</sup> Me refiero a la memoria leída en el Congreso pedagógico el 16 de octubre de 1892: «La educación del hombre y de la mujer» y publicada el mismo año en *Nuevo Teatro Crítico*, año II, núm. 22, octubre.

<sup>15</sup> Tal y como ironizaba la escritora gallega en uno de sus artículos periodísticos sobre la acusación de una sufragista: «¿No se considera a la mujer como un niño? ¿No es una menor? ¿En qué quedamos?» (2018: 298).

<sup>16</sup> Lo resumía así Pardo Bazán en 1904: «Pero es lo cierto que a la mujer no solamente no se la ayuda, sino que se la excluye y cierra el camino por todos los medios y en todas las esferas» (2018: 273).

<sup>17</sup> Precisamente la última novela de doña Emilia, *Dulce dueño* (1911), está protagonizada por una mujer que escribe su historia desde su encierro en un manicomio.

absolutamente opuesto como el de la celda donde será encerrada nuestra heroína. La elegancia y el orientalismo contrastan en el primer espacio presentado en el relato, como sucedía en el anterior, con la triste situación de la protagonista, en este caso aterrada ante la presencia del marido:

Reclinada sobre tapices persas, pálida y triste, entre humaredas de pebetes que la envuelven en nubes de exóticos inciensos y violentos sahumerios orientales, la zarina tiembla, pues va a regresar su esposo, su terrible esposo, de la guerra o de la caza. Y cuando regrese, sufrirá la zarina el suplicio de la marmórea indiferencia y el desdén brutal con que la mira y la trata su dueño, hartado de su hermosura y airado contra la mujer que no consigue atraerle a sus brazos (Pardo Bazán, 2003).

Sin embargo, tal y como seguidamente señala la voz narradora, la zarina ignora el porqué del odio que le procesa su marido, ya que ella sigue los parámetros que se esperan de la esposa de un zar: es hermosa, sabe cantar y hasta compone sus propios versos. Cuando aparece su esposo y ella acude a su encuentro él le confiesa su odio y le anuncia que va a encerrarla en una celda de por vida en un convento. Las súplicas de la zarina ante el terrible anuncio serán inútiles y esa misma noche es aislada en la celda. Desde ese momento la narración se sitúa en un nuevo espacio físico muy distinto al anterior: el de la simplicidad de una celda, espacio arquitectónico humilde que contrasta con el atuendo de zarina que su esposo no ha querido retirar<sup>18</sup>:

—¿En qué he delinquido, señor? Te he sido leal, te he amado, te he obedecido siempre como obedece la mano a la voluntad... ¿Cuál es mi culpa?

—Ninguna. Te odio. No puedo decirte más. Basta. Te encerrarán en una celda de piedra con tres ventanas; desde la primera verás una iglesia de doradas cúpulas; desde la segunda, un jardín lleno de flores; desde la tercera, un cementerio, donde has de dormir.

—¡Por compasión! —gime la joven posternada—. Déjame libre, zar ortodoxo, y mendigaré mi sustento! ¡Déjame que ocupe el último lugar entre las servidoras del palacio, y no me acordaré nunca de que he sido la zarina!

—Quien lo ha sido lo es. A la celda te llevarás tu alta corona de pedrería, tu manto forrado de cibelina, tus collares relicarios. Despáchate. Hoy te esperan en el convento de la Panaxia (Pardo Bazán, 2003).

Tal y como ya nos anunciaba el título la protagonista de este cuento va a ser emparedada, encerrada entre cuatro paredes. De nuevo la clausura ejercida sobre

---

<sup>18</sup> De nuevo plasma la autora una brutal contradicción: en el cuento anterior la vitalidad de una niña muerta en vida por ese sometimiento, y aquí lo elevado de la clase social de la protagonista con el espacio de la celda en el que es recluida.

el cuerpo femenino se relaciona aquí con la religión (antes en forma de mártir). Si bien en la Edad Media la técnica del emparedamiento comenzó siendo un castigo, posteriormente a partir del siglo XVI había mujeres que por voluntad propia pedían ser emparedadas en esa reproducción del sepulcro en vida que eran estos limitados espacios. Esta práctica religiosa es la que realizaban las famosas celines denominadas muradas, quienes se reclusan en celdas tapiadas en muros de iglesias o monasterios y para lo que previamente se desarrollaba toda una ceremonia pública que incluía un ritual de entierro (Ribera, 2001: 41), lo que corrobora nuestra idea de muerte en vida de las protagonistas de ambos relatos, aspecto que desarrollaremos más adelante.

Según ya indica el zar en el momento de su amenaza, el único elemento que romperá la monotonía de las cuatro paredes son tres ventanas por las que poder divisar tres lugares diferentes: la iglesia, el jardín y el cementerio<sup>19</sup>. Los tres espacios exteriores posibles que muestra en este cuento Pardo Bazán simbolizan a la perfección el estrecho mundo femenino decimonónico, incluso ya aquí en los albores del siglo XX, reducido a la domesticidad y el sometimiento en los dos primeros casos y como espacio transgresor la liberación a través de la muerte que ofrece el espacio del cementerio. Así, el jardín florido sería la habitual representación decimonónica de la mujer como mero objeto ornamental social y como acompañamiento fiel y servil del hombre, espacio por tanto doméstico<sup>20</sup>. La ventana que permite contemplar la iglesia representaría el otro espacio en el que podía morar la mujer y desde el que la autoridad eclesiástica le reclama el papel de devota que, como bien le recuerda el viejo vagabundo, debe sufrir en silencio y con resignación. El cementerio, tal y como le había anunciado el zar al condenarla a ser emparedada, es el terreno que se revela ante ella como única opción de ser libre, el espacio en que terminará descansando. Esta representación de la muerte como única salida nos hace volver la mirada a la estética romántica, precisamente en boga durante el período de entresiglos con el modernismo y el decadentismo, estética con la que ya había experimentado Pardo Bazán en la primera etapa del realismo. La muerte de la zarina supone una liberación del dolor momentáneo, de la asfixiante situación en la que se encuentra la protagonista, y cuando esta se lanza al acto

---

<sup>19</sup> También era habitual que en las celdas de las muradas hubiera una ventana desde la cual las enclaustradas pudieran aconsejar a la gente sobre distintos temas. Doña Emilia observó las transformaciones experimentadas por las monjas en los últimos años del XIX: «La monja clásica de antaño, contemplativa, la que cantaba más o menos gangoso, [...] va cediendo el paso a la religiosa moderna, más desenfadada y práctica, dedicada preferentemente a la enseñanza o a la caridad activa, deseosa de cierto barniz de ilustración [...]. Hoy pierden terreno y se van quedando muy solitarios los poéticos conventos viejos, de pura contemplación y ascetismo, con sus triples rejas erizadas de pinchos y su melancólico huerto encerrado entre murallas» (Pardo Bazán, 2018: 107-108).

<sup>20</sup> En el caso de la estética finisecular: «La fusión de la forma femenina con motivos florales y de naturaleza orgánica en general en las artes decorativas finiseculares sugiere la asociación de lo femenino con una sensualidad paradójicamente espiritualizada» (Kirkpatrick, 2003: 88).

suicida la lectura del relato no transmite esa muerte narcótica propia del romanticismo, lejana y exótica del sueño eterno, sino que supone todo un grito de angustia que encarna a tantas mujeres que fueron ahogadas en vida, silenciadas a lo largo de la historia.

Como reflejo del paso del tiempo la protagonista contempla la transformación del paisaje mientras en la soledad de su celda todo permanece inmutable. Esperando ser escuchada la zarina canta siempre junto a la ventana hasta que un día, al fin, un viejo vagabundo contesta a su plegaria y entabla conversación con ella:

—¡Ay de mí! —responde la emparedada—. No hice nada malo. Cristo lo sabe. Estoy aquí porque el zar me odia. Sálvame, cristiano ortodoxo.

—Si te odia nuestro padre el zar, será con razón y justicia.

—Sin razón; por capricho me aborrece.

—Habla con más cordura, niña. No podemos comprender al zar ni a Cristo, Zar del Cielo, y ambos tienen siempre razón. Sufre y calla... (Pardo Bazán, 2003).

Este diálogo parece insistir en mostrar lo absurdo del castigo y encierro de la zarina y la absoluta incomprensión que la rodea, lo que desespera aún más a la heroína del cuento. Ante la negativa de la única persona que por fin ha respondido a sus querellas, y que bien podría haberla liberado con simplemente lanzar una cuerda, la zarina decide arrojar al vacío, buscando así la única libertad que se le antoja posible desde su encierro, el vuelo en caída libre hacia el cementerio, el tercer espacio que nunca hasta ese momento había querido contemplar: la muerte.

Y entonces la zarina, asomándose a la tercera ventana, de la cual siempre había huido, la que cae al cementerio, tendió los brazos en transporte de amor hacia los túmulos de césped y las profundidades de fosa que se adivinan bajo el suelo mil veces removido, relleno de muertos. La libertad está allí... (Pardo Bazán, 2003).

En ambos cuentos las protagonistas están presas en un espacio privado cerrado, y también en ambos el elemento arquitectónico de la ventana es el único resquicio de aire, de contemplación, de posibilidad de habitar en cierta forma un espacio ajeno, público y de libertad. En este mismo sentido, también el matrimonio de la zarina supone una ambivalencia ya que: «era inevitable que las esposas decimonónicas estuvieran simultáneamente dentro y fuera de la esfera privada de la familia, porque el contrato matrimonial las colocaba dentro de la sociedad a la vez que las excluía de ellas» (Labanyi, 2011: 60).

En la propia definición de ventana se incluye la referencia a la comunicación que esta posibilita entre el interior y el exterior, siendo el elemento de unión entre ambos espacios, tal y como observamos aquí cuando entran en juego diversos lugares: el espacio físico del interior y el del exterior, ambos en estos casos

masculinos, ya que en los dos ejerce el patriarcado su autoridad sobre el cuerpo femenino. También estamos ante la eterna confrontación entre el espacio público y el privado, el que en el XIX parecía el único al que pertenecía la mujer. Precisamente es durante «el primer cuarto de siglo XIX cuando aparece la figura de la mujer en la ventana como un motivo iconográfico favorito» (Bastida, 1996: 298)<sup>21</sup>, reflejo de la realidad femenina y de la posibilidad que les otorgaba la ventana de un tercer espacio (315).

Toda ventana es una abertura en un muro al exterior, lo que en ambas narraciones supone la posibilidad para las presas protagonistas de contemplar otros espacios diferentes al suyo, pero que sin embargo se les niegan. En el caso de «La niña mártir» no se le permite acceder al espacio de juego callejero con los otros niños, y cuando en la casa de la playa se le consiente el acceso al exterior será de una manera que roza la crueldad con esas inmersiones mecánicas comentadas anteriormente. Sin embargo, en la definición de ventana también se incluye la referencia a la comunicación que esta posibilita entre el interior y el exterior, siendo el elemento de unión entre ambos espacios, tal y como observamos en nuestros dos relatos. En ambos cuentos entran en juego diversos espacios, pero todos ellos dominados por la autoridad patriarcal, ya que tanto el espacio físico del interior y el del exterior son masculinos y ejercen el sometimiento sobre el cuerpo femenino.

## Conclusiones

En estas páginas he pretendido mostrar que a través de estos dos cuentos Pardo Bazán insistió en el aislamiento que todavía sufrían las mujeres al terminar el Ochocientos y comenzar el XX, y lo hizo pintando un auténtico retrato de la muerte en vida como advertencia y llamamiento a lo que no debía eternizarse en los nuevos tiempos. Esta condición de las heroínas como muertas en vida nos retrotrae a las palabras del conocido estudio de Gilbert y Gubar (1998: 39): «A veces, en la severidad de su abnegación, así como en el extremismo de su enajenación de la vida carnal ordinaria, esta mujer-ángel del siglo XIX se convierte no sólo en un recuerdo de la otredad, sino realmente en un *memento mori*». Si bien cuando pensamos en la mujer decimonónica es inevitable pensar en la represión ejercida sobre ella en los manicomios, debemos recordar que no solo en estos lugares se la sometía, sino que ya desde sus propios hogares se producía el aislamiento como forma de control como nos muestran estos cuentos<sup>22</sup>. Una vez más, Pardo Bazán denuncia la

---

<sup>21</sup> Si bien este encuentra ciertos antecedentes en la pintura tanto renacentista como del siglo XVII. La ventana también es un símbolo literario fundamental, por ejemplo, en la novela *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité.

<sup>22</sup> En *Vigilar y castigar* Foucault (2002: 239-240) estudia precisamente desde este punto de vista el aislamiento en la prisión.

realidad de aquellas mujeres del XIX que se ahogaban física y psicológicamente en una realidad claustrofóbica que pretendía condenarlas al silencio convirtiéndolas de esta manera en una especie de cadáveres eternos, de víctimas condenadas a una existencia de incomunicación.

En estos casos la autora gallega ha escogido utilizar el espacio arquitectónico de la casa y de la celda para reincidir en el alejamiento, en el distanciamiento de las mujeres como prisión, de todo lo que ellas representaban tanto física como espiritual e intelectualmente<sup>23</sup>. Estos cuentos revelan el retrato de la imposibilidad de las mujeres decimonónicas de modificar la estructura social y moral que seguía siendo prácticamente la misma en ese puente del XIX al XX que suponía el fin de siglo. En ambos relatos el desenlace o mensaje final es que no existe liberación posible para ellas y que solo la muerte será capaz de terminar con el suplicio de sus existencias: en «La niña mártir» mediante el asesinato de sus propios padres, y en «La emparedada» a través del transgresor acto del suicidio (única autoafirmación posible de la mujer como individuo libre de ejercer sus propios actos).

En el primer cuento la narración se sirve de un espacio en principio inocente y tranquilo, el de la casa familiar como base de la moral y el orden social (Perrot, 2003: 99), para revelarnos la realidad de un lugar prácticamente terrorífico: la prisión donde se lleva a cabo la reclusión y prácticamente el homicidio de la niña protagonista. La artificiosidad de la existencia de la protagonista bien puede extenderse a la de la mujer decimonónica. En el segundo cuento, el espacio de la celda impuesta, no escogida por vocación alguna, contrasta en este caso con la suntuosidad y exotismo de la zarina, y el final resulta igualmente desalentador.

Tremenda denuncia, pues, la de Pardo Bazán sobre la asfixiante situación de las mujeres en aquellos años que, si bien debían ser esperanzadores por el cambio de siglo, la escritora vislumbraba y advertía como todavía estáticos para ellas en el futuro más cercano. Y es que doña Emilia nos recuerda así al Ochocientos como el siglo que había acusado como ningún otro a la mujer de loca encerrándola en los manicomios bajo esta acusación (el 80 % de los demandantes eran hombres, sus padres o maridos)<sup>24</sup>.

Esta advertencia de la tremenda brecha social ya la hacía la autora en 1890 cuando señalaba:

Repito que la distancia social entre los dos sexos es hoy mayor que era en la España antigua, porque el hombre ha ganado derechos y franquicias que la mujer no comparte. Suponed a dos personas en un mismo punto; haced que

---

<sup>23</sup> Como nos recuerda Estévez (2006: 9): «En el caso concreto de las mujeres, el espacio adquiere una relevancia que se trata de una categoría que, ciertamente, ha determinado de forma muy especial su conducta y ser social».

<sup>24</sup> Como recoge Perrot (2003: 128) la reclusión de las mujeres bajo la acusación de locas sufrió un aumento espectacular de algo más del doble en el siglo XIX.

la una avance y que la otra permanezca inmóvil: todo lo que avance la primera, se queda atrás la segunda. Cada nueva conquista del hombre en el terreno de las libertades políticas, ahonda el abismo moral que las separa de la mujer, y hace el papel de ésta más pasivo y enigmático (Pardo Bazán, 2018: 89).

Para concluir este análisis quiero remitir de nuevo a ese espacio simbólico de la ventana que encontramos en ambos relatos, ya que aquí, en cierta forma, la escritura de Emilia Pardo Bazán supone toda una ventana que nos permite contemplar las vidas de las mujeres de su época, el reflejo de la realidad decimonónica de represión sobre la identidad femenina que siguió expandiéndose durante las primeras décadas del siglo xx, lastrando una y otra vez la libertad de las mujeres:

La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener. Me atrevo a decir, apoyándome no sólo en mi propia existencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de la escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana. La ventana es el punto de enfoque, pero también el punto de partida (Pardo Bazán, 2002: 249).

Igualmente, espero que estas páginas sirvan como otra particular ventana desde la que continuar estudiando la representación literaria de las mujeres y recordar la importancia de Emilia Pardo Bazán en la lucha por nuestros derechos. Sus textos nos aportan múltiples reflexiones sobre cómo el intento de alejarnos de cualquier ejercicio de autoridad, desde ese castigo que suponía la privación de libertad, era al mismo tiempo reflejo del miedo de la sociedad patriarcal a lo que las mujeres podíamos conseguir, mostrando en cierta manera los atisbos de esa nueva caracterización injusta y desafortunada del mito de la fatalidad femenina que se extendió durante el fin de siglo y que continuaba así con esa exclusión de la mujer de la sociedad civil con la que iniciábamos este artículo<sup>25</sup>. Los dos cuentos aquí estudiados son parte de todo un corpus literario plagado de las advertencias de Pardo Bazán sobre que en el fin de siglo la mujer española no podía seguir siendo rehén de su pasado, presa de esa historia de reclusión y estatismo, sino que para alcanzar una verdadera modernidad el papel de la mujer en la sociedad era igualmente

---

<sup>25</sup> Fueron muy abundantes las representaciones misóginas en el arte y la literatura de fin de siglo, exponentes de la ansiedad masculina ante la inestabilidad del género (Showalter, 1990; Dijkstra, 1993).

fundamental<sup>26</sup>. Ya lo advirtió la propia escritora en su artículo «Despedida» del último número de *Nuevo Teatro Crítico*: «Adonde quiera que se mire, se ve el horizonte cerrado y sombrío» (1893: 305). Su patente desilusión por no encontrar una generación de intelectuales que luchara contra el inmovilismo de la época y que llegara a «regenerarlo todo» (305) también inunda los textos literarios analizados aquí como parte de la urgente necesidad de cambios sociales que doña Emilia reivindicaba para la mujer del período de entresiglos en 1892: «Aspiro, señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio; que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia» (Pardo Bazán, 2018: 169).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ABOAL, M. (2020): «Entre la voz y el silencio: autoridad femenina en *La Sigea* de Carolina Coronado», *Neophilologus*, 104, pp. 503-517. En línea: [Springer.com](https://www.springer.com) [consulta: 15 septiembre 2022].
- BAQUERO, M. (1949): *El cuento español en el siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- BASTIDA, M. D. (1996): «La mujer en la ventana: una iconografía del XIX en pintura e ilustración», *Espacio, tiempo y forma*, 9, pp. 297-315.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1962): *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Revista de Occidente, Madrid.
- CLÉMESSY, N. (1972): *Les contes d'Emilia Pardo Bazán*, Centre de Recherches Hispaniques, Paris.
- (1981): *Emilia Pardo Bazán como novelista (de la teoría a la práctica)*, Fundación Universitaria Española, Madrid.
- DE GIORGIO, M. (2000): «El modelo católico», en G. Duby y M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres. 4. El siglo XIX*, Taurus, Madrid, pp. 206-240.
- DIJKSTRA, B. (1993): *Ídolos de la perversidad*, Debate, Madrid.
- ESTÉVEZ, J. M. (2006): «Reflexiones sobre mujer y espacio desde el espacio de la reflexión crítica de las mujeres», en M. Arriaga (coord.), *Mujeres, espacio y poder*, Arcibel Editores, Sevilla, pp. 9-14.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar*, Siglo XXI Editores, Argentina.

---

<sup>26</sup> «Y no cabe duda: el hombre no se conforma con que varíe o evolucione la mujer. Para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el porvenir, ni aun en el presente, sino en el pasado. La esposa modelo sigue siendo la de cien años hace» (Pardo Bazán, 2018: 87).

- GILBERT, S. M. y S. GUBAR (1998): *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.
- KIRKPATRICK, S. (2003): *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid.
- LABANYI, J. (2011): *Género y modernización en la novela realista española*, Cátedra, Madrid. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#).
- MARTÍN GAITE, C. (2002): *Pido la palabra*, Anagrama, Barcelona.
- PARDO BAZÁN, E. (1893 [diciembre]): «Despedida», *Nuevo Teatro Crítico*, 30, pp. 299-310. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 20 septiembre 2022].
- (2001): *La niña mártir*. Edición digital a partir de la de *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1964, vol. II, pp. 1387-1473 y cotejada con la edición crítica de Juan Paredes Núñez, *Cuentos completos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990, I, pp. 135-244. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 2 septiembre 2022].
- (2003): *La emparedada*. Edición digital a partir de la de *Blanco y Negro*, 864 (1907) y cotejada con la edición crítica de Juan Paredes Núñez, *Cuentos completos*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, 1990, IV, p. 240-242. En línea: [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#) [consulta: 2 septiembre 2022].
- (2018): *La mujer española y otros escritos*, Cátedra, Madrid.
- PAREDES, J. (2003): «La producción cuentística de Emilia Pardo Bazán», en A. M. Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña, pp. 47-62.
- PATIÑO, E. (2018): «Prólogo», en *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Contraseña, Zaragoza.
- PERROT, M. (2003): «La familia triunfante» y «Figuras y funciones», en P. Ariès y G. Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Taurus, Madrid, pp. 97-108 y pp. 125-183.
- RIVERA, M. M. (2001): *El cuerpo indispensable*, Horas y Horas, Madrid.
- SHOWALTER, E. (1987): *The Female Malady. Women, Madness and English Culture (1830-1980)*, Penguin, New York.
- (1990): *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Viking, New York.
- SOTELO, A. (2021): *Emilia Pardo Bazán. Modernidad, feminismo y crisis de entre siglos. Una conferencia y cuatro discursos (1899-1905)*, Renacimiento, Sevilla.
- STUART, J. (2020): *El sometimiento de las mujeres*, Edaf, Madrid. Prólogo de Emilia Pardo Bazán. Introducción de Ana de Miguel.

- THION, D. (2021): «Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata», *Feminismo/s*, 37, pp. 53-80.
- WHITAKER, D. (1988): *La quimera de Pardo Bazán y la literatura finisecular*, Pliegos, Madrid.
- WOLLSTONECRAFT, M. (2021): *Vindicación de los derechos de la mujer*, Alma Editorial.

*NOTAS*

CAROLA M. NARVÁEZ-ROSARIO  
PINO MENZIO  
FABIO ZARROLI  
JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS



## IBN ARABÍ Y EL MANCEBO DE ARÉVALO: sus perspectivas en torno a la mujer sabia

CAROLA M. NARVÁEZ-ROSARIO  
Universidad Interamericana de Puerto Rico

Recepción: 3 de septiembre de 2023 / Aceptación: 10 de noviembre de 2023

**Resumen:** El presente artículo hace un recorrido del siglo XII al siglo XVI para contrastar la perspectiva de Ibn Arabí y el Mancebo de Arévalo en torno a la mujer sabia en Al Ándalus. En el caso de Ibn Arabí (siglo XII) se analiza sus expresiones sobre Shams Umm al-Fuqarâ y Mûnah Fâtima bint b. al-Muthannâ en su libro titulado *Los sufíes de Andalucía*. Mientras, que en el caso del Mancebo de Arévalo (Siglo XVI) se analizan sus expresiones sobre la Mora de Úbeda y Nozaita Kalderán en su libro titulado *Tafsira*. Ambos casos son diferentes miradas en torno a la mujer sabia que evidencian la labor de estas mujeres en determinadas épocas en Al Ándalus.

**Palabras clave:** Ibn Arabí, Mancebo de Arévalo, Al Ándalus, mujeres sabias.

**Abstract:** This article makes a journey from the twelfth to the sixteenth century to contrast the perspective of Ibn Arabí and the Mancebo de Arévalo around the wise woman in Al Ándalus. In the case of Ibn Arabí (Twelfth century) his expressions of Shams Umm al-Fuqarâ and Mûnah Fâtima bint b. al-Muthannâ are analyzed in his book titled *Los sufíes de Andalucía*. Meanwhile, in the case of the Mancebo de Arévalo (Sixteenth century) his expressions on the Mora de Úbeda and Nozaita Kalderán are analyzed in his book titled *Tafsira*. Both cases provide different views around the wise woman that show the work of these women at certain times in Al Ándalus.

**Keywords:** Ibn Arabí, Mancebo de Arévalo, Al Ándalus, wise woman.

«En una ocasión preguntaron a uno de los maestros sufíes por el número de *abdal* («sustitutos», una de las clases de «amigos de Dios») que había en el mundo. Él contestó: «En total cuarenta». «¿Por qué no dijiste cuarenta hombres?», volvieron a preguntarle. «Porque entre ellos también hay mujeres», respondió. La anécdota pone de manifiesto que las mujeres pueden ser sufíes igual que los hombres».

(Tamayo, 2010: 241).

## 1. Introducción

A través de la historia hemos visto las dificultades que ha pasado la mujer para ser escuchada y valorada en la sociedad. Por mucho tiempo las mujeres fueron determinadas por:

[...] sus funciones, sus relaciones familiares, y su único camino fuera de esta reclusión familiar se abre fuera del mundo y aparece en sus relaciones con su Creador y su Adorado... Aquí también se encuentran muchas reglas y restricciones que la impulsan a llevar su relación con Dios de forma apartada, lejos de las muchedumbres y las sociedades (Hakim, 2001: 188).

Esa experiencia espiritual abre un espacio de profundización que a la luz de nuestro estudio nos invita a identificar lo que es la sabiduría que gozan estas mujeres. El presente trabajo se propone estudiar cuatro casos particulares de mujeres que son reconocidas por su sabiduría en materia espiritual o coránica en Andalucía. Por el entorno religioso que rodea a estas mujeres es necesario comprender lo que es el concepto del sufismo, debido a que este nos remite a lo que es la mística. El sufismo según Gramlich:

Se ocupa de Dios. No del Dios admitido de oídas, aprendido de la religión, investigado por las ciencias según sus actos, propiedades y su esencia, sino del Dios experimentado, místicamente contemplado que hace desaparecer todo lo demás, que desborda la conciencia; el Dios que convierte al místico en místico al dársele a conocer en su realidad (Gramlich, 2004: 10).

Como podemos notar el sufismo tiene un detalle muy particular que es la experiencia del encuentro y la contemplación. Según Tamayo:

Los sufíes no están adscritos a un credo dogmático, ni a lugares de culto. Carecen de ciudades sagradas. No viven en instituciones monásticas, ni tienen organización religiosa. Dos son los principios que guían su vida religiosa y su reflexión teológica. El primero, «quien no prueba, no sabe». No existe conocimiento sin experiencia; el conocimiento nace y se nutre de ésta... El segundo principio del sufismo es «quien no ama, no sabe». No hay conocimiento sin amor. «Mi religión es el amor», afirma el sufí Ibn al-Arabí. El conocimiento nace y se fortalece con el amor. El amor lleva al éxtasis. Su ética es similar a la de los místicos cristianos: vivir en el mundo, pero desasidos de él; estar en el mundo, pero sin sentirse atados a las ambiciones mundanas y estar liberados de toda codicia. Los sufíes son ecuménicos y están abiertos a otras experiencias y manifestaciones religiosas, a las que reconocen el mismo valor que a su propia religión. Buscan liberarse de todo lo que les aleja de Dios, de lo que no es Dios, y optan por la pobreza, tanto material como espiritual, como virtud que sintetiza el resto de las virtudes (Tamayo, 2010: 241).

Estos detalles que nos brinda Tamayo resultan importantes en nuestro estudio debido a que estaremos observando la perspectiva del místico sufí Ibn Arabí. Nuestro objetivo va centrado en exponer y contrastar cuatro ejemplos de mujeres sabias en Al Ándalus. Las dos primeras mujeres que veremos aparecen en el escrito del místico murciano Ibn Arabí titulado: *Los Sufíes de Andalucía*. Estas son las místicas sufíes Shams y Fátima, dos mujeres influyentes en su conocimiento de lo espiritual. Mientras, que los otros dos ejemplos aparecen en el escrito del Mancebo de Arévalo, llamado *Tafsira*, este es un tratado o comentario que recoge las vivencias de la comunidad morisca que estaba siendo despojada de sus raíces y a través de la *Tafsira* comienza a conservarse esa historia.

Adelantándose por siglos al periodismo moderno, el joven peregrina por toda España con el fin de adoctrinarse y «entrevistar» a los sobrevivientes de la caída de Granada. La información que recopila es de una enorme importancia pues nos permite acceder por primera vez al testimonio directo de las víctimas del 1492 y de las minorías clandestinas moriscas y judías de la España del XVI (Narváez, 2019: 74).

En el caso del Mancebo de Arévalo se menciona a dos mujeres que a nuestro juicio son reconocidas como sabias en materia religiosa, ellas son la Mora de Úbeda y Nozaita Kalderán:

La primera, que había rubricado los libros de los reyes de Granada, y que sobrevivió la caída de la ciudad, era una anciana muy respetada en la comunidad. El escritor abulense asegura que por su dicho se había «gobernado» toda Granada antes de la derrota del reino nazarí. La segunda, Nozeita, además

de partera, era, posiblemente, astróloga, o, al menos, versada en la ciencia de los astros ya que alude a su constelación planetaria (López-Baralt, 2009: 141).

Es por esto que analizaremos algunos fragmentos que mencionan a estas mujeres con el propósito de ver sus ejecutorias y las maneras como eran vistas en sus respectivas comunidades, para luego establecer las similitudes y diferencias entre ellas. Es por tal razón que el presente trabajo estará dividido en dos partes, la primera analizará a las mujeres sufíes desde la óptica y vivencia del místico murciano Ibn Arabí y la segunda analizará a las sabias y maestras desde la óptica y vivencia del Mancebo de Arévalo. Al finalizar el trabajo veremos los hallazgos entre las similitudes y diferencias en la conclusión. Cabe señalar que este estudio nos lleva a transitar por dos épocas en particular que van desde el siglo XII hasta el siglo XVI.

## 2. Ibn Arabí

Ibn Arabí (1165-1240) es reconocido como un gran místico sufí que desarrolló varios escritos en los que aborda sus experiencias espirituales. Entre estos escritos se encuentra su obra titulada: *Los Sufíes de Andalucía*. Esta obra en particular es la que estaremos reseñando en el presente trabajo, ya que, a través de este, podemos estudiar la vida y enseñanzas de varios maestros sufíes de la España Musulmana y del Magreb del siglo XII y XIII. Entre esos maestros sufíes se encuentran dos mujeres que instruyeron a Ibn Arabí, estas mujeres son Shams y Fátima. Al estudiar el breve relato de estas dos mujeres, expondremos las causas de admiración que presenta Ibn Arabí las cuales están enraizadas en el conocimiento de la revelación. Según Hakim:

La manera en la que Ibn Arabí ve a la mujer se puede dividir en dos temas particulares desde la individualidad hasta lo colectivo. El primer tema está enfocado en la mujer como individuo, que tiene identidad propia y en segundo lugar, la mujer como el otro en términos de su relación con los demás (Hakim, 2001: 187).

Esta propuesta de Hakim nos parece interesante ya que con lo antes mencionado sobre la situación de la mujer podemos notar como este místico murciano tiende su mirada hacia estas mujeres, para destacar sus habilidades en la materia religiosa. Igualmente, según Fernando Mora:

Las mujeres son, en suma, el soporte teofánico por excelencia. Es fácil suponer que, si Ibn Arabi está hablando desde el punto de vista de un varón, lo contrario —es decir, la contemplación de Dios sirviéndose de un soporte masculino— también debe ser igualmente aceptable. La única diferencia es

que él concibe, al igual que muchos otros sufíes, a la mujer como creada y creadora, una ventaja que no poseen los varones (Mora, 2011: 306).

A continuación, analizaremos algunos detalles que menciona Ibn Arabí de estas dos mujeres sufíes.

### 2.1. *Shams Umm al-Fuqarâ*

Esta mujer vivía en Marchena de Olivares. Según cuenta Ibn Arabí cuando la conoció ya tenía ochenta años. Al inicio del escrito vemos que Ibn Arabí hace una comparativa de Shams con los hombres espirituales, estableciendo que esta mujer tiene una espiritualidad tan arraigada que logra el dominio de su alma, cosa que él nunca había visto si quiera en un hombre. Esta admiración resulta muy importante ya que el término alma se refiere al interior humano por lo que expresa que esta mujer tiene un dominio total y pleno de sí misma. Veamos el texto:

Entre los hombres espirituales, nunca he conocido a nadie que tuviera semejante dominio de su alma. Sus prácticas y sus revelaciones eran realmente notables. Tenía un corazón fuerte y puro, una energía espiritual noble y una gran discriminación. Ocultaba su estado espiritual, pero sucedió que me confió en secreto un aspecto, pues a veces tenía revelaciones respecto a mí y sentí mucha alegría (Ibn Arabí, 2007: 197).

Entendemos que la revelación toma un espacio muy importante, ya que vemos que Ibn Arabí indica que esta mujer tiene unas revelaciones muy notables. Nos llama mucho la atención que él se refiere a que esta mujer ocultaba su espiritualidad, pero tuvo que comentarle de revelaciones que tenía en torno a él. Por lo que pareciera que al hacerlo partícipe de esas revelaciones es que él se da cuenta de la espiritualidad de ella. Asimismo, él recibe algunas revelaciones que le indican que esta sabiduría espiritual era incuestionable, es por esto que Ibn Arabí menciona que:

Tenía una *barakah* inmensa y manifiesta. Una vez tuve una revelación (*kashf*) que me demostró que ella tenía un dominio incuestionable en este campo. Estaba bajo el dominio del temor (*Khawf*) y de la alegría (*fidâ*); la obtención simultánea de estas dos estaciones espirituales es para nosotros algo sorprendente, casi imposible de imaginar (Ibn Arabí, 2007: 197).

El término de *barakah* se refiere a la gracia espiritual, por lo que este místico murciano nos hace énfasis sobre este dominio incuestionable que tiene Shams. También, vemos otros conceptos como lo son el temor y la alegría manifestados como un balance que tiene esta mujer en su dominio total y pleno. Según Ibn Arabí esta unión de estos dos conceptos son estaciones espirituales sorprendentes. También,

Shams tenía el poder de comunicarse de una manera extraordinaria, pues cuenta Ibn Arabí que en una ocasión la visitó con al-Mawrûri y explica que esta:

De repente, volvió la cabeza y gritó lo más fuerte que pudo: «¡Alí, vuelve y coge el pañuelo!». Cuando le preguntamos a quien se dirigía, nos explicó que Alí venía a visitarla y que se había detenido para comer al borde del río. Cuando se había levantado para reemprender el camino, se había olvidado del pañuelo. Por eso le había llamado; el volvió sobre sus pasos y lo recogió (Ibn Arabí, 2007: 198).

Luego de este suceso a la hora siguiente se apareció Alí y le confirmó lo que había pasado y que había escuchado la voz de Shams que le llamaba. Por lo que Ibn Arabí expresa que: «ella tenía el poder de expresar los pensamientos de los demás. Sus revelaciones eran ciertas y yo [Ibn Arabí] vi realizar muchas maravillas» (Ibn Arabí, 2007: 198). Como podemos ver esta mujer es una mística y sus talentos y dones quedan resaltados por Ibn Arabí con una gran admiración.

## 2.2. *Mûnah Fâtima bint b. al-Muthannâ*

Esta mujer vivía en Sevilla. La admiración de Ibn Arabí por esta mujer es tan grande que dice: «Serví como discípulo a un gran adorador de Alá, un gnóstico, una dama de Sevilla llamada Fâtima bint Ibn al-Muthannâ. La serví durante varios años cuando ya ella tenía más de noventa y cinco. Tocaba el tambor y se complacía mucho en ello» (Ibn Arabí, 2007: 8). «Cuando Ibn Arabí dice “yo serví”, significa que cogió a la persona servida como *sheikh*, un guía y un maestro espiritual» (Hakim, *Ibn 'Arabî's Twofold Perception of Woman as Human Being and Cosmic Principle*). Como vemos este realza en gran manera a esta mujer y se siente discípulo de ella. También, se menciona la forma como esta mujer se expresaba hacia él, debido a que con frecuencia le decía: «Yo soy tu madre espiritual y la LUZ de tu madre terrestre» (Ibn Arabí, 2007: 16). Este reconocimiento como madre espiritual es muy importante ya que demuestra que estamos ante una sabia. Por otro lado, nos llama la atención que Ibn Arabí relata que en un momento en particular su madre visita a Fâtima y reconociendo que ella es luz como mencionamos anteriormente, la saluda y le dice: «Hola, luz, este es mi hijo y es tu padre. Considéralo como tu padre, no como tu hijo, obedécele y no te separes nunca de él» (Ibn Arabí, 2007: 8). Esto se muestra como una confirmación del gran maestro sufí que sería Ibn Arabí, por lo que merecía tal reconocimiento. Cabe destacar que este místico murciano se educó con esta mujer sabia. Sobre esto Asín Palacios menciona que:

A Fâtima especialmente, la acompañó durante dos años seguidos, en calidad de discípulo y criado, conviviendo con ella honestísimamente en una choza de cañas que el mismo construyó a las afueras de Sevilla, para

habituar a la vida eremítica y experimentar de cerca los maravillosos fenómenos telepáticos que Fátima realizaba y las apariciones de los genios que se presentaban a su evocación, bajo apariencias corpóreas o sin ellas (Asín Palacios, 1981: 52).

El mismo Ibn Arabí comenta que: «ella se alimentaba de los restos de los alimentos que la gente dejaba a la puerta de sus casas» (Ibn Arabí, 2007: 199). Este detalle de la alimentación nos demuestra la carencia de esta mujer en la ancianidad, pero, igualmente, es una clara expresión de fe, pues según Ibn Arabí ella:

Se había casado con un hombre íntegro a quien Alá había afligido con la lepra. Ella le sirvió con alegría durante veinticuatro años, y luego el murió. Cuando tenía hambre y no encontraba ni restos ni limosnas en su camino, se sentía contenta y daba gracias a Alá por su favor, puesto que El la sometía a las pruebas que inflige a los profetas y santos. En ese momento decía «Oh, Señor, ¿Cómo puedo merecer el alto rango de que tú te comportes conmigo como lo haces con Tus predilectos?» (Ibn Arabí, 2007: 202).

Por lo tanto, aquí queda explicado que tal carencia era una prueba de fe. Lo cual muestra la intensidad de la espiritualidad vivida por esta sufi. Igualmente, Ibn Arabí hace mención del aspecto de esta mujer pues indica que: «Estaba confusa ante Alá. Al verla podría decirse que era una retrasada, a lo que ella habría respondido: “El retrasado es el que no conoce a su señor”. Era una misericordia para los mundos» (Ibn Arabí, 2007: 200). Esta confusión que se ve en esta mujer denota ser parte de un encuentro místico que ella tiene, pues vemos la pequeñez e insignificancia de ella ante tal magnitud divina.

### 3. El Mancebo de Arévalo

La *Tafsira* del Mancebo de Arévalo (xv-xvi), es un texto compilado durante la primera mitad del siglo xvi.

Nacido en Arévalo, recorrió muchos lugares de España —seguramente era arriero o trajinante— y en Zaragoza, en el año 1534, le encargaron que escribiera un libro sobre la religión musulmana, porque los moriscos aragoneses estaban perdiendo las nociones elementales sobre su práctica, ocho años después de su conversión forzosa, encargo que el Mancebo aceptó a cambio de una ayuda económica, ya que quería marcharse de España y hacer la peregrinación a La Meca (Real Academia de la Historia en línea, *Biografía de Mancebo de Arévalo*).

Según María Teresa Narváez:

Lo que resulta novedoso en este códice es que el Mancebo intercala en su doctrina una serie de pasajes anecdóticos y autobiográficos. Sus extensos viajes por la Península en busca del saber y sus «entrevistas» con otros moriscos e incluso con cristianos y algún cripto judío resultan de enorme interés documental y hasta literario pues nuestro autor posee auténtica «voluntad de estilo» por usar aquí la frase de Juan Marichal (Narváez, 1987: 502).

Mancebo menciona a dos mujeres que demuestran conocimiento de la revelación. Estas son la partera Nozaita Kalderán, quien «su prestigio como sabia musulmana entre la comunidad morisca se pone de relieve en varios pasajes de la obra del Mancebo» (Narváez, 2003: 62) y la Mora de Úbeda. Según Mancebo, «esta Mora había sido muy influyente en tiempo de los reyes nazaríes y gozaba de un enorme prestigio entre la comunidad de comentadores del Corán. Tras señalar que no conocía las letras, advierte sin embargo que argumentaba con gran sentido» (Narváez, 2003: 53). Ambas mujeres comentaban sobre el Corán por lo que demuestran su conocimiento de lo sagrado, pero a diferencia de Fátima y Shams estas no son consideradas sufíes. Por lo tanto, en nuestro estudio de la *Tafsira* nos referiremos a estas mujeres como sabias y maestras. A continuación, identificaremos esos atributos que expresa Mancebo de Arévalo sobre estas mujeres que las hacen ser reconocidas como mujeres sabias.

### 3.1. *Nuzzayta Kalderán*

Nuzzayta Kalderán es reconocida como maga y partera. «Su prestigio como sabia musulmana entre la comunidad morisca se pone de relieve en varios pasajes de la obra del Mancebo» (Narváez, 2003: 62). El texto que estaremos analizando de la *Tafsira* se titula «Parátika ente el Manssebo I Nuzzayta Kalderán». En este fragmento nos encontramos con una disertación sobre lo que son los lenguajes del Corán. Nos parece interesante que lo que antecede a este fragmento se titula, «Inbokassiyón de ‘Īsā’», el cual se refiere a una invocación de Jesús. Recordemos que Jesús es reconocido como profeta en el islam. «La emotiva invocación se sostiene en dos planos: la alabanza a Dios que hace Jesús y la aflicción que siente al comprobar que su predicación no ha sido debidamente interpretada por las gentes» (Narváez, 1976: 114). Una vez culmina esta invocación comienza el encuentro del Mancebo con Nuzzayta, en el cual inicialmente vemos una molestia de parte de ella ante la acusación que le hace el Mancebo sobre que no tiene vía de salvación. Veamos el texto.

Y –ella me atankó kon palabras ebidenteš / i me điyššo: Hicho, yya me aš almmusido doš / bezeš, a la tersera no šeremoš amigoš. Yyate / điyšše hasta dónde šeñalaba mi koštelazziyyón. / Y yo me e achenado de mi nattuwr al adonde šoy ođi- / ada de loš miyyoš i pašo, la fe se gana komo / Allāh me ayuwde por tiyyerraš eštarañas. // I por kašoš šoy kondolida i por ka- / šoš

šoy akorde i konfyyo en Allāh / ke šeré debaššo de šuw tiribuwnisiyya (Narváez, 2003: 276).

Como podemos notar, esta es la segunda vez que el Mancebo le hace una acusación como tal, pues ella le dice que, a la tercera vez, dejará de ser su amiga. El comentario del Mancebo según María Teresa Narváez:

Resulta hasta ingenuo cuando nos confiesa su indiscreción al revelar que se atrevió a amonestar a Nozaita hasta lograr enfadarla, acusándola de no llevar vía de salvación. Suponemos que alude a las practicas mágicas o exorcistas que esta realizaba (y que ya sabemos que el Mancebo condena). También confiesa con cierta candidez cómo le cambió el tema de conversación para «apaciguarla» (Narváez, 2003: 64).

Nos parece interesante que el Mancebo le cambia la conversación hacia los lenguajes del Corán como esa manera de apaciguarla. Una vez nos adentramos al texto, vemos la disertación de Nuzzayṭa sobre los lenguajes del Corán, los cuales explica de la siguiente manera:

Nuweštoro onrrado Alqur'ān / tiyene tereš lenwaššēš. Uno literal, de / hermoso dezzir, para loš ñudriyenteš / akelloš ke an de apalazzar kon dīchoš karizzi-/yyošoš šubenidoš para taleš (entendimi-) //entendimiyentoš i porke ay ñudridos de / tan poka rrasón kea n menešter el mismo len- / wwache akarisiyyado porkel mmundo tiyyene muchoš / atolladeroš y- ešte dezzir llano de nuweštoro on/rrado Alqu'rān no lo wušan loš naḥūēš. / El šegundo lenwwuache eš dokkuw-mental, de donde še šaka garande šeguridad / i še anpilíyyan loš korassoneš i šengolfa / la Kereesiyya i keda todo palasiyente kuw- / anto la peřona dešea como la tiyerra kuwando / la engolfa el awwa de las nuwbeš y- este de- / zzir dokkuwmentošo otoña el šer nattuwrāl / como loš frutoš natuwraleš ke loš dīriba el tepalado (*sic*) otoño hašta šuw madduwreš, ke / yya no abrán rretornada kuruwda y-anši los / engolfados en el awwa de nuweštoro onrrado Alqu'rān / no abrán kuruwdešša porke loš otoña / i garaba la šuštansiyya del on-rrado Alqur'ān (Narváez, 2003: 276).

Como vemos, estos dos primeros lenguajes se identifican como literal y documental. El primero pareciera ser algo superficial en el cual todavía no se ve una mayor profundidad. Mientras que en el segundo lenguaje se va adquiriendo una seguridad pues se va ampliando el corazón para recibir la creencia. Nos parece un tono poético la forma como expresa que la persona queda todo lleno y complaciente de la misma manera que la tierra se llena del agua de las nubes. Luego se presenta el tercer lenguaje del Corán como algo trascendente. Veamos el texto.

El tersero lenwwuache de nuweštoro / onrrado Alqur'ān eš transendiante. Šuw dezzir eš para loš naħūeš i para todoš loš ke / an levantado entendimiyento de nattuwaressa / porke ay baroneš tan inšigneš ke a- / balanssan una dišiyenda ke paresse ke lan / eštuwdiyyado la mayyor parte de šuw vida (Narváez, 2003: 277).

Este tercer lenguaje es para los comentaristas del Corán y para los que han llegado a un alto entendimiento. Una vez queda esto explicado la sabia se adentra en tres departencias del Corán las cuales podemos resumir en: Las grandezas que hizo Allah, la ley canónica del islam y la narración de las historias de los profetas de donde se obtiene una enseñanza. Estas tres departencias con su particular cantidad de tres nos recuerda lo que es la *Shari'ah*, la *Tariqah* y la *Haqiqah*, que son un resumen de las normas islámicas divididos en tres partes. Aunque sabemos que no podemos aludir que se refiere a esto en particular, nos atrae la atención el orden o etapas que esto lleva de la misma manera que esta sabia intenta organizar las departencias. Veamos el comentario de Murtada en torno a este sistema de pensamiento de los doctores de la ley en cuanto al islam para comprender los conceptos antes mencionados.

Los místicos creen que el interior de la *Shari'ah* es un camino, al cual llaman *Tariqah* (vía espiritual), proponiendo que al final de éste se encuentra la realidad (*Haqiqah*), es decir la Unicidad, tal cual lo indicamos anteriormente, que el místico consigue al despojarse de su ego, a través de la auto aniquilación. Es por esto que el místico cree en tres cosas: ley (*Shari'ah*), vía espiritual (*Tariqah*) y realidad (*Haqiqah*). Cree que la ley es un medio para llegar a la vía espiritual y ésta un medio para llegar a la realidad (Murtada, 2010: 22).

Según Murtada, los doctores de la ley creen que en el cuerpo de la ley se encuentran unos beneficios ocultos que son considerados como el camino. Mientras, que los místicos creen en una serie de etapas y estaciones que conduce al hombre al encuentro con la realidad y cercanía a lo divino. Por lo tanto, estas tres partes antes mencionadas adquieren importancia en el misticismo islámico y les añaden a ellas unos grados y dimensiones más allá de la razón. Ciertamente, entendiendo que Nozaita Kalderán no es sufí, podemos identificar esto como un interés a lo religioso.

### 3.2. *Mora de Wúbeda*

La Mora de Wúbeda es una mujer anciana que visita el Mancebo, esta es considerada como una mujer influyente en materia coránica. Según María Teresa Narváez:

Las disertaciones que el morisco pone en boca de la anciana mujer... no dan pie para suponer que esta experimentara estados místicos o que su discurso estuviese orientado hacia estos temas. Sus palabras encierran una doctrina islámica de carácter general y tradicional y no representa esoterismo alguno (Narváez, 1996: 170).

En los últimos textos de la *Tafsira* nos encontramos con el capítulo titulado: «Kapítulo ke tarata de la bida de la Mora de Wúbeda» en este se brindan unos detalles muy importantes para conocer a esta sabia mujer. Cabe señalar que hay varios fragmentos de la *Tafsira* en la que se menciona a la Mora de Úbeda en el estilo de la cadena de testimonios mejor conocida *sisilat* en la que en medio del texto se intercala algún comentario de esta mujer. Por el momento nos remitiremos al capítulo que nos introduce a este personaje y comienza de la siguiente manera:

La Mora de Wúbeda que tanto nombaramoš en-ešte taf- / ssir, i tan imentada en- el- Andaluzzíyya y- en todaš / laš otraš parteš bibíyya en Granada chunto / a la Puwerta Elbira. Y yo la bišité díyya del nasimiyyento / de nuweštoro alnnabí Muḥammad š'm; y-era mmuy biyecha, / no konosíyya laš letraš sino ke arguwmen- /taba kon tanto tino i šentido ke no še puwede / kontar de kómo daba tan garandeš birinkoš / šobre nuweštoro onrado Al-qur'ān ke aunque / deštinaše šuw garande ansiyyanidad yyo no lo pođíyya / šube-lar porkera garande šuw poemansa (Narváez, 2003: 398).

El Mancebo hace mención de que esta mujer no conocía las letras y que argumentaba con cierta gracia el Corán. Esto es muy importante porque nos indica que ciertamente es sabia en materia coránica. También, se muestra cierta admiración por esta mujer en su expresión y como vemos la necesidad de hacer mención del profeta. Según el Mancebo esta mujer era muy particular pues indica que:

No bi šuw iwwal no e oído a nadi ke ubiyeše bišto tan dešemeŷada mucher; I no đigo nada de šuw eštarañessa šino ke šuw menike (sic) šubbíyya más ke mi neqišqo. Iba beštida de šarga I kon al-pargataš dešparto. Teníyya šuw đišpensa mmuy šegurada, no teníyya erederoš ke todoš akabaron kuwando la konkišta de Garanada (Narváez, 2003: 399).

En este fragmento vemos la forma de vestir que utilizaba la Mora de Úbeda que era con sarga y alpargatas. Asimismo, Mancebo menciona que el meñique de la mora era mayor que su dedo corazón. Sobre este detalle no hemos hallado algún significado en torno a la materia coránica, por lo que entendemos que puede que sea es una manera de expresar que ella era mayor en comparación con él pues, la forma de expresarse el Mancebo parece ser muy joven. También, llama nuestra atención que indica que ella tiene su dispensa muy asegurada, mas no tiene herederos. Esta indica que le ha dado un tercio a una sobrina hija de su hermana y

menciona que había gobernado Granada por lo que es conocida por muchas naciones. Por otro lado, vemos la labor de esta mujer en torno a los comentaristas del Corán, pues ella rubricaba los libros de los reyes de Granada. Veamos el texto donde nos menciona esto.

Ešta mmora rruwbirikaba todoš loš alkitābes de loš / rreyeš de Garanada i loš nahūeš le daban šalba / loš díyyaš de laš Paškkuwaš yy- otroš díyyas/ šñaladoš. I lo ke máš la engarandesíyya era la / garande afisiyyón ke a todoš moštaraba y- ešto / no debíyya šer manatíyyo nattuwrál šino porobiden- / siyya đibina. Yya no dayyuwnaba Rramađām no hazíyya i komo el tiyenpo iba tan de / kaída šobre loš mmusliymeš, ešta mora še retaraššo a la šonbara de šuw meskindad llorando / la Kaída de los mmusliymeš (Narváez, 2003: 400).

Como vemos se utilizan unos conceptos muy religiosos como lo es la providencia divina, pero a la misma vez nos deja saber que ya no ayunaba como si la causa de esto fuera su tristeza. Pues este fragmento nos muestra la tristeza que experimentaba esta comunidad morisca, que estaba perdiendo sus creencias, cultura y con ello su identidad. Sobre esto López-Baralt indica que:

No siempre los moriscos se muestran tan afirmativos e ingenuamente optimistas al explorar sus propias emociones como pueblo en descomposición. La nota predominante de los manuscritos en este sentido es la angustia y el pesimismo. El mundo hispanoárabe se desvanece y la comunidad clandestina y perseguida lo sabe. Los «cronistas» moros insisten una y otra vez en esta dolorosa «radiografía» espiritual, desdñando como era de esperar, la descripción de la naturaleza y geografía exterior que obsede con tanta razón a los exploradores del Nuevo Mundo (López-Baralt, 1985: 136).

Entendemos que es muy importante destacar que esta comunidad tenía la necesidad de mantener su identidad y una forma para lograr esto es lo que hace el Mancebo de Arévalo, al recoger todos estos testimonios de esta comunidad. Como bien indica López-Baralt esto es una radiografía dolorosa de su espiritualidad.

#### 4. Conclusión

Luego de haber visto algunos fragmentos de lo acontecido con estas mujeres sabias nos ha parecido interesante que todas coinciden en la mayoría de edad. Este detalle es muy importante ya que Manuela Marín nos aclara en su obra *Mujeres en Al Ándalus* que las mujeres jóvenes no podían acercarse a los hombres con excepción de las ancianas. La razón de esto es debido a que:

Tras la menopausia las mujeres dejaban de pertenecer al mundo sexuado de los adultos, en cierto modo se despojaban del potencial de peligro y amenaza para el orden social que suponía la sexualidad femenina. Las ancianas que aparecen en los textos andalusíes atraviesan, por consiguiente, las barreras de segregación por género y circulan libremente por las calles o se sitúan en espacios de contactos con otros hombres (Marín, 2000: 169).

Igualmente, es importante destacar el desamparo que viven estas mujeres. Pues, hemos visto a la luz del texto que Fátima demuestra una pobreza extrema de la cual ella se alegra, pues siente en esto la cercanía de Allah. Mientras, que Shams se muestra con un dominio de su alma, y basándonos en su edad y lo que expresa Ibn Arabí, esta mujer también vivía en una soledad que acrecentaba su espiritualidad. Cabe señalar que, en el sufismo «la práctica ascética consistía básicamente en silencio, reclusión, ayuno y la invocación continua de uno de los nombres divinos (*zeker*)» (Nurbakhsh, 1999: 14). Evidentemente, estas dos mujeres son sabias y maestras.

Por otro lado, en la *Tafsira* nos encontramos con Nozaita Calderán que se encuentra lejos de sus tierras, y la Mora de Úbeda, quien vive en soledad ante la pérdida de su familia. Por lo que a través de esta experiencia de soledad pareciera que ambas buscan ese encuentro divino. Pero, el caso de estas dos mujeres es diferente al de Shams y Fátima. Sin duda alguna,

[...] el Mancebo de Arévalo da claro testimonio de su rendida admiración por la sabiduría intelectual de las hembras criptomusulmanas de su comunidad, en particular, la Mora de Úbeda y Nozaita Calderan. Ambas eran comentaristas del Corán, y el joven abulense admite que se dejó aleccionar por ambas nada menos que en materia coránica (López-Baralt, 2009: 141).

Esto nos muestra la gran admiración que les tiene a estas mujeres por su sabiduría. Cabe señalar que, según María Teresa Narváez:

Sólo unos pocos autores moriscos revelan haber conocido siquiera vagamente la tradición sufi. El Mancebo de Arévalo fue uno de ellos. Pero su exposición resulta más esotérica que mística y aun así prevalece un modesto manejo del saber iniciático, ajeno por completo a las equivalencias secretas sufíes que tan bien parecían conocer san Juan y santa Teresa (Narváez, 1996: 180).

Ciertamente, no podemos decir que la Mora de Úbeda y Nozaita Calderán fueran sufíes, pues esto es un nivel que nos lleva a la mística y al momento la documentación presentada no nos permite afirmarlo. Es por esta razón que, valoramos en todo caso la sabiduría de estas mujeres en la materia coránica en tiempos en los que la comunidad morisca lucha por mantener su identidad. Pues su aparición en varios fragmentos de la *Tafsira* viene a tratar de mantener viva su identidad. Hoy

luego de muchos años de estos manuscritos nos parece que la labor de estas mujeres fue de gran importancia para la historia de Al-Ándalus.

Finalmente, hemos constatado que estas mujeres desde sus diversas instancias y realidades asumieron una labor encomiable. El hecho de haber compartido sus conocimientos y experiencias ha sido la causa de que hoy podamos escribir y estudiar a estas mujeres. Igualmente, hemos identificado que la perspectiva de Ibn Arabí y del Mancebo de Arévalo representa esa admiración por sus conocimientos. Aunque son dos realidades diferentes las que nos encontramos en estas dos épocas queremos resaltar la valoración a la mujer, desde la experiencia religiosa que vivieron. Sin duda alguna el encuentro con Dios viene a convertirse en ese espacio que marca la sabiduría de estas mujeres, ya sea desde el misticismo —como es el caso de Shams y Fátima— o desde su conocimiento en materia coránica —como es el caso de Nozeita y la Mora de Úbeda—.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARABÍ, I. (2007): *Los sufíes de Andalucía*, Editorial Sirio, España.
- ASÍN PALACIOS, M. (1981): *El Islam Cristianizado: Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabi de Murcia*, Hiperión, Madrid.
- BENEITO, P. (2001): *Mujeres de Luz: La mística femenina, lo femenino en la mística*, Trotta, Madrid.
- GRAMLICH, R. (2004): *La mística del islam*, Sal Terrae, Bilbao.
- HAKIM, S. (2001): «Santidad y feminidad en la vida y obra de Ibn 'Arabí», en P. Beneito, *Mujeres de Luz: La mística femenina, lo femenino en la mística*, Trotta, Madrid, pp. 187-200.
- (s. f.): «Ibn 'Arabí's Twofold Perception of Woman as Human Being and Cosmic Principle», *The Muhyiddin Ibn'Arabi Society*. En línea: [Ibn Arabi Society](#) [consulta: 22 mayo 2016].
- LÓPEZ-BARALT, L. (1985): *Huellas del Islam en la literatura española: De Juan Ruiz a Juan Goytisolo*, Hiperion, Madrid.
- (2009): *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*, Trotta, Madrid.
- MARÍN, M. (2000): *Mujeres en Al Ándalus*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España.
- MORA, F. (2011): *Ibn Arabi: Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*, Kairós, Barcelona.
- MURTADA MUTAHHARI, A. (2010): *Misticismo Islámico*, Serie de Estudios de los conocimientos Islámicos 8, Fundación Cultural Oriente, Irán.
- NARVÁEZ, M. T. (1976): «El Mancebo de Arévalo frente a Jesús y María: tradición y novedad», en A. Temimi (ed.), *La littérature aljamiado-morisque: hybridisme*

- lingüistique e univers discursif*, Centre de Recherche en Bibliothéconomie et Sciences del'Information, Túnez, pp. 109-115.
- (1987): «Nozaita Kalderán, partera y experta en el Corán», *La Torre*, I, 3-4, julio-diciembre, pp. 501-517.
- (1996): «¿Qué sabían los moriscos sobre misticismo y temas esotéricos?», en L. López-Baralt y L. Piera (eds.), *El sol a medianoche: La experiencia mística. Tradición y actualidad*, Trotta, Madrid, pp. 163-180.
- (2003): *Mancebo de Arévalo: Tratado. [Tafsira]*, Trotta, Madrid.
- (2019): «La luz, el castillo y el sueño en la espiritualidad de los textos aljamiados», *Teoliteraria*, 9, 17, pp. 70-99.
- NURBAKHS, J. (1999): *Mujeres sufíes*, Ediciones Nur, España.
- PÉREZ DE TUDELA, M. I. (2015): «La Historiografía reciente acerca de las mujeres andaluses. Itinerario y balance», *Revista de Historiografía*, 22, 1, pp. 129-146.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (s. f.): «Mancebo de Arévalo». En línea: Diccionario Biográfico Español [consulta: 10 junio 2022].
- TAMAYO, J. J. (2010): *Islam, cultura, religión y política*, Trotta, Madrid.



POESÍA, PENSAMIENTO, AMOR  
En torno a *Gozos de la vista* de Dámaso Alonso

PINO MENZIO

Società Italiana di Comparatistica Letteraria

Recepción: 18 de febrero de 2023 / Aceptación: 20 de abril de 2023

**Resumen:** La poesía de Dámaso Alonso tiene un considerable valor de pensamiento. El análisis de algunos de los poemas de *Gozos de la vista* permite constatar cómo, en ellos, la metáfora de la luz se convierte en vehículo de una concepción específica de la poesía, entendida como una forma de amor al mundo. En este sentido, la poesía, coincidiendo con la creación (y la verdad) divina, recorre el universo desde el principio, animándolo y manteniéndolo unido.

**Palabras clave:** Dámaso Alonso, hermenéutica, filosofía de la literatura.

**Abstract:** The poetry of Dámaso Alonso has considerable philosophical value. The analysis of some of the poems in *Gozos de la vista* allows us to note how, in them, the metaphor of light becomes the vehicle for a specific conception of poetry, understood as a form of love for the world. In this sense, poetry, coinciding with divine creation (and truth), runs through the universe from the beginning, animating it and keeping it united.

**Keywords:** Dámaso Alonso, Hermeneutics, Philosophy of Literature.

El conocimiento poético queda muy bien señalado con la adjetivación que San Juan de la Cruz usa: noticia oscura, amorosa, no intelectual: es lo que otras veces llamamos intuición.

D. A.

La palabra humana tiene una naturaleza inevitablemente dual si es cierto que es a la vez significante y significado, forma y sentido, imagen y concepto. Obviamente, la palabra poética no escapa a este destino, entendida como una simple expresión lingüística entre muchas otras, o, quizás más apropiadamente, como una forma paradigmática o eminente de la palabra humana en toda su riqueza y complejidad. Esta constatación justifica una lectura de la poesía atenta no solo a sus valores formales, rítmicos, descriptivos o imaginativos, sino también a sus contenidos de pensamiento, siempre que la propia poesía sostenga, en su articulación de hecho, tal enfoque conceptual y siempre que la lectura practicada no sea una lectura violenta, que fuerce el texto o se presente como definitiva, destinada a bloquear cualquier otra interpretación. La atención al contenido de pensamiento de la poesía responde, entre otras cosas, a una de las funciones más originales y fundadoras de la experiencia literaria, la de ofrecer al lector una orientación en el mundo, en la existencia y en la historia, en referencia tanto a la época de composición de los textos como a la de su lectura, destinada esta a tener lugar incluso siglos después.

Un excelente ejemplo de este valor de pensamiento se encuentra en una serie de poemas de la colección *Gozos de la vista* de Dámaso Alonso, editados en distintas publicaciones entre 1954 y 1957 (y, por tanto, coetáneos a los que confluieron en el volumen de 1955 *Hombre y Dios*), pero que no fueron publicados en su totalidad hasta 1981. Un primer texto de considerable profundidad conceptual es «Luz a ciegas».

Me pregunto otra vez:  
¿Qué es la luz sin un ojo que la mire?

Sí, nosotros decimos:  
«Enciéndeme la luz; apágala»,  
«A la luz de la luna»,  
«Qué luz la de estos días soleados de otoño».

Todo, sensación, ilusión.  
Tú interpretas la luz, que era negrura, ojo,  
lo mismo que las ondas de la radio  
son silencio y distancia,  
hasta que el receptor las detiene y transforma.

Ay, ondas de la luz, ciega negrura.

(Alonso, 2021: 67).

A primera vista, «Luz a ciegas» parece un poema marcadamente antropocéntrico, ajustándose en este sentido a una perspectiva que se repite a menudo en el pensamiento poético de Dámaso Alonso. Se podría decir que este poema es casi kantiano en su gesto de subordinar la realidad externa, el mundo físico y fenoménico a los modos humanos de su recepción. Precisamente en este sentido, la luz ‘está hecha’ para el ojo humano («¿Qué es la luz sin un ojo que la mire?»), hasta el punto de que, si no está el ojo, falta también la luz; es más, la luz se convierte en su propio opuesto, se transforma en noche abismal o «ciega negrura», ya no existe o ya no es perceptible como fenómeno. Sin embargo, en una lectura más atenta del poema, este revela un significado diferente y más complejo, a través de la sugerencia (totalmente correcta en términos físicos) de que la luz es en realidad una onda electromagnética, sustancialmente análoga a las ondas de radio. Este paralelismo explícito conduce inmediatamente a un cambio de perspectiva, para disgusto del antropocentrismo, porque, sí, la luz ‘está hecha’ para el ojo humano, pero a su vez el ojo humano ‘está hecho’ para la luz —exactamente del mismo modo que la onda de radio está hecha para el receptor, pero este a su vez está hecho para la onda de radio: «Lo mismo que las ondas de la radio / son silencio y distancia, / hasta que el receptor las detiene y transforma». En otras palabras, lo que parecía ser una finalidad unidireccional y antropocéntrica (el fin último de la luz es ser vista por el ojo humano: «¿Qué es la luz sin un ojo que la mire?») se resuelve en una relación recíproca, en una trayectoria circular en la que cada uno de los dos polos (ojo y luz, aparato y onda) es el fin del otro.

Esta reflexión, claramente sugerida por el texto, implica al menos tres consecuencias importantes. En primer lugar, para Dámaso Alonso, la luz es tal en tanto que es *interpretada* por el ojo humano («Tú interpretas la luz, que era negrura, ojo») o incluso en tanto que es *creada* por el ojo humano, según un tema que recorre toda la colección («Mis ojos inventores crean la luz»; «Gracias por mis ojos. / Porque mis ojos crean, porque inventan la luz») (Alonso, 2021: 65, 95): posición que no puede sino traer a la memoria el famoso y controvertido fragmento póstumo de Nietzsche (1974: 323; 7 [60]), según el cual «no, no hay propiamente hechos, sino solo interpretaciones», con el inmediato epílogo de que «ya esto es una *interpretación*»<sup>1</sup> —un supuesto que es todo menos subversivo, y que sigue siendo uno de los más pertinentes para describir la condición del sujeto contemporáneo.

En segundo lugar, para «Luz a ciegas», toda percepción, incluso la aparentemente más inmediata (como en el caso de la luz), es siempre interpretación; y paralelamente, la transparencia de la percepción sensible, tan valorada por el realismo filosófico ingenuo, no es más que ilusión («Todo, sensación, ilusión»). En este sentido, además de ilusoria, la apelación a la inmediatez sensible y a la objetividad del

---

<sup>1</sup> La traducción es nuestra; la cursiva está en el texto original.

mundo es propiamente «una clausura que tranquiliza y ahoga al mismo tiempo» (Vattimo, 2013: 50), porque la realidad ‘tal como aparece’ nunca habla por sí misma, no es autoevidente en su concreción bloqueada, cohesionada e indiscutible, sino que siempre necesita ser interpretada; y porque «es justamente interpretando el mundo —y no pretendiendo describirlo en su datidad “objetiva”— como se contribuye al cambio» (131).

En tercer lugar, si la luz está hecha para el ojo, y el ojo está hecho para la luz, estos dos polos no son pensables por separado, desligados el uno del otro; es decir, no son aislables como sujeto y objeto de la percepción, sino que solo se dan en su íntima relación recíproca. En términos más radicales, pero con la máxima evidencia, no hay nada fuera de la relación, la cual, como sugiere Dámaso Alonso, es también siempre y necesariamente afectiva. De hecho, esta conexión está implícita en la misma metáfora de la luz, habitualmente empleada (e interpretada) como símbolo del conocimiento intelectual, conceptual y abstracto —pero que, en el conjunto de la poesía de Dámaso Alonso, se expande y se convierte en un firme testimonio de que la luz (*rectius*: la luz natural, no la artificial-tecnológica) es siempre inseparable del calor, de la llama del afecto, del amor como impulso hacia la creación, la generación y el florecimiento.

En este sentido, otro poema de *Gozos de la vista* con notable profundidad de pensamiento es «Aquella rosa».

Evocamos color y traza. Aquella rosa  
de ayer (que fue tan bella), cuando cierro los ojos,  
de su noche renace. Yo la llamo: ella viene,  
ahí está. Aéreas líneas su forma me dibujan,  
con el álabe lánguido de aquel pétalo casi  
desprendido. Amarilla brasa, me arde en lo oscuro.  
Y arderá para siempre. Mas ¿dónde?, ¿en qué jardín?,  
¿a qué sol?, ¿en qué tarde?

¡Nervio recordador,  
que aún, amante, palpitas! Detrás del pensamiento,  
por galerías últimas, en las cuevas más lóbregas  
de mi mente, un espacio sin espacio se puebla,  
y en él arde una llama de amarillo color.  
Por escala sensible sube hasta el pensamiento.  
Rosa en mi pensamiento, eternamente joven.

(Alonso, 2021: 101).

Este poema, con su rasgo explícitamente figurativo, se puede poner en relación con algunas reflexiones de Remo Bodei sobre los bodegones de la pintura holandesa del siglo xvii. Dichas obras, de hecho, captan las criaturas en el momento que en holandés se llama *toppunt*, es decir, en el instante de su más perfecta y lograda

madurez, en el preciso cénit de la floración, de modo que «las verduras, las frutas, las flores cortadas, la caza, el pescado, los crustáceos», pintados cuando sus cualidades se manifiestan en su plenitud, justo antes del declive, «dan testimonio a la vez de los placeres de la vida y del deseo de disfrutarlos antes de que sea demasiado tarde, de la plenitud de los cinco sentidos y de su progresivo debilitamiento, de los momentos felices y de su transcurrir, de la utilidad y la belleza de los bienes cotidianos y de su fugacidad» (Bodei, 2011: 93-94). En estos bodegones, el filósofo capta el sentimiento de una aceptación tranquila y a la vez vitalista de la fugacidad, que remite al *carpe diem* horaciano.

En cambio, Dámaso Alonso responde directamente a la caducidad de la rosa, a su naturaleza efímera y transitoria, con un sentido de *pietas*, con la intención (o el acto explícito) de preservar «para siempre» su recuerdo, gracias a ese «nervio recordador, / que aún, amante, palpita». A este fin, en una primera aproximación, el poema parecería apuntar a una especie de idea platónica de la rosa, cada vez más alejada del dato sensible, capaz de fijarla para siempre en la memoria del poeta («Por escala sensible sube hasta el pensamiento. / Rosa en mi pensamiento, eternamente joven») —si bien es necesario recordar que Platón excluye específicamente tal posibilidad, ya que la representación artística, como imitación de los objetos, es para él la copia de una copia con respecto a las ideas, una *mimesis* sin valor cognitivo, una aproximación (o un franco engaño) que dista tres grados de la auténtica verdad. En cualquier caso, en el sentido particular que ilustramos, es sin duda ‘platónico’ Mallarmé, quien en un famoso pasaje de «Crise de vers» confía a la poesía la tarea de evocar la flor ausente de todos los ramos, es decir, la idea misma de la rosa, su «noción pura».

A qué fin la maravilla de transponer un hecho de la naturaleza en su cuasi-desaparición vibratoria según el juego de la palabra, sin embargo; si no es para que emane de ella, sin el aprieto de una cercana o concreta llamada, la noción pura.

Yo digo: ¡una flor! —y, fuera del olvido donde mi voz relega cualquier contorno, como algo distinto de los cálices conocidos, musicalmente se eleva, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos (Mallarmé, 2003: 213)<sup>2</sup>.

Sin embargo, incluso una primera comparación revela inmediatamente que la perspectiva de Dámaso Alonso es muy diferente de la de Mallarmé, porque en «Aquella rosa» lo que domina no es la idea de la flor, el mallarmeano cristal de diamante de su luz fría, sino que es la absoluta (y ardiente) fisicidad creatural de la rosa, a la que el poeta responde ya en el *incipit* evocando su «color y traza», y deteniéndose en la íntima y lacerante belleza del «álabe lánguido de aquel pétalo

---

<sup>2</sup> La traducción es nuestra.

casi / desprendido». Precisamente frente a esta plena fisicidad textual y poética, el autor hace gala de una extrema elegancia intelectual cuando, contra toda evidencia, declara que confía la memoria de la rosa al «pensamiento», mientras que está totalmente claro que aquí la rosa *es salvada en la poesía*, en estos versos que la describen en su esplendor y delicadeza. En otras palabras, también aquí se vuelve a proponer con fuerza una función central de la escritura poética: aquella por la que, según Benjamin, la poesía se hace índice de un tiempo mesiánico colocado fuera de la historia, en el que se salvará todo lo que se ha perdido en el curso de los acontecimientos, consumido por su propia fugacidad creatural. De esto se hace prenda la extraordinaria fuerza afirmativa de la poesía alonsiana, de la que «Aquella rosa» representa un admirable testimonio: con la plenitud y el calor humano del dibujo, la gratitud por la belleza de la rosa, la voluntad de describirla en términos de renacimiento y presencia —y, finalmente, con la certeza del último verso, cuya sola fuerza poética parece ser garante de un tiempo eterno, situado más allá de los altibajos de los acontecimientos humanos y de la fugacidad de todo.

Por último, pero no menos importante, incluso más allá de Dámaso Alonso, cabe suponer que esta fuerza afirmativa es uno de los rasgos más ciertos de la gran poesía, y una de las razones más profundas del sentido que sigue teniendo para los lectores, a pesar de circunstancias económicas, tecnológicas, sociales o mediáticas aparentemente adversas. Esto sucede probablemente por razones relacionadas con su valor ontológico, con su constituirse como «un *incremento de ser*» (Gadamer, 1993: 189)<sup>3</sup> del objeto representado, que es sustraído del azar y de la opacidad de los acontecimientos y transpuesto a un plano superior de verdad: el rasgo afirmativo de la poesía resulta así inscrito en su misma constitución, es decir, en un nivel previo a la elección del tema y a su desarrollo afectivo y tonal. Precisamente por eso, incluso cuando da cuenta de las peores laceraciones y sufrimientos humanos, incluso cuando está llena de dolor, la poesía consigue de todas formas abrir una esperanza, dar sentido a lo que parece faltar de eso, disponer una cercanía o participación que redime y alivia la experiencia del mal, toda derrota de otro modo muda, opaca y sin respuesta.

Llegados a este punto, conviene reunir las sugerencias de pensamiento de los textos que hemos examinado. Por un lado, «Luz a ciegas» afirma el carácter interpretativo de toda experiencia, la imposibilidad de mirar la realidad ‘desde fuera’, de situarse al margen de la red recíproca y continua de relaciones que constituye el mundo. Por otra parte, «Aquella rosa» afirma (y atestigua) la capacidad de la poesía de asumir la fugacidad del mundo, aceptándola y al mismo tiempo contrastándola, con un acto de transposición textual, de salvación de toda criatura frágil y transitoria en la memoria poética. Y bien, de la intersección de estos temas surgen algunas consideraciones más amplias que responden estrechamente a una

---

<sup>3</sup> La cursiva está en el texto original.

intención implícita de la poesía alonsiana. En este sentido, cabe preguntarse si la luz que, en forma de onda oscura, recorre el espacio cósmico de «Luz a ciegas» para ser interpretada por el ojo humano y para iluminarlo junto con el mundo, y la luz que, en «Aquella rosa», de la noche y la oscuridad se convierte en flor, en corola, en «amarilla brasa [que] me arde en lo oscuro», difundiendo a la vez claridad y calor, no son en realidad lo mismo: una radiación de fondo (una luz-calor, una luz cálida) que recorre el universo y está preparada para convertirse en poesía, y así salvar en el recuerdo la fugacidad de todo, porque *es desde el principio poesía*.

Esto es precisamente lo que cree Dámaso Alonso, como se desprende del soneto que abre *Hombre y Dios*, «Mi tierna miopía», cuya «exacta luz» nada tiene que ver con la percepción sensible, sino que coincide integralmente con la «clara poesía»: una poesía que al final, en los términos más explícitos, se identifica con la verdad misma de Dios.

Disuélveme, mi tierna miopía,  
con tu neblina suave, de este mundo  
la dura traza, y lábrame un segundo  
mundo de deshilada fantasía,

tierno más, y más dulce; y todavía  
adénsame la noche en que me hundo,  
en vuelo hacia el tercer mundo profundo:  
exacta luz y clara poesía.

Dios a mí (como a niño que a horcajadas  
alza un padre, lo aúpa sólo al pecho  
antes, porque el gran ímpetu no tema)

me veló la estructura de estas nadas,  
para —a través de lo real, deshecho—  
auparme a su verdad, a su poema.

(Alonso, 1998: 361).

Dicho «poema», que representa directamente la esencia más profunda, la verdad misma de Dios, remite claramente a la fuerza creadora divina tal como se desplegó al principio de los tiempos, con un acto de creación liminar que es a la vez amor, atención, cuidado y fuerza de vínculo. Por un lado, de este modo resulta fundada metafísicamente (y creativamente), en Dámaso Alonso, la identidad de poesía y amor; y, por otro, se configura, para el poeta, y en general para todo sujeto humano,

la tarea de corresponder a este proyecto inicial, de continuar su acción generadora y constructiva, el «fértil sueño» (385) de cumplimiento, según las líneas que lo guían; es decir, seguir re-creando el mundo en el signo del amor, de la participación y del cuidado, en deferencia a esa «Creación delegada» que da título al primero de los «Cuatro sonetos sobre la libertad humana» en *Hombre y Dios*, y que constituye uno de los temas principales de la colección (Menzio, 2021: 11-14).

En realidad, la presencia de este proyecto subyacente (en términos de «Luz a ciegas», la existencia de una onda, radiación o mensaje que desde el principio recorre el universo, como un eco de la ignición cósmica primordial) es indiciaria y a menudo contra toda evidencia: baste pensar en la emergencia constante del mal, de la laceración y de la violencia en el curso de los acontecimientos humanos, tanto personales como colectivos. Esto no se le escapa al propio poeta, por ejemplo cuando describe un cosmos vacío, silencioso e inmerso en la oscuridad, en el que la invocación humana queda sin contestación: en «A los que van a nacer» de *Oscura noticia* («Seréis / indagación y grito sin respuesta») (Alonso, 1998: 160), o en «Hombre» de *Hijos de la ira*, donde se describe al ser humano como «melancólico grito», como amargo, inagotable y estéril lamento que es «la densa pesadilla / del monólogo eterno y sin respuesta» (329) —y donde, en el final, en la representación del hombre como un perro que gime en la noche, es explícita la referencia a la muerte de Dios de Nietzsche.

¿Se te ha perdido el amo?

No: se ha muerto.

¡Se te ha podrido el amo en noches hondas,

y apenas sólo es ya polvo de estrellas!

Deja, deja ese grito,

ese inútil plañir, sin eco, en vaho.

Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.

(Alonso, 1998: 330).

Entre otras cosas, esta opción nihilista también aparece latente en los puntos de mayor plenitud teológica de la poesía alonsiana, como por ejemplo al final del poema homónimo de *Hombre y Dios* («Si me deshago, tú desapareces», en referencia a Dios) (373): un final cuya valencia mística y proximidad al pensamiento de Angelus Silesius (Menzio, 2021: 28-29) han sido ampliamente analizadas —y que, sin embargo, al lector italiano, recuerda fatalmente la «ateología» de Giorgio Caproni, tal como surge en particular en el «Proverbio dell'egoista» que cierra los «Versicoli del controcaponi»: «Muerto yo, / muerto Dios» (Caproni, 1998: 724)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

En cualquier caso, ya solo por su fuerza afirmativa, por su simple y firme enunciación textual, la luz-onda de «Luz a ciegas» o bien la luz ardiente de «Aquella rosa» (expresiones de esa luz-calor que, en forma de poesía, desde el principio anima y mantiene unido el universo) configuran una tarea, una apelación: la de corresponder a la valencia poética de esa luz cálida, es decir, al amor, la participación y la fuerza de vínculo que la sustancian. Esto puede adoptar muchas formas concretas; pero, en cualquier caso, la facultad poética identificada está a disposición de cada uno, sea o no sea poeta. Para el poeta que desea remitirse de algún modo a la creación divina, se tratará de intentar renovar cada vez ese gesto inicial, en su originariedad y plenitud: se tratará, por ejemplo, según Ungaretti (2014: 122, 162), de «poblar de nombres el silencio», de «silabear otra vez las palabras ingenuas», recorriendo y reactivando ese acto de nominación auroral que está íntimamente depositado en el mundo —si es cierto, según Benjamin (1991: 74), que «toda la naturaleza está atravesada por un lenguaje mudo y sin nombre [*namenlos*], también residuo de la palabra creadora divina»<sup>5</sup>, y que este es, de hecho, «el lenguaje de las cosas, desde las cuales a su vez [*wiederum*] trasluce, sin sonido [*lautlos*] y en la muda magia de la naturaleza, la palabra de Dios» (68)<sup>6</sup>. O bien se tratará, según Dámaso Alonso (1998: 385), de prolongar el fecundo proyecto divino («Cuando / pienso, obro, río, Creación creando, / le prolongo a mi Dios su fértil sueño»), o más bien de espiritualizar el mundo («Porque, libre, uso mi libertad espíritu creando, / creando más, más libertad, poema creando») (388): si es cierto que ya en el gesto divino original hay, junto a la creación del mundo material, la instauración de un principio espiritual que lo excede.

No obstante, como ya se ha dicho, la facultad poética de la que hablamos está al alcance de todos, aunque no sean poetas, porque todos pueden mirar el mundo con una mirada poética, es decir, con la mirada específica y constitutiva de la poesía, que contempla la realidad con amor, atención, cuidado e íntima participación (Menzio, 2023). Se puede afirmar que es una mirada que, como el receptor de «Luz a ciegas», está sintonizada con la onda radiante, con la luz cálida que recorre el universo, con el proyecto generador que lo inspira desde el principio, y, por tanto, «atrae, de amor antena, centro de amor fluido», se convierte en «amante receptor de las secretas ondas emanadas» (Alonso, 2021: 60, 69). En este sentido, cada uno (y no solo el poeta) puede llevar a cabo el incremento de ser, propio de la poesía: puede poner un signo ‘más’ al negativo de la realidad; puede contrastar el dominio de la economía y de las tecnociencias; puede tratar de mantener unido el mundo, en lugar de desgarrarlo aún más —gestos íntimamente poéticos a pesar de su aspecto prosaico, su aplicación oculta, su esfuerzo ajeno a todo énfasis. Del mismo modo, corresponde a cada individuo (y no solo al poeta) habitar la cuestión de fondo evocada por la poesía alonsiana: si la

---

<sup>5</sup> La traducción está ligeramente modificada.

<sup>6</sup> La traducción está modificada.

elección de estos comportamientos es una respuesta a una apelación determinada, o si no es, en cambio, una apuesta o un acto unilateral, capaz, sin embargo, de dar sentido a la experiencia humana.

(Traducción de Felisa Bermejo Calleja)

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, D. (1998): *Poesía y otros textos literarios*, Gredos, Madrid. Edición de V. García Yebra.
- (2021): *Gozos de la vista*, Centro Cultural Generación del 27, Málaga. Prólogo de P. Menzio. Epílogo de A. Duque Amusco.
- BENJAMIN, W. (1991): «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos», en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, pp. 59-74. Edición de E. Subirats. Traducción de R. Blatt.
- BODEI, R. (2011): *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- CAPRONI, G. (1998): *L'opera in versi*, Mondadori, Milán. Edición de L. Zuliani.
- GADAMER, H. G. (1993): *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Sígueme, Salamanca. Traducción de A. Agud Aparicio y R. de Agapito.
- MALLARMÉ, S. (2003): «Crise de vers», en *Œuvres complètes*, II, Gallimard, París, pp. 204-213. Edición de B. Marchal.
- MENZIO, P. (2021): «*Gozos de la vista*: la poesía como felicidad de la mirada», en D. Alonso, *Gozos de la vista*, Centro Cultural Generación del 27, Málaga, pp. 9-53.
- (2023): *Della poesia come amore per il mondo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- NIETZSCHE, F. (1974): *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, VIII/1, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1885 bis Herbst 1887*, de Gruyter, Berlín-Nueva York. Edición de G. Colli y M. Montinari.
- UNGARETTI, G. (2014): *Vida de un hombre (Poesía completa)*, Igitur, Tarragona. Prólogo de H. de Campos. Traducción de C. Vitale, R. Lentini y R. Cano Gaviria.
- VATTIMO, G. (2013): *De la realidad. Fines de la filosofía*, Herder, Barcelona. Traducción de A. Martínez Riu.

L'ULTIMA FASE POETICA DI VITTORIO SERENI:  
considerazioni sulla dimensione domestico-famigliare di *Stella variabile*

FABIO ZARROLI  
Universidad de Extremadura

Recepción: 6 de octubre de 2023 / Aceptación: 10 de noviembre de 2023

**Riassunto:** Dopo una breve disamina introduttiva delle edizioni di *Stella variabile* e una doverosa illustrazione delle varie fasi compositive di Vittorio Sereni, il presente lavoro si concentra sull'analisi dell'ultima raccolta poetica del poeta appena menzionato. Si offre una spiegazione filologica e concettuale del titolo e ci si sofferma su un aspetto fondamentale della raccolta: l'adozione di una prospettiva poetica che si concentra sulla dimensione domestico-famigliare, sempre mantenendo una prospettiva di confronto con la raccolta precedente, *Gli strumenti umani*.

**Parole chiave:** Sereni, Domestico-familiare, Poesía, *Stella variable*, Casa.

**Abstract:** After a brief introductory examination of the editions of *Stella variabile* and a dutiful illustration of Vittorio Sereni's various compositional phases, this paper focuses on the analysis of the poet's last poetic collection just mentioned. We offer a philological and conceptual explanation of the title and focus on a fundamental aspect of the collection: the adoption of a poetic perspective that focuses on the domestic-familiar dimension, always maintaining a perspective of comparison with the previous collection, *Gli strumenti umani*.

**Keywords:** Sereni, Domestic-familiar, Poetry, *Stella variable*, House.

«Questa edizione di testi di Vittorio Sereni per i Cento Amici del Libro è stata impressa in 130 esemplari con il torchio del Plain Wrapper Press da Richard-Gabriel Rummonds e Alessandro Zanella in Verona [...]». Correva la primavera del 1980<sup>1</sup> e con questo *Colophon* Vittorio Sereni chiudeva una piccola raccolta non venale pubblicata su «invito [...] lusinghiero» «dei *Cento amici del libro*»<sup>2</sup> (Sereni, 1995: 653). Si trattava di un piccolo volume di 88 pagine (numerate da 9 a 80, in corrispondenza dei componimenti) comprendente trenta testi, in parte già pubblicati su riviste, accompagnati da sette litografie raffigurate da Ruggero Savinio (firmatario, con Sereni, del *Colophon* citato) e tirate a Milano da Giorgio Uppiglio.

Già nell'avvertenza posta ad apertura, Sereni (1995) dichiarava che questa «edizione speciale» rappresentava un modo per «fare il punto sullo stato dei testi» di cui era a disposizione «in vista di un libro futuro». E a ben vedere, proprio nel dicembre dell'anno successivo (il 1981), l'editore Garzanti dava alle stampe, a Milano, l'edizione definitiva e completa di *Stella variabile*, l'ultimo dei quattro libri di poesia dell'autore, che sarebbe deceduto precocemente da lì a qualche mese (concretamente nel febbraio del 1983), a causa di un aneurisma cerebrale. Le differenze tra le due edizioni erano significative: nella seconda il numero dei testi si vedeva aumentato da 30 a 46 e venivano apportate decisive modifiche alla disposizione delle opere. Altri componimenti invece, come la prosa *Ventisei*, vi restavano esclusi. Prima di entrare nel merito del libro però, si ritiene opportuno delineare gli aspetti generali della poetica sereniana, per tentare di concretarne l'importanza e definire la longevità della sua opera all'interno del panorama letterario pre e post-bellico italiano.

Sereni era nato nel 1913 a Luino, sulla riva orientale del Lago Maggiore, la cosiddetta 'Costa Fiorita', al confine con la Svizzera italiana. Questo borgo lombardo, insieme alle circostanti cime verdi dei monti e le acque calme del lago, costituisce lo sfondo di tutta la prima fase compositiva del poeta. La prima raccolta infatti, *Frontiera*, al contempo racconta e mette in scena i paesaggi e la vita di quel posto in cui Vittorio aveva trascorso i primi sette anni di vita, prima di trasferirsi a Milano con la famiglia. Sin dai primi versi «[...] ma se ti volgi e guardi / nubi nel grigio / esprimono le fonti dietro te, / le montagne nel cielo s'inazzurrano», fino ai conclusivi «il tuo sorriso limpido e funesto / simile al lago / che rapisce uomini e barche / ma colora le nostre mattine», *Frontiera* è tutto uno scorrere di immagini dominate da colori freddi e invernali. Appaiono temporali, nebbie dense, valli pedemontane, prati verdi, acque, e si osservano bambini giocare nei giardini all'ora del tramonto, donne dai petti adornati di fiscìu colorati la domenica, lunghe strade alberate e ricordi di amori giovanili.

Il titolo *Frontiera* va interpretato alla luce di un'ambivalenza fondamentale, come intuito da Pier Vincenzo Mengaldo (2013: 29-30) nel saggio *Vittorio Sereni*:

<sup>1</sup> Ma il *Colophon* citato riporta la data del 1979.

<sup>2</sup> Corsivo nel testo.

da un lato la «frontiera reale [...] fra l'Italia e la Svizzera, o meglio fra Italia fascista ed Europa civile», dall'altro «la conradiana "linea d'ombra" [...] che separa il qui-e-ora del poeta da un al-di-là che lo minaccia e ne preannuncia la fine». In *Stella variabile*, e nello specifico nella poesia conclusiva dell'opera, allo stesso referente verrà attribuito un significante di derivazione leopardiana: «soglia». Si vede qui come il libro preannunci temi che si riveleranno ricorrenti nelle opere successive, quali il dialogo coi morti, la fine della giovinezza e la scomparsa di un'epoca di calma e silenzi, in seguito costantemente perduta e ritrovata nell'emblema del lago.

Con la quinta decada del secolo, si apre per Sereni una nuova stagione compositiva. Nel 1943 cade prigioniero dell'esercito anglo-americano sbarcato da poco in Sicilia, e viene deportato insieme ad altre centinaia di soldati nel campo di prigionia di Orano, nel nord dell'Algeria. Passerà tra i campi di concentramento algerini e quelli del Marocco francese due difficili anni di detenzione. Gli stenti, la fame, l'aridità dei deserti e soprattutto la privazione della libertà, non ne compromisero però la produzione poetica e ad appena due anni dal rientro in Italia uscì a Firenze, per l'editore Vallecchi, una piccola edizione di testi compiuti (con pochissime eccezioni) proprio durante i due anni di prigionia. Il *Diario d'Algeria*, questo il titolo del libro, era dedicato a Remo Valianti, suo compagno di prigionia, e preservava lo stile ermetico di *Frontiera*, anche se il prosimetro *Frammenti di una sconfitta* e la prosa breve *Appunti di un sogno* preannunciavano già l'apertura al verso lungo e l'impronta di stampo narrativo che sarebbe divenuta tipica dei due libri successivi. Ad ogni modo sia *Frontiera* che *Diario d'Algeria* furono ripubblicate in edizioni ampliate e corrette rispettivamente nel 1966 e nel 1965.

Gli anni Sessanta ci conducono direttamente al terzo libro di poesie, *Gli strumenti umani*, da molti ritenuto il più importante. Conclusa la prigionia, ristabilitosi a Milano e reinseritosi nella società civile moderna e industrializzata, Vittorio Sereni lasciò l'insegnamento nel 1952 per ricoprire un incarico presso l'ufficio stampa dell'azienda milanese Pirelli, dove rimase fino al 1958, quando diventò direttore letterario della casa editrice meneghina Mondadori, presso la quale lavorò fino al pensionamento. Questi cambiamenti fornirono a Sereni quel quanto basta di vita per delineare un nuovo orizzonte poetico. *Gli strumenti umani*, infatti, si inserivano all'interno di un dibattito tipico dell'ambiente letterario degli anni Sessanta italiani: l'industria, la fabbrica, la reificazione della classe operaia, la città, la produzione in serie, la fine dell'arte e forse la fine della poesia. Nel 1961 infatti, su invito di Elio Vittorini, sull'«ormai mitico» (Tortora, 2019) quarto numero della rivista *Menabò* dedicata al tema *Letteratura e industria*, pubblicò il poemetto *Una visita in fabbrica*. Il testo quattro anni più tardi confluì nella prima edizione de *Gli strumenti* a formarne una sezione a sé. Nonostante la seconda versione presentava numerose sfrondate e, come spiega Massimiliano Tortora (2019), «mutando il "formato" (da rivista a volume) muta anche la "funzione»

(politica ed epistemologica)», il tema di fondo era sempre il medesimo: le condizioni di vita dei lavoratori delle fabbriche nel pieno del *boom* industriale italiano di quel periodo.

Dopo la pubblicazione degli *Strumenti* iniziò per Sereni un ulteriore e lungo periodo di silenzio, più che poetico, editoriale. Grazie all'*Apparato critico* di Isella sappiamo infatti che gli anni successivi al 1965 e precedenti la prima edizione di *Stella variabile* furono anni di seppur saltuaria, intensa attività poetica. Sereni attendeva l'arrivo del momento creativo, e nell'attesa ragionava, definiva il suo circostante, radunava i ricordi e collezionava immagini che si sprigionarono in tutto il loro vigore con l'uscita dell'ultima raccolta. I temi in questa contenuti, a ben vedere, riprendono quelli già affrontati nel corso di tutta l'attività poetica precedente, ma cambiano qui il tono, che si fa più morbido e attenuato, lo stile, più tendente al nominale, e soprattutto l'ambientazione, che da una poesia all'altra tende a racchiudersi sempre più tra gli spazi domestici. Era questo il concorso di circostanze che portarono Pier Vincenzo Mengaldo (2013: 13) a presentare *Stella variabile* come una «grande chiosa a *Gli strumenti umani*» e subito dopo, però, a specificare che chiosa vuol dire anche e soprattutto «rettifica».

Il primo aspetto da rilevare riguardo al libro è legato al titolo. Come già si avrà avuto modo di notare a proposito delle opere precedenti i titoli stanno alle raccolte sereniane come un verso sta alla poesia che lo contiene: ne costituiscono parte integrante e imprescindibile e rivelano informazioni, più o meno celatamente, indispensabili alla comprensione del contenuto complessivo dell'opera. Nell'edizione Garzanti del 1981 appariva sull'aletta di sovraccoperta una citazione tratta dagli *Essays* di Montaigne, preceduta da alcuni versi originali dello stesso Sereni che ne forniscono diverse indicazioni per l'interpretazione e anticipano temi e toni della raccolta: «La natura che alletta e dissuade. La bellezza onnipresente e impredicabile. / Il mondo degli uomini che si propone al giudizio / e si sottrae, e mai passa in giudicato. // “La vita fluttuante e mutevole”». Come specifica Maria Teresa Sereni, figlia del poeta, in una nota all'edizione postuma di *Tutte le poesie*:

Era intenzione dell'autore di modificare anche il risvolto di copertina, mantenendo la citazione da Montaigne, ma facendola precedere, invece che dalle poche righe in cui aveva inteso dare personalmente qualche «indicazione\*-di lettura» [...], dalla definizione di «Stella variabile» presa dal libro di Ferdinando Flora *Astronomia nautica*.

A continuazione si riporta la definizione tratta dal manuale di Flora (1964: 122), che spiega piuttosto esplicitamente il significato di un così emblematico titolo:

Gran parte delle stelle non hanno splendore costante, ma variabile periodicamente: cioè non conservano sempre la stessa grandezza visuale apparente, ma in un periodo più o meno regolare, che va da qualche giorno a oltre un

anno, la loro grandezza assume successivamente valori diversi: tali stelle sono dette variabili.

Sia la citazione da Montaigne sia quella da Flora mettono in evidenza la volontà di Sereni di sottolineare, come motivo portante della raccolta, la difficoltà dell'uomo davanti alle antitesi e alle contraddizioni del reale: i punti di riferimento fissi, attraverso i quali il poeta è in grado di contrastarle o affrontarle, i «minimi atti, i poveri / strumenti umani avvinti alla catena / della necessità», sembrano in questa nuova stagione poetica venire meno. Ma se le frasi che anticipano la citazione da Montaigne stanno ad annunciare la disillusione che l'uomo avverte nel vivere le cose nel loro «rovescio» o l'irresponsabilità degli uomini che si sottraggono al giudizio della storia —secondo un tema già caro al Sereni de *La pietà ingiusta (Gli strumenti umani)*— con l'introduzione della definizione di Flora Sereni individuata nella poesia, o meglio nell'incostanza dell'ispirazione poetica —(l'«“avara vena”, o quand'era in pantofole la [...] stitichezza», che fu per Mengaldo «condizione indispensabile per la quale la sua poesia era così e non altrimenti»)—, l'oggetto cui le citazioni si riferiscono. La poesia quindi è una *Stella*, che in quanto tale serve a orientarsi nel mare della società e della storia, ma *variabile*, dunque solo a periodi rintracciabile dal suolo di una vita che è già di per sé «flutuante e mutevole».

Risulta chiaro a questo punto come gli «effetti di rifrazione» (Testa, 1999: 49) de *Gli strumenti* su *Stella variabile* si basino su un'ambivalenza conferma-rettifica in primo luogo tematica. Analizzando le stesse raccolte e gli studi disponibili sul tema però, si distaccano due aspetti caratteristici di *Stella variabile*: dal punto di vista stilistico, il cedimento alla prosa, ottenuto da un graduale e progressivo allontanamento da quell'ermetismo —comunque anti-orfico— tipico di *Frontiera* e del *Diario d'Algeria*, che porta a risultati unici ed emblematici di poesia-prosa grazie ai quali Sereni si inserisce di diritto nella linea alta della lirica moderna italiana (la linea di riferimento è quella discendente dal Rilke delle *Duinesi* e da Celan, traduttore anch'esso, come Sereni, di René Char); dal punto di vista contenutistico invece, il valore che tale poesia assume è quello della desolazione, del deserto (il cui emblema appare tra le piramidi, le sabbie e le scritte della valle di Luxor, dov'è ambientata la IV sezione) e dell'abbandono. Questo concetto, fondamentale alla comprensione dell'opera, è ben espresso dal solito Mengaldo (2013: 193) nel saggio *Il solido nulla*, laddove si legge:

Il metodo poetico dell'avvolgente approssimazione esistenziale, ricca di confronti e di mediazioni, a un «vero» metafisico, ora è come se liberasse allo stato puro i propri elementi, lasciandoli orbitare nel vuoto. L'io giace irrelato a una realtà che lo ignora, anzi lo espelle.

Per Luca Bragaja (2013: 29) è nella natura «innaturalmente vivida» di *Un posto di vacanza* che tale forma di dissoluzione raggiunge la sua forma d'espressione

più sublime. Forse perché Sereni percepisce la prossimità della propria morte (si ricorda che il libro esce pochi mesi prima della sua dipartita), converte in aldilà il mondo terreno che si trova davanti ai suoi occhi (ipotesi che troverebbe conferma in certi versi della poesia *La malattia dell'olmo*), o forse perché ancora trova modo di esprimersi in immagini —però rarefatte— il dolore per il dramma irrisolto del suo passato. Ad ogni modo, queste considerazioni diciamo così preventive ci aiutano a identificare l'elemento che ci piacerebbe porre a conclusione della presente dissertazione: la progressiva e generica riduzione dei confini perimetrali della poesia di *Stella variabile* a uno spazio domestico e familiare.

Se dunque i temi che si propongono non sembrerebbero allontanarsi da quelli già frequentati nelle opere precedenti, in *Stella variabile* questi stessi temi vengono filtrati da una nuova sensibilità, la quale induce il poeta a restringere il *focus* e a rendere elementi poetabili una qualsiasi scena domestica, le mura di una casa o il suo giardino, la crescita inavvertita delle proprie figlie, il ricordo dei parenti più prossimi.

Già nei testi che aprono e chiudono le prime due sezioni si riscontra un'ambientazione domestica, interna. Scaffai (2014: 203) per primo ha parlato a tal proposito di «struttura 'a cornice'»<sup>3</sup>. Il carattere di queste cornici, dunque, si definisce attraverso componimenti in cui non si oltrepassano i confini dell'ambito domestico-famigliare. Agli estremi della prima sezione si collocano perciò *Quei tuoi pensieri di calamità* («e catastrofe / nella casa dove sei / venuto a stare»<sup>4</sup>) e *Crescita* («È cresciuta in silenzio come l'erba / come la luce avanti il mezzodi / la figlia che non piange» —testo di soli tre versi ma dalla complessa vicenda redazionale<sup>5</sup>). La casa di *Quei tuoi pensieri di calamità* è l'ultima casa in cui visse il poeta, ubicata in via Paravia 27 a Milano. Anche il primo testo degli *Strumenti*, dal titolo *Via Scarlatti*, faceva riferimento a una casa in cui Sereni viveva, ma in quel caso il poeta adottava una prospettiva esteriore, guardava cioè all'esterno e passava in rassegna le immagini che si susseguivano nella via racchiusa tra «due golfi di clamore». In *Quei tuoi pensieri di calamità* invece non si riscontrano elementi del mondo esterno. L'immagine inaugurale è quella della «catastrofe» citata al v. 1. Le mura domestiche sono abitate già dall'idea della propria morte; la nuova casa rappresenta un luogo di «calamità», di sciagura, di luogo nel quale si prende coscienza del decadimento in corso del proprio vigore. Tali sentimenti sono rappresentati anche attraverso l'ampia oscillazione delle misure metriche —soprattutto nella prima parte della poesia—, dalla coincidenza tra parola e verso come

<sup>3</sup> Ma sono da tenere presenti anche, a tal proposito, le seguenti parole di Sereni (1995: 664): «A differenza dei miei precedenti sarà, credo, un libro privo di organizzazione consapevole, di una struttura interna avvertibile. Un libro [...] che non si può riassumere o raccontare».

<sup>4</sup> Il corsivo è mio.

<sup>5</sup> Cfr. L'intervista a Anna del Bo Boffino uscita su *Amica* il 28/09/1982 e riportata in Sereni (1995: 703).

efficace espediente ritmico e dalla tendenza allo stravolgimento dell'usuale ordine sintattico delle frasi.

Nel caso della seconda sezione troviamo invece da una parte la familiare *Di taglio e cucito*, dove appare la figlia ancora «piccola» e la moglie intenta a riparare un *peluche* e in penultima posizione *Giovanna e i Beatles*, in cui protagonista è la stessa figlia, che ha ormai raggiunto l'adolescenza. Nel componimento, pensandosi sola in casa, Giovanna è osservata dall'io lirico mentre ridà vita a «quei redi-vivi» citati nel titolo e diffonde la loro musica per le mura domestiche mediante l'utilizzo di un giradischi. Fondamentale poi è segnalare la dipendenza di quest'ultimo componimento con i versi di *Le sei del mattino*, poesia della prima sezione degli *Strumenti* in cui l'io lirico vede «la casa visitata» dalla sua «fresca morte».

A proposito di questa prima sezione vi è un altro componimento che rimanda ad uno spazio chiuso e intimo, sebbene in questo caso alcune peculiarità immanenti ne rendono obbligatoria qualche puntualizzazione. Il testo in questione è *Interno*. Il titolo è eloquente, ma sin dal primo verso il poeta crea un'apparente idiosincrasia tra questo e il corpo del testo: «Basta con le botte basta. *All'aperto*»<sup>6</sup>. A partire dal deittico che chiude il primo verso molti sono gli elementi che rimandano a uno spazio esteriore: «Le colline si coprono di vento»<sup>7</sup>, «battagliano là fuori», «alle eriche alle salvie in ondate», «dalle rupe col grido dei pianori». Ciò che coerentemente al titolo però rimanda allo spazio chiuso è il punto di vista del poeta che, ormai entrato nella fase finale della sua vita, smette di invocare la «sacrosanta rissa» — come negli *Strumenti umani* — e chiede che la lotta «finisca in parità». A meglio interpretare le intenzioni del poeta ricorre ancora una volta in ausilio l'*Apparato* dell'edizione curata da Isella (Sereni, 1995), il quale riporta un frammento desunto da un appunto di M. T. Sereni scritto in un'agenda del 1983, alla data del 21 febbraio. Lo scontro cui il testo si riferisce è quello avvenuto nel corso del «fatidico» 1968 tra la generazione di Sereni e quella dei giovani d'allora. Sereni vuole dunque compendiare in *Interno* «il confronto, il contrasto, la contrapposizione» «l'urto» e lo «scatto» che c'erano stati tra le parti in conflitto. Ma la lirica vuole anche esprimere la «difficoltà a continuare ad avere una parte attiva nell'esistenza e la tentazione che viene di abbandonarsi in fondo» (Lorenzini, s. f.: 152).

Uno dei temi più significativi e meglio affrontati da Sereni è il tema della Storia, o meglio dei grandi eventi storici che hanno segnato il corso del xx secolo nel mondo occidentale, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti. Anche nei componimenti che si rifanno a questo tema portante de *Gli strumenti umani* Sereni compie quella che abbiamo definito come una riduzione degli elementi poetici all'ambito domestico-familiare. Ma procediamo per gradi: Enrico Testa individua nelle parole «discrete» di una prosa sereniana del 1957<sup>8</sup> una quasi dichiarazione di poetica:

<sup>6</sup> Mio il corsivo.

<sup>7</sup> Sulla poetica delle cose, lo stile nominale e sul tema del *vento* vedi Lorenzini (s. f.: 152).

<sup>8</sup> Il testo è *Broggini di Corso Garibaldi*.

qui Sereni «chiariva come il suo lavoro di poeta fosse guidato [...] dall’“ansia” del confronto con l’immagine di noi e del nostro tempo» (Testa, 1999: 49). Questa breve citazione è sufficiente a spiegare a quale fine si propone di tendere la poesia di Sereni. Lo stesso Testa, nel medesimo punto del testo, fornisce una spiegazione di questo carattere della poesia di Sereni: «Questo motivo, storico e psicologico assieme, che privilegia, nella lettura dei testi altrui e nella composizione dei propri, i segni legati al senso della contemporaneità e i loro rapporti con l’essere individuale». Sereni, insomma, si comporta da lettore del mondo e della società contemporanea attraverso la trattazione di vicende storiche sempre vincolate a esperienze della sua storia personale.

Vediamo dunque di reperire nei testi quali sono le specifiche vicende storiche, personali e/o collettive di cui si è parlato. Queste spaziano, si cita ancora da Testa, «Dal nazismo all’immediato dopoguerra, dai periodi della ricostruzione e dello sviluppo industriale alle contemporanee forme del neocapitalismo» (1999: 49). Temi, abbiamo detto, già riscontrabili in parecchie poesie de *Gli strumenti umani*. Qui però gli avvenimenti storici venivano proiettati sempre all’esterno, registrati nel magma della società in ripresa dopo gli orrori della guerra e in cui i protagonisti sono figure rinomate della storia collettiva o ufficiale (si pensi alla Anna Frank citata nella poesia *Amsterdam – Gli strumenti umani*). In *Stella variabile* invece le circostanze storiche appaiono come l’estensione di una vicenda non soltanto personale o individuale, ma vissuta all’interno dei rapporti famigliari. Si veda, per quanto riguarda il tema del nazismo, *Sarà la noia*, poesia composta a Bocca di Magra nel settembre del 1976 e contenuta nella seconda sezione del libro. In questa poesia la dimensione familiare e quotidiana viene evocata, oltre che dall’ambientazione casalinga, dall’utilizzo del nome proprio di persona della nipotina Laura e dal discorso diretto col quale questa risponde alla «repressa ferocia» del nonno che sta «torcendole piano il braccino». «L’angoscia dell’esistenza» (Testa, 1999: 54) che trapela sin dal primo verso («dei giorni lunghi e torridi») «si riverbera [dunque, dapprima] in conflitto famigliare» (Testa, 1999: 54) per poi assumere portata di gran lunga maggiore. Il fare della bambina «petulante ma già in punta di lacrime» fa soggiungere al poeta «l’angelo / nero dello sterminio». Così, i semplici capricci della nipotina giungono a evocare lo strazio del «bambinetto ebreo» invitato al «gioco / del massacro».

Ma «l’affollarsi dei riferimenti storici e sociali rivela» dice Enrico Testa (1999: 49) «una sola verità: quella dell’assenza di un senso della storia». Anche questo andamento nichilistico<sup>9</sup>, questo rifiuto dell’intenzione di ricercare una ragione che giustifichi le nefandezze della storia recente, appare come lo sviluppo di un’ottica di fondo che aveva avuto modo di esprimersi già ne *Gli strumenti umani* e in particolare in *Nel vero anno zero*: «quegli altri carponi fuori Stalingrado / mummie di

---

<sup>9</sup> Il primo a parlare di nichilismo in *Stella variabile* è stato Mengaldo (2013).

già soldati / dentro quel sole di sciagura fermo / sui loro anni aquilonari... *dopo tanti anni / non è la stessa cosa?*». E ancora «Tutto ingoiano le nuove belve, tutto — / si mangiano cuore e *memoria*»<sup>10</sup> (Sereni, 2020: 758).

Ancora una volta dalla dimensione esterna (la Sachsenhausen di *Nel vero anno zero*) si passa, in *Stella variabile*, alla dimensione domestica di *In una casa vuota*. Qui il riferimento a un avvenimento storico di grande portata avviene all'interno delle mura desolate dell'abitazione citata nel titolo<sup>11</sup>: «intanto Monaco di prima mattina sui giornali / a menomale: c'era stato un accordo»<sup>12</sup>.

Altro testo in cui alla comparsa di espliciti riferimenti storici viene fatta conciliare una realtà circoscritta e individuale è *Toronto di sabato sera*. In questo caso la lirica, che reca in calce la dedica a Niccolò Gallo, trae spunto dalla vicenda personale di due viaggi compiuti da Sereni negli Stati Uniti e in Canada nel corso del 1967, rispettivamente nel gennaio-febbraio e novembre di quell'anno.

Il tema del viaggio è ricorrente in Sereni sin dalle prime raccolte. Quel che è più significativo però, è definire il rapporto tra dimensione storica e privata in *Toronto di sabato sera*. Tale dimensione è ben registrata da Esposito (2015: 173): «il nome di Tipperary, che rimanda alla lontana 'grande guerra', serve a collegare un momento storico alla privata situazione di un giovane trombettista ascoltato per caso una sera». Il giovane trombettista in questione viene assimilato dal poeta al grande Louis Armstrong, nel testo indicato con il soprannome «Satchmo», ascoltato dal poeta «a Toronto quel sabato sera / ancora una volta nel segno di Tipperary». Nel clima di una serata all'insegna della musica dal vivo si inserisce dunque la citazione di una «canzone cantata dai soldati inglesi sbarcati a Boulogne durante la Prima guerra mondiale, composta da Harry Williams e Jack Judge nel 1911» (Scaffai, 2014: 201). Di entrambi — il jazzista e i soldati — colpiscono il poeta «abnegazione<sup>13</sup> e innocenza». Ma non è questa l'unica corrispondenza tra grande e piccola realtà. Toronto è per il poeta, che riconosce così l'universalità di certi elementi (come nel confronto tra i musicisti), come «non altro che una Varese più grande».

Sempre al contesto della Seconda guerra mondiale rimanda la poesia *Le donne*. Anche tramite questa lirica Sereni descrive «Un mondo in cui continua ad essere presente, non esorcizzato, il pensiero della guerra» (Esposito, 2015: 175). Qui gli

<sup>10</sup> Cfr. la prosa *Il sabato tedesco*, in Sereni (2008: 53): «Già, le belve onnivore. Le nuove belve intraviste qualche anno prima [...]. Altra ingordigia. Altra ferocia. La ferocia, avevo pensato, che consiste nel mangiare, di noi, *cuore e memoria*». Il corsivo è mio.

<sup>11</sup> Per la funzione del titolo in Sereni cfr. Martignoni (1999: 435): «spicca, tutt'altro che isolata in Sereni, la tecnica novecentesca di connettere sintatticamente il titolo con il testo».

<sup>12</sup> Per quel che concerne l'accordo di Monaco confronta la prosa *L'anno quarantatré*, in Sereni (2020: 630-638).

<sup>13</sup> Già negli *Strumenti* Sereni, e nello specifico ne *La pietà ingiusta*, «l'abnegazione nel lavoro» si rileva come un elemento in grado di colpire l'attenzione del poeta.

accenni al nazifascismo consistono nel richiamo alla figura del «boia» e dei «lager» e l'ambientazione si muove tutta tra l'intima e privata esperienza di un sogno «Nella stanza» e quella delle donne nei «lager».

Per quanto concerne il tema del viaggio, si prenderà ad esempio anche la poesia *Lavori in corso*, anch'essa ispirata da un viaggio realmente compiuto da Sereni a New York. Nonostante il viaggio appaia come emblema antitetico al soggiorno domestico, è proprio al ricordo di un'abitazione che si deve l'ispirazione di questa poesia: fra le prose de *Gli immediati dintorni* se ne scorge una infatti, intitolata *La città*, in cui Sereni (2020: 663) descrive la casa in questione:

Il ricordo più vivo che ho di New York [...] è una casa abbandonata di là dall'Hudson, un tempo residenza di qualche Gatsby tra gli anni Venti e Trenta: puntualmente mi appariva davanti come un'ossessione, un enigma di continuo riproposto nello scorrimento del traffico lungo il Riverside Drive.

La storia, il viaggio, i posti di lavoro e le condizioni esistenziali della classe operaia nel pieno del *boom* economico, i ritratti dei poeti, Saba e Bertolucci innanzi a tutti, il grande sonno della domenica nell'Italia repubblicana, il sentimento della paura, la morte e la memoria, sono i principali temi che costituiscono la raccolta più intimistica e misteriosa di Sereni. Una raccolta in cui il colore dominante è quello del «vuoto», in cui le figure del lago, del pozzo e del nulla fanno da specchio a un nichilismo interiore che si riversa in una poesia ricolma di ricordi e presentimento della morte. Questo nichilismo però, sembra difendersi, rifugiarsi tra le mura di uno spazio chiuso e tra gli affetti del passato e presenti. È questa una raccolta complessa e affascinante, in cui il visto coincide con il nascosto, in cui le epifanie mostrano l'assenza, in cui apparendo i nomi e le cose rivelano il loro «rovescio».

#### BIBLIOGRAFIA

- AGOSTI, S. (1985): «Interpretazione della poesia di Sereni», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, Librex, Milano, pp. 33-46.
- BÁRBERI SQUAROTTI, G. (1985): «Gli incontri con le ombre», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, Librex, Milano, pp. 68-90.
- BARILE, L. (2001): «Sereni e Lugano. Una poesia e una prosa», *Lettere italiane*, 63, 1, pp. 69-88.
- (2004): «La poetica della luce. Bocca di Magra e “Un posto di vacanza”», in *Il passato che non passa. Le «poetiche provvisorie» di Vittorio Sereni*, Firenze, Le Lettere, pp. 91-120.

- (2022): «Passato come storia passato come memoria: Walter Benjamin e Vittorio Sereni», *Italianistica*, 31, 2/3, Maggio/Dicembre, pp. 13-28.
- BENASSI, C. (2009): «“Spem longam reseces” tra Montale, Fortini e Sereni», *Lettere italiane*, 61, 4, pp. 547-580.
- BIGONGIARI, P. (1968): *Poesia francese del Novecento*, Vallecchi, Firenze.
- BLANCHOT, M. (1982): «La letteratura e il diritto alla morte», in *In forma di parole*, vol. 5, Elitropia, Reggio Emilia.
- BOAGLIO, M. (2006): *Sereni: presso il muro dei morti*, II, 131, pp. 315-330.
- BRAGAJA, L. (2013): «Il vivo e il morto nella nullità del ricordo. Sereni e una scena virgiliana», in *Il dono delle parole. Studi e scritti vari offerti dagli allievi a Gilberto Lonardi*, Gabrielli Editori, Verona, pp. 27-58.
- BRAMBILLA, A. (2020): a cura di, *Il verde è sommerso in neroazzurri. Vittorio Sereni e lo sport: scritti 1947-1983*, Nomos, Busto Arsizio.
- BROGLIA, A. (2020): «Il magico crocevia verso il delta del Mississippi. Robert Johnson, il musicista che scese a patto col demonio. Eudora Welty, Nozze sul Delta, minimum fax», *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 50, 16.
- CAPRONI, G. (1985): «Le risposte di Vittorio Sereni», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, Librex, Milano, pp. 11-14.
- CARETTI, L. (1985): «Uno “scartafaccio” di Vittorio Sereni», *Studi di filologia italiana*, XLIII, 43, pp. 343-351.
- CARLETTI, B. (2003): «Presenze di Dante nella poesia di Vittorio Sereni», *Studi e problemi di critica testuale*, 67, pp. 169-196.
- CARRAI, S. (2015): «Saba personaggio degli “Strumenti umani”», in G. Fioron (ed.), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Pensa, Lecce, pp. 67-80.
- CATTAFI, B. (1972): *L'aria secca del fuoco*, Mondadori, Milano.
- CHAR, R. (1974): *Ritorno Sopramonte e altre poesie*, Mondadori, Milano.
- CHIARA, P. (1985): «Vittorio Sereni negli anni di Luino», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Librex, Milano, pp. 15-20.
- COMPARINI, A. (2017): «Sereni e il nichilismo metodico di “Stella variabile”», *Critica letteraria*, XLV, 176, luglio-settembre, pp. 557-579.
- COPPO, M. (2014): «Alcuni appunti sul verso di “Stella variabile”», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 226-239.
- CORTI, M. (1978): *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino.
- DONZELLI, E. (2014): «Vittorio Sereni, per una genealogia della paura», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 225-237.
- ESPOSITO, E. (1994): *Attilio Bertolucci e Vittorio Sereni. Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, Garzanti, Milano.
- (2015): *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Mimesis, Milano.

- FERRETTI, G. (1985): «Prove per un ritratto», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Librex, Milano, pp. 91-102.
- FLORA, F. (1964): *Astronomia nautica*, Hoepli, Milano.
- FORTINI, F. (1956): *I destini generali*, Sciascia editore, Palermo.
- (1974): «Un posto di vacanza», in *Saggi italiani*, De Donato, Bari, pp. 173-186.
- (1987 [1974]): «Di Sereni. “Gli strumenti umani” (1972)», in *Saggi italiani 1*, Garzanti, Milano, pp. 186-188.
- (1987): «Le poesie italiane di questi anni», in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, pp. 96-149.
- GRIGNANI, M. A. (1985): «“Lavori in corso”: addetti e dintorni», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del convegno*, Librex, Milano, pp. 119-132.
- LENZINI, L. (2014): «Due destini. Sul carteggio Sereni-Fortini», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 299-315.
- (s. f.): «Una voce fuori campo. Ancora a proposito di Fortini e Sereni», in *L'ospite ingrato, Rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini*, pp. 1-17.
- LORENZINI, N. (s. f.): *Sereni e la poesia «a portata dei sensi»*, pp. 135-152.
- LUZI, A. (1990): *Introduzione a Sereni*, Bari, Laterza.
- MAGRO, F. (2014): «Lettura di “A parma con A. B.”», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 206-224.
- MARINONI, M. (2015): «Itinerarium mentis in nihilum. Sul nichilismo di Vittorio Sereni», *Sudi novecenteschi*, XLII, 90, luglio-dicembre, pp. 421-443.
- MARTIGNONI, C. (1999): «“Stella variabile”: la linea metafisica della dissonanza», in «*Poetiche*» *Nuova serie*, 1, Mucchi, Modena, pp. 413-454.
- (2009): «Rileggere Sereni (e altre considerazioni novecentesche)», *Strumenti critici*, XXIV, 2, maggio, pp. 315-324.
- (2014): «“Lavori in corso”: elaborare la perplessità?», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 61-70.
- MENGALDO, P. V. (1987): «Per la storia di Stella variabile», in W. Moretti (ed.), *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, Mucchi Editore, Modena, pp. 191-203.
- (2013): *Per Vittorio Sereni*, Nino Aragno Editore, Torino.
- (2020 [2013]): «Ricordo di Vittorio Sereni», in G. Raboni (ed.), *Vittorio Sereni, Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. v-xx.
- MILLER, H. (1948): *Domenica dopo la guerra. Con un saggio di George Orwell*, Arnoldo Mondadori editore, Milano.
- NAVA, G. (2014): «Il paesaggio nella poesia di Sereni», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 256-259.

- PAPI, F. (1992): «La non poetica di Vittorio Sereni», in *La parola incantata e altri saggi di filosofia dell'arte*, Guerini, Milano, pp. 147-160.
- PELLINI, P. (2006): «Sereni, le “toppe” della poesia (con la lettura di un testo di Tiziano Rossi)», in *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Vecchiarelli Editore, Roma, pp. 51-108.
- PELOSI, A. (1963): «La metrica scalare del primo Sereni», *Studi novecenteschi*, xv, 35, giugno, pp. 143-153.
- POLICASTRO, G. (2003): «Modalità poetiche del contatto colloquio oltremontano: primi sondaggi, Da Montale a Sereni», *Note critiche sul Novecento*, xv, 45, pp. 75-83.
- PRANDI, S. (2000): «Montale, Sereni, Erba: i segni e la morte», *Revue des Études italiennes*, 46, 3-4, pp. 209-230.
- PREVITERA, L. (1985): «A modo mio, René Char», in *La poesia di Vittorio Sereni. Atti del Convegno*, Librex, Milano, pp. 146-153.
- RAFFAELI, M. (2014): «Finale di partita: una lettura di “Altro compleanno”», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 355-360.
- RAMAT, S. (1988): «Purgatorio e inesistenza in due testi poetici medio-novecenteschi», in *I sogni di Costantino. La poesia testo a testo. Corrispondenze e raccordi otto-novecenteschi*, Mursia, Milano, pp. 150-170.
- SCAFFAI, N. (2014): «Appunti per un commento a “Stella variabile”», in E. Esposito (ed.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano, pp. 191-213.
- SCARPATI, C. (1992): «Vittorio Sereni e le “toppe d'inesistenza”», *Kos*, 8.  
——— (1997): «Immagini dell'oltretempo nella poesia di Vittorio Sereni», *Testo*, xviii, 33, pp. 64-75.
- SCHIAVONE, O. (2006): «Lettura di “Una visita in fabbrica” di Vittorio Sereni», *Italianistica*, xxxv, 3, pp. 99-119.
- SERENI, V. (1966): «Per “Un posto di vacanza”. Frammento inedito di Vittorio Sereni», *Comma, Prospettive di Cultura-Letteratura*, ii, 5, pp. 43-44.  
———: *Un posto di vacanza, All'Insegna del Pesce d'Oro*, Scheiwiller, Milano.  
——— (1974): *Ritorno sopra monte e altre poesie*, Mondadori, Milano.  
——— (1977): *Lecture montaliane*, Bozzi, Genova.  
——— (1981): *Il musicante di Saint-Merry e altri versi tradotti*, Einaudi, Torino.  
——— (1990): *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Rizzoli, Milano. A cura di L. Lenzini.  
——— (1993): *Poesie. Un'antologia per la scuola*, Nastro & Nastro, Luino. A cura di D. Isella e C. Martignoni.  
——— (1995): *Poesie*, Mondadori, Milano. A cura di D. Isella.

- (1996): «Petrarca, nella finzione la sua verità», in *Sentieri di gloria. Note e ragionamenti sulla letteratura*, Mondadori, Milano, pp. 127-146.
- (2008): *Il sabato tedesco*, Aragno, Torino.
- (2020): *Poesie e prose*, Mondadori, Milano. A cura di G. Raboni.
- SEVERINO, E. (1982 [1972]): «Nulla, possibilità, potenza», in *Saggi*, Adelphi, Milano, pp. 15-74. Nuova edizione ampliata.
- SURDICH, L. (2007): «Altro compleanno di Vittorio Sereni», *Per leggere*, 12, primavera, pp. 23-68.
- TESTA, E. (1999): «Il quarto libro di Sereni», in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo novecento*, Bulzoni Editori, Roma, pp. 49-78.
- TOMASIN, L. (2005): «Una costante Sereniana», in *Lingua e stile*, Anno XL/Dicembre 2005, Il Mulino, Bologna, pp. 237-262.
- TORTORA, M. (2019): «Quando il testo cambia funzione. Su “Una visita in fabbrica” di Vittorio Sereni»; testo letto al seminario dell’Università degli Studi di Milano intitolato *Forme, formati, funzioni. La circolazione della poesia nel secondo Novecento*, svoltosi il 18 settembre, consegnatoci direttamente dall’autore, pp. non numerate.
- ZANZOTTO, A. (1992 [25 aprile]): «Immediati dintorni della grande poesia. Sereni, un mito che resiste al tempo», in *Corriere della sera*, terzapagina.

A REEVALUATION OF LESLIE MARMON SILKO'S NARRATIVE(S):  
Storytelling and Mythmaking\*

JOSÉ MANUEL CORREOSO RODENAS  
Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 3 de julio de 2023 / Aceptación: 9 de octubre de 2023

**Resumen:** El objetivo de este artículo es analizar la producción literaria de Leslie Marmon Silko. Perteneciente a la nación Laguna-Pueblo, es buena representante de cómo las historias antiguas han permeado los modos contemporáneos de hacer literatura. Así, los mitos Nativo Americanos se imbrican con una triple colonización, creando un producto cultural nuevo.

**Palabras clave:** Leslie Marmon Silko, literatura Nativo Americana, mitocrítica, Suroeste.

**Abstract:** The aim of this article is to analyze the literary production of Leslie Marmon Silko. Belonging to the Laguna-Pueblo Nation, she is a good representative of how old stories have permeated modern narrative methods. Then, Native myths of the Southwest intermingle with a triple colonization, creating a new cultural product.

**Keywords:** Leslie Marmon Silko, Native American Literature, Myth-Criticism; Southwest.

---

\* This article is part of the activities of the Research Group «Poetics and Emerging Textualities: 19<sup>th</sup> to 21<sup>st</sup> Centuries» (Universidad Complutense de Madrid, Spain), the Research Group «Multidisciplinary Studies in Literature and Art —LyA—» (Universidad de Castilla-La Mancha, Spain), and the Complutense Institute for the Study of Religion.

On many occasions, dealing with such a concept as «myth» (or even religion —founded on myths—) clearly belonging to the Western tradition, to dissimilar cultural and/or religious contexts, can lead to misunderstandings or misconceptions. One of these examples is that of applying the Classical, Mediterranean, notion of myth to the literatures produced by members of the Native American nations, especially if we bear in mind the diversity of the Native American nations along the North-American continent. Discussing whether or not Native conceptions can be understood as «mythical», or even «religious», would require a much more extensive text that the limits imposed here allow (we could refer to the postulates presented by Aby Warburg and by Mircea Eliade). To these, I could obviously add the recent research work developed by the Department of Native American Studies at the University of Illinois at Urbana-Champaign<sup>1</sup>, in which experts concerning several areas have offered a guide on how to work with and how to interpret the phenomenon of Native American spirituality, especially for non-Native students and scholars. As known, the interrelation between myth and religion has always been a long-lasting, yet problematic one. As for many Western and Semitic cultures, religious narrations (and later dogmas) were first developed in the form of myths. In consequence, the understanding of myths has traditionally led to a wider recognition of religious systems. In relation to this, the coinage and spread of mythical narrations contributed in the past to the consolidation of religious beliefs, hierarchies, etc. This said, we have to bear in mind what has already been mentioned in relation to Native Americans, for their belief system lacks many of the characteristics as to be labelled as «religious». Thus, traditional narrations produced by the various Native American nations present many contradictions as to be included in the wide category of «myth».

Obviously, both Warburg and Eliade have had different approaches when offering an explanation of how religion and «myth» has been historically displayed by various cultures. However, both are quite interesting because, for one reason or another, both have addressed the issue of Native American «religions». In consequence, their postulates are extremely useful for the topic that is explored here. If I begin my dissertation exploring what Aby Warburg had to say, I encounter publications such as *Images of the Territory of the Pueblo Indians in North America*, where he describes his travels across the North-American continent (between 1895 and 1896) and his contact with several Native nations in the Southwest, Hopi, Navajo, Laguna, and Pueblo among others. On the other hand, Mircea Eliade, from the point of view of a historian of religion(s), discusses about some the central concepts that link systems of beliefs across the world, including several Native American cultures in his postulates. If I focus on his book *The Sacred and the Profane*, I find interesting notions such as those of the sacred place that, with

---

<sup>1</sup> Available at [The Internet Archive](#).

variations depending on the culture, are universally explored by civilizations, Native Americans included. Silko will have an interesting development of this concept in *Gardens in the Dunes*, when the Christian (Mormon) explanations of a sacred place are opposed to the notion of «temple» held by Natives (and also by other cultures, as explained below with Aunt Bronwyn):

«And this house which Solomon built for the Lord was ion length sixty cubits and in width twenty cubits and in height thirty cubits», she read, then laugh out loud, and Maytha joined her. Soon the visitors joined, and they laughed because the twins barely kept a roof over their heads, and the Bible asked them to build the Lord a big house. One of the visitors pointed out the last house built for the Lord there was up to its steeple in water, and they laughed some more.

Sister Salt waited for the laughter to pass, then she told them «a house» means a circle of stones, because spirits don't need solid walls or roofs; but it must have two hearths, not one, to be the Lord's house. The visitors all looked at her, but no one joked because Sister was serious. The circle of stones must be made at the same place as before on the riverbank below the big sandhill near Needles (Silko, 2000: 436).

Eliade also covers other topics such as the concept of *axis mundi*, applied to the Canadian Kwakwaka'wakw. When specifically dealing with the literary production of Leslie Marmon Silko, I will see how this concept reappears, for example referred to as the Enchanted Mesa.

As known, the literary production of Leslie Marmon Silko has translated into one of the most relevant voices of contemporary Native American Literature in the United States<sup>2</sup>. Some of her publications (*Almanac of the Dead*, *Ceremony*, etc.) stand as contemporary classics of North-American literature, being now considered part of the canon of this country's *belles lettres*. Her relevance as a writer during the last four decades has provoked a reevaluation of her literary production from multiple different perspectives, both in the United States and abroad. Issues such as the Native American *ethos*, the historicity of her writings (e.g. *Storyteller* or *Almanac of the Dead*), the presence of trauma —e.g. *Ceremony*, or *The Turquoise Ledge*, when discussing the story of Old Juana (Silko, 2010: 31-32)—, or the more recent approach from the area of aging studies (*The Turquoise Ledge*), constitute some of the most relevant theoretical approaches that have been imposed on the Laguna-Pueblo author's production. Joy Harjo, a contemporary poet to

---

<sup>2</sup> It is not my aim here to offer a re-evaluation of Silko's literature or significance within American cultural panorama. To reach that point, undoubtedly interesting for the reader, more extensive studies can be cited, such as those of Per Seyersted (1980), Gregory Salyer (1997), Helen Jaskoski (1998), or, more recently, Robert M. Nelson (2005) or Ami M. Regier (2012) in which general, academic approaches to her works are offered.

Silko, tries to offer an evaluation of her implications towards the renewal of Native American Literature:

For those of us [...] struggling to create from diverse traditions in literature, Silko led the way as she brilliantly merged traditional indigenous storytelling and song language with European/American forms of written story and poetry. Silko's visionary poetic storytelling made a recognizable yet fresh American literature. Each of her stories has a soul and a time and place in which it is rooted. She made a template for many of us to raise up our own creations (afterword of *The Delicacy and Strength of Lace*, 1986: n. p.).

Not surprisingly, the exploration of the mythical implications has played a crucial role towards the full understanding of Silko's literature.

As mentioned above, I will focus here in the novelistic and memoir production of Leslie Marmon Silko, with the aim of evaluating the interrelations of the concepts of «myth» within it, clearly represented as problematic. To do that, I will begin with the analysis of these ideas in her novels *Ceremony* and *Almanac of the Dead*. The first of these novels, Silko's opera prima, as known, already announces many of the themes and topics that will later be explored in her literary production. For instance, it is a magnificent account of trauma (exemplified in Tayo), and its undeniable necessity of healing. The mentioned process of spiritual recovery can only be achieved in a ceremony (not necessarily a formal one) in which storytelling plays a central role. One of the most interesting aspects *Ceremony* discloses in relation to the myth is the temporal structure Silko gave to it, from the Creation —with Ts'its'itsi'nako, Nau'ts'ity'i, and I'cts'ity'i involved, as the opening poem indicates: «[...] together they created the Universe / this world / and the four worlds below» (Silko, 2006: n. p.)— to the Recovery.

On the other hand, *Almanac of the Dead* turns into an encyclopedic novel in which the variety, extension, and depth of the topics explored make a sustainable evaluation impossible, and its plot hardly summarizable. From the mere title of the novel, the notion of myth is present, for we encounter Lecha, who is trying to translate and reconstruct a handbook on how to contact with the Underworld (the almanac of the dead), in relation to Native cosmology. As it will be seen in *Gardens in the Dunes* (and its presentation of the Messiah), a certain level of syncretism also appears in *Almanac of the Dead*, relating natural elements and the spiritual world: «The local Catholic priest had done a good job of slandering the old beliefs about animal, plant, and rock spirit-beings, or what the priest had called the Devil» (Silko, 1992: 156). In addition, the symbolic dimension of Nature will also be present in this novel, uniting and separating the worlds of the Natives and the whites: «Europeans suffered a sort of blindness to the world. To them, a “rock” was just a “rock” wherever they found it, despite obvious differences in shape, density, color, or the position of the rock relative to all things around it» (Silko, 1992: 224).

This is an idea Silko has recreated based on traditional stories, songs, etc., (i.e. Native myths), and that she has revisited in several occasions, like in *The Turquoise Ledge* or in *Ceremony*:

*Then they grow away from the earth  
then they grow away from the sun  
then they grow away from the plants and animals.  
They see no life  
When they look  
they see only objects.  
The world is a dead thing for them  
the trees and rivers are not alive  
the mountains and stones are not alive.  
The deer and bear are objects<sup>3</sup>  
The see no life*

(Silko, 2006: 125; italics in the original).

In *Almanac of the Dead*, Silko tries to offer a solution to this dichotomy, making Native (or mestizo) characters discuss and reach a conclusion. That is the case of Menardo and Tacho, who try to explain the different natural disasters that affect Aztlán and Mexico by means of the spiritual world: «Menardo thought Tacho had finished on the subject, but then Tacho had blamed all the storms with landslides and floods, all the earthquakes and erupting volcanoes, on the angry spirits of the earth fed up with the blood of the poor» (Silko, 1992: 337). As seen in this quotation, a similar explanation would have been offered in Europe in a pre-*logos* stage of cultural development, so in the age of myth, prior to Thales of Miletus (ca. 624/623-ca. 548/545 BC), who coined the term «cosmos», narrowly linked to the notion of «myth», as seen above.

This done, I will now focus on Silko's most recent production, comprising the titles *Gardens in the Dunes* and *The Turquoise Ledge*. To begin with, it is necessary to state that, although these books belong to different genres (novel and memoir), both present shared characteristics in terms of approaching Nature and what that means to the «mythical» conception of diverse Native nations. For instance, one of these examples can be clearly appreciated in the quasi-naturalistic approach to certain natural elements, even including their Latin names (minerals and seeds in this case)<sup>4</sup>. Besides, both texts also offer quite a similar approach to the always

<sup>3</sup> Also seen later on in the novel with a very graphic example: «Like the first time in science class, when the teacher brought in a tubful of dead frogs, bloated with formaldehyde, and the Navajos all left the room [...]» (Silko, 1992: 181).

<sup>4</sup> We only have to pay attention to the almost scientific description of amaranth and turquoise: «The deep sand held precious moisture from runoff that nurtured the plants; along the sandstone

complicated relationship between traditional stories and legends and contemporary culture.

The story narrated in *Gardens in the Dunes* brings together many different literary and extra-literary issues. Located in late 19<sup>th</sup> century Arizona and California, it displays the story of two sisters forcibly separated after a period at an Indian boarding school. Due to this circumstance, the two of them live completely different lives, being received Indigo in a European-American family of academicians (interestingly enough, Hattie, the foster mother of Indigo is an expert in ancient Christian texts, having confronted Harvard Divinity School for her approaches to Gnostic mythology, while Edward, her husband, is a botanist aiming to gather seeds from around the world) and married Sister Salt to a former African American slave involved in the mineral rush of the Southwest<sup>5</sup>. Stylistically, *Gardens in the Dunes* follows the trends developed in the United States and Europe during the turn of the century, displaying a Modernist-like aesthetic that encompasses all the novel. Elements as characteristic of American Modernism as the travel to Europe, the expatriate (Aunt Bronwyn or Laura)<sup>6</sup>, or the intellectual as main character are present, as A. LaVonne Brown Ruoff states: «One of the major themes in the novel is Europeans' and Euro-Americans' unending desire to renovate and desire in order to introduce something new, which they replace with something even newer» (Ruoff, 2007: 12). Colleen Anna Irwin has also reflected on the phenomenon: «[...] Momaday and Silko's Modernist experimentations elevated them to the status of celebrities around whom a Romantic "Cult of the Author"»

---

cliffs above the dunes, dampness seeped out of cracks in the cliff. Amaranth grew profusely at the foot of the dunes. When there was nothing else to eat, there was amaranth [...]» (Silko, 2010: 14); «Turquoise doesn't originate deep in the Earth as many precious minerals and gems do. It forms when certain chemical reactions take place during the weathering of surface minerals. Water is a necessary component of the formation of turquoise – no wonder indigenous people of the deserts connected turquoise with water and rain – it wasn't just the color of blue or green – turquoise meant water had been there» (Silko, 2010: 6).

<sup>5</sup> An also affected by Native storytelling through his mother: «At night in their cabin, Dahlia loved to tell the stories she heard as a girl about the Red Stick people who adopted the escaped African slaves. Even before the Indians ever saw an African, the old Red Stick dreamers described them and said they had powerful medicine that the people here could use» (Silko, 2000: 217).

<sup>6</sup> Owner the latter of a magnificent garden (Silko, 2000: 184-185).

Meanwhile, the former, living in England, also explains to Indigo (and to Hattie and Edward) how the relation of spirituality (i.e. myth) and Earth was not exclusive of the Natives: «Aunt Bronwyn sat back on the coach seat, her blue eyes shining with enthusiasm as she pointed out the site of the old town. The Romans built over the old Celtic settlement near three thermal springs, sacred to the ancient Celtic god Sulis. On gravel terraces of an ancient floodplain, hot springwater bubbled on the surface with medicinal and magical properties. The Romans, always wary of offending powerful local deities, prudently named their town Aquae Sulis. But the Romans could not permit Sulis to rule supreme any longer, so they built a temple with a great pool over the springs, dedicated to Sulis and to Minerva as well» (Silko, 2000: 234). See also her ideas about toads (Silko, 2000: 241) or healing stones (Silko, 2000: 251).

could grow» (Irwin, 2009: 32). Of all the elements that have been mentioned, perhaps that of the journey to Europe deserves a special attention. As known, Native Americans have a special connection with Earth, with their native earth (their native soil)<sup>7</sup>, something also explored by Silko in *Almanac of the Dead*, both with the Barefoot Hopi's opinions (Silko, 1992: 625) and with Judge Arne's sentences, linking Native myths with the sense of belonging to the earth: «Mexicans and Indians grew connected to a place; they would not leave Tucson even alter all of Arizona's groundwater was polluted or pumped dry» (Silko, 1992: 651). What is exposed in *Gardens in the Dunes*, however, is quite opposite, for we have a desert, Sand Lizard Native (Indigo), travelling voluntarily to Europe with Edward and Hattie. At the end of «Part Four», this is expressed as a knightly quest, as an initiatory voyage:

Now she really was far from home. It was too late to jump from the ship. She was crossing the same ocean that the Messiah crossed long ago on his way to Jerusalem. After they tried to kill him, he returned over the dark moving water; Indigo had seen him herself that night as he blessed all the dancers. She took heart because the Messiah and his followers visited the east and returned; she would too (Silko, 2000: 197).

She is linking the ideas of belonging to the earth and mysticism. Her separation, in a quest related to Nature (collecting seeds) is ciphered in spiritual terms: Indigo will not be a tourist but a pilgrim<sup>8</sup>. Annette Van Dyke (Van Dyke, 2007: 178-179) also disserts on the symbolical importance of this journey, explaining how the Euro-centrism of the voyage does not only affect Indigo (Native), but also Hattie (Euro-American) is affected, seeing the light of her new life that she will pursue after returning to California.

In terms of its relationship with the myth, *Gardens in the Dunes* is a continuous debate about the aforementioned (and controversial) concept of syncretism, for both Christianity (the Messiah, but also Nuestra Señora de Guadalupe, one of the key elements of mestizo mythology in the Americas) and traditional Native practices (e.g. the Ghost-dance) play a determinant role (Regier, 2005: 141). Nuestra

---

<sup>7</sup> As expressed by Silko at the end of her short story (included in *Storyteller*) «Lullaby»: «The earth is your mother, / she holds you. / The sky is your father, / he protects you. / Sleep, / sleep. / Rainbow is your sister, / she loves you. / The winds are your brothers, / they sing to you. / Sleep, / sleep. / We are together always / We are together always / There never was a time / when this / was not so» (Silko, 2012: 48).

<sup>8</sup> Silko will again link the ideas of pilgrimage and divine seeds in *The Turquoise Ledge*: «In times of drought the people of San Pablito made a pilgrimage to a cave in the mountains three days' distance from their town, bringing a small handmade foldout book of amate paper to ask for rain. Sr. Garcia Tellez wrote the words in the rain book by hand, in Spanish; facing each page of text were paper cutout fingers also made of ochre and brown amate paper. The figures represent "dioses" or spirit beings, mostly cultivated plants, who also plead for rain» (Silko, 2010: 246).

Señora commands the Natives to buy rifles to start their revolt (Silko, 2000: 354), linking *Gardens in the Dunes* to *Almanac of the Dead* and the Chiapas revolution, «“We are the army to retake tribal land. Our army is only one of many all over the earth quietly preparing. The ancestors’ spirits speak in dreams”» (Silko, 1992: 518). Actually, this last novel also explains why the Natives can meet Nuestra Señora: «European descendants on American soil anxiously purchased indigenous cures for their dark nights of the soul on the continents where Christianity had repeatedly violated its own canons, and only the Indians could still see the Blessed Virgin among the December roses, her skin color and clothing Native American, not European» (Silko, 1992: 478).

Native spirituality (and organization systems) lies in a constant relation and dependance with the Earth, having this been expressed in several legends, songs, etc. James Mooney, writing in the historical period when the novel is set, clearly expressed this in his work *The Ghost Dance and Wounded Knee* (1896), when dealing with concepts such as regeneration from the Earth after death, something also explored by Indigo in the novel: «Indigo looked up at the stars that were the road of the dead to the spirit world. She thought she could detect faint movement on the path of stars» (Silko, 2000: 27). The mythical significance of the stars also works for linking *Gardens in the Dunes* to *Storyteller*. Towards the end of the novel, it is said that «[...] Grandma Fleet said the stars were related to us humans. The twins agreed; at Laguna they’d heard stories about the North Star, who acted as a spy for Estoyehmuut, Arrow Boy, the time his wife, Kochininako, Yellow Woman, run off the Buffalo Man» (Silko, 2000: 417). Yellow Woman is dedicated a whole short story in *Storyteller* (Silko, 2012: 52-60).

In consequence, the theme of «myth and Nature» can be developed in a triangle whose sides would be the philological labor of Hattie, who truly wants to understand the myth, the chrematistic approach of Edward and Candy, who want to obtain wealth and reputation —«They’d be just the orchid to win over the public» (Silko, 2000: 371)— out of Nature<sup>9</sup>, and Indigo and Sister Salt, who truly understand Nature through myth. Gardens, both in Hattie and Edward’s house and at the boarding school, represent the impossibility of obtaining a certain conclusion from this problematic relation: «The garden holds the keys to our wholeness, wherever it happens [...]» (Robins, 2007: 52).

The last scenes of the novel are especially illustrative in terms of gathering myth and Nature-related concepts. In them, the reader witnesses the culmination of

---

<sup>9</sup> Even with risks to their lives and honor, as exposed in Edwards’s expedition to Brazil or his imprisonment after visiting Corsica to find *Citrus medica*. In the first of these moments, it is also interesting to see how Silko places the Pará Natives as the holders of the secrets of Nature: «The air was filled with a delicious perfume, but in all the overshadowing greenery no source was visible. The Indians knew exactly where to take the canoes in the branching estuaries: they knew where to find the *Cattleya violacea* by its fragrance» (Silko, 2000: 135).

several topics that have been announced along the plot, like the presence of Messiah, the reunion of the sisters, or the «reverse colonization» of Hattie. All this explodes in the Ghost Dance (also announced) that takes place in Needles, in which several Native nations gather. Two crucial scenes develop during this Ghost Dance. The first of them is linked to Native «traditional mythology», with the presence of the buffalo (and other iconic animals) and the dancers:

I saw my slain sister, Buffalo.  
 I saw my slain brother, Condor.  
 Don't cry, they told me.  
 Don't cry.

A dancer sank to her knees moaning, then lay flat to embrace the ground; her companions pulled her shawl up to keep her warm while she visited with her dear ones. They stepped over her and the others who fell to the ground twitching and babbling, and kept dancing as the starry bridge of the Milky Way arched over them (Silko, 2000: 467).

This fragment recovers the reference to Turtle Island explained by Christopher B. Teuton when introducing Cherokee cosmology. After this, Christian mythology appears, with a last reference to the Messiah: «Now the Messiah and his followers were near, prepared to come bless the dancers on the last night. She held on to the twins' hands even tighter to keep her balance on the pulsating earth» (Silko, 2000: 467). The syncretism is complete. It is interesting to see how, only after the Ghost dance is performed, the Messiah can manifest, and how a pulsating earth is his symbol.

Finally, I will focus on Marmon Silko's memoir *The Turquoise ledge*. Here, the author narrates her recent life next to the Tucson Mountains, at the edge of the city. There, the life in contact with the desert, the canyons inhabited by Natives for millennia, and the local flora and fauna shape one of the most interesting *oeuvres* published by the Laguna-Pueblo writer. All in all, she is currently living in Anasazi, the ancestral Pueblo territory, and so she describes it, as Aby Warburg had done more than a century before (and Manuel Pino more recently), focusing on very similar elements: «When I think of the Pueblo people, I think of sandstone — sandstone rain-water cisterns, and sandstone cliff houses; sandstone was the preferred building material at Chaco Canyon and at Mesa Verde» (Silko, 2010: 17).

This memoir, besides presenting the most recent and relevant aspects of Silko's life in Tucson, also works as a mirror in which all her ancestral knowledge (from orality and research) is displayed to the public. By analyzing these pills, the reader appreciates already mentioned ideas, such as the separation between the modern human and the mythic notions of the Natives:

The old folks used to admonish us to leave things as they are, not to disturb the natural world or her creatures because this would disrupt and endanger everything, including us humans. The hummah-hah stories from long ago related what was done the wrong way and what calamity to the humans followed (Silko, 2010: 69).

However, Silko recognizes that not all hope is lost, for there are still members of the community (even non-Natives) who can understand and communicate with Nature through myth, such as one Mrs. Cooper (Silko, 2010: 27), a teacher. The formation this lady offered aimed modern, Western knowledge and traditional procedures. According to Silko, Cooper was one of the triggering factors (along with the elders in her family) to start her devotion for storytelling:

Soon after the school began, she assigned our class to take the week's spelling list and use each of the words on the list at least once in a story we had to make up. I can still remember how delighted I was with the assignment. I loved to make up stories to tell my younger sisters and cousins (Silko, 2010: 27).

This fragment is a perfect example of the crossroads Silko has witnessed in her lifetime: from ancestral way of life at Laguna to the modern world in a big American city such as Tucson.

The spirit of the natural world has extensively been explored in previously discussed works, so it is not strange to find it here again. Through her descriptions, the reader can also take the pulse of the ecosystems she is visiting, e.g. the yearly cycles: «January is the month the birds and animals give birth and raise their young ahead of the brutal summer heat» (Silko, 2010: 206). This spirit is present in some key elements such as snake, as expressed in *Gardens in the Dunes*:

[...] Laura described the remnants of snake devotion still found in rural villages of the Black and Adriatic Seas. There, people believed black or green snakes bore guardian spirits who protected their cattle and their homes. In her travels, Laura saw ornamental snakes carved to decorate the roofs and windows for protection. Great good fortune came to anyone who met a big white snake wearing a crown; the crowned snake was the sister of the waterbird goddess, owner and guardian of life water and life milk (Silko, 2000: 297-298).

The snake, as a symbolic spirit-animal, is also explored in *Almanac of the Dead* (Silko, 1992: 762) and, again, in the memoir: «The Cherokees revered snakes before Christianity arrived. So my mother taught me to respect but not to fear snakes» (Silko, 2010: 37). Although the problematic notions of myth and belief that have been displayed above, Silko here makes an effort to bring together traditions that,

initially, seem dissimilar, as previously mentioned. Thus, the concept of syncretism comes again to the discussion, for Mediterranean-Indo-European «myths» coalesce with Native American «mythical narrations». Again, Silko falls in this exercise of bringing together distant traditions when explaining the origins of writing:

I recalled reading that the Chinese got their written language from sacred stones from a mountain somewhere. The «writings» or natural marks on the stones gave the Chinese the idea of a system of marks and drawings that would send messages. I imagined them poring over the stones with the markings or «writings» certain these were messages from the supernatural world, interpreting each mark, each figure before they copied the marks and kept the stones themselves as a reference once the message of the stone was deciphered. The turquoise stone I found read thus: a flying bird, a rain cloud over Africa (Silko, 2010: 161-162).

America and China are united through the notion of «mythical» marks on rocks, through the divine gift of writing. To this reflection, we can incorporate the *Books of Thot* in ancient Egypt, enhancing this supernatural approach to something as human as writing, through the natural element rocks are.

In conclusion, as I have tried to prove in the previous pages, Leslie Marmon Silko's literature has turned from a leading voice of the Native American Renaissance to an active myth-maker, recovering and reframing what had been given to her into the new shape of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. The notion of the myth arises to give a double explanation to this complicated process, if the notions exposed by Warburg and Eliade were not complicated enough. On one hand, Native American myths explain how the present situation was already dreamt and prophesized by the elders; on the other, through Silko's re-visitation of Laguna-Pueblo (and others) mythological systems, the modern European-American, leaving his blindness apart, can find a solution for many modern-day problems (decreasing resources, pollution, social confrontation, loss of faith...). The solution is imprisoned in stories, only waiting to be set free (i.e. understood) and applied. «My writing is a gift to the Earth», Silko assessed. Her writing, though, is also a gift to those who populate the earth. Her writing, palimpsest of traditions, formats, and ideas, hides the essence of salvation. Only turning to myth, this salvation can be achieved, for the solution (i.e. the salvation) lies hidden in the secret language only an initiated can know. Silko, via her narrations, gives the reader a path of clues to acquire that initiation, like Hesiod (or Ovid) did in the ancient world.

#### BIBLIOGRAPHY

*BOOK OF MORMON* (1973): Herald Pub House, Salt Lake City, UT.

- ELIADE, M. (1987): *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, Harcourt, San Diego, CA.
- IRWIN, C. A. (2009): *Indigenized Modernism: Native Worldviews and the Modernist Novel*, Unpublished PhD Dissertation, U of Alberta.
- JASKOSKI, H. (1998): *Leslie Marmon Silko: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, Boston, MA.
- MOONEY, J. (1973): *The Ghost Dance Religion and Wounded Knee*, Dover, Mineola, NY.
- NELSON, R. M. (2005): «Leslie Marmon Silko: Storyteller», in J. Porter and K. M. Roemer (eds.), *The Cambridge Companion to Native American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 245-256.
- PINO, M. (1990): «Reminiscing with Pa-Pa (Grandmother) About Ka-tse-ma», in G. Hobson (ed.), *The Remembered Earth. An Anthology of Contemporary Native American Literature*, University of New Mexico Press, Albuquerque, NM, pp. 298-299.
- REGIER, A. M. (2005): «Revolutionary Enunciatory Spaces: Ghost Dancing, Transatlantic Travel, and Modernist Arson in *Gardens in the Dunes*», *MFS. Modern Fiction Studies*, 51, 1, pp. 134-157.
- (2012): «Leslie Marmon Silko: Mapping Radical Histories and Futures», in E. D. Hoffman (ed.), *American Indians and Popular Culture*, Praeger, Westport, CT, pp. 19-32.
- ROBINS, B. K. (2007): «Tips for Nurturing the Home Garden», in L. Coltelli (ed.), *Reading Leslie Marmon Silko: Critical Perspectives through Gardens in the Dunes*, Edizione Plus. Pisa University Press, Pisa, pp. 37-56.
- RUOFF, A. L. V. B. (2007): «Leslie Marmon Silko's *Gardens in the Dunes*: Contact Zones and Cross Currents», in L. Coltelli (ed.), *Reading Leslie Marmon Silko: Critical Perspectives through Gardens in the Dunes*, Edizione Plus. Pisa University Press, Pisa, pp. 7-20.
- SALYER, G. (1997): *Leslie Marmon Silko*, Twayne Publishers, Boston, MA.
- SEYERSTED, P. (1980): *Leslie Marmon Silko*, Boise State University, Boise, ID.
- SILKO, L. M. (1974): *Laguna Woman*, Greenfield Review, Greenfield, NY.
- (1992): *Almanac of the Dead*, Penguin, London.
- (2000): *Gardens in the Dunes*, Simon & Schuster, New York, NY.
- (2006): *Ceremony*, Penguin, London.
- (2010): *The Turquoise Ledge*, Penguin, London.
- (2012): *Storyteller*, Penguin, London.
- TEUTON, C. B. (2012): *Cherokee Stories of the Turtle Island Liars' Club*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC.

- UNIVERSITY OF ILLINOIS (2013): *Guide to Research in Native American Religions*. Online: [The Internet Archive](#).
- VANDYKE, A. (2007): «Walking in Balance: The European-Based Spiritual Journey in Leslie Marmon Silko's *Gardens in the Dunes*», in L. Coltelli (ed.), *Reading Leslie Marmon Silko: Critical Perspectives through Gardens in the Dunes*, Edizione Plus. Pisa University Press, Pisa, pp. 177-183.
- WARBURG, A. (2018): *Bilder aus dem Gebiet del Pueblo-Indianer in Nord-Amerika: Vorträge un Fotografien*, De Gruyter, Berlin.
- WRIGHT, A. (ed.) (1986): *The Delicacy and Strength of Lace: Letters Between Leslie Marmon Silko and James Wright*, Graywolf, Minneapolis, MN.



*BIBLIOTECA*

JUAN LORENTE SÁNCHEZ



## *RAMS LITTLE DODEON* IN GUL, MS FERGUSON 7 (FF. 48V-58V): a Semi-Diplomatic Edition<sup>1</sup>

JUAN LORENTE SÁNCHEZ  
University of Málaga

Recepción: 26 de abril de 2023 / Aceptación: 7 de julio de 2023

**Resumen:** El presente trabajo ofrece una edición de una versión manuscrita de *Rams Little Dodeon* que se encuentra en GUL, MS Ferguson 7 (ff. 48v-58v), un volumen hasta ahora inédito escrito en inglés del período Moderno Temprano que se conserva en el Departamento de Archivos y Colecciones Especiales de la Universidad de Glasgow. Se han seguido los principios de una transcripción semidiplomática con el fin de ofrecer al lector una reproducción fidedigna del texto original, pues, en la medida de lo posible, el grado de intervención editorial se ha reducido al mínimo. De esta manera, la edición puede concebirse en sí misma como una valiosa fuente primaria para diversas áreas de investigación como la lingüística histórica, los estudios de manuscritos, la crítica textual o la historia de la medicina, entre otras. Finalmente, el trabajo presenta también un glosario junto a la edición en aras de un correcto entendimiento de los conceptos incluidos en esta.

**Palabras clave:** edición semidiplomática, manuscritos, Inglés Moderno Temprano, *Rams Little Dodeon*, MS Ferguson 7.

---

<sup>1</sup> The present research has been funded by the Spanish Ministry of Economy, Industry and Competitiveness (grant number FFI2017-88060-P). This grant is hereby gratefully acknowledged. Both the editors and the two anonymous reviewers of the *Analecta Malacitana* journal deserve my profound gratefulness for their valuable comments and suggestions. I am also thankful to Prof Javier Calle Martín (University of Málaga) for his constant support and his thoughtful feedback on previous drafts of this paper.

**Abstract:** The present paper offers an edition of a handwritten version of *Rams Little Dodeon* housed in GUL, MS Ferguson 7 (ff. 48v-58v), an up-to-now unedited Early Modern English volume kept in the Archives and Special Collections Department of the University of Glasgow. The principles of a semi-diplomatic transcription have been followed in order to provide the reader with the most accurate reproduction of the original witness, as the degree of editorial intervention has been kept to a minimum. Thus, the edition may be conceived as an appropriate input for diverse research areas such as historical linguistics, manuscript studies, textual criticism and the history of medicine, among others. Finally, a glossary accompanies the edition for the sake of a good understanding of the concepts included in it.

**Keywords:** semi-diplomatic edition, manuscripts, Early Modern English, *Rams Little Dodeon*, MS Ferguson 7.

As a concept coming into English from the Latin *manu scriptus*, a manuscript is defined as the sort of text, piece or composition that is manually produced on writing materials such as vellum, parchment or paper, either by a single individual or by a group of people (Beal, 2008: 244; see also Petti, 1977: 4-5). Historically speaking, the importance of these volumes does not only rely on the fact that they may offer academics unequivocal evidence for the analysis of the chronological evolution of a language, but also because they supply «information about the readers and the motivations of scribes that help to decipher the message» contained in them (Criado Peña, 2019: 197). Within this context, scientific manuscripts have become —since approximately the beginning of the 2000s (see Calle Martín, 2001; Moreno Olalla, 2002; Taavitsainen and Pahta, 2004; etc.)— a significant focus of attention in the study of early English, as it could be safely said that they present faithful accounts of its utilisation and distribution in various historical linguistic periods, as well as of the traditional milieu wherein it was employed (see among others Criado Peña, 2019: 197-219; 2021; Marqués Aguado, 2014; 2018; de la Cruz Cabanillas, 2017).

The earliest records of scientific volumes handwritten in English date to the Old English era, «where astrological and computational treatises of the calculation of time, herbals, and medical texts have survived» (Romero Barranco, 2017a: 18), although the bulk of these text-types in the epoch are reproduced in French and —above all— in Latin, a custom that persisted throughout the first half of the Middle English period. Notwithstanding this, by the end of the fourteenth century and the beginning of the fifteenth, scientific and medical documents rendered in English begin to gain ground, moment in which an important figure of traditional (and, of course, earlier) pieces are translated from Latin (Pahta, 2001: 208; Taavitsainen, 2010: 38).

The said tendency, however, finds the start of its climax in 1476, when William Caxton returned to England after having resided on the continent for a significant part of his life and established the first printing press in Westminster. This invention signalled a rapid expansion in the creation of books and of numerous copies of these throughout the nation in the coming years, which was further expedited by the readers' rapidly increasing literacy (Görlach, 1991: 5-6; Nurmi, 2012: 56). According to Görlach (1991: 6), in the *Short Title Catalogue* of books printed between 1476 and 1640, «25,000 titles [were] listed, which [were] certainly more than all the titles produced in the preceding periods of the English language put together». Scientific writing, in a similar fashion to most Early Modern English (EModE) genres, experienced a substantial proliferation in the number of reproduced works to such an extent that text-types like almanacs, issued at times with medical interest and practical advice, were sold in hundreds, thousands and millions of copies (see Capp, 1979 and Curth, 2006, both cited in Taavitsainen *et al.*, 2011). Still, the overall development of printed books of the genre in England is not a process as rapid as it may seem since, in comparison with other European countries, barely a handful of scientific printed books in English are produced in the late Middle Ages and the early decades of the sixteenth century. It is not until the second half of the century when scientific books printed in England begin to extend strongly, yet the demand for English-language printed texts is relatively modest if compared with that for Latin or French (Taavitsainen *et al.*, 2011: 9-10).

The spread of diverse forms of scientific writing, coupled with the flourishing attraction in the new sciences as a result of an expanding level of education in the period, made that members from different ranks of the social stratum read books and treatises on topics of the kind (see Görlach, 1991: 6). Nevertheless, certain text-types were so unaffordable for the less wealthy individuals that their acquisition was confined to the higher classes of society. Fortunately, a new opportunity emerged for these people from the mid-sixteenth century on since, according to Barry (1995: 80), reduced adaptations of elite texts began to be produced, «as weighty tomes were translated, abridged, rewritten according to traditional formats» and simplified to portions of the bigger volumes in documents such as jestbooks and school texts. He further notes that only a few of these publications have persisted over time and that even these sources will not include all of the transitory works, with the exception of titles found in registers kept by the Stationers' Company or, subsequently, in catalogues and ads of good for sale (Barry, 1995: 81; also Nurmi, 2012: 56-57).

One of these surviving documents is *Rams Little Dodeon*, housing an abridged version of the English translation of Rembert Dodoens' *A Nieuwe Herball or Historie of Plants* (1578), which stands as one of the most important descriptive herbals of the Renaissance in view of the influence it exerted on most botanists of

the period (Arber, 1953: 125; Elliot, 2011: 26; also Barlow, 1913: 138)<sup>2</sup>. Published twenty-eight years after the release of Dodoens' piece (i.e. in 1606), this abridgment was written by William Ram and printed in London by the draper Simon Stafford (1596-1626), who is also known to have been the printer of the anonymous *True Chronicle History of King Leir and his three daughters* (1605), among others (see Aldis *et al.*, 1910: 254-255). The biographical data of the author is, to our knowledge, non-existent in encyclopaedias and dictionaries of national biography, whether printed or electronic (see Lee, 1896; *Britannica*; *ODNB*), and the scarce information about him is limited to an address to the 'loving and most natural' reader located at the beginning of the book, wherein he also states the purpose of its production. According to it, his main aim has been «to make the benefit of so good, necessary, and profitable a work, to be brought within the reach and compass as well of you my poor countrymen and women, whose lives, health, ease and welfare is to be regarded with the rest, at a smaller price, than the greater volume is»<sup>3</sup>.

While it features some of the traditional patterns of the early English medical recipe book, both in terms of content and structure, this text-type has been recently ascribed by Lecky (2018) within the category of books known as 'pocket' or 'small-format herbals' on account of its dimension, extent and, more importantly, the target audience for which it was designed. Contrary to the bigger-size composition wherefrom it derives, regarded as a specimen to be valued and saved, «pocket herbals were everyday objects printed cheaply and scribbled extensively by all sorts of people[,]» including individuals who operated on the periphery of established healthcare, «such as lay healers, midwives and other types of "irregular practitioners"» (Lecky, 2018). Consequently, Ram's work did not reach the degree of popularity and esteem of the source text, as attested by the different number of edited versions between the two collections. Unlike Dodoens' herbal, whose figure of published editions in English amounts up to four—together with other three still-unidentified reprints—(see Barlow, 1913: 141), the 1606 original publication stands as the only known issue of the small-format volume, albeit some copies and diplomatic transcripts of it may be found today in the Wellcome

---

<sup>2</sup> Rembert Dodoens (1517, Mechelen, Netherlands - 1585, Leiden, Netherlands) was a Flemish physician and botanist, considered as one of the most conscientious in Europe for his interest in the field and the opportunities he enjoyed for its study. He received his education at the Mechelen Municipal College before moving on to the University of Leuven, where he earned his medical licence in 1535. Dodoens produced works on cosmography and physiology before turning to botany with his first short treatise *De frugum historia* (1552). He eventually worked as the court physician for both Rudolph II and Maximilian II of Rome. In 1582, he was invited to a professorship of medicine at Leiden, where he passed away three years later (*Britannica*; Barlow, 1913: 138; Arber, 1953: 82; Florkin, 1971: 138-139).

<sup>3</sup> Note that the spelling used in this address has been normalised to its present-day English (PDE) form for simplicity purposes.

Library (London), the library at the Universidad Complutense (Madrid), as well as in the *Early English Books Online-Text Creation Partnership* collection (University of Michigan), to name but a few<sup>4</sup>.

Even though it did not enjoy the prestige of other medical works of the period, the text has also been preserved in manuscript format in Glasgow University Library (GUL), MS Ferguson 7 (ff. 48v-58v), a still unedited EModE treatise housed in the Archives and Special Collections Department of the University of Glasgow (see Lorente Sánchez, 2022). Whilst reproductions of the primary printed edition have been kept in different university libraries and repositories around the world, the handwritten tradition of the piece is, according to what we know, constrained to the above-mentioned witness, which makes it the only existing manuscript version of the material up to the present day<sup>5</sup>. The existence of such a copy in handwriting responds to the fact that the availability of medical material in print did not mean a complete substitution of the traditional means for the transmission of knowledge, but it acted as a fresh source of data which even stimulated them. Therefore, scientific treatises may be either copied from a manuscript into a printed book or replicated from a printed text into a manuscript (Taavitsainen *et al.*, 2011: 10; see also Love and Marotti, 2003: 55-58). While printing helped make possible the spread of scientific knowledge in a form that would have been unachievable otherwise, certain types of medical documents were yet better adapted to manuscripts on account of their intrinsic nature as a medium of preserving and transferring information (Pahta, 2001: 210; Taavitsainen *et al.*, 2011: 10)<sup>6</sup>. In this vein, Taavitsainen *et al.* (2011: 10-11) present the following hypothetical cases where the manuscript could be preferred over the printed book:

- Firstly, those cases where the compilation of scientific information stems from an array of sources adapted to the interests and capacities of the individual scribe and user.
- Secondly, in an educational or learning environment, students may take handwritten notes on lectures they had heard or based on their reading, which would serve to meet their specific needs.
- Thirdly, medical practitioners may find useful to collect in their own hand memoranda of information about treatments they had provided to their patients.

---

<sup>4</sup> See the [Internet Archive](#) and the [WorldCat](#) for further information on the libraries and collections where copies of the volume are housed.

<sup>5</sup> In order to tentatively ascertain this, the electronic catalogues of the academic institutions above cited have been consulted, together with those from the [University of Pennsylvania Libraries](#), the [British Library \(London\)](#), the [University of Manchester Library](#) and the [Bodleian Libraries \(Oxford\)](#), among others.

<sup>6</sup> In her analysis of the recipes included in the 'Freke Papers', Leong (2008: 148-149) notes that, apart from serving a practical goal, the compilation of specific medical text-types in manuscript shape is likewise carried out for an array of social purposes (e.g. «consolidating female friendship, as a leisurely pursuit, etc.») (see also Leong and Pennell, 2007: 139).

Despite the dissemination of scientific knowledge in printing made the production of the handwritten text somewhat unnecessary, instances of the three above cases have persisted in manuscripts from EMode to PDE (Taavitsainen *et al.*, 2011: 11). This may be due to the distinctiveness of manuscripts, as opposed to the fixity of the printed text in terms of their semantic content and their linguistic realisation, as well as of their physical characteristics (Pahta, 2001: 210-211)<sup>7</sup>.

The unedited copy of Ram's text in MS Ferguson 7 (hereafter FER7) can be safely regarded as a clear example of the practice by which the scribe takes parts from original EMode medical pieces to satisfy his particular demands. Bearing in mind its so far unexplored nature, the present paper aims at offering an edition of this handwritten adaptation of *Rams Little Dodeon* so as to provide the research community with access to this text since, on the words of Taavitsainen (2013: 17), «[t]he more material is available to scholars, the more reliable results of various linguistic and philological studies will be in the future».

Referenced 'GB 247 MS Ferguson 7', the volume is housed within the collection of books from the personal library of John Ferguson (1838, Alloa, Scotland — 1916, Glasgow, Scotland) (Weston, 2004: 1-3), a chemist and bibliographer who was a Regius Professor of Chemistry at the University of Glasgow from 1874 to 1915. His interest in medicine made him spend much of his academic life collecting books, researching and writing papers and articles about the history of science. His most famous work is *Bibliotheca Chemica*, a catalogue of the alchemical, chemical and pharmaceutical books in the collection of the late James Young<sup>8</sup>. In the course of his lifetime he collected a large personal library of circa 18,000 volumes, almost 11,000 of which were purchased in an auction by the Special Collections Department of the University of Glasgow various years after his decease. The collection comprises 2,574 printed books and around 318 manuscripts of alchemical and medical concern, an important number of this handwritten material holding copies of well-known works by important authors on the field, as it is the case of MS 38, which houses a 17th-century English translation of Albertus Magnus' *De*

---

<sup>7</sup> Albeit pieces of a medical content and nature are —very likely— cases in which this situation does not seem to take place, the prevalence of certain text-types of a different genre in handwritten mediums may be also responded in terms of the authors' effort to avoid censorship. For instance, «[p]olitical libels, satires and epigrams that attacked figures in the public eye were often more suited to circulation in manuscript in a practical sense since they tended to be short and pithy [...] and therefore easier and quicker to copy by hand than to commit to the printing press» (O'Callaghan, 2003: 84).

<sup>8</sup> James Young (1811-1883) was a self-made Scottish entrepreneur who earned a significant fortune establishing the paraffin industry, a fact for which he became popularly known as 'Paraffin Young'. His collection of alchemical literature, which is in the keeping of the University of Strathclyde Library (Glasgow), is usually confused with Ferguson's collection (*The Alchemy Website; University of Glasgow Archives and Special Collections*; Butt, 2004: 1-4).

*secretis mulierum* (*University of Glasgow Story; The Alchemy Website; Weston, 2004: 1-3*)<sup>9</sup>.

In this respect, FER7 is not an exception insofar as it contains handwritten versions of the English printed editions of the popular medical works *The Secrets of Alexis of Piedmont* and the above-mentioned *A Nieuwe Herball or History of Plants* (see Lorente Sánchez, 2022). The former provides instructions for the preparation of a series of medicines and remedies to cure different maladies, while the latter offers detailed descriptions of a number of medicinal plants, including the types existing within the same species, their names in different languages, their nature, the places where they are found, their virtues, etc. (Lorente Sánchez, 2022: 7). According to the online catalogue of Glasgow University Library<sup>10</sup>, FER7 is a 64-folio bound volume that uniquely consists of the manuscript versions of these pieces (labelled as *Secreti* and *Nieuwe Herball* and entailing folios 1r-22v and 23r-64v, respectively). However, a careful examination of the whole witness has shown that several of the passages seem to be erroneously included in the catalogue as part of the printed editions, given that their contents do not belong to them. Among these, the hitherto unedited handwritten copy of William Ram's abridgement of Dodoens' herbal (henceforth *RLD*) is found.

*RLD* is written in almost 10 folios produced in laid paper, each of them consisting of approximately 30 lines excellently ruled, despite the frames used for the purpose have practically vanished over time as a consequence of the chemical changes carried out in the preparation of the ink (Beal, 2008: 203; Lorente Sánchez, 2023: 29-30). The treatise is composed of an inventory of 143 titles comprising medical advice to cure diverse illnesses, aches and maladies. This means that *RDL* records roughly a quarter of the remedies encompassed within the printed edition inasmuch as this amounts up to 636 titles. As far as the content of the compiled material is concerned, the scribe denotes an outstanding inclination to personalise the original given that the act of copying provides him with the autonomy to adapt the text to his individual taste and interest. As shown in (1), he may select fragments of a text, shorten or amplify it, incorporate personal reflexions, supply it with new punctuation devices or alter its overall structure. Therefore, the scribe becomes an operational editor, whereas the text is not simply duplicated, but runs the risk of becoming an independent new product (Barbierato, 2011: 268-269; de la Cruz Cabanillas, 2020: 31; also Pahta, 2001: 211)<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> See [University of Glasgow Collections](#).

<sup>10</sup> See [University of Glasgow Collections](#).

<sup>11</sup> According to Pahta (2001: 211), however, other modifications may be unconscious because words, phrases or long excerpts are skipped unintentionally, the text is misrepresented if the scribe confuses words or letters akin to each other in his source piece or there are simple spelling mistakes.

(1)

a. for exulceracions or swellinges of womens. breastes.

Wheat bran boyled in the decoction of rue, *and* plastered to. ~ ~ ~  
the roote of mallowes rosted in the embers *and* pound *and* emplastred.  
Roses pounce and beaten small and emplastred ~ ~ (FER7, f. 50v).

b. For exulcerations or swellings of womens brests or pappes.

Wheate bran decoct with Rue, laid to.  
Spelt meale boyled with wine and Salt-peter laid to.  
Erbum meale with Honie applyed.  
Dried Raisons the kernels pund small with salt laid to.  
Roses pund and laid to. (*Rams Little Dodeon*, p. 37).

Apart from the quantity of elided fragments, the copyist is also reluctant to the incorporation of some intra- and extra-medicinal material held in the printed book, namely (i) the address by the author to the reader; (ii) a table of contents located at the beginning of the book; (iii) a brief note explaining that the first page of every leaf includes the practices of Dodoens, while the second covers information gathered by Ram himself about the methods of other authors on similar issues; (iv) a list of dangerous plants for the human being; (v) the corrections of these hazardous herbs; and (vi) a series of different observations, both general and of specific topics<sup>12</sup>.

From a palaeographic point of view, *RLD* is written by a single hand from beginning to end reproduced in an early 17th-century cursive compound script, which is made up of a neat *Elizabethan secretary* script mingled with certain traces of the *italic*. According to Petti,

[t]he mixture is probably partly due to the fact that by this time both hands were employed with such frequency by any given writer that the graphs were interchanged almost involuntarily. It seems likely, too, that the interchangeability was the greater because both scripts could be written in much the same size and with the same degree of cursiveness [...]. The earliest *mixed* hands seem to be mainly *secretary* with a few *italic* letters [...] which were much more simply written, and with minuscules *f*, *r*, long and short *s* prominent. Then follow *e*, *h* and *c*, usually as alternatives (1977: 20).

Figure 1 offers the whole inventory of *Elizabethan secretary* letterforms in the treatise, which have been provided with a number below them for the sake of a straightforward identification. Among all of them, the following deserve special

---

<sup>12</sup> See the *Early English Books Online-Text Creation Partnership* (Phase II) for a reading of the contents comprised in the original print edition.

attention (Tannenbaum, 1930: 36-37; Dawson and Kennedy Skipton, 1966: 13-16; Petti, 1977: 17; Preston and Yeandle, 1999: VII-VIII; also Beal, 2008: 374): the letter <a> opened at its top with a rather leftward curved flourish (3); the letter <d> reproduced in three different ways: with a left-handed ascending stroke which stems from its body (7), with a sort of semi-looped body which makes it similar to the traditional *secretary* <e> (8) and with the spur over the stem converted into a wide curl (9); the open-reversed, the *epsilon*-like and the two-stroke <e> (10, 11 and 12, respectively); the letter <f>, which may be rendered either with a horizontal flourish across its middle part (13) or with a couple of right-handed descending curls from its top (14); the letter <h> written in several forms from a minimal double-looped mark (16) to a decoratively curled body (18)<sup>13</sup>; the twin-stemmed-, the *e*- and the 2-shaped variety of <r> (36, 37 and 38, respectively); the letter <s>, rendered in its large hooked variant both in initial and final position (39) and in its short *sigma*-like form word-finally (40); the letter <u>, written similarly to the present-day version (44) or with an *n*-like structure (45); and the letter <v>, reproduced in its common cursive *secretary* form (46) and with an ascending left-handed curved flourish of varying length (47 and 48) which may be easily confused either with our contemporary <b> or with the *secretary* <r>.

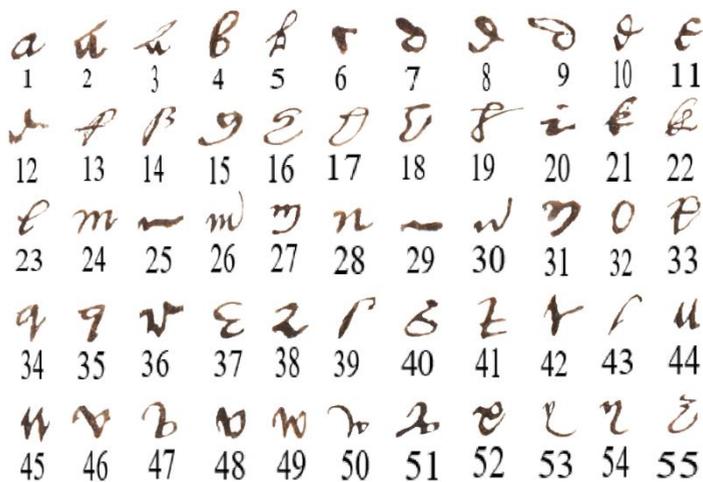


Figure 1. Elizabethan secretary letterforms in RLD

<sup>13</sup> According to Thompson (1923: 91; quoted in Byrne, 1925: 203), the letter <h> is «the most sinuous letter in the Elizabethan cursive alphabet, and invites a great variety of manipulation without essentially altering its character», as in (14).

On the other hand, in a similar fashion to several EModE handwritten documents (see Dawson and Kennedy Skipton, 1966: 9; Beal, 2008: 214), the *italic* script is restricted in the treatise to an array of the section titles introducing the different passages. Its letterforms, as illustrated in Figure 2 below, display a high level of cursiveness and, with the only exception of the letter <s>, which may be attested in its short, hooked and *sigma*-like shape (16, 17 and 18, respectively), they resemble our modern forms (Romero Barranco, 2017a: 291; Lorente Sánchez, 2023: 38).

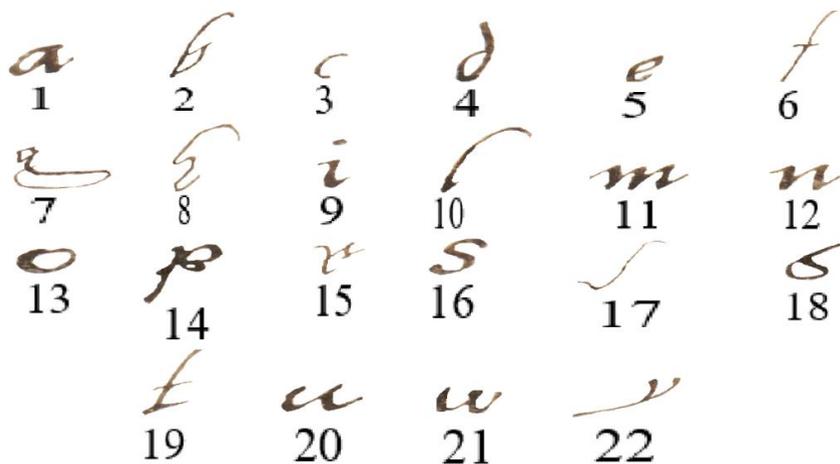


Figure 2. *Italic* letterforms in *RLD*

The present edition forms part of the so-called *Málaga Corpus of Early Modern English Scientific Prose* (Calle Martín *et al.*, 2016), a major research project developed at the University of Málaga in collaboration with other national and international universities, that is, Murcia, Oviedo, Oslo, Glasgow and Adam Mickiewicz. The project pursues a twofold objective: 1) the semi-diplomatic transcription and the electronic edition of hitherto unedited EModE scientific manuscripts from the period 1500-1700, displaying both the digitised images along with the corresponding transcription; and 2) the compilation of a plain-text, a normalised and a POS-tagged corpus of EModE *Fachprosa* from this material<sup>14</sup>.

The principles of a semi-diplomatic transcription have been followed and, as such, a minimum degree of editorial intervention is kept in order to provide an accurate reproduction of the original text. According to Petti (1977), a semi-diplomatic

<sup>14</sup> See [The Málaga Corpus of Early Modern English Scientific Prose](#).

transcription displays nearly all the characteristic features of the diplomatic transcript, albeit in a more continuous practice<sup>15</sup>.

It gives scope for editorial interpretation while clearly indicating where this has been carried out. The system is suitable for general working purposes, can easily be used on the typewriter but for a few easily inked-in signs, and is hardly more difficult to print than a simple modernized text (Petti, 1977: 34).

From a methodological point of view, the edition has been prepared with *Classical Text Editor* (CTE for short, Hagel, 1997). CTE is, on the surface, a graphical word-processor tool with specialised function on text constitution, text-referenced apparatus, maintenance of sigla for groups of sources and for work with parallel texts<sup>16</sup>. Inside it, the texts can be formatted and equipped with any number of apparatuses containing diverse information (Hagel, 1997; 2007: 80). In the particular case at hand, an apparatus is given at the foot of the pages, including the scribal errors and editorial emendations (see editorial principle 6), as well as the information appearing in the internal and external margins (*int. marg.* and *ext. marg.*, respectively).

The present edition, therefore, is primarily conceived as a resourceful material for academic research in historical linguistics and other related fields of study such as textual criticism, codicology, palaeography and the history of medicine, among others (see Calle Martín, 2012: 245; Calle Martín and Miranda García, 2012: 67; Romero Barranco, 2012: 278). The editorial principles, partially adapted from Petti (1977: 34-35; also Clemens and Graham, 2007: 75-81; Calle Martín, 2015: 38; Criado Peña, 2018: 37-38), are summarised as follows:

1. Foliation has been faithfully reproduced.
2. The spelling and capitalisation of the original have been retained. As a result, the unpredictable use of the letters <v>/<u>, <y>/<i> and <i>/<j> has been kept as in the manuscript (e.g. ‘vpon’ for ‘upon’, ‘fyre’ for ‘fire’, ‘Iohn’ for ‘John’, etc.) and the letter *thorn* has been rendered as <þ> without modifying it to <y> or <th> (Figure 3). On the other hand, the different spellings of some letters, such as <s>, <e> or <r>, have been normalised (Figures 4, 5 and 6).

---

<sup>15</sup> The diplomatic transcript is a sort of non-critical method of transcription which «concentrates primarily on the textual content of the original, reproducing the exact spelling, punctuation and capitalisation (usually) of the diploma (the document), but transcribing the texts into a different type-face with different lineation [...] and different type-sizes» (Greetham, 1994: 350; also Petti, 1977: 34).

<sup>16</sup> Apart from manual input, Hagel (2007: 80) states that the software «accepts files and Clipboard/Drag&Drop data as (Unicode) text and Rich Text Format».



Figure 3. 'pat' (f. 52v)

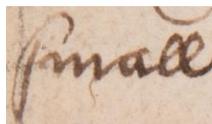


Figure 4. 'small' (f. 51v)

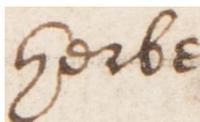


Figure 5. 'herbe' (f. 55r)

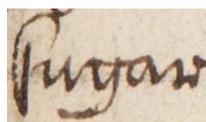


Figure 6. 'sugar' (f. 49r)

3. Word division and punctuation have been kept as in the original witness.
4. Numerals, either Roman or Arabic, have been given in their manuscript form.
5. Abbreviations by means of contractions, curtailments and brevigraphs have been expanded with the supplied letter(s) italicised. Superior letters, in turn, have also been lowered to the line (e.g. 'w<sup>c</sup>', 'p<sup>e</sup>' and 'p<sup>t</sup>' become '*which*', '*pe*' and '*pat*', respectively). However, otiose flourishes and redundant brevigraphs, as those illustrated in Figures 7, 8 and 9, have been disregarded<sup>17</sup>.

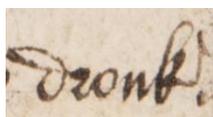


Figure 7. 'dronk.' (f. 49r)

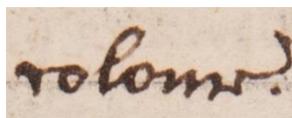


Figure 8. 'colour.' (f. 51v)

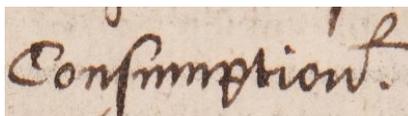


Figure 9. 'Consumption.' (f. 51v)

6. Scribal errors and editorial corrections have been included in the apparatus criticus. The former includes cancellation (*cancel.*), whilst the latter comprises emendations (*emend.*).

---

<sup>17</sup> While they may be used to indicate an omitted word-final <e>, these strokes have been overlooked in the present edition insofar as they could be simply provided for decorative purposes or occur from force of scribal custom in EModE handwriting (see Petti, 1977: 23-24).

7. Insertions have been incorporated into the body of the text and enclosed with the appropriate use of the slashes. For those above the line, the slashes have been represented as / \ (e.g. ‘If men eat the full rote of orchis he shall beget sons. yf wemen eat the /withered rotes þe contrary\’, f. 51r, line 161); and for those below the line, they have been rendered as \ / (e.g. ‘swete marieram boyled in white wine and dronken. \nutmigs/’, f. 56r, line 447).

A glossary has also been developed alongside the edition in view of the fact that the specialised terminology of the treatise is copious and, on certain occasions, it may be difficult for the reader to unequivocally identify —among others— the healing plants, the medical ingredients and the infirmities and maladies specified in it. To this purpose, a similar methodological rationale to other contributions of the kind (see for instance Calle Martín and Castaño Gil, 2013; Romero Barranco, 2015; 2017b) has been followed «to offer an *ad hoc* tool for a successful reading of the text» (Calle Martín and Miranda García, 2012: 193). Nevertheless, whilst these scholarly works have made use of the so-called *Text Search Engine* tool (Miranda García and Garrido Garrido, 2013) to accomplish their goals, the glossary offered in this article has been compiled by hand insomuch that the said tool is currently inoperative.

To carry out such a task, the semi-diplomatic transcription of *RLD* has been uploaded to the *AntConc* corpus analysis toolkit (Anthony, 2019), which permits the incorporation of an unlimited number of words that can be utilised in distinct classes of linguistic investigations. Once the text is uploaded, the software’s wordlist allows us to generate a list of all the tokens occurring in the transcription along with their frequency of appearance. This list has been first exported to an *xlsx* file, where only scientific, medical and botanical terms have been eventually considered, and then manually included in the paper, just after the edition. Regarding the information contained in the glossary, every entry shows the headword in its present-day realisation, followed by its meaning and its complete set of orthographic variants accompanied by their corresponding number of occurrences. Finally, the meaning of each of the entries are taken from the definitions provided by the *Oxford English Dictionary* (*OED*, 2nd Edition) and the electronic *Merriam-Webster’s Dictionary*<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Other recommended references in this context are Hunt (1989: 1-334) and Moreno Olalla (2002: 521-586; 2018: 467-496), as well as the online versions of the *Collins Dictionary* and the *Middle English Dictionary* (*MED*).

## BIBLIOGRAPHY

- ALDIS, H. G., R. BOWES, E. R. M. DIX, E. GORDON DUFF, S. GIBSON, G. J. GRAY, R. B. MCKERROW, F. MADAN and H. R. PLOMER (1910): *A Dictionary of Printers and Booksellers in England, Scotland and Ireland, and of Foreign Printers of English Books 1557-1640*, Printed for the Bibliographical Society by Blades, East and Blades, London.
- ANTHONY, L. (2019): *AntConc (Version 3.5.8)* [Computer Software], Waseda University, Tokyo. Accessible in <http://www.laurenceanthony.net/>.
- ARBER, A. (1953): *Herbals: their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany 1470-1670*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARBIERATO, F. (2011): «Writing, Reading, Writing: Scribal Culture and Magical Texts in Early Modern Venice», *Italian Studies*, 66, 2, pp. 263-276.
- BARLOW, H. M. (1913): «Old English Herbals, 1525-1640», *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, 6, Sect\_Hist\_Med, pp. 108-149.
- BARRY, J. (1995): «Literacy and Literature in Popular Culture: Reading and Writing in Historical Perspective», in T. Harris (ed.), *Popular Culture in England, c. 1500-1850*, Macmillan Publishers Limited, London, pp. 69-94.
- BEAL, P. (2008): *A Dictionary of English Manuscript Terminology 1450-2000*, Oxford University Press, Oxford.
- BRITANNICA, THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA (2022): «Rembert Dodoens», *Encyclopaedia Britannica*. Accessible in [britannica.com](http://britannica.com) [last access: 15 September 2022].
- BUTT, J. (2004): «Young, James (1811-1883)», *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford. Accessible in [oxforddnb.com](http://oxforddnb.com) [last access: 16 September 2022].
- BYRNE, M. S. C. (1925): «Elizabethan Handwriting for Beginners», *The Review of English Studies*, 1, 2, pp. 198-209.
- CALLE MARTÍN, J. (2001): *Estudio y edición crítica del manuscrito Egerton 2622 (ff. 136-165)*, University of Málaga, PhD Thesis.
- (2012): «A Middle English Version of *The Doom of Urines* in MS Rawlinson C. 81, ff. 6r-12v», *Analecta Malacitana*, 35, pp. 243-274.
- (2015): «The Late Middle English Version of *Practica Urinarum* in London, Wellcome Library, MS 537 (ff. 15r-40v)», in P. Shaw, B. Erman, G. Melchers and P. Sundkvist (eds.), *From Clerks to Corpora: Essays on the English Language Yesterday and Today*, Stockholm University Press, Stockholm, pp. 35-52.

- CALLE MARTÍN, J. and A. MIRANDA GARCÍA (2012): *The Middle English Version of De Viribus Herbarum (GUL MS Hunter 497, ff. 1r-92r). Edition and Philological Study*, Peter Lang, Bern.
- CALLE MARTÍN, J., D. MORENO OLALLA, L. ESTEBAN SEGURA, T. MARQUÉS AGUADO, J. THAISEN, H. RUTKOWSKA and J. ROMERO BARRANCO (2016): *The Málaga Corpus of Early Modern English Scientific Prose (MCEMESP)* [online]. Accessible in <https://modernmss.uma.es>.
- CALLE MARTÍN, J. and M. Á. CASTAÑO GIL (2013): *A Late Middle English Remedy-book (MS Wellcome 542, ff. 1r-20v): A Scholarly Edition*, Peter Lang, Bern.
- CAPP, B. (1979): *Astrology and the Popular Press: English Almanacs, 1500-1800*, Faber and Faber, London and Boston.
- CLEMENS R. and T. GRAHAM (2007): *Introduction to Manuscript Studies*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- COLLINS DICTIONARY. HarperCollins Publishers Ltd, Glasgow. Accessible in <https://www.collinsdictionary.com/>.
- CRiADO PEÑA, M. (2018): *The Early Modern English Version of Elizabeth Jacob's Physical and Chyrurgical Receipts*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne.
- (2019): *Elizabeth Jacob's Physical and Chyrurgical Receipts in London, Wellcome Library, MS 3009 (ff. 17r-90r): Edition, Philological Study and Corpus Compilation*, University of Málaga, PhD Thesis.
- (2021): «'Probatum est'. The Medical Recipes in London, Wellcome Library, MS 3009», *Nordic Journal of English Studies*, 20, 1, pp. 258-277.
- CRUZ CABANILLAS, I. DE LA (2017): «Genre and Text-Type Conventions in Early Modern English Women's Recipe Books», *Revista de Lingüística y Lenguas Aplicadas*, 12, pp. 13-21.
- (2020): «*The Secrets of Alexis* in Glasgow University Library MS Ferguson 7», *SEDERI*, 30, pp. 29-46.
- CURTH, L. H. (2006): «Medical Advertising in the Popular Press: Almanacs and the Growth of Proprietary Medicines», in L. H. Curth (ed.), *From Physick to Pharmacology: Five Hundred Years of British Drug Retailing*, Ashgate, Aldershot, pp. 29-48.
- DAWSON, G. E. and L. KENNEDY SKIPTON (1966): *Elizabethan Handwriting, 1500-1650: A Manual*, W. W. Norton & Company, INC, New York.
- DODOENS, R. (1578): *A Niewe Herball, or Historie of Plants: wherin is Contayned the Whole Discourse and Perfect Description of All Sortes of Herbes and Plantes*, Gerard Dewes, London. Translation by H. Lyte.
- EARLY ENGLISH BOOKS ONLINE-TEXT CREATION PARTNERSHIP. Accessible in <https://quod.lib.umich.edu/e/eebogroup/> [last access: 28 September 2022].

- ELLIOT, B. (2011): «The World of the Renaissance Herbal», *Renaissance Studies*, 25, 1, pp. 24-41.
- ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. Accessible in <https://www.britannica.com/> [last access: 26 May 2023].
- FLOKIN, M. (1971): «Dodoens (Dodonaeus), Rembert», in C. C. Gillispie (eds.), *Dictionary of Scientific Biography, Volume 4*, Charles Scribner's Sons, New York, pp. 138-140.
- GÖRLACH, M. (1991): *Introduction to Early Modern English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GREETHAM, D. C. (1994): *Textual Scholarship: An Introduction*, Garland Publishing, New York and London.
- HAGEL, S. (1997): *Classical Text Editor (Version 10.02)* [Computer Software], Austrian Academy of Sciences and the CSEL, Austria. Accessible in <http://cte.oeaw.ac.at>.
- (2007): «The Classical Text Editor. An Attempt to Provide for Both Printed and Digital Editions», in A. Ciula and F. Stella (eds.), *Digital Philology and Medieval Texts*, Pacini Editore, Pisa, pp. 77-84.
- HUNT, T. (1989): *Plant Names of Medieval England*, St Edmundsbury Press, Suffolk.
- INTERNET ARCHIVE. Accessible in <https://archive.org/> [last access: 4 October 2022].
- LECKY, K. (2018): «The Strange and Practical Beauty of Small-Format Herbals», *The Collation. Research and Exploration at the Folger*. Accessible in [Folger Shakespeare Library](#) [last access: 28 September 2022].
- LEE, S. (1896): *Dictionary of National Biography. Vol. 47: Puckle to Reidfurd*, Smith, Elder & Co, London.
- LEONG, E. (2008): «Making Medicines in the Early Modern Household», *Bulletin of the History of Medicine*, 82, 1, pp. 145-168.
- LEONG, E. and S. PENNELL (2007): «Recipe Collections and the Currency of Medical Knowledge in the Early Modern 'Medical Marketplace'», in M. S. R. Jenner and P. Wallis (eds.), *Medicine and the Market in England and its Colonies, c. 1450 - c. 1850*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York, pp. 133-152.
- LORENTE SÁNCHEZ, J. (2022): *The Secrets of Alexis of Piedmont and A Nieuwe Herball or Historie of Plants in Glasgow, University Library, MS Ferguson 7: Edition, Corpus Compilation and Philological Study*, University of Málaga, PhD Thesis.
- (2023): «Dating an English Handwritten Version of *The Secrets of Alexis of Piedmont*», in A. Ariño Bizarro, N. López Cortés and D. Pascual Oliva (eds.), *En Torno al Lenguaje: Nuevas Aportaciones al Estudio Lingüístico*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 21-52.

- LOVE, H. and A. MAROTTI (2003): «Manuscript Transmission and Circulation», in D. Loewenstein and J. Mueller (eds.), *The Cambridge History of Early Modern English Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 55-80.
- MARQUÉS AGUADO, T. (2014): «The Medical Recipes in the Antidotary in GUL MS Hunter 513 (ff. 37v-96v)», *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 27, pp. 107-124.
- (2018): «‘A good receipt to purge’: The Medical Recipes in London, Wellcome Library, MS 8086», *Complutense Journal of English Studies*, 26, pp. 241-262.
- MERRIAM-WEBSTER’S DICTIONARY. Merriam-Webster Inc, Springfield, MA. Accessible in <https://www.merriam-webster.com/>.
- MIDDLE ENGLISH DICTIONARY. University of Michigan Press, Ann Arbor. Accessible in <https://quod.lib.umich.edu/m/middle-english-dictionary/>.
- MIRANDA GARCÍA, A. and J. GARRIDO GARRIDO (2013): *Text Search Engine* [Computer Software], University of Málaga, Málaga.
- MORENO OLALLA, D. (2002): *Lelamour’s Herbal (MS Sloane 5, ff. 13-57). Critical Edition and Philological Study*, University of Málaga, PhD Thesis.
- (2018): *Lelamour Herbal (MS Sloane 5, ff. 13-57): An Annotated Critical Edition*, Peter Lang, Bern.
- NURMI, A. (2012): «Periods: Early Modern English», in A. Bergs and L. J. Brinton (eds.), *English Historical Linguistics: An International Handbook. Volume 1*, Mouton de Gruyter, Berlin and Boston, pp. 48-63.
- O’CALLAGHAN, M. (2003): «Publication: Print and Manuscript», in M. Hattaway (ed.), *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford, pp. 81-94.
- OXFORD DICTIONARY OF NATIONAL BIOGRAPHY (ODNB). Accessible in <https://www.oxforddnb.com/> [last access: 26 May 2023].
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 2nd Edition. Edited by J. Simpson and E. Weiner. Oxford University Press, Oxford.
- PAHTA, P. (2001): «Creating a New Genre: Contextual Dimensions in the Production and Transmission of Early Scientific Writing», *European Journal of English Studies*, 5, 2, pp. 205-220.
- PETTI, A. G. (1977): *English Literary Hands from Chaucer to Dryden*, Harvard University Press, Cambridge, MA.
- PRESTON, J. F. and L. YEANDLE (1999): *English Handwriting, 1400-1650: An Introductory Manual*, Pegasus Press, Asheville, North Carolina.
- RAM, W. (1606): *Rams Little Dodeon. A Briefe Epitome of the New Herbal, or History of Plants*, Simon Stafford, London.
- ROMERO BARRANCO, J. (2012): «A Semi-diplomatic Edition of Galen’s *Anatomy* in MS Wellcome 290 (ff. 42r-48v)», *Analecta Malacitana*, 35, pp. 275-295.

- (2015): *The Late Middle English Version of Constantinus Africanus' Venerabilis Anatomia in London, Wellcome Library, MS 290 (ff. 1r-41v)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- (2017a): «Early Modern English Scientific Manuscripts in the Hunterian Collection: A Physical Description of GUL, MS Hunter 135», *Analecta Malacitana*, 39, 1, pp. 277-302.
- (2017b): *Early Modern English Scientific Text Types: Edition and Assessment of Linguistic Complexity in the Texts of MS Hunter 135 (ff. 34r-121v)*, University of Málaga, PhD Thesis.
- TAAVITSAINEN, I. (2010): «Discourse and Genre Dynamics in Early Modern English Medical Writing», in I. Taavitsainen and P. Pahta (eds.), *Early Modern English Medical Texts: Corpus Description and Studies*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam and Philadelphia, pp. 29-53.
- (2013): «Preface», in J. Calle Martín and M. Á. Castaño Gil (eds), *A Late Middle English Remedy-book (MS Wellcome 542, ff. 1r-20v): A Scholarly Edition*, Peter Lang, Bern, pp. 13-17.
- TAAVITSAINEN, I. and P. PAHTA (eds.) (2004): *Medical and Scientific Writing in Late Medieval English*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TAAVITSAINEN, I., P. M. JONES, P. PAHTA, T. HILTUNEN, V. MARTTILA, M. RATIA, C. SUHR and J. TYRKKÖ (2011): «Medical Texts in 1500-1700 and the Corpus of *Early Modern English Medical Texts*», in I. Taavitsainen and P. Pahta (eds.), *Medical Writing in Early Modern English*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 9-29.
- TANNENBAUM, S. A. (1930): *The Handwriting of the Renaissance*, Columbia University Press, New York.
- THE ALCHEMY WEBSITE. (s. f.): *Ferguson Collection*. Accessible in <https://www.alchemywebsite.com/ferguson.html> [last access: 16 September 2022].
- THE ALCHEMY WEBSITE. (s. f.): *Young Collection*. Accessible in <https://www.alchemywebsite.com/young.html> [last access: 16 September 2022].
- THOMPSON, E. M. (1923): «The Handwriting of the Three Pages Attributed to Shakespeare Compared with his Signatures», in A. W. Pollard, W. W. Greg and E. M. Thompson (eds.), *Shakespeare's Hand in the Play of Sir Thomas More*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 57-112.
- UNIVERSITY OF GLASGOW ARCHIVES AND SPECIAL COLLECTIONS: *FERGUSON COLLECTION*. Accessible in [University of Glasgow](https://www.glasgow.ac.uk/ferguson) [last access: 16 September 2022].
- UNIVERSITY OF GLASGOW STORY: *BIOGRAPHY OF JOHN FERGUSON*. Accessible in [University of Glasgow](https://www.glasgow.ac.uk/story) [last access: 16 September 2022].

WESTON, D. (2004): «Ferguson, John (1838-1916)», in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford. Accessible in [Oxford Dictionary of National Biography](#) [last access: 16 September 2022].

WORLD CAT. Accessible in <https://www.worldcat.org/es/> [last access: 4 October 2022].

***Rams Little Dodeon* in GUL, MS Ferguson 7 (ff. 48v-58v)\***

For the Ague.

f. 48v

5 Sothernwod soaked in oyle, and to rub the bodye therwith for þe shiuening colde. If before the comminge of the fittes of the ague, the bodye be anoynted with the iuyce of tansey mingled with oyle of roses, it will cause it to be gone. the decoction of bugle dronke. Syrupe or decoction of vyolletes. Conserue of double gyllofers made with sugar, for the hott feuers. The decoction of the small red or white daysie with their leaues, dronken.

For *Saint* Anthonyes Fyre or wild fyre.

10 The grene leaues with the floures of feuerefewe stampd and layd vnto þe place the grene leaues of folefoote pound with honye, and layd to . . . Parietorie stamped and laid to. knottgrasse þe grene leaues stampd and laid to. great Sengrene brusled alone, or mingled with parched barley meale, is good to be laid to it. vervayn leaues pounce with vineger and laid to ~~~ lyllie rotes rosted in the embers and well pound with oyle of roses.

f. 49r

To restore and cause good appetite.

15 The roote of pellitorye of Spayn or *masterwort* dronken in wyne ~ lupyne soaked long in water tyll they be sweete, and so eaten. Sorell de boys eaten. garden lettuce eaten in sallade, or otherwise. Skyrrett rootes boyled, and eaten. parselye eaten with meates. . Cheruell eaten with meates. mustard. pepper. onyons. the rote of Saxifrage dried, and the powder therof eaten with sugar.

For the falling down of the Arsegutt.

20 wall floures (also winter gyllofloures) with oyle and wax brought into a plaister doe heale the chaps and riftes of the fundament, and falling down of þe Arsgut.

To kepe bees together.

Rub the bee hyue with balm herbe and it will cause them not to goe from thence.

To purge the bealie verye gentlie

25 The iuyce of hopps openeth the bealye, and driueth forth yellow collick humours, and purgeth the blood from all filthynes. ~~~ The decoction of colewortes or cabage cole eþer taken alone or with sugar doth lose gentlie, and prouoketh womens. naturall sicknes The leaues of all kindes of sorrell sodden and eaten, or þe broth dronk. Onyons eaten in meate. Sowre apples boyled, and eaten cold, before meates.

To stop the fluxe of the bealye.

30 The rote of Cinkefoyle boyled in water, vntill the third parte be consumed, and so dronken. The decoction of the leaues of plantayn, dronken. the leaues of knottgrasse boyled in wyne or water and dronke. the decoction of horsetayle in wyne or water dronken. the rootes of Serapias or flye orchis

---

\* Glasgow University Library, Archives and Special Collections Department, as the owner of the manuscript. 11 rotes] *cancel*. rotes 32 decoction] *emend*. Doction

boyled in wyne *and* dronken. anyse seed. . peonye roote sod in red wyne *and* dronke. galangall seed dronken . . the decoction of the leaues of hartestongue. dronke. capillus venenis.

35 for the wyndynes *and* blastinges of the bealye.

f. 49v

Wormwod taken with anyse seedes. the rote of pellitory of spayn dronk in wine pepper vsed in meates. ~ ~ ~ ~

for the grieping paynes in the bealye.

40 The water wherin lynseed hath bene boyled, taken as a glister the decoction of the leaues or rote of vervayn dronken continuallye for þe space of v. dayes. Swete maioram boyled in white wyne *and* dronke. garden mynte boyled in water *and* dronken by the space of iij<sup>o</sup> dayes. The leaues of costemarye alone, or with parsnip seed boyled in wyne *and* dronken. Rue boyled with /Dyll\ *and* dronken.

for the payne or stoppings of the bladder.

45 The iuyce of the great burre dronken with honye. the iuyce of tansey dronken with wyne. The rote of filipendula boyled in wyne *and* dronke. The decoction of Todeflax dronken. the rotes of plantayn by himself or with his seed boyled in swete wyne *and* dronken. the decoction of horsetayle or shauegrasse dronk.

To stopp all yssues of bloode.

50 The decoction of plantayn leaues dronken. the iuyce of knott grasse dronk. the decoction of the great Sengrene dronke. the Decoction of pypminell or burnett dronken. purcelane. eaten. leeke seed dronke. the yelow growing in þe midle of the red rose.

To stop the blood of grene woundes.

55 herbe Robart brusced *and* laid to the wounde. the decoction of cinkfoyle rote milfoyle brusced and layd vpon the woundes ~ ~ ~

Agaynst the Bloudye flixe

60 The rote of bistorte boyled in water or wyne *and* dronken the decoction of pervinckle sod in wyne *and* dronken. the seed of Agrimonye dronke in wyne. the iuyce of the leaues of yelow lysimachus taken inwardlye. the decoction of Shepardes purse the iuyce of knottgrasse dronke. the decoction of plantayn leaues *dronken*. the rote of white mulleyn boyled in red wyne *and* dronken. the decoction of pimpynell dronke. the decoction of milfoyle dronke. the leaues of coste marye alone or boyled with parsnep seed in wyne. sage boyled with wormwodd in water *and* dronke ~ ~ ~ ~

f. 50r

Against spittinge of bloode or corrupt matter.

65 The decoction of *pervinck* sod in wyne *and* dronke. the decoction of shepard purse dronke. The roote of tormentyll made into powder and dronke in wyne, yf he haue no feuere, yf he haue a feuere, then with water wherin yron or stele hath bene ofte quenched. . . blacke mulleyn with the yellow floures boyled in water or wyne *and* dronken.

To stop the pissing of bloude.

Agrimonye boyled in water *and* dronke. shepardes purse dronke.

70 for obstructions of the bodye.

germander with his floures boyled in water and dronken.

To comferte the braynes.

75 Basill eaten. Rose marye, but speciallie the conseruie made of the floures therof with sugar, to be receyued daylie fastinge. the floures of lavender eaten alone, or with Cynamome, nutmiges *and* cloues, are excellent *and* cure the beating of the hart also.

To warm *and* drye the braynes

The conserue made of the leaues of cost marie *and* sugar. The rote of bastard pellitorye taken with honye. Rye meale put into a little bag, *and* layd vpon the head.

Iasmyne ~ ~ ~

80 To purge slymie fleam from the brayn.

the powder of white hellebor put or snifte into the nose ~ ~ ~

To clense the breste.

85 Scabius boyled by it self or with his rote in wyne or water *and* dronk. A decoction made of the rote of herb benett in wyne *and* dronken. the rotes of comfrey boyled *and* dronken. The rotes of Iris mixed with sugar or honie *and* often licked on. tyme boyled in water *and* honye. penyeryall taken with honye. white horehound boyled in water *and* dronk Anys seed dried by the fyre *and* taken with honye. the rote of elena campana taken with honye in an Electuarie. the powder of *Carduus benedictus*. in wine.

f. 50v

for Stoppinges of the breast

90 The black mulleyn with the yellow floures, boyled in water or wine *and* dronken. The decoction of hisope with figges, rue, *and* honye boyled together in water *and* dronken. the decoction of Stechados with his floures dronk. a little quantitie of *Commyn* seed dronk. mustard to be eaten. . .

for exulceracions or swellinges of womens. breastes.

95 Wheat bran boyled in the decoction of rue, *and* plastered to. ~ ~ ~ the roote of mallowes roasted in the embers *and* pound *and* emplastred. Roses pounce and beaten small and emplastred ~ ~

To drye womens brestes.

The leaues of Asarabacca stamped and layd vpon them.

For Impostumes of the breast.

100 The perfume of the dryed leaues of folefote receyued. in at þe mouthe. Scabious boyled in water or wyne *and* dronken. ~ ~ ~ ~ ~

for vnnaturall swelling of womens. brestes.

Chestnuttes made into powder, *and* laid to as an implaster with barley meale and vyneger. ~ ~ ~ ~ ~  
~ ~ ~ ~ ~

For hardnes of womens. brestes.

105 Chame pitys or grounde pyne, grene pound, *and* layd vnto. mynte mingled with parched barley meale *and* applied vnto. .

<sup>1</sup> For the shortnes of breath. <sup>2</sup> And paynfull breathing.

110 The perfume of the drye leaues of foolefote laid vpon quick coles, and receyued in at þe mouth. germander boyled in wyne *and* dronken. the floures of stock gilofloures boyled in water *and* dronke. the rote of Iris receyued. the decoction of hysope with figges rue *and* honye boyled togidþer in water *and* dronken. Tyme boyled in water *and* honye *and* dronke. Calamynt so vsed. Rue boyled with dyll *and* dronke.<sup>2</sup> Bay bearies pouzd very small *and* mingled with hony *and* oft licked.

To make a swete breath. the vse of nutmiggex. and masticke.

To amend the stinkinge breath.

115 Orenge or lymons pylls, condited or p̄serued with honye or sugar *and* eaten, is excellent. *and* also warmeth the stomack *and* helpeth digestyon.

f. 51r

Against scaldinge or burninge with fyre.

120 The rote of buglosse pounce, *and* mingled with oyle *and* wax *and* laid to. The leaues of the great burre pound with the white of eggex. The leaues of Saint Iohns worte pound *and* laid to. the leaues of pyrola. The rote of white lillies rosted in the embers, with oyle of roses pound. Yvie leaues boyled in wyne *and* stampd *and* laid to. the downe of cattes taylor herb mingled with swynes grease well washed . .

For them that are bursten or brusshed inwardly.

125 The hart or midle of the rote of osmunde or water ferne, dronken the decoction of garden made dronke, or the powder therof

For all Burstinges.

The decoction of mouse eare þe leaues *and* rote, dronken, doth cure *and* heale all inward *and* outward woundes, ruptures or burstinges . . horse tayle sodd in water or wyne *and* dronk. the rotes of comfrey pound *and* layd vpon. the rote of great Centorye in quantitye of ij<sup>o</sup> drams, taken in wyne.  
 130 The wyne wherin croswort hath bene sodd geuen to drinke, *and* the boyled herb laid vpon the place.

To heale Cankers.

water betonye poude with salte *and* laid to. plantayne brusced. the leaues of nettles pound with salt. the meales of fitches barley *and* honye mingled *and* laid to. the seed of Erysimon mingled with hony *and* water *and* laid to. ¶ For pestilent sores or botches. ~ ~ ~ Dyvelles bitt fresh *and* grene  
 135 gathered, with his rote *and* floures pound *and* layd. vyolettes stamped with barley meale *and* laid to.  
 ~~~~~

.To engender male children.

If men eat the full rote of orchis he shall begett sons. yf wemen. eat the /withered rotes þe contrary\  
 ¶ For children that haue the crampe, or a member drawn awry. f. 51v  
 140 The seed of our Ladies thistell geuen in meates or drinkes. ~

For the Colerick humoures.

The vse of wormwodde. The decoction of fumiter dronke. . The coddres *and* leaues of Sena taken in the quantity of a dram, *and* to put to it to correct his evilnes, cloues or cynamome, anise sedes ginger.

145 To take away Evill colour.

the domesticall or tame ciches. the meale of orobus with honye.

For such as fall into a Consumption.

The full *and* sappye rotes of hares balloxe or goates orchis, eaten or boyled in goates milke *and* dronken. Bay berries pownd verye small *and* mingled with honye or som syrupe, *and* often licked.

150 For the Coughe.

germander with his floures boyled in water *and* dronken. plantayn leaues eaten. syrupe of violettes. the floures of stocke gilofloures boyled in water *and* dronken. Rue boyled with dyll *and* dronke. The decoction of betonye dronke. the rote of Elena campana taken with honye in electuarye. the fruyte of honye suckle dronke in wyne.

155 For the Cornes on the toes *and* feete.

white lylie rote<sup>s</sup> boyled in vineger *and* laid to as a plaister for.3. dayes. without remouing. The ashes of the barke of willow mingled with vyneger, *and* laid to. it taketh away þe hardnes of þe hande<sup>s</sup> gotten by labour.

For the Crampe, or drawing of synewes.

160 penyero<sup>y</sup>all mingled with honye *and* vineger, cureth the crampe. the iuyce of clinopodium sodden with the herb in wyne *and* dronke. The rote of saxifrage made in powder with the seed dronken ~ a dram of the powder of betonye leaues dronken with honied water. the rote of Asarabacca boyled in wyne *and* dronke. the rote<sup>s</sup> of dragons eþer boyled or rosted, *and* mingled with hony *and* licked on. the rote of marshmallow boyled in wyne *and* dronk. .

165 Against the deafenes.

ground yvie brus<sup>s</sup>ed *and* put into the eares. *Carduus benedictus*. taken in meat or dronken., The iuyce of colewortes *and* vineger warmed *and* put into the eares. mustard seed pownd with figges *and* laid to þe eares as a playster ~ the iuyce of bay beryes dropt into them.

f. 52r

To make good digestion of meate.

170 Caruway seed eaten. the powder of saxifrage rote taken with sugar. the powder of betonye taken with clarified honye. the seed of lovage.

Against the Bytinges of mad dogs.

the leaues of the great bur pumnd with salt *and* laid to. the leaues of plantayn brus<sup>s</sup>ed *and* laid to. nettle leaues pound with salte. garden mynte punde with salt *and* laid to.

175 To kepe a man from dreaming *and* starting

Anyse seed bound in a little bag or handkercher *and* kept at þe nose to smell to. purcelane to be eaten. ~~~~~

To kepe one from dronkennes that day.

180 wormwod taken in the morning fasting. saffron dronk in sod wyne. Fiue or vj byter almons taken fastinge.

To helpe the Dropsie.

wormwod pownd with figges, salt peter *and* Iuray meale *and* laid to. germaunder with his floure<sup>s</sup> boyled in water *and* dronken.

for them that are heaue<sup>e</sup> *and* dull.

185 The leaues of sena taken a dram in powder. Chervell boyled in wyne *and* dronke.

☉ For singinge or humminge of the eares.

ground yvie brusseed *and* putt into the eares. the iuyce of hopes dropt in. the iuyce of white beetes dropped into þe eares. the iuyce of colewortes mingled *with* vineger *and* put warm into them. Senvyce pound *with* figges *and* plastered. the iuyce of onyons dropped into them. the iuyce of bayberies, or  
 190 the decoction of them in wyne put in. ~~~~~

Inflammations or rednes of the eyes. ~~~~~

f. 52v

Sothernwod pownd with a rosted quynce *and* laid to plasterwise. . The great chickeweed pownd *and* laid to the eyes. pypmernel brusseed *and* layde to. The small pylosella eaten or taken in meates. . . plantayn iuyce dropped in. great senegrene brusseed *and* layd vnto them.

195 Dymnes of the eyes.

wormwod mingled *with* honye *and* laid to. The iuyce of wall gyllofer, dropped into the eyes. Basill pownd or stamped *with* wyne, appeaseth the payn: *and* the iuyce doth mundifie *and* put away all obscuritie *and* dymnes, *and* drieth up flowing of humoures þat fall into the eyes. . . The seed of horminum mingled *with* honye, doth clarifie the same

200 For bloodshott *and* blackspott eyes.

wormwodd mingled *with* honye *and* laid to. The iuyce of Selandyne mingled *with* honye, *and* boyled in a vessell of copper or brasse, *and* put into the iuyce of wall gylloflowr. The iuyce of the roote of dragons put in.

For paynfull, bleared eyes.

205 Tyme eaten in the morning fasting, *and* in the evening before supper, *and* so often vsed in meates. The iuyce drawn furth of þe leaues *and* grene stalkes of henbane, *and* afterward dried in the sonne, *and* mingled *with* collyries. the downe of grondswell laid to *with* a little saffron *and* water.

To dryue away the hawe or pearle.

210 The iuyce of the leaues of germander mingled *with* oyle, *and* straked vpon them. The iuyce of the swete trefoyle. the iuyce of mellilott dropte into them. the iuyce of onyons dropt in.

To preserue eyes from flowing down of humoures.

Saffron mingled *with* womens milke *and* laid to. basill iuyce put into them. The iuyce of nightshade mingled *with* the white of an egge *and* laid vpon the forehead, against inflammations, reumes, rednes *etc.* the amyllum or starch made of wheat, layd vpon the eyes ~~~

215 For Payn of the Eyes.

f. 53r

The wyne wherin dried roses haue bene boyled, eþer put in or anointed. The iuyce of the leaues of heath dropped into the eyes. ~~~

To sharpen *and* quicken the sighte. *etc.*

220 The iuyce of fumiter dropt into the eyes. the same mingled with gumme *and* laid to þe eye liddes will cause þat the hayre þat hath bene once plucked of shall not grow againe. Celandine as afore in bloodshotten eyes. Eyebright pound *and* laid vpon þe eyes, or the iuyce therof with wyne dropt into the eyes. So doth a powder made of 3 partes of eyebright dried, *and* one parte of macis, yf a sponefull of it be taken euery morning by it self or with sugar or with wyne, and this doth comferte þe memory greatly. The water wherin lynseed hath bene boyled dropt in.

225 For Enchantmentes or witchinge  
Apuleus sayth, that Mercurye gauē mulleyn to vlisses, when he came neare to the enchauntres Circe, that he should not be bewitched. the herbe called Alisson hanged at the the gate or in the house or dere.

For Rednes of the face.  
230 Washe the face with the iuyce of water betonye. The decoction of the leaues *and* rote of tormentyll or the iuyce of the herb dronken ~~

For such a fall into a sowne.  
Basyll brused with vineger, *and* holden to his nose, causeth to reuerte.

235 Cornes on the feete *and* handes.  
Lyllie rootes boyled in vineger, *and* laid on them for thre dayes continuing.

To Driue away fleas.  
anoynt the place with oyle of wormwod. The perfume of lysimachus the perfume of Nigella burnt.

To take away all outgrowinges in the fundament.  
240 Laserpisiūm boyled in vineger with the pill of a pomegranet. ~~~~ the herbe Aloe boyled with wyne *and* honye ~~~~~

To provooke the naturall floures of women. f. 53v  
The seed of Sothernwod a little boyled in wyne *and* dronke. the leaues *and* floures of Coniza boyled in wyne *and* dronke. Saint Iohn wort with his floures *and* seed boyled in wyne. wall floures dried *and* boyled. Maryegold floures by themselues or with the plant boyled in wyne. the decoction of þe floures herb *and* rote of camomill dronk. the rotes of Iris eþer dronke or vsed a pessaries. Lillie rote roasted *and* well mingled with the oyle of roses *and* laid to the matrix. Tyme boyled in water *and* hony *and* dronke. penyroyall boyled in wyne. Swete margeram boyled in white wine. calamynt. Clarey. white horehounde. garden rue. lavender. seed of nigella. saxifrage rote. pouder of betonye. the pouder of the rote of ligusticum. the rote of asarabacca in honied water pouder of great Centorye

250 rote. Decoction of elecampane dronke. peonye rote dried *and þe* quantity of a beane dronke *with* hydromell. galingale rote*s* boyled. black hellebor vsed as a pessarye.

To open the stoppings of the gall.

Doder boyled in water or wyne *and* dronk, openeth all inward stopinges

for the hevynes of the harte.

255 garden buglosse, *and* chiefly the floures made in conserue. pypemell leaues stieped in wyne *and* dronke. ~~~

To comfort the hart.

the conserue of double gilofers *with* sugar. basyll in wyne. sage boyled in wyne. bawme dronken in wyne ~

260 Against trembling *and* shaking of þe harte.

Conserue of Maryegold floures taken in þe morning fastinge. The floures of lavender alone, or *with* cynamond nutmiges *and* cloues. The grene leaues of Endyue *and* succory brusced *and* laid outwardly to. The iuyce of roses. The leaues of the bramble or blackbery bushe stamped *and* applied to the region or place of þe stomach. the vse of mace is very good ~~~

265 for the Scuruie ytch in the handes.

the small chicke weed boyled in water *and* salte *and* bathed *therwith*

f. 54r

To kepe hayre from fallinge

Aloes mingled *with* wyne *and* the place often rubbed *therwith*. Cresses *and* hony laid to. garleck burned to ashes *and* mingled *with* honye.

270 To restore heare fallen from the heade.

Capillus veneris pound grene *and* laid to þe place. The ashes of Sothernwod mingled *with* old oyle olyue, *and* the head anoynted twice a day *therwith* in the Sunne or at the fyre. Radish roote stamped small *with* honye *and* laid to.

For the heade ache.

275 The iuyce of Senegrene mingled *with* parched barley meale *and* oyle of roses *and* laid to. Vervain mingled *with* oyle of roses *and* vineger, or boyled in oyle *and* laid to plasterwise. vyolettes pound *and* laid to the head alone, or mingled *with* oyle. The conserue of þe floures of white water lillye. The rote*s* of yris mingled *with* oyle of roses *and* anoynted. Renninge tyme mingled *with* vineger *and* oyle of roses. sage boyled in wine *and* dronke. leaues of rue pound *with* oyle of roses. the decoction of stechados *with* his floures dronke. The perfume of anyse seed taken vp into the nose. The powder of betanye or þe herb, taken *with* hydromell or meade the leaues of asarabacca stamped *and* laid

280

to. The rote of pyrethre or pellitorie, pyrethrum, taken with honye. A dram of the leaues of sene dronke in the broth of a chicken, with cynamon, anyse seed ginger raysons *etc.* a garland of mayden hear worn vpon the head.

285 For the naughtie scurf of the head.

The rote of water lillie mingled with tar. lillie rottes punnd with honye. the lye wherin mayden hayr hath bene boyled to wash the place. the ashes of poole rede mingled with vineger.

To purge naughtie humoures of the heade.

290 The iuyce of pypmell snifte into þe nose. the Iuyce of colewortes put into the nose. The parfume of vernix. . . . .

for kybed heeles

f. 54v

Let the heeles be sooked in the broth of beetes. Oyle of roses put into a turnep made holow for þe purpose and rosted vnder þe embers ~

To stoppe the laske.

295 The decoction of pervincl sod in wyne and dronke. the seed of agrimony dronk in wyne. *Saint Iohns.* wort with his floures and seed boyled and dronken. The decoction of Shepard purse dronken. the decoction of strawberye plante dronke. wild tansey boyled in water or wyne. the decoction of horse taylor. The rote of white mulleyn boyled in red wyne and dronke. decoction of Milfoyle dronke. the rote or seed of the white water lylie boyled in wyne and dronke. garden Rue leaues boyled in water and dronken. . .

300

To make them Leane that are grasse  
three or iiij ashe leaues geuen to drinke daylie in wyne.

for renninge sores in the legges.

pondeweed or water spike with honye and vineger laid vnto it.

305 The Lithargie or sleping and forgettfull sicknes. . . .

The iuyce of Rue with vineger geuen to smell vnto. Euphorbium mingled with oyle and straked vpon the temples. an Emplaster made with musterd seed and figges and layd to the heade. ~

To kyll lyce and nyttes

310 The head washed with the broth of beetes. The lesse water cresse boyled in lye and the place washed. the decoction of garlickes organ in wyne dronken. .

For stopping of the lyuer

The rote of celandyne boyled with anyse seed in wyne and dronke. pypmell boyled in wyne and dronk decoction of agrimony dronk. the decoction of the leaues and rote of tormentyll. the rote of

315 playntain by himself or *with* his seed boyled in swete wine. decoction of bugle. decoction of the rote of Auens. saracyns consound boyled in water *and* dronk decoction of sage in water. White horehound boyled in water *and* dronken. the herb seed *and* rote of fenell. Anyse seed. betanye. centorye boyled in water or wine.

To strengthen and comferte memorye.

f. 55r

320 A powder made of thre partes of eyebright dried *and* one parte of maces, and a sponefull of it to be taken euery morning by it self or *with* sugar or wine. The water of the flourer of lyllie Convall distilled *with* good strong wine and dronken in the quantitie of a sponefull. Rose marye, and chieflie the conseruee made of the flourer *with* sugar, receyued daylie fastinge ~ The blessed thistle taken in meate or drinke. The leaues *and* flourer of stechados geuen often to smell vpon.

To cause a man to be glad *and* merye.

325 the sauour or sent of mynte. leaues or flourer of borage in wyne *and* dronken.

To cause plentye of milke in womens. breastes.

The grene leaues of fenell eaten, or the seed therof dronk *with* ptyisan. The decoction of þe tops of dyll *with* þe seed boyled in water *and* dronke. anyse seed plentifulle eaten. The Iuyce of Sowthistle dronken.

330 For Clustered mylk in womens. breastes.

The lentyll boyled in salt and laid to plaisterwyse

To kepe cloth from mothes.

wormwod laid in þe presse *with* the clothes. Oke of Ierusalem dried and laid in the wardrobes. ~ ~ ~ ~ ~

335 Against vlcers of the mouthe.

The rote of houndes tounge sodd in water or wyne *and* the mouth washed therwith The decoction of herbe Robert. the decoction of the rote of cinkefoile sod tyll the third parte be consumed *and* the mouth washed therwith. The decoction of strawberye plant. The roote of dwarfe orchis boyled in wine *with* a little honye. the decoction of wilde tansey. Decoction of the rote or leaues of plantayn.

340 Decoction of Iacea nigra gargled. Decoction of the leaues of verryayne.

To amend the Stinking of the mouth.

f. 55v

The decoction of herb Roberte. The decoction of strawbery plante holden in the mouth. decoction of Sarracyns consounde holde in. the decoction of sorell du boys. holden in þe mouth. hauer grasse boyled in wine *with* dryed roses, *and* the mouth washed throughlie þerwith.

345 To drye up seed of generation. *and* expell venus.  
 The rote *and* seed of the white water lillie, the decoction dronken, or the powder of them eaten in meates. Rue eaten in meat or otherwise. The fruite of honye suckle dronk in wyne. Lettuce seed vsed to be eaten a long tyme. ~ ~ ~ ~ ~

For agnayles.

350 white bryonie rote punde *and* mingled *with* wine *and* laid therunto.

for corrupt euill nayles.

The small Selandine pownd and laide therunto. lynseed, mingled *with* cressees *and* hony *and* laid to. the leaues of white horehounde tempered *with* honye. ~ ~ ~

To cause neesinge.

355 The seed of great basill geuen to be smelled vpon.

To cause the nose to bleed.

nettle leaues pound *and* put into the nose. oyle of Iasmyne put

To staunche nose bleding.

360 pervincke brusced *and* put into the nose: lysimachon brusced *and* put. knottgrasse brusced *and* put. the iuyce of horse tayle put into þe nose. nettles brusced *and* laid to þe nose *and* forehead.

To open the conductes of the nose.

The iuyce of pypemell snyfte into the nosethrilles draweth down from the head phlegmatike *and* naughtie humoures *and* openeth the conduites of the nose. helpeth tothach put in þe contrarye thrill.

To swage all payne. ~ ~ ~ ~ ~

365 The leaues of white henbane alone pounde *with* parched barley meale, or mingled *with* other oyntmentes, emplasters *and* medicynes. . . .

Agaynst the palsie

The distilled water of lauender floures healeth members of the palsie, yf they be washed therwith. the rote of capers geuen in drinke.

f. 56r

370 To stay vomitinge.

The roote of bistorte made into powder *and* dronken *with* red wyne. penyeroiyall taken *with* water *and* vineger. fenell or the seed dronken *with* water: betanye taken *with* clarified honye in the evening after supper. lupynes long stieped /in water\ tyll they waxe swete *and* haue lost theyr bitter and eaten. whortes (bylberies) eaten. the nutmigg eaten. dates eaten.

- 375 for *them* that haue the ptysick or be in a consumption.  
The decoction of betonye dronken. *and* it doth scour fleam from *þe* breast.
- To cause to pysse well.
- The seed *and* roote of saxifrage dronken *with* wyne, or *þe* decoction in wine.
- Against the hott pysse.
- 380 Cetterach or the right Scolopendria, the leaues taken *with* vineger.
- for *them* *þat* cannot pysse but by droppes.
- The decoction of osyris or tode flax dronke. tansey iuce dronken. the rote of saffron dronke in wine. swete marieram boyled in white wine *and* dronken. \nutmigs/
- To *preserue* from plague or infection of *þe* pestilence.
- 385 The rote of angelica taken fasting in the morning, or kept in *þe* mouth. The iuyce *and* meate of oranges. Iuniper or *þe* /bearie\ burned. .
- Agaynst the plurisie.
- The Syrupe of violett<sup>s</sup>. Origan geuen to be licked vpon *with* honye.
- For the small pockes
- 390 The decoction of veronica dronken. Saffron mingled *with* women. milke *and* laid to *þe* eyes *preserueth* *them*. figges geuen to eate, will cause the pockes or meselles to come foorth *without* ieopardye.
- Rage or madnes caused by *þe* biting of a mad dog.
- The herbe Alysson taken *with* other meates cureth *þe* rage.
- 395 To kyll Rattes or myce. The rote of helleborus *albus*, pound *with* meale *and* honye. likewise boyled *with* milke doth swell *and* burst euery thing that catch therof.  
~
- Against Ravinge or frensie.
- 400 wild or renning tyme, pellamoun<sup>tayn</sup> mingled *with* vinegar *and* oyle of roses, *and* applied to the forehead *and* temples. *and* swageth headach
- For Rawe *and* bare places.
- grene fenugreke pounde *with* a little vineger *and* anynted therwith.
- For payn of the Reynes.

f. 56v

405 The rote of white saxifrage *with* the graynes or bearyes therof boyled in wyne *and* dronke. the rote of earth chesnut eaten. lycorice eaten. Cassia fistula mingled *with* decoction of lyqueris *dronken*.

To refreshe a man.

with the grene leaues of barbery bush they make a sawce to eat *with* meates, as they doe *with* sorrell, *which* doth refresh and *prouoke* appetite, *and* is good for hott people, *and* these *þat* are troubled *with* ague.

410 Against runninge *and* spreading scabs *and* sores.  
parietary stamped *and* laid thervpon. the rote of galingale made into pouder *and* strowed therin or laid to *with* wine. The rote of white bryonie pound *with* salt *and* laid vnto. Stone liuerwort pound *with* honye *and* laid to. *and* the wild fire. the meale of Iuray laid on *with* salte *and* radish rootes. the rawe leaues of beetes pund *and* laid to. . .

415 Agaynst Scabbes *and* scurvyne.

The decoction of veronica *dronken*. Scabious pound *and* laid to, or mixt *with* oyntmentes. wash the place in *þe* decoction of Englishe marierome. Rue mingled *with* honye *and* alome. decoction of hops *dronken*.

Against Sciatica.

420 The seed of clott burre made in pouder, *and* taken *with* the best wine that may be gott, by the space of xl. daies. the seed of *Saint* Iohn wort *dronke* by the space of xl daies tog*þer*. the rote of Synkfoyle boyled in water till *þe* third part be consumed, *and* *dronke*. Tyme made in pouder *and* *iiij*° drams taken *with* honied vineger called oximell *and* a little salt. *and* is good for them *þat* are fearfull, melancholike, *and* troubled in spirite or mynde. The same pownd *with* barley meale *and* wyne  
425 applied therto helpeth the said sciatica. penyeroiyall pownd *and* laid to *and* rubbed vpon the parte greued tyll it wax red. Rue boyled *with* Dyll *and* *dronken*. Elecampane leaues boyled in wyne *and* laid to the place. musterdseed *and* figges laid to plasterwise. Cressee seed pound *and* laid to *with* honye *and* vinegar. *and* is good for headach. f. 57r

To gett a hard skyn *from* the handes or feete

430 The ashes of the barke willow mingled *with* vineger *and* laid to. *and* also the cornes in a mans toes or fingars layd to. .

To provoke a quiett sleepe

Vyolettes pound *and* laid to the head alone, or *with* oyle. The conserue of the floures of nenuphar. Anise seed bound in a little bag *and* kept at the nose to smell to. *and* kepeth *from* dreaming *and* starting. If one wash his feet in the decoction of henbane, it is good. lettys eaten raw  
435

for them that are verie sleepe.

Euphorbium mingled *with* oyle *and* straked or laid vpon þe temples.

for Dulnes or heavynes of spiritt.

violet pownd *and* laid to the head. Chervell boyled in wyne *and* dronke.

440 for payne in the stomacke.

wormwod is good to purge cholerick humoures hott, *which* trouble the stomach. penyriall taken with water *and* vineger. organ dronke with water. garden mynte to be taken in meate or drinke is excellent good. The decoction of the rote of setwall dronken. mellilott raw *and* pound, or sodde with wyne *and* laid therto. the iuyce of sowethistle dronken.

445 Against all hardnes *and* swellinge.

The leaues stalke seed rote *and* iuyce of brownworte pound *with* vineger *and* laid thervpon ij<sup>o</sup> or iij<sup>o</sup> tymes a day. Lyneseed boyled in water, *and* laid to in maner of a pulvis appeaseth all payn, *and* cold swellinges. Acornes pound verye small *and* laid to.

Agaynst all hott swellinges

450 Basill laid to with barley meale, oyle of roses *and* vineger. the grene leaues of elder pound *and* laid to. Colewortes laid to alone or *with* parched barley. meale.

To dissolue *and* breake all cold *and* hard swellinges.

Saffron mingled *with* other thinges. a plaster of maiorame gentle *with* oyle *and* waxe. mynt mingled *with* parched barley meale. the seed of hormynum or clarey double, or oculus *Christi*, *with* water  
455 stamped *and* tempered together. The leauen made of wheaten meale *and* laid to with salte. and the leaven of Rye meale is more Effectuell. Barley meale boyled with figges in honied water.

f. 57v

For hardnes *and* shrinking of synewes.

The rote of hempe boyled in water *and* laid to. the oyle of camomyll oyle made of lillie floures. penyriall taken *with* honye *and* aloes inwardlie. the rote of Asarabaccha boyled in wyne *and* dronke.  
460 wheat meale mingled *with* the iuyce of henbane *and* laid to them.

for payn *and* woundes of synewes.

The leaues *and* ryndes of wythie or willow boyled in wyne, *and* founded therwith. groundswell mingled with fyne powder of frankynsence *and* laid to.

To appease the payn of the syde.

465 The leaues of black mulleyn boyled *with* Rue *and* plastered powder of tyme iij<sup>o</sup> drams taken *with* honied vineger *and* a little salte. the decoction of sage boyled in water *and* dronke. Rue boyled *with* dyll *and* dronke. the decoction of the rotes of Setwall dronken.

To make fast lowse teeth.

The decoction of bistorte leaues. decoction of wild tansy the decoction of the leaues of vpriht  
470 *verveyn*. purslane eaten rawe.

for Toth ache.

The rote of Celandine chewed. *pervinck* chewed. the iuyce of *pympermell* put into þe nose on the  
contrary side. wild tansy. the iuyce of the leaues or rote of plantayn. the decoction of the rote of  
475 white mulleyn. decoction of vpriht *verveyn*. hysopp sod in *vyneger* and holden in þe mouth.  
saxifrage rote chewed. ~ ~ ~

To draw furth thornes.

*pympermell* brused and laid vpon the place. the rote of Iris mingled *witb* honye. the seed of  
horminum or doble clarye *witb* water stamped and tempered together. Darnell *witb* pygeons dounge,  
oyle, and lynseed boyled and laid to plasterwise. it dissolueth wens and hard tumours and rypeth  
480 and openeth tumoures and apostems ~ ~ ~ ~

f. 58r

To driue away all ventosities and windynes.

basill dronke *witb* vineger. The powder of the rote of saxifrage taken *witb* sugar. the powder of the  
rote of *ligusticum* taken ~ ~

To clense and mundifie ould rotten vlcers.

485 The iuyce of the leaues of saxifrage put into them. the powder of black hellebor put into them by the  
space of three dayes. the leaues of wodbinde put into them. the fresh iuyce of bromerape put into.

For newe vlcers.

The leaues of brownwort stamp and laid to. white bryonie punde.

To cause vomytt.

490 The iuyce of stoncrop taken *witb* vineger. a scruple of the seed of romayn nettle dronk *witb* meede.  
the rote of ryall satyrion brused or stamped, and geuen to drink in wyne. wild tyme boyled in wyne  
and dronken. the rote of betonye dried and taken *witb* honied water.

To cleare the voyce.

Garlicke eaten raw or boyled. and cureth the old cough and dropsie.

495 For difficultie of stopping of vryne.

The seed of Sothernwod *þer* grene or made in powder, or boyled in water or wyne and dronke. The  
leaues of chamepitis dronk in wyne the decoction or broth of parietorie. . for painfull making of

water. The seed of *Daucus* dronken. The cheries or fruite of alkakengi eaten. the leaues *and* rote of smirnon

500 To cause women. to haue easie deliuerance of children.

f. 58v

The sap of the rote of *peucedanum* taken by it self or *with* bitter almondes *and* rue. the rote of alexandria laurell boyled in wine *and* dronke. . in wyne.

To destroy wormes.

505 The barke of the oke tree made into pouder *and* geuen to children to drink. the gumme of Iuniper geuen called *venmix*. Agarik geuen.

To kepe woundes *from* inflamatione.

The grene leaues of burnett brused *and* laid vpon *them*. Milfoile brused *and* laid to. monophillon *with* his rote laid to. liuerwort laid to:

To take away the payne *and* heate of all woundes inflamed.

510 Ladies mantle brused *and* applied therto. ~~~~

To heale *and* close woundes.

515 The rote of great buglosse pound *and* mingled *with* oyle *and* waxe. and is good against scalding *and* burning *with* fyre. mingled *with* wheat meale cureth the wildfyre. *and* *with* vineger fretting sores *and* hott itchinges. . the rote of howndes tongue. *and* þe wildfyre pound *with* barley meale the decoction of veronica dronken.

To destroy wormes.

The seed of tansey taken is singlar. the pouder of butter burre dronk in wyne. the seed of brownwort dronken. hysop taken in *with* syrupe acetosus (that is of vineger) or eaten *with* figs. Coriander seed rosted or parched *and* dronken *with* wyne.

520 To kylle the rounde wormes.

the iuyce of myntes dronk *with* vineger. the rote of female ferne or brake taken *with* meed or honied water. the oile of turnep or rape seed taken rawe.

To kylle long *and* flat wormes.

525 the rote of wild buglosse dronken *with* hysop *and* cressees. Calamint /nepp\ eaten raw or sod *with* meates; or dronk *with* salt *and* honye, or þe iuyce dronke is excellent.

---

502 dronke<sup>2</sup>] *cancel*. the barke of the fruyte of honyesuckle dronk

## THE GLOSSARY

### A

Acorn: The fruit or seed of the oak-tree; an oval nut growing in a shallow woody cup or cupule.

*Acornes* (1x)

Agaric: A name given to various corky species of *Polyporus*, a genus of fungi growing upon trees; of which *Polyporus officinalis*, chiefly found on the Larch, the 'Female Agarick' of old writers, was renowned as a cathartic, and with *Polyporus fomentarius*, and *Polyporus igniarius*, 'Male Agarick' used as a styptic, as tinder, and in dyeing.

*Agarick* (1x)

Aggnail: Any painful swelling, ulcer, or sore, under, about, around the toe- or finger-nail.

*agnayles* (1x)

Agrimony: A genus of plants (family *Rosaceae*), of which one species (*Agrimonia Eupatoria*), to which the English name is usually attached, is common in Britain.

*agrimony* (2x); *Agrimonye* (2x)

Ague: An acute or violent fever.

*ague* (2x); *Ague* (1x)

Alexandrian laurel: A leafless shrub (*Danaë racemosa*) of the Levant.

*alexandria laurell* (1x)

Alkekengi: A plant (*Physalis Alkekengi Linnaean*) family *Solanaceae*, also called Winter-Cherry from its ornamental scarlet fruit.

*alkakengi* (1x)

Almond: The kernel of a drupe or stone-fruit, the produce of the almond tree, of which there are two kinds, the sweet and the bitter.

*almondes* (1x); *almons* (1x)

Aloe: A genus of plants (family *Liliaceae*) containing several species, succulent herbs, shrubs, or trees, with erect spikes of flowers, and bitter juice.

*Aloe* (1x); *aloes* (1x); *Aloes* (1x)

Alum: A whitish transparent mineral salt, crystallizing in octahedrons, very astringent, used in dyeing, tawing skins, and medicine, also for sizing paper, and making materials fire-proof; chemically a double sulphate of aluminium and potassium (AlK(SO<sub>4</sub>)<sub>2</sub> + 12H<sub>2</sub>O water of crystallization).

*alome* (1x)

Alyssum: A genus of Cruciferous plants, a yellow-flowered species of which (*Alyssum saxatile*) popularly known as Gold-dust, is a favourite spring flower in English gardens. The early herbalists used the name very vaguely.

*Alisson* (1x); *Alysson* (1x)

Amylum: Starch.

*amylum* (1x)

Angelica: An aromatic umbelliferous plant (*Angelica archangelica*, or *Archangelica officinalis*) indigenous to Europe, and cultivated (since 1568) in England, for culinary or medicinal purposes, and for preparing a confection, 'Candied Angelica.'

*angelica* (1x)

Aniseed: The seed of the anise, used as a carminative, and in the preparation of Oil of Anise, Spirit of Anise, Anise water, and Anisette.

*anise sedes* (1x); *Anise seed* (1x); *Anys seed* (1x); *anyse seed* (5x); *Anyse seed* (2x); *anyse seedes* (1x)

Aposteme: A gathering of purulent matter in any part of the body; a large deep-seated abscess.

*apostems* (1x)

Apuleius: A Roman philosopher and rhetorician.

*Apuleus* (1x)

Arse-gut: The rectum.

*Arsegutt* (1x); *Argut* (1x)

Asarabacca: The plant *Asarum Europaeum*, sometimes called Hazelwort, used formerly as a purgative and emetic, and still as an ingredient of cephalic snuff.

*asarabacca* (2x); *Asarabacca* (2x); *Asarabaccha* (1x)

Ash: A well-known forest tree, indigenous to Europe, Western Asia, and North Africa, and noted in Teutonic literature from the earliest times; having silver-grey bark, graceful pinnate foliage, a peculiar winged seed or samara called the 'ash-key,' and very tough close-grained wood valuable for implements. Also, the wood or timber of this tree.

*ashe* (1x); *ashes* (5x)

Avens: Popular name of two species of the genus *Geum* (family *Rosaceae*), the Wood Avens or Herb Bennet (*Geum urbanum*), formerly used medicinally and to give a clove-like flavour to ale, and Water Avens (*Geum rivale*).

*Avens* (1x)

## B

Balm: An aromatic substance, consisting of resin mixed with volatile oils, exuding naturally from various trees of the genus *Balsamodendron*, and much prized for its fragrance and medicinal properties.

*balm* (1x); *bawme* (1x)

**Barberry:** A shrub (*Berberis vulgaris*) found native in Europe and North America, with spiny shoots, and pendulous racemes of small yellow flowers, succeeded by oblong, red, sharply acid berries; the bark yields a bright yellow dye. Also the genus *Berberis*, of which several American species are cultivated as ornamental shrubs in Europe.

*barberye* (1x)

**Bark:** The rind or outer sheath of the trunk and branches of trees, formed of tissue parallel with the wood.

*barke* (3x)

**Barley:** A hardy awned cereal (genus *Hordeum*), cultivated in all parts of the world; used partly as food, and largely (in Britain and the United States, mainly) in the preparation of malt liquors and spirits.

*barley* (12x); *Barley* (1x)

**Basil:** Popular name of a genus (*Ocimum*, family *Labiata*) of aromatic, shrubby plants, with flowers arranged in whorled racemes, widely dispersed in tropical and sub-tropical countries. The best-known species are the culinary herbs, Common or Sweet Basil (*Ocimum basilicum*) and Bush or Lesser Basil (*Ocimum minimum*), the leaves of which are used for seasoning soups and made dishes.

*basill* (3x); *Basill* (3x); *basyll* (1x); *Basyll* (1x)

**Bastard pellitory:** Sneezewort, *Achillea Ptarmica*, a plant resembling the composite plant *Anacyclus Pyrethrum* in some way.

*bastard pellitorye* (1x)

**Bayberry:** The fruit of the bay-tree.

*Bay bearies* (1x); *Bay berries* (1x); *bay beryes* (1x); *bayberies* (1x)

**Bean:** Any of various seeds or fruits that resemble beans or bean pods.

*beane* (1x)

**Beehive:** A receptacle used as a home for bees; usually made of thick straw work in the shape of a dome.

*bee hyue* (1x)

**Beet:** A plant or genus of plants (family *Chenopodiaceae*), having, in cultivation, a succulent root much used for food, and also for yielding sugar. There are two species, the Common or Red Beet (*Beta vulgaris*), found wild on the British coasts, and cultivated in several varieties, both as an esculent, and as an ornamental foliage plant, and the White Beet (*Beta cicla*), chiefly used in the production of sugar. Formerly almost always spoken of in plural 'beets', like beans, pease, greens, etc.

*beetes* (4x)

**Belly:** That part of the human body which lies between the breast and the thighs, and contains the bowels; the abdomen.

*bealie* (1x); *bealye* (4x)

**Berry:** A many-seeded inferior pulpy fruit, the seeds of which are, when mature, scattered through the pulp; called also bacca.

*bearie* (1x); *bearyes* (1x)

**Betony:** A plant (*Stachys Betonica*) of the Labiate order, having spiked purple flowers and ovate crenate leaves. In former days medicinal and magical virtues were attributed to it.

*betanye* (3x); *betonye* (8x)

**Bilberry:** The fruit of a dwarf hardy shrub (*Vaccinium Myrtillus*), abundant on heaths, on stony moors, and in mountain woods, in Great Britain and Northern Europe; the berry is of a deep blue black, and about a quarter of an inch in diameter. The name is applied also to the plant.

*bylberies* (1x)

**Bistort:** A species of *Polygonum* (*Polygonum bistorta*), named from the twisted form of its large root, bearing a cylindrical spike of small flesh-coloured flowers; also called Snakeweed.

*bistorte* (3x)

**Biting:** The wound made by a bite; the part bitten.

*biting* (1x); *bytinges* (1x)

**Blackberry-bush:** Bramble.

*blackbery bushe* (1x)

**Bladder:** The musculo-membranous bag which serves as the receptacle of the urinary fluid secreted by the kidneys.

*bladder* (1x)

**Blasting:** The production of blasts of wind or breath.

*blastinges* (1x)

**Blessed thistle:** A type of *Carduus*, specifically the one known as *Centaurea benedicta* (*Cnicus benedictus*), with yellow flowers and weak prickles on the leaves, formerly in repute as an antidote.

*blessed thistle* (1x)

**Borage:** A genus of plants, giving its name to a family (*Boraginaceae*), specifically the common British species (*Borago officinalis*), which has bright blue flowers, and stem and leaves covered with prickly hairs; it was formerly much esteemed as a cordial, and is still largely used in making cool tankard, claret cup, etc.

*borage* (1x)

**Botch:** A hump; a swelling; a tumour, wen, or goitre.

*botches* (1x)

**Brain:** The convoluted mass of nervous substance contained in the skull of man and other vertebrates.

*brayn* (1x); *braynes* (2x)

**Brake:** Fern.

*brake* (1x)

**Bramble:** Any of a genus (*Rubus*) of usually prickly shrubs of the rose family including the raspberries and blackberries.

*bramble* (1x)

**Bran:** The husk of wheat, barley, oats, or other grain, separated from the flour after grinding.

*bran* (1x)

**Brass:** Historically, the general name for all alloys of copper with tin or zinc (and occasionally other base metals).

*brasse* (1x)

**Breast:** Either of the pair of mammary glands extending from the front of the chest in pubescent and adult human females and some other mammals.

*breast* (3x); *breastes* (4x); *breste* (1x); *brestes* (2x)

**Breath:** The air received into and expelled from the lungs in the act of respiration.

*breath* (3x)

**Broomrape:** A large genus of parasitic herbs (*Orobanchae*), which attach themselves to the roots of broom, furze, clover, and other leguminous plants, having a brownish-yellow leafless fleshy stem furnished with pointed scales or bracts.

*bromerape* (1x)

**Broth:** The liquid in which anything has been boiled, and which is impregnated with its juice; a decoction; especially that in which meat is boiled or macerated.

*broth* (5x)

**Brownwort:** A name of the Water-Betony (*Scrophularia aquatica*), and perhaps other species of *Scrophularia*.

*brownwort* (2x); *brownworte* (1x)

**Bryony:** The English name of the plant-genus *Bryonia* (family *Cucurbitaceae*); and specifically the common wild species (*Bryonia dioica*), sometimes called red, or white Bryony.

*bryonie* (3x)

**Bugle:** The English name of the plants belonging to the genus *Ajuga*, especially the common species *Ajuga reptans*.

*bugle* (2x)

**Bugloss:** A name applied to several boraginaceous plants, particularly the small, corn, or field bugloss (*Lycopsis* or *Anchusa arvensis*); viper's bugloss (*Echium vulgare*), and other species of *Echium*; also by some old herbalists to *Helminthia echioides*, prickly ox-tongue.

*buglosse* (4x)

**Burnet:** The popular name of plants belonging to the genera *Sanguisorba* and *Poterium* (family *Rosaceae*), of which the Great or Common Burnet (*Sanguisorba officinalis*) is common in meadows, and the Lesser or Salad Burnet (*Poterium Sanguisorba*) on the Chalk. The old herbalists confounded with these the Burnet Saxifrage *Pimpinella Saxifraga*, an umbelliferous plant resembling the Burnets in foliage.

*burnett* (2x)

**Burning:** The action of consuming or injuring by fire.

*burning* (1x); *burninge* (1x)

**Burr:** Any plant which produces burs, especially *Arctium lappa* (the Burdock), and the genus *Xanthium*.

*bur* (1x); *burre* (2x)

**Bursting:** The process or action of breaking suddenly and violently, as under tension, specifically a rupture; hernia.

*burstinges* (1x); *Burstinges* (1x)

**Bush:** A shrub, particularly one with close branches arising from or near the ground; a small clump of shrubs apparently forming one plant.

*busbe* (1x)

**Butterbur:** A plant, *Petasites vulgaris*, with large soft leaves, growing in wet land; sometimes made the English name of the genus.

*butter burre* (1x)

## C

**Cabbage:** Colewort. A well-known culinary vegetable: a plane-leaved cultivated variety of *Brassica oleracea*, the unexpanded leaves of which form a compact globular heart or head.

*cabage* (1x)

**Calamint:** A genus of aromatic herbs, *Calamintha* (family *Labiata*), including the Common Calamint (*Calamintha officinalis*), formerly in repute for its medicinal virtues, Lesser Calamint (*Calamintha Nepeta*), Wood Calamint (*Calamintha sylvatica*), and several other species.

*Calamint* (1x); *calamynt* (1x); *Calamynt* (1x)

**Camomile:** The name of a Composite plant, *Anthemis nobilis*, an aromatic creeping herb, found on dry sandy commons in England, with downy leaves, and flowers white in the ray and yellow in the disk, but in cultivation often all white like a double daisy. The flowers are employed in medicine for their bitter and tonic properties.

*camomill* (1x); *camomyll* (1x)

**Canker:** An eating, spreading sore or ulcer; a gangrene.

*Cankers* (1x)

Caper: A shrub (*Capparis spinosa*) in habit of growth like the common bramble, abundant on walls and rocky places in the South of Europe.

*capers* (1x)

Capillus veneris: A genus of ferns rare native of Britain, having more or less wedge-shape pinnules on slender black shining stems, and marginal sori, covered by distinct indusia. It is commonly called True Maiden-hair.

*capillus veneris* (1x); *Capillus veneris* (1x)

Caraway: An umbelliferous plant (*Carum Carui*): its small fruits, commonly called 'caraway-seeds', are aromatic and carminative; they are used in cakes, sweetmeats, etc., and yield a volatile oil.

*Caraway* (1x)

Carduus Benedictus: The Latin name for the Blessed Thistle.

*Carduus benedictus* (2x)

Cassia fistula: A genus of trees, shrubs, or herbs (family *Leguminosæ*) distributed in numerous species over the warmer regions of the earth. The leaflets of several species constitute what are known in medicine as Senna leaves. The name cassia fistula was given already in the Middle Ages, to one species, the Pudding Pipe tree, a native of India, but cultivated in Northern Africa, the West Indies, etc., which produces the cassia pods containing a pulp used as a laxative. Thence botanists have extended the name to the genus.

*Cassia fistula* (1x)

Cat's tail: A name given to several plants from the resemblance of parts to the tail of a cat: the Great Mullein (*Verbascum Thapsus*), the Reed-Mace (*Typha latifolia*), the Horse-tail (*Equisetum*), Viper's Bugloss (*Echium vulgare*), Monk's-hood (*Aconitum Napellus*), Horse-tail Rush (*Eriophorum vaginatum*).

*cattes tayle* (1x)

Celandine: The name of two distinct plants, bearing yellow flowers; by the old herbalists regarded as species of the same plant, and identified with the 'greater and lesser chelidonia' of ancient writers. Common or Greater Celandine, *Chelidonium majus* (family *Papaveraceæ*). Its thick yellow juice was formerly supposed to be a powerful remedy for weak sight. Small or Lesser Celandine, the Pilewort or Figwort, *Ranunculus Ficaria*.

*Celandine* (2x); *celandyne* (1x); *Selandine* (1x); *Selandyne* (1x)

Centaury: A plant, of which the medicinal properties were said to have been discovered by Chiron the centaur; two species were distinguished, *Centaurion majus*, and *Centaurion minus* (also lepton). The herbalists identified these with two Gentianaceous plants, More or Yellow Centaury (*Chlora perfoliata*), and Common or Lesser Centaury (*Erythraea Centaureum*).

*centorye* (1x); *Centorye* (2x)

Ceterach: A genus of ferns, having the back of the fronds thickly covered with scales among which the sori are hidden.

*Cetterach* (1x)

**Chamaephyte:** A perennial plant that bears its perennating buds just above the surface of the soil.

*Chame pitys* (1x); *chamepitis* (1x)

**Chap:** A painful fissure or crack in the skin, descending to the flesh: chiefly caused by exposure of hands, lips, etc., to frost or cold wind.

*chaps* (1x)

**Chervil:** A garden pot-herb (*Anthriscus Cerefolium*, formerly *Charophyllum sativum*, family *Umbelliferae*) the young leaves of which are used to impart an aromatic flavour to soups, stews, salads, etc.

*Cheruell* (1x); *Chervell* (2x)

**Chestnut:** The large edible seed or 'nut' of the chestnut-tree, two or more of which are enclosed in a prickly pericarp or 'burr'.

*chesnut* (1x); *Chestnuttes* (1x)

**Chich:** The older name of the chick-pea, the seed of *Cicer arietinum*. Sometimes also applied to the Lentil, *Ervum Lens*.

*ciches* (1x)

**Chickweed:** A name now usually applied to a small weedy plant, *Stellaria media* (family *Caryophyllaceae*), but formerly to many other plants more or less allied, as *Stellaria aquatica*, and species of *Arenaria*; and even to others having only a similar habit of growth, as the annual weedy species of *Veronica*.

*chicke weed* (1x); *chickenweed* (1x)

**Children:** The plural of child.

*children* (4x)

**Cinnamon:** The inner bark of an East Indian tree, dried in the sun, in rolls or 'quills', and used as a spice. It is of a characteristic yellowish-brown colour, brittle, fragrant, and aromatic, and acts as a carminative and restorative.

*cynamome* (1x); *Cynamome* (1x); *cynamon* (1x); *cynamond* (1x)

**Cinquefoil:** The plant *Potentilla reptans* (family *Rosaceae*), with compound leaves each of five leaflets. Also used of other species with similar leaves, and as a book-name for the whole genus.

*cinkefoile* (1x); *Cinkefoyle* (1x); *cinkefoyle* (1x); *Synkefoyle* (1x)

**Circe:** In Greek and Latin mythology the name of an enchantress who dwelt in the island of Aea, and transformed all who drank of her cup into swine; often used allusively.

*Circe* (1x)

**Clary:** A labiate plant, *Salvia Sclarea*, a native of the south of Europe, Syria, etc., cultivated in English gardens as a pot-herb. Also, with qualifications, the name of other species of *Salvia*, as Horminum Clary (*Salvia Horminum*), Meadow Clary (*Salvia pratensis*), Vervain or Wild Clary (*Salvia Verbenaca*).

*clarey* (1x); *Clarey* (1x); *clarye* (1x)

**Clinopodium:** Taxonomic synonym of savory, any plant of the genus *Satureia*; especially the annual herb *Satureia hortensis* (garden, summer savory), or the perennial *Satureia montana* (mountain or winter savory), natives of the south of Europe, cultivated for use as flavouring ingredients in cooking.

*clinopodium* (1x)

**Clot-bur:** The Burdock or 'great clote', *Arctium Lappa*.

*clott burre* (1x)

**Cloth:** A piece of pliable woven or felted stuff, suitable for wrapping or winding round, spreading or folding over, drying, wiping, or other purpose; a swaddling or winding cloth, wrap, covering, veil, curtain, handkerchief, towel, etc.

*cloth* (1x); *clothes* (1x)

**Clove:** One of the small bulbs which make up the compound bulb of garlic, shallot, etc.

*cloues* (3x)

**Cod:** The pod, husk or seed-vessel of a plant.

*coddes* (1x)

**Cole:** Any of various crop plants (such as broccoli, kale, brussels sprouts, cabbage, cauliflower, and kohlrabi) derived from the wild cabbage (*Brassica oleracea*).

*cole* (1x); *coles* (1x)

**Colewort:** Originally, a general name for any plant of the cabbage kind, genus *Brassica* (of which the varieties were formerly less distinct than now).

*colewortes* (4x); *Colewortes* (1x)

**Collyrium:** A topical remedy for disorders of the eyes; an eye-salve or eye-wash.

*collyries* (1x)

**Comfrey:** The English name of *Symphytum officinale* (family *Boraginaceae*), a tall plant, common on margins of streams and ditches, with rough leaves, and drooping clusters of yellowish-white or reddish-purple bell-shaped flowers; formerly esteemed as a vulnerary.

*comfrey* (2x)

**Conduit:** A natural or artificial channel through which something (such as a fluid) is conveyed.

*conductes* (1x); *conduites* (1x)

**Conserve:** A medicinal or confectionary preparation of some part of a plant (as the flowers, leaves, roots, fruit) preserved with sugar.

*conserue* (5x); *Conserue* (2x); *conseruie* (1x)

**Consumption:** The action or fact of consuming or destroying; destruction.

*consumption* (1x); *Consumption* (1x)

**Convall lily:** Lily of the valley, a beautiful spring flower, *Convallaria majalis*, having two largish leaves and racemes of white, bell-shaped, fragrant flowers.

*lyllie Convall* (1x)

**Conyza:** A genus of strong-smelling herbaceous or shrubby plants of the Composite order. The Flea-banes, to which the name was originally applied, are now placed in the genus *Inula*.

*Coniza* (1x)

**Copper:** One of the well-known metals, distinguished by its peculiar red colour; it is malleable, ductile, and very tenacious, and is found native as well as in many ores.

*copper* (1x)

**Coriander:** An annual plant, *Coriandrum sativum*, family *Umbellifera*, with compound leaves and globose fruit; a native of Southern Europe, the Levant, etc., naturalized in some parts of England. The fruit is carminative and aromatic, and used for flavouring purposes.

*Coriander* (1x)

**Corn:** A horny induration of the cuticle, with a hard centre, and a root sometimes penetrating deep into the subjacent tissue, caused by undue pressure, chiefly on the toes or feet from tight or hard boots. The earlier native name was agnail, agnail.

*cornes* (1x); *Cornes* (2x)

**Costmary:** An aromatic perennial plant, *Chrysanthemum* (*Pyrethrum*, *Tanacetum*) *Balsamita*, otherwise *Balsamita vulgaris*, family *Composita*, a native of the orient region, naturalized in the south of Europe, and cultivated in English gardens since the 16th century as a flavouring herb; formerly used in medicine and to give a flavour to ale, whence also called alecost.

*cost marie* (1x); *coste marye* (1x); *costemarye* (1x)

**Cough:** The affection of coughing at short intervals, lasting for a longer or shorter period of time; a diseased condition of the respiratory organs manifesting itself in fits of coughing.

*cough* (1x); *Coughe* (1x)

**Cramp:** An involuntary, violent and painful contraction of the muscles, usually the result of a slight strain, a sudden chill, etc.

*crampe* (2x); *Crampe* (1x)

**Cress:** The common name of various cruciferous plants, having mostly edible leaves of a pungent flavour. Specifically garden cress, *Lepidium sativum*, or watercress, *Nasturtium officinale*.

*Cressee* (1x); *cressees* (2x); *Cresses* (1x); *water cresse* (1x)

**Crosswort:** A name of various plants having leaves arranged in the form of a cross, or whorl of four; especially *Galium cruciatum*; also of the non-British plants *Vaillantia cruciata*, *Eupatorium perfoliatum*, and the genus *Crucianella*.

*crosswort* (1x)

**Cumin:** An umbelliferous plant (*Cummin Cuminum*) resembling fennel: cultivated in the Levant for its fruit or seed, which possesses aromatic and carminative qualities; also called common, garden, or Roman cumin.

*Commyn* (1x)

## D

**Daisy:** The common name of *Bellis perennis*, family *Composita*, a familiar and favourite flower of the British Isles and Europe generally, having small flat flower-heads with yellow disk and white ray (often tinged with pink), which close in the evening; it grows abundantly on grassy hills, in meadows, by roadsides, etc., and blossoms nearly all the year round; many varieties are cultivated in gardens.

*daysie* (1x)

**Darnel:** A deleterious grass, *Lolium temulentum*, which in some countries grows as a weed among corn.

*Darnell* (1x)

**Date:** The fruit of the date-palm (*Phoenix dactylifera*), an oblong drupe, growing in large clusters, with a single hard seed or stone, and sweet pulp.

*dates* (1x)

**Daucus:** A genus of chiefly Old-World herbs (family *Umbelliferae*) that have compound umbels of mostly white flowers and prickly fruit and include the carrot and wild carrot.

*Daucus* (1x)

**Deafness:** The state of condition of being deaf.

*deafenes* (1x)

**Decoction:** The action of decocting; especially boiling in water or other liquid so as to extract the soluble parts or principles of the substance.

*decoction* (72x); *Decoction* (5x), *decoctione* (1x)

**Deliverance:** The action of delivering or setting free, or fact of being set free (of, from confinement, danger, evil, etc.); liberation, release, rescue.

*deliverance* (1x)

**Devil's-bit:** Transferred in U.S. to several American plants, having roots of similar shape, as *Chamaelirium luteum*, the Blazing Star, family *Liliaceae*; *Liatris spicata*, the Button Snakeroot, family *Composita*.

*Dyvelles bitt* (1x)

**Digestion:** The physiological process whereby the nutritive part of the food consumed is, in the stomach and intestines, rendered fit to be assimilated by the system.

*digestion* (1x); *digestyon* (1x)

**Dill:** An umbelliferous annual plant, *Anethum graveolens*, with yellow flowers, a native of the South of Europe, Egypt, India, South Africa, etc., cultivated in herb gardens in England and other countries, for its carminative fruits or seeds. Also called anet.

*dyll* (4x); *Dyll* (2x)

Dimness: The quality of being dim; want of clearness, brightness, or distinctness; dullness of vision or perception, dim-sightedness.

*dymnes* (1x); *Dymnes* (1x)

Dodder: The common name of the genus *Cuscuta*, family *Convolvulaceæ*, comprising slender leafless plants, like masses of twining threads, parasitic on flax, clover, thyme, furze, and other plants.

*Doder* (1x)

Drachm: A weight approximately equivalent to that of the Greek coin. Hence, in Apothecaries' weight = 60 grains, or 1 / 8 of an ounce, in Avoirdupois weight = 27 1 / 3 grains or 1 / 16 of an ounce.

*dram* (4x); *drams* (3x)

Dragons: A popular name of the dragonwort, *Dracunculus vulgaris* (formerly *Arum Dracunculus*).

*dragons* (2x)

Drop: The smallest practical unit of liquid measure.

*dropes* (1x)

Dropsy: An Edema, i.e. an abnormal infiltration and excess accumulation of serous fluid in connective tissue or in serous cavity.

*dropsie* (1x); *Dropsie* (1x)

Drunkness: The state of being drunk; intoxication; the habit of being drunken or addicted to excessive drinking.

*dronkennes* (1x)

Dullness: The state or quality of being dull.

*Dulnes* (1x)

Dung: Excrementitious and decayed matter employed to fertilize the soil; manure.

*dounge* (1x)

## E

Egg: The (more or less) spheroidal body produced by the female of birds and other animal species, and containing the germ of a new individual, enclosed within a shell or firm membrane.

*egge* (1x); *egges* (1x)

Elder: A low tree or shrub, *Sambucus nigra* (family *Caprifoliaceæ*), called, for distinction, the Common or Black-berried Elder; bearing umbel-like corymbs of white flowers; the young branches are remarkable for their abundance of pith.

*elder* (1x)

**Elecampane**: A perennial composite plant, Horse-heal (*Inula Helenium*), with very large yellow radiate flowers and bitter aromatic leaves and root; formerly used as a tonic and stimulant.

*elecampane* (1x); *Elecampane* (1x); *elena campana* (1x); *Elena campana* (1x)

**Electuary**: A medicinal conserve or paste, consisting of a powder or other ingredient mixed with honey, preserve, or syrup of some kind.

*Electuarie* (1x); *electuarye* (1x)

**Embers**: The smouldering remains of a fire.

*embers* (4x)

**Emplaster**: A plaster, that is, an external curative application, consisting of a solid or semi-solid substance spread upon a piece of muslin, skin, or some similar material, and of such nature as to be adhesive at the temperature of the body; used for the local application of a medicament, or for closing a wound, and sometimes to give mechanical support.

*Emplaster* (1x); *emplasters* (1x); *implaster* (1x)

**Enchantment**: The action or process of enchanting, or of employing magic or sorcery.

*Enchantmentes* (1x)

**Enchantress**: A female who employs magic; a witch, sorceress.

*enchantres* (1x)

**Endive**: The name of two species of Chicory (*Cichorium*, family *Compositæ*). *Cichorium Intybus*, now called Wild Endive, Succory, or Chicory, indigenous in Europe, and common in a wild state in many parts of England. *Cichorium Endivia*, alleged by some writers to have been imported into Europe from China in the 16th century.

*Endyue* (1x)

**Erysimum**: A small genus of cruciferous herbs having small yellow flowers and slender pods.

*Erysimon* (1x)

**Euphorbia**: The Latin and botanical name of the *Spurge* genus (family *Euphorbiaceæ*), comprising many species, which vary from a herbaceous plant in temperate regions, to a tree-like growth in warm climates. They are marked by two almost constant characteristics, the secretion of a viscid milky juice, and the peculiar inflorescence of having a number of stamens round a stalked and three-celled ovary.

*Euphorbium* (1x)

**Evilness**: Badness, viciousness; wickedness, depravity.

*evilnes* (1x)

**Exulceration**: Ulceration, the process of becoming ulcerated.

*exulceracions* (1x)

**Eyebright**: The popular name of the plant *Euphrasia officinalis*, formerly in repute as a remedy for weak eyes.

*eyebright* (2x); *Eyebright* (1x)

Eyelid: One of the lids or covers of the eye, distinguished as upper and lower; one of the movable folds of skin with which an animal covers or uncovers the eye at pleasure.

*eye liddes* (1x)

## F

Fasting: A season of abstinence from food, a fast.

*fasting* (3x); *fastinge* (4x)

Fennel: A perennial Eurasian herb (*Foeniculum vulgare*) that has clusters of small yellow flowers and aromatic leaves and seeds and includes several cultivated forms.

*fenell* (3x)

Fenugreek: A leguminous plant (*Trigonella Fenum Græcum*) cultivated for its seeds, which are used by farriers.

*fenugreek* (1x)

Fern: One of a large group of vascular cryptogamous plants constituting the family *Filices*. Also, a single plant or frond of the same.

*ferne* (2x)

Fever: The generic name of a group of diseases agreeing in the above general characteristics, each of which is specially designated by some distinctive appellation, as intermittent, puerperal, scarlet, typhoid, yellow, etc.

*feuer* (2x); *feuers* (1x)

Feverfew: The plant *Pyrethrum Parthenium*.

*feuerfewe* (1x)

Fig: An oblong or pear-shaped syconium fruit of a tree (genus *Ficus*) of the mulberry family.

*figges* (9x); *figs* (1x)

Filipendula: A small genus of perennial herbs (family *Rosaceæ*) of north temperate regions with pinnately divided leaves and small white or pink flowers in cymose panicles.

*filipendula* (1x)

Filthiness: Foulness, uncleanness.

*filthynes* (1x)

Fit: A sudden seizure of any malady attended with loss of consciousness and power of motion, or with convulsions, as fainting, hysteria, apoplexy, paralysis, or epilepsy.

*fittes* (1x)

Fitch: Vetch; the plant *Vicia sativa*, or its seed.

*fitches* (1x)

**Flea:** A small wingless insect (or genus of insects, *Pulex*, the common flea being *Pulex irritans*), well known for its biting propensities and its agility in leaping; it feeds on the blood of man and of some other animals.

*fleas* (1x)

**Flower:** The part of a plant that produces seed. Also, the menstrual discharge; the menses.

*floures* (30x)

**Flux:** An abnormally copious flowing of blood, excrement, etc. from the bowels or other organs; a morbid or excessive discharge. spec. An early name for dysentery; also red flux, flux of blood, bloody flux.

*flixce* (1x); *fluxce* (1x)

**Foalfoot:** Coltsfoot, the common name of *Tussilago Farfara* (family *Compositæ*), a common weed in waste or clayey ground, with large spreading cordate leaves downy beneath, and yellow flowers appearing in early spring before the leaves.

*folefoote* (1x); *folefote* (1x); *foolefote* (1x)

**Frankincense:** An aromatic gum resin, yielded by trees of the genus *Boswellia*, used for burning as incense; olibanum; occasionally the smoke from the same.

*frankynsence* (1x)

**Frenzy:** Mental derangement; delirium, or temporary insanity; in later use chiefly the uncontrollable rage or excitement of paroxysm of mania.

*frensie* (1x)

**Fumitory:** A plant of the genus *Fumaria* (or the related *Corydalis*), usually *Fumaria officinalis*.

*fumiter* (2x)

**Fundament:** The lower part of the body, on which one sits; the buttocks; also, the orifice of the intestines, the anus. In birds, the vent.

*fundament* (2x)

## G

**Galingale:** The aromatic root of certain East Indian plants of the genera *Alpinia* and *Kampferia*, formerly much used in medicine and cookery.

*galangall* (1x); *galingale* (2x)

**Gall:** The secretion of the liver, bile.

*gall* (1x)

**Garland:** A wreath made of flowers, leaves, etc., worn on the head like a crown, or hung about an object for decoration.

*garland* (1x)

**Garlic:** A plant of the genus *Allium* (usually *Allium sativum*) having a bulbous root, a very strong smell, and an acid, pungent taste.

*garleck* (1x); *Garlicke* (1x); *garlickes* (1x)

**Generation:** The act or process of generating or begetting physically; procreation; propagation of species.

*generation* (1x)

**Germander:** The name of the plants of the genus *Teucrium*, especially *Teucrium Chamadrys*, the Common or Wall Germander. Also applied to certain species of *Veronica*, now chiefly in the compound names germander chickweed (*Veronica agrestis*); germander speedwell or wild germander (*Veronica Chamadrys*).

*germander* (4x); *germaunder* (1x)

**Gillyflower:** With various distinguishing attributes, used (mainly in early botanical works) to denote varieties of the pink, the wallflower, and other plants related to or resembling these, as African gillyflower, the African marigold (*Tagetes erecta*); dame's gilliflower; English gillyflower, the carnation; feathered gillyflower, *Dianthus plumarius*; mock-gillyflower, soap-wort (*Saponaria officinalis*); single gillyflower, *Dianthus plumarius*; striped gillyflower, a variety of *Dianthus Caryophyllus*; yellow gillyflower, wallflower.

*gillofers* (1x); *gyllofer* (1x); *gyllofers* (1x); *gylloflour* (1x); *gyllofloures* (1x)

**Ginger:** The rhizome of the tropical plant *Zingiber officinale*, remarkable for its hot spicy taste; used when dried and ground in cookery and as a medicine; also preserved in syrup or candied as a sweetmeat.

*ginger* (2x)

**Glister:** A medicine injected into the rectum, to empty or cleanse the bowels, to afford nutrition, etc.; an injection, enema; sometimes, a suppository.

*glister* (1x)

**Grain:** A single seed of a plant, especially one which is small, hard, and roundish in form.

*graynes* (1x)

**Grease:** The fat part of the body of an animal.

*grease* (1x)

**Ground-pine:** The herbaceous plant *Ajuga Chamapitys*; said to be named from its resinous smell.

*grounde pyne* (1x)

**Groundsel:** Any plant belonging to the genus *Senecio*, especially *Senecio vulgaris* (common groundsel), a common European weed, which is given as food to cage-birds and was formerly largely used for medical purposes.

*grondswell* (1x); *groundswell* (1x)

**Gum:** Any of numerous colloidal polysaccharide substances of plant origin that are gelatinous when moist but harden on drying and are salts of complex organic acids.

*gumme* (2x)

## H

Hair: The hair from the human head.

*heare* (1x)

Handkerchief: A small square of linen, silk, or other fabric (which may be embroidered, fringed, etc.), carried in the hand or pocket (pocket-handkerchief) for wiping the face, eyes, or nose, or used as a kerchief to cover the head, or worn about the neck (neck handkerchief or neckerchief).

*handkercher* (1x)

Hardness: The quality or condition of being hard; difficulty of penetration, solution, apprehension, performance, endurance; inflexibility, rigidity, stiffness, harshness; rigour, severity, cruelty; obduracy, obstinacy; hardness, etc.

*hardnes* (4x)

Hare's ballock: A popular name of several species of orchis, from the shape of the tubers. Also known as ballock's-grass and sweet ballock.

*hares balloxe* (1x)

Hart's-tongue: The common name of the fern *Scolopendrium vulgare*; also extended to other species of the genus; rarely applied to some other polypodiaceous ferns, as *Olfersia cervina* and *Polypodium Singaporianum*.

*hartestongue* (1x)

Havergrass: Oats.

*hauer grasse* (1x)

Haw: An excrescence in the human eye.

*have* (1x)

Headache: An ache or continuous pain, more or less deep-seated, in the cranial region of the head.

*headach* (2x); *heade ache* (1x)

Heath: A name given to plants and shrubs found upon heaths or in open or waste places.

*heath* (1x)

Heaviness: Oppressed condition of the body, members, or senses; torpor, drowsiness; dullness; want of animation.

*heavynes* (1x); *hevynes* (1x)

Heel: The back of the human foot below the ankle and behind the arch.

*heelles* (2x)

Hellebore: A name given by the ancients to certain plants having poisonous and medicinal properties, and especially reputed as specifics for mental disease; identified with species of *Helleborus* and *Veratrum*; now, in botany, applied to the species of *Helleborus*.

*hellebor* (3x); *belleborus* (1x)

**Hemp:** An annual herbaceous plant, *Cannabis sativa*, a native of Western and Central Asia, cultivated for its valuable fibre. It is a diœcious plant, of which the female is more vigorous and long-lived than the male, whence the sexes were popularly mistaken.

*hempe* (1x)

**Henbane:** The common name of the annual plant *Hyoscyamus niger*, a native of Europe and northern Asia, growing on waste ground, having dull yellow flowers streaked with purple, viscid stem and leaves, unpleasant smell, and narcotic and poisonous properties; also extended to the genus as a whole.

*henbane* (4x)

**Herb Bennet:** A European herb (*Geum urbanum*) with pinnatifid leaves and yellow flowers.

*herb benett* (1x)

**Herb Robert:** The English name for a common wild species of Crane's-bill or *Geranium* (*Geranium Robertianum*), with divided leaves and light reddish-purple flowers.

*herb Roberte* (1x); *herbe Robart* (1x); *herbe Robert* (1x)

**Honey:** A sweet viscid fluid, of various shades from nearly white to deep golden, being the nectar of flowers collected and worked up for food by certain insects.

*bonie* (1x); *bony* (6x); *bonye* (38x)

**Honeysuckle:** A name for the flowers of clover, especially the common red clover; also applied to other flowers yielding honey.

*bonye suckle* (2x)

**Hop:** A climbing perennial diœcious plant (*Humulus Lupulus*), with rough lobed leaves shaped like those of the vine; the male plant bears pentamerous flowers which grow in drooping panicles; the female bears green cones or catkins consisting of broad scales each with two flowers at the base. The plant is a native of Europe, and is much cultivated for its cones, especially in Bavaria, Belgium, England, and the United States.

*hopes* (1x); *hoppes* (1x); *hops* (1x)

**Horehound:** A labiate herb, *Marrubium vulgare*, having stem and leaves covered with white cottony pubescence; its aromatic bitter juice is much used as a remedy for coughs, etc.

*borebound* (2x); *borebounde* (2x)

**Horminum:** Clary.

*borminum* (2x); *bormynum* (1x)

**Horsetail:** The common name of the genus *Equisetum*, consisting of cryptogamous plants with hollow jointed stems, and whorls of slender branches at the joints; the whole having some resemblance to a horse's tail.

*horse tayle* (3x); *horsetayle* (2x)

**Hound's-tongue:** The genus *Cynoglossum* of boraginaceous plants, especially the species *Cynoglossum officinale*; also called Dog's-tongue.

*boundes tounge* (1x); *bowndes tongue* (1x)

Humming: A prolonged sound.

*bumminge* (1x)

Humour: One of the transparent fluid or semi-fluid parts of the eye, viz. the aqueous humour in front of the iris, and the vitreous humour, which fills most of the space between the iris and the retina; formerly including also the denser crystalline lens.

*humoures* (7x)

Hydromel: A liquor consisting of a mixture of honey and water, which when fermented is called vinous hydromel or mead.

*hydromell* (2x)

Hyssop: A small bushy aromatic herb of the genus *Hyssopus*; specifically the common cultivated species *Hyssopus officinalis*, a native of Southern Europe, formerly much used medicinally, especially in decoctions.

*hisope* (1x); *hysop* (2x); *hysope* (1x); *hysopp* (1x)

## I

Iacea nigra: Knapweed, the common name of *Centaurea* (family *Compositae*), especially *Centaurea nigra*, a common weed with a hard tough stem, and light purple flowers set on a hard rough dark-coloured globular 'head' or involucre. Also known as materfillon or black materfillon.

*Iacea nigra* (1x)

Impostume: A purulent swelling or cyst in any part of the body; an abscess.

*Impostumes* (1x)

Infection: An infectious disease; a plague, epidemic, pestilence.

*infection* (1x)

Inflammation: A local response to cellular injury that is marked by capillary dilatation, leukocytic infiltration, redness, heat, and pain and that serves as a mechanism initiating the elimination of noxious agents and of damaged tissue.

*inflammatione* (1x); *inflammations* (1x); *Inflammations* (1x)

Iris: A genus of plants, the type of the natural order *Iridaceae*, natives of Europe, North Africa, and the temperate regions of Asia and America; most of the species have tuberous (less commonly bulbous or fibrous) roots, sword-shaped equitant leaves, and showy flowers; formerly often called Fleur-de-lis or Flower-de-luce.

*Iris* (4x); *yrīs* (1x)

Itch: An uneasy sensation of irritation in the skin, which is relieved by scratching or rubbing; specifically a contagious disease, in which the skin is covered with vesicles and pustules, accompanied by extreme irritation, now known to be produced by the itch-mite.

*ytch* (1x)

Itching: A feeling of uneasiness or irritation in the skin, which leads to scratching.

*itchinges* (1x)

Ivray: The weed Darnel, *Lolium temulentum*, a deleterious grass which in some countries grows as a weed among corn.

*Iuray* (2x)

Ivy: A well-known climbing evergreen shrub (*Hedera Helix*), indigenous to Europe and parts of Asia and Africa, having dark-green shining leaves, usually five-angled, and bearing umbels of greenish-yellow flowers, succeeded by dark berries; it is a favourite ornamental covering of walls, old buildings, ruins, etc. The plant was anciently sacred to Bacchus.

*yvie* (2x); *Yvie* (1x)

## J

Jasmine: Any species or plant of the botanical genus *Jasminum*, comprising shrubs, often of climbing habit, chiefly natives of the warmer regions of the Old-World, with white or yellow salver-shaped flowers; several of which are cultivated for their beauty and fragrance, while some yield an oil used in perfumery.

*Iasmyne* (2x)

Jeopardy: Exposure to or imminence of death, loss, or injury.

*ieopardye* (1x)

Juice: The watery or liquid part of vegetables or fruits, which can be expressed or extracted; commonly containing the characteristic flavour and other properties.

*ince* (1x); *inyce* (50x); *Iuyce* (2x)

Juniper: A genus of coniferous evergreen shrubs and trees, of which about thirty species are found in different parts of the northern hemisphere; specifically and originally, the common European species *Juniperus communis*, a hardy spreading shrub or low tree, having awl-shaped prickly leaves and bluish- black or purple berries, with a pungent taste, yielding a volatile oil (oil of juniper) used in medicine as a stimulant and diuretic.

*Iuniper* (2x)

## K

Knotgrass: The plant *Polygonum aviculare*, a common weed in waste ground, with numerous intricately- branched creeping stems, and small pale pink flowers; an infusion of it was formerly supposed to stunt the growth. Called by early herbalists male knot-grass. Also extended to other species of *Polygonum*, as seaside knot-grass, *Polygonum maritimum*, Virginian knot-grass, *Polygonum virginianum*, etc.

*knott grasse* (1x); *knottgrasse* (4x)

## L

Labour: Exertion of the faculties of the body or mind, especially when painful or compulsory; bodily or mental toil.

*labour* (1x)

Lady's mantle: A common name for the rosaceous herb *Alchemilla vulgaris*. Also applied, with qualification, to other species.

*Ladies mantle* (1x)

Lady's thistle: The thistle *Carduus Marianus*.

*Ladies thistell* (1x)

Laserpitium: An Old-World genus of perennial herbs (family *Umbelliferae*) with compound umbels of flowers and 8-winged fruits.

*Laserpitium* (1x)

Lask: Looseness of the bowels, diarrhoea.

*laske* (1x)

Lavender: The plant *Lavandula vera* (family *Labiatae*), a small shrub with small pale lilac-coloured flowers, and narrow oblong or lanceolate leaves; it is a native of the south of Europe and Northern Africa, but cultivated extensively in other countries for its perfume.

*lauender* (1x); *lavender* (3x)

Leaf: The expanded organ of a plant, produced laterally from a stem or branch, or springing from its root.

*leaves* (71x)

Leaven: A substance which is added to dough to produce fermentation; specifically a quantity of fermenting dough reserved from a previous batch to be used for this purpose.

*leauen* (1x); *leaven* (1x)

Leek: A culinary herb, *Allium Porrum* (family *Liliaceae*), allied to the onion, but differing from it in having the bulbous part cylindrical and the leaves flat and broad.

*leeke* (1x)

Lemon: The tree (*Citrus Limonum*) which bears this fruit, largely cultivated in the South of Europe and elsewhere.

*lymons* (1x)

Lentil: The seed of a leguminous plant (*Ervum lens*, *Lens esculenta*); also the plant itself, cultivated for food in European countries.

*lentyll* (1x)

Lethargy: A disorder characterized by morbid drowsiness or prolonged and unnatural sleep.

*Lithargie* (1x)

Lettuce: Any plant of the genus *Lactuca*; especially *Lactuca sativa* or Garden Lettuce, the leaves of which are much used as a salad.

*lettuce* (1x); *Lettuce* (1x); *lettys* (1x)

**Lice:** The plural form of louse, a parasitic insect of the genus *Pediculus*, infesting the human hair and skin and causing great irritation by its presence.

*lyce* (1x)

**Lily:** Any plant (or its flower) of the genus *Lilium* (family *Liliaceae*) of bulbous herbs bearing at the top of a tall slender stem large showy flowers of white, reddish, or purplish colour, often marked with dark spots on the inside.

*lillie* (4x); *Lillie* (1x); *lillies* (1x); *lillye* (1x); *lyllie* (3x); *Lyllie* (1x)

**Linseed:** The seed of flax, well known as the source of linseed-oil, and as a medicament.

*Lyneseed* (1x); *lynseed* (4x)

**Liquorice:** The rhizome (also called liquorice-root) of the plant *Glycyrrhiza glabra*. Also, a preparation (used medicinally and as a sweetmeat) made from the evaporated juice of this rhizome, and commonly sold in black cylindrical sticks.

*lycorice* (1x); *lyqueris* (1x)

**Liver:** A large glandular organ in vertebrate animals, serving chiefly to secrete bile and to purify the venous blood.

*lyuer* (1x)

**Liverwort:** The lichen-like plant *Marchantia polymorpha*. Sometimes called Stone Liverwort.

*liuervort* (2x)

**Lovage:** The umbelliferous herb *Levisticum officinale*, a native of southern Europe, grown in old gardens, and used as a domestic remedy.

*lovage* (1x)

**Lupine:** Any plant of the genus *Lupinus* (family *Leguminosae*); in the early quotations chiefly *Lupinus albus*, cultivated in the warmer districts of Europe for the seed and for fodder. The species now common in flower-gardens are of American origin. The flowers, blue, rosy-purple, white and sometimes yellow, grow in clusters of long tapering spikes.

*lupynes* (2x)

**Lye:** Water impregnated with salts by decoction or lixiviation.

*lye* (2x)

**Lysimachia:** The name for two common herbaceous plants resembling each other closely in growth (upright and tall) and habitat (margins of ditches and streams). *Lysimachia vulgaris* (family *Primulaceae*), flowering in July, and bearing racemes of golden-yellow flowers; called specifically Golden or Yellow Loosestrife. *Lythrum Salicaria* (family *Lythraceae*), blooming in summer months, with a beautiful showy spike of purplish-red flowers; called specifically Red, Purple, or Spiked Loosestrife.

*lysimachon* (1x); *lysimachus* (2x)

## M

**Mace:** A spice consisting of the dried outer covering of the nutmeg.

*mace* (1x); *maces* (1x); *macis* (1x)

**Maidenhair:** The name of certain ferns having fine hair-like stalks and delicate fronds.

*mayden hayr* (1x); *mayden bear* (1x)

**Mallow:** A common wild plant, *Malva sylvestris* (family *Malvaceae*), having hairy stems and leaves and deeply-cleft reddish-purple flowers; it is very mucilaginous.

*mallowes* (1x)

**Marigold:** A plant of the genus *Calendula* (family *Compositae*), especially *Calendula officinalis*, common in country gardens; it has some medicinal properties; its flowers were formerly made into a conserve, and are still sometimes used as a flavouring for soup, and to give a yellow colour to cheese.

*Maryegold* (2x)

**Marjoram:** Any plant of the genus *Origanum* (family *Labiatae*); especially *Origanum vulgare*, wild marjoram (common, field, grove marjoram), a common plant in limestone or chalky districts, and *Origanum Majorana*, sweet marjoram (marjoram gentle, English, fine, knotted marjoram), an aromatic herb used in cookery.

*maioram* (1x); *maiorame* (1x); *margeram* (1x); *marieram* (1x); *marierome* (1x)

**Marshmallow:** A shrubby herb, *Althea officinalis* (family *Malvaceae*), which grows near salt marshes, having ovate leaves, pale rose-coloured flowers, and a mucilaginous root.

*marshmallow* (1x)

**Masterwort:** The umbelliferous plant *Peucedanum* (*Imperatoria*) *Ostruthium*, formerly cultivated as a pot- herb, and used in medicine.

*mastewort* (1x)

**Mastic:** A gum or resin which exudes from the bark of *Pistacia Lentiscus* and some other trees. It is known in English commerce in the form of roundish, oblong or pear-shaped tears, transparent, and of a pale yellow or faint greenish tinge. Formerly much used in Medicine. Now used chiefly in the manufacture of varnish.

*masticke* (1x)

**Matrix:** The uterus or womb. Also occasionally used for ovary, especially with reference to oviparous animals.

*matrix* (1x)

**Mead:** A fermented beverage made of water and honey, malt, and yeast.

*meade* (1x); *meed* (1x); *meede* (1x)

**Meal:** The edible part of any grain or pulse ground to a powder.

*meale* (21x); *meales* (1x)

**Measle:** A disease in swine, produced by the scolex of the tapeworm; in later use, a similar disease in other animals.

*meselles* (1x)

**Melilot:** A plant of the leguminous genus *Melilotus*, especially *Melilotus officinalis* or Yellow Melilot, the dried flowers of which were formerly much used in making plasters, poultices, etc.

*mellilott* (2x)

**Mercury:** A Roman god of commerce, eloquence, travel, cunning, and theft who serves as messenger to the other gods.

*Mercurye* (1x)

**Mice:** The plural form of 'mouse'.

*myce* (1x)

**Milfoil:** The common yarrow, *Achillea Millefolium*, frequent on roadsides, dry meadows, and waste ground, with tough greyish stem, finely-divided bipinnate leaves, and close flat clusters of flower-heads of a somewhat dull white, often varying to pink or crimson; sometimes used medicinally as a tonic.

*Milfoile* (1x); *milfoyle* (2x); *Milfoyle* (1x)

**Mint:** Any one of the aromatic labiate plants of the genus *Mentha*, especially *Mentha viridis*, Garden Mint or spearmint, well known in cookery.

*mynt* (1x); *mynte* (5x); *myntes* (1x)

**Monophillon:** Dodoens' English name for *Smilacina bifolia* (*Maianthemum bifolium*), a herb allied to the lily-of-the-valley, having a large solitary leaf springing from the root-stock, and two smaller alternate ones upon the flower-stalk.

*monophillon* (1x)

**Moth:** A small nocturnal lepidopterous insect of the genus *Tinea*, which breeds in cloth, furs, etc.

*mothés* (1x)

**Mouse-ear:** A plant of the genus *Cerastium*, somewhat resembling chickweed, especially *Cerastium vulgatum*, *Cerastium triviale*, and *Cerastium viscosum*; also applied to *Holosteum umbellatum*, a plant with flowers like chickweed.

*mouse eare* (1x)

**Mullein:** The common name of various species of the genus *Verbascum*, consisting of herbaceous plants with woolly leaves and an erect woolly raceme of yellow flowers.

*mulleyn* (7x)

**Mustard:** The name of several species of cruciferous plants forming the Linnaean genus *Sinapis*, but now included in the genus *Brassica*; especially *Brassica nigra*, the black (or brown) mustard, and *Brassica alba*, the white mustard.

*mustard* (2x)

**Mustard seed:** The seed of mustard.

*mustard seed* (1x); *musterd seed* (1x); *musterdseed* (1x)

## N

Ncep: A turnip.

*nep̄p* (1x)

Neezing: A sneeze.

*neesinge* (1x)

Nenuphar: A water-lily, especially the common white or yellow species. In early use frequently in oil, syrup, water of nenuphar.

*nenuphar* (1x)

Nettle: A plant of the genus *Urtica*, of which the commoner species (*Urtica dioica*, the Common or Great Nettle, and *Urtica urens*, the Small Nettle) grow profusely on waste ground, waysides, etc., and are noted for the stinging property of the leaf-hairs. The Greek, Italian, or Roman Nettle is *Urtica pilulifera*. With distinctive epithets the name of nettle is also given to a number of plants belonging to other genera, as blind, dea-, dead, deaf, red, white nettle; bee-, hedge-, hemp-, wood-nettle, which are treated under the first element or as main words.

*nettle* (2x); *nettles* (2x)

Nigella: A genus of ranunculaceous plants, having numerous black seeds, of which the Fennel-flower (*Nigella sativa*) is a common species; also, the seeds of this used for medicinal purposes.

*nigella* (1x); *Nigella* (81x)

Nightshade: A plant of the genus *Solanum*, especially *Solanum nigrum* (Black Nightshade), a herbaceous plant with ovate bluntly-toothed leaves, white flowers, and black poisonous berries, or *Solanum Dulcamara* (Woody Nightshade) with cordate or hastate leaves, purple flowers, and bright red berries.

*nightshade* (1x)

Nit: The egg of a louse or other insect parasitic on man or animals.

*nyttes* (1x)

Nostril: One of the two openings in the nose in man and most vertebrate animals; an opening serving a similar purpose in other forms of animal life.

*nosthrilles* (1x)

Nutmeg: A hard aromatic seed, of spheroidal form and about an inch in length, obtained from the fruit of an evergreen tree (*Myristica fragrans* or *officinalis*) indigenous to the Molucca and other East Indian islands, and largely used as a spice and in medicine.

*nutmiges* (2x); *nutmigg* (1x); *nutmigges* (1x); *nutmigs* (1x)

## O

Oak of Jerusalem: The herb *Ambrosia artemisiifolia*, consisting of weeds allied to Wormwood. Also known as 'Oak of Cappadocia'.

*Oke of Ierusalem* (1x)

**Oak-tree:** Any of a genus (*Quercus*) of trees or shrubs of the beech family that produce acorns.

*oke tree* (1x)

**Obscurity:** The quality or condition of being obscure.

*obscuritie* (1x)

**Oculus Christi:** The plant *Inula*, so called by Pliny, *Columella*, and other Roman writers; identified by mediaeval herbalists with Elecampane. In general botany, the name of the large genus of *Compositae* to which the elecampane belongs.

*oculus Christi* (1x)

**Oil:** Any of numerous unctuous combustible substances that are liquid or can be liquefied easily on warming, are soluble in ether but not in water, and leave a greasy stain on paper or cloth.

*oile* (1x); *Oyle* (1x); *oyle* (28x)

**Ointment:** An unctuous preparation, of a soft consistence like that of butter, often mixed with some medicament, used chiefly for application to the skin, for medicinal purposes, or as a cosmetic.

*oyntmentes* (2x)

**Olive-oil:** The oil obtained from the pulp of olives.

*oyle olyue* (1x)

**Onion:** The edible rounded bulb of *Allium Cepa*, consisting of close concentric coats, and having a strong pungent flavour and smell due to a volatile oil which is destroyed by boiling.

*onyons* (3x); *Onyons* (1x)

**Orange:** The fruit of a tree, a large globose many-celled berry (*hesperidium*) with sub-acid juicy pulp, enclosed in a tough rind externally of a bright reddish yellow colour.

*Orenge* (1x); *orenges* (1x)

**Orchis:** The typical genus of *Orchidaceae* or Orchids, comprising terrestrial herbs of temperate regions, with tuberous root (having usually two tubers), and erect fleshy stem bearing a spike of flowers, usually purple or red, with spurred lip; any plant of this genus, or (popularly) of several other genera having similar characters.

*orchis* (4x)

**Origan:** Any of various aromatic mints (as wild marjoram).

*origan* (2x); *Origan* (1x)

**Orobus:** A herb of the genus so called, belonging to the family *Leguminosae* and now usually included in the genus *Lathyrus*. Usually Englished from Turner onward as bitter vetch, an appellation founded by Turner upon a passage in Galen; though the early herbalists admit that the identity of Galen's ὄροβος was unknown to them.

*orobus* (1x)

Osmund: A name formerly given to various ferns.

*osmunde* (1x)

Osyris: A genus of shrubs (family *Santalaceae*), of which the European species *Osyris alba* is a broom-like plant with narrow dry leaves, small perigynous flowers, and roundish drupes.

*osyris* (1x)

Outgrowing: A sprout; an outgrowth.

*outgrowinges* (1x)

Oxymel: A medicinal drink or syrup compounded of vinegar and honey, sometimes with other ingredients.

*oximell* (1x)

## P

Palsy: A disease of the nervous system, characterized by impairment or suspension of muscular action or sensation, especially of voluntary motion, and, in some forms, by involuntary tremors of the limbs; paralysis.

*palsie* (2x)

Parietary: The herb Pellitory (*Parietaria officinalis*). A low bushy plant with small ovate leaves and greenish flowers, growing upon or at the foot of walls. Commonly distinguished as pellitory of the wall. Also extended to the whole genus *Parietaria*.

*parietarye* (1x); *parietorie* (1x); *Parietorie* (1x)

Parsley: A European biennial herb (*Petroselinum crispum*) of the carrot family widely grown for its finely dissected curly or flat leaves which are used as an herb or garnish.

*parselye* (1x)

Parsnip: A biennial umbelliferous plant (*Pastinaca sativa*), a native of Europe and part of Asia, having pinnate leaves, yellow flowers, and a pale-yellow root which in the cultivated variety is fleshy, sweet, and nutritious, and has been used from ancient times as a culinary vegetable; a kind of beer and a wine are also locally made from it.

*parsnep* (1x); *parsnip* (1x)

Pearl: The pupil of the eye.

*pearle* (1x)

Pellamountain: A name of Wild Thyme.

*pellamountayn* (1x)

Pellitory: A composite plant, *Anacyclus Pyrethrum*, the *Pyrethrum* of the ancients, and peletre, pelleter of Middle English, called distinctively pellitory of Spain, a native of Barbary, the root of which has a very pungent flavour, and is used in medicine as a local irritant and salivant and as a remedy for toothache.

*pellitorie* (1x); *pellitory of spayn* (1x); *pellitorye of Spayn* (1x)

**Pennyroyal**: A species of mint (*Mentha Pulegium*), with small leaves and prostrate habit; formerly much cultivated and esteemed for its supposed medicinal virtues.

*penyroyall* (3x); *penyeryall* (1x); *penyriall* (2x); *penyroyall* (1x)

**Peony**: A plant (or flower) of the genus *Paeonia* (family *Ranunculaceae*), comprising stout herbs, or rarely shrubs, with large handsome globular flowers of various shades of red and white, often becoming double under cultivation; especially the commonly cultivated *Paeonia officinalis*, a native of central Asia and southern Europe, with flowers usually dark red. The root, flowers, and seeds were formerly used in medicine, and the seeds also as a spice.

*peonye* (2x)

**Periwinkle**: The common name of plants of the genus *Vinca* (family *Apocynaceae*), especially of the two European species, *Vinca minor* and *Vinca major*, the Lesser and Greater Periwinkle, evergreen trailing sub-shrubs with light blue starry flowers, varying in *Vinca minor* with pure white.

*pervinckle* (5x)

**Pessary**: A medicated plug of wool, lint, etc., to be inserted in the neck of the womb, or other aperture of the body, for the cure of various ailments; a suppository.

*pessaries* (1x); *pessarye* (1x)

**Pestilence**: Any fatal epidemic disease, affecting man or beast, and destroying many victims.

*pestilence* (1x)

**Peucedanum**: A genus of Old-World tall branching herbs (family *Umbelliferae*) characterised by a conical stylopodium and solitary oil tubes.

*peucedanum* (1x)

**Phlegm**: The thick viscid fluid or semifluid substance secreted by the mucous membranes, especially of the respiratory passages; mucus.

*fleam* (2x)

**Phthisic**: A wasting disease of the lungs; pulmonary consumption.

*pty sick* (1x)

**Pigeon**: Any of a widely distributed family (*Columbidae*, order *Columbiformes*) of birds with a stout body, rather short legs, and smooth and compact plumage.

*pygeons* (1x)

**Pill**: The covering or integument of a fruit; the shell, husk, rind, or skin.

*pill* (1x); *pylles* (1x)

**Pilosella**: A name given by the herbalists to two Composite plants with pilose or woolly leaves, viz. Great Pilosella, the Mouse-ear Hawkweed, *Hieracium Pilosella*, and Small Pilosella, *Gnaphalium dioicum*.

*pylosella* (1x)

Pimpernel: The common name of *Anagallis arvensis* (family *Primulaceae*), a small decumbent annual found in cornfields and waste ground, with smooth ovate opposite leaves, and bright scarlet flowers (varying with blue, and, more rarely, flesh-coloured or white) which close in cloudy or rainy weather (whence its rustic names poor man's weatherglass, shepherd's glass, etc.): distinctively called field or scarlet pimpernel. Hence extended to the whole genus.

*pimpynell* (1x); *pympernell* (7x); *pypminell* (1x)

Plague: A blow, a stroke; a wound.

*plague* (1x)

Plantain: A plant of the genus *Plantago*, especially the Greater Plantain, *Plantago major*, a low herb with broad flat leaves spread out close to the ground, and close spikes of inconspicuous flowers, followed by dense cylindrical spikes of seeds.

*plantayn* (9x); *plantayne* (1x); *playntain* (1x)

Plaster: An external curative application, consisting of a solid or semi-solid substance spread upon a piece of muslin, skin, or some similar material, and of such nature as to be adhesive at the temperature of the body.

*plaister* (2x); *plaster* (1x); *playster* (1x)

Pleurisy: Inflammation of the pleura, with or without effusion of fluid (serum, pus, blood, etc.) into the pleural cavity; a disease characterized by pain in the chest or side, with fever, loss of appetite, etc.; usually caused by chill, or occurring as a complication of other diseases (scarlatina, rheumatic fever, phthisis, etc.).

*plurisie* (1x)

Pock: A pustule or spot of eruption in any eruptive disease, especially in small-pox.

*pockes* (1x)

Pomegranate: The fruit of the tree *Punica Granatum*, family *Myrtaceae*, a large roundish many-celled berry, with many seeds, each enveloped in a pleasantly acid juicy reddish pulp, enclosed in a tough leathery rind of a golden or orange colour tinged with red.

*pomegranet* (1x)

Pondweed: An aquatic herb that grows in ponds and still waters: specifically in Great Britain, the species of *Potamogeton*.

*pondweed* (1x)

Pool-reed: One of the tall straight stalks or stems formed by plants of the genera *Phragmites* and *Arundo*.

*poole rede* (1x)

Poultice: A soft mass of some substance (as bread, meal, bran, linseed, various herbs, etc.), usually made with boiling water, and spread upon muslin, linen, or other material, applied to the skin to supply moisture or warmth, as an emollient for a sore or inflamed part, or as a counter-irritant (e.g. a mustard-poultice); a cataplasm.

*pultis* (1x)

**Powder**: Any solid matter in a state of minute subdivision; the mass of dry impalpable particles or granules produced by grinding, crushing, or disintegration of any solid substance.

*powder* (28x); *ponder* (2x)

**Press**: A machine that uses pressure to shape, flatten, squeeze, or stamp.

*presse* (1x)

**Ptisan**: Peeled or husked barley.

*ptysan* (1x)

**Purslane**: A low succulent herb, *Portulaca oleracea*, widely distributed throughout tropical and warmer temperate regions, used in salads, and sometimes as a pot-herb, or for pickling.

*purcelane* (2x); *purslane* (1x)

**Pyrethrum**: Pellitory.

*pyrethre* (1x); *pyrethrum* (1x)

**Pyrola**: A genus of plants often viewed as a sub-order of the *Ericaceae*, consisting of smooth herbs, with running underground stems, evergreen usually entire and rounded leaves, and simple racemes of flowers; several of the species are known as wintergreen.

*pyrola* (1x)

## Q

**Quince**: The hard, acid, yellowish, pear-shaped fruit of a small tree (*Pyrus Cydonia*) belonging to the pear- family, used in cookery as a preserve or to flavour dishes of other fruits; the seeds are also employed in medicine and the arts.

*quynce* (1x)

## R

**Radish**: The fleshy, slightly pungent, root of a widely cultivated cruciferous plant (*Raphanus sativus*), commonly eaten raw as a relish or in salads.

*radish* (1x); *Radish* (1x)

**Rage**: Violent and uncontrolled anger.

*rage* (1x); *Rage* (1x)

**Raisin**: A cluster of grapes; a grape.

*raysons* (1x)

**Rape**: An annual or biennial yellow-flowered herb, a variety of *Brassica napus* or a closely related species, belonging to the family *Cruciferae*, widely cultivated in Europe, North America, and Japan and used as cattle fodder or the source of a seed yielding an edible oil; also known as cole or colesseed.

*rape* (1x)

**Rat:** A rodent of some of the larger species of the genus *Rattus*, especially *Rattus rattus*, the black rat, and *Rattus norvegicus*, the common grey, brown, or Norway rat.

*Rattes* (1x)

**Raving:** Wild or delirious talk or declamation.

*Ravinge* (1x)

**Reins:** The kidneys.

*Reynes* (1x)

**Rheum:** Watery matter secreted by the mucous glands or membranes, such as collects in or drops from the nose, eyes, and mouth, etc., and which, when abnormal, was supposed to cause disease; hence, an excessive or morbid 'defluxion' of any kind.

*reumes* (1x)

**Rift:** A chap or crack in the skin.

*riftes* (1x)

**Rind:** The bark of a tree or plant; sometimes, inner as contrasted with outer bark.

*ryndes* (1x)

**Roman Nettle:** Nettle.

*romayn nettle* (1x)

**Root:** The permanent underground stock of a plant from which the stems or leaves are periodically produced.

*roote* (9x); *rootes* (4x); *rote* (77x); *rotes* (13x); *rottes* (1x)

**Rose:** A well-known beautiful and fragrant flower which grows upon a shrub of the genus *Rosa*, usually of a red, white, or yellow colour, and widely cultivated throughout the world.

*rose* (1x); *roses* (15x); *Roses* (1x)

**Rosemary:** An evergreen shrub (*Rosmarinus officinalis*), native to the south of Europe, the leaves of which have an agreeable fragrance, and have been much used in perfumery, and to some extent in medicine.

*Rose marye* (1x)

**Rue:** A perennial evergreen shrub of the genus *Ruta*, especially *Ruta graveolens*, having bitter, strong-scented leaves which were formerly much used for medicinal purposes.

*Rue* (10x); *rue* (6x)

**Running thyme:** A plant of the genus *Thymus*, comprising shrubby herbs with fragrant aromatic leaves, found chiefly in the Mediterranean region, especially *Thymus Serpyllum*, occurring on dry banks and pastures in Britain and throughout Europe.

*Renning tyme* (1x); *Renninge tyme* (1x)

**Ruptures:** The tearing apart of a tissue.

*ruptures* (1x)

Rye: The plant *Secale cereale*, which has some resemblance to wheat, but flourishes in poorer soils.

*Rye* (2x)

## S

Saffron: An orange-red product consisting of the dried stigmas of *Crocus sativus*. Now used chiefly for colouring confectionery, liquors, etc., and for flavouring; formerly extensively used in medicine as a cordial and sudorific.

*saffron* (3x); *Saffron* (3x)

Sage: A plant of the genus *Salvia*, especially *Salvia officinalis*, an aromatic culinary herb. Hence, the leaves of this plant used in Cookery. Sage, much esteemed formerly as a medicinal herb, is not now included in the British Pharmacopœia, but in domestic medicine is still used in the preparation of sage-tea.

*sage* (5x)

Saint Anthony's fire: Any of several inflammations or gangrenous conditions (such as erysipelas or ergotism) of the skin.

*Saint Anthonyes Fyre* (1x)

Saint-John's-wort: Any of a large genus (*Hypericum* of the family *Guttiferae*, the Saint-John's-wort family) of cosmopolitan herbs and shrubs with showy pentamerous yellow flowers.

*Saint Iohn wort* (2x); *Saint Iohns worte* (1x)

Salad: Any vegetable or herb used in a raw state as an article of food.

*sallade* (1x)

Saltpetre: A white crystalline substance having a saline taste; it is the chief constituent of gunpowder, and is used medicinally.

*salt peter* (1x)

Sap: The vital juice or fluid which circulates in plants.

*sap* (1x)

Sarrasin consound: A herb to which healing virtues were attributed; the plant so called by the Romans is generally supposed to have been the comfrey (*Symphytum officinale*). But the mediæval herbalists distinguished three species, *Consolida major*, *media*, and *minor*, which they identified as the Comfrey, Bugle (*Ajuga reptans*) and Daisy (*Bellis perennis*) respectively.

*saracyns consound* (1x); *Sarracyns consounde* (1x)

Satyriion: A name given to various kinds of Orchis.

*satyrion* (1x)

Sauce: Any preparation, usually liquid or soft, and often consisting of several ingredients, intended to be eaten as an appetizing accompaniment to some article of food.

*sauce* (1x)

**Savour:** Quality in relation to the sense of taste.

*savour* (1x)

**Saxifrage:** Any plant of the genus *Saxifraga*, especially *Saxifraga granulata* (White Meadow Saxifrage). The numerous species are mostly dwarf herbs with tufted foliage and panicles of white, yellow or red flowers; many root in the clefts of rocks. Also applied to related plants, as the genus *Chrysosplenium* (Golden Saxifrage), *Pimpinella Saxifraga* (Burnet or Rough Saxifrage) and *Pimpinella magna* (Great Saxifrage), *Silaus pratensis* (Meadow or Pepper Saxifrage), the genus *Seseli* (Meadow Saxifrage).

*saxifrage* (8x); *Saxifrage* (1x)

**Scab:** Disease of the skin in which pustules or scales are formed.

*Scabbes* (1x); *scabs* (1x)

**Scabious:** Any of the herbaceous plants of the genus *Scabiosa*, formerly believed to be efficacious for the cure of certain skin-diseases.

*Scabious* (2x); *Scabiis* (1x)

**Scalding:** The act of burning with hot fluid or steam. Also a scalded part.

*scalding* (1x); *scaldinge* (1x)

**Scent:** The smell.

*sent* (1x)

**Sciatica:** A disease characterized by pain in the great sciatic nerve and its branches.

*Sciatica* (1x); *sciatica* (1x)

**Scolopendrium:** A genus of ferns.

*Scolopendria* (1x)

**Scruple:** A unit of weight = 20 grains, 1 / 3 drachm, 1 / 24 oz.

*scruple* (1x)

**Scurf:** A morbid condition of the skin, especially of the head, characterized by the separation of branny scales, without inflammation.

*scurf* (1x)

**Scurviness:** The quality or condition of being 'scurvy'.

*scurvynes* (1x)

**Seed:** The ovules of a plant or plants.

*seed* (42x)

**Sengreen:** The houseleek, *Sempervivum tectorum*, a succulent herb with pink flowers and thick stem and leaves, the latter forming a dense rosette close to the root, which grows commonly on walls and the roofs of houses. Hence extended to all species of the genus *Sempervivum*.

*senegrene* (1x); *Senegrene* (1x); *Sengrene* (2x)

**Senna:** A shrub of the genus *Cassia*, native in tropical regions, bearing yellow flowers and flat greenish pods.

*sena* (1x); *Sena* (1x); *sene* (1x)

**Senvy:** The mustard plant.

*senye* (1x)

**Serapias:** Formerly, a book-name for various orchids, and for the dried roots of these as used in pharmacy. Now only used in botany as the name of an orchidaceous genus.

*Serapias* (1x)

**Setwall:** The root of the East Indian plant *Curcuma Zedoaria*, used as a drug; also the plant itself.

*setwall* (1x); *Setwall* (1x)

**Shaking:** Trembling.

*shaking* (1x)

**Shavegrass:** A plant of the genus *Equisetum*, especially *Equisetum hyemale*.

*shavegrasse* (1x)

**Shepherd's purse:** A common cruciferous weed, *Capsella Bursapastoris*, bearing pouch-like pods.

*shepard purse* (1x); *Shepard purse* (1x); *shepardes purse* (1x); *Shepardes purse* (1x)

**Shortness:** The quality or fact of being short in duration.

*shortnes* (1x)

**Shrinking:** Contraction and reduction in size or volume through the action of heat, cold, or moisture; the drawing up or withering (of sinews, etc.).

*shrinking* (1x)

**Side:** Either of the two lateral surfaces or parts of the trunk in persons or animals, extending between the shoulders and the hips.

*syde* (1x)

**Sinew:** A strong fibrous cord serving to connect a muscle with a bone or other part; a tendon.

*synewes* (3x)

**Singing:** A sound of musical character having its origin in the ears or head.

*singinge* (1x)

**Skirret:** A perennial umbelliferous plant, *Sium sisarum*, a species of water parsnip, formerly much cultivated in Europe for its esculent tubers; the root of this plant.

*Skyrrett* (1x)

**Small-pox:** The pox or pustules on the skin which form the most characteristic feature of the acute contagious disease sometimes called variola.

*small pockes* (1x)

**Smyrniun:** The umbelliferous plant alexanders (*Smyrniun Olusatrum*), called also Horse-parsley, formerly cultivated and eaten like celery.

*smirniun* (1x)

**Sore:** Bodily pain or suffering.

*sores* (4x)

**Sorrel:** One or other of certain small perennial plants belonging to the genus *Rumex*, characterized by a sour taste, and to some extent cultivated for culinary purposes; especially the common wild species, *Rumex acetosa*. Earlier botanical names are *Acedula* (also *Acidula*), *Acetosa*, and *Oxalis*.

*sorrell* (2x)

**Sorrel de boys:** Wood-sorrel, the common name of *Oxalis Acetosella*, a low-growing woodland plant having delicate trifoliate leaves and small white flowers streaked with purple, appearing in spring.

*Sorell de boys* (1x); *Sorell du boys* (1x)

**Southernwood:** A hardy deciduous shrub or plant, *Artemisia Abrotanum*, having a fragrant aromatic smell and a sour taste, originally native to the south of Europe, and formerly much cultivated for medicinal purposes.

*Sothernwood* (5x)

**Sow-thistle:** One or other of the species of *Sonchus*; a plant belonging to this genus, especially *Sonchus oleraceus* and *Sonchus asper*, common European weeds characterized by their sharply-toothed thistle-like leaves and milky juice.

*sowethistle* (1x); *Sowthistle* (1x)

**Spitting:** The action of ejecting some fluid from the mouth.

*spittinge* (1x)

**Spoonful:** As much as fills a spoon.

*sponefull* (3x)

**Stalk:** The main stem of a herbaceous plant, bearing the flowers and leaves.

*stalke* (1x); *stalkes* (1x)

**Starch:** A substance obtained from flour by removing some of its constituents, used in the form of a gummy liquid or paste made with water, to stiffen linen or cotton fabrics in the process of laundry-work, to give a finish to the surface of textile materials, to size paper, and for various other purposes. Also, the gummy liquid or paste made from this substance to prepare it for use.

*starcb* (1x)

**Stechados:** French Lavender, *Lavandula stœchas*.

*stechados* (2x); *Stechados* (1x)

**Stinking:** A foul, disgusting, or offensive smell.

*Stinking* (1x)

**Stock-gillyflower:** The plant *Matthiola incana*; so called as having a woody stem, in distinction from clove- gillyflower.

*stock gilofloures* (1x); *stocke gilofloures* (1x)

**Stonecrop:** The common name of *Sedum acre*, a herb with bright yellow flowers and small cylindrical fleshy sessile leaves, growing in masses on rocks, old walls, etc.

*stonecrop* (1x)

**Stopping:** Obstructed conditions of an organ.

*stopinges* (1x); *stopping* (2x); *stopinges* (2x); *Stoppinges* (1x)

**Strawberry:** The plant of the genus *Fragaria* which bears this fruit: a stemless herb with trifoliate leaves, white flowers, and slender runners which trail on the ground.

*strawbery* (1x); *strawberye* (2x)

**Succory:** The plant *Cichorium Intybus*, with bright blue flowers, found wild in England, especially by roadsides. Also, its leaves and roots used medicinally and as food.

*succory* (1x)

**Supper:** The last meal of the day.

*supper* (2x)

**Swelling:** Abnormal or morbid distension or enlargement of some bodily part or member.

*swelling* (1x); *swellinge* (1x); *swellinges* (4x)

**Swine:** Any of various stout-bodied short-legged omnivorous artiodactyl mammals (family *Suidae*) with a thick bristly skin and a long flexible snout.

*swynes* (1x)

**Swoon:** A partial or total loss of consciousness.

*sowne* (1x)

**Syrup:** A sweet thick liquid; esp. one consisting of a concentrated solution of sugar in water (or other medium, e.g. the juices of fruits). Such a liquid medicated, or used as a vehicle for medicines.

*syrupe* (2x); *Syrupe* (2x)

**Syrup acetose:** Vinegar.

*syrupe acetosus* (1x)

## T

**Tansy:** An erect herbaceous plant, *Tanacetum vulgare*, growing about two feet high, with deeply cut and divided leaves, and terminal corymbs of yellow rayless button-like flowers; all parts of the plant have a strong aromatic scent and bitter taste. Formerly much used in medicine as

a stomachic, and in cookery. Also applied to other plants, especially the Silverweed or Goose-grass, *Potentilla anserina*, often distinguished as wild tansy and dog's or goose tansy.

*tansej* (8x)

**Tar:** A thick, viscid, black or dark-coloured, inflammable liquid, obtained by the destructive distillation of wood (especially pine, fir, or larch), coal, or other organic substance; chemically, a mixture of hydrocarbons with resins, alcohols, and other compounds, having a heavy resinous or bituminous odour, and powerful antiseptic properties.

*tar* (1x)

**Temple:** The flattened region on each side of the (human) forehead.

*temples* (3x)

**Thorn:** Anything that causes pain, grief, or trouble.

*thornes* (1x)

**Thrill:** Nostril.

*thrill* (1x)

**Thyme:** A plant of the genus *Thymus*, comprising shrubby herbs with fragrant aromatic leaves, found chiefly in the Mediterranean region; especially *Thymus vulgaris* (Garden Thyme), a native of Spain and Italy, cultivated as a pot-herb, and *Thymus Serpyllum* (Wild Thyme), occurring on dry banks and pastures in Britain and throughout Europe.

*tyme* (6x); *Tyme* (4x)

**Toadflax:** A popular name of the European plant *Linaria vulgaris*; hence extended as a generic name to other species of *Linaria*, as Ivy-leaved Toad-flax, *Linaria Cymbalaria*, Purple Toad-flax, *Linaria purpurea*, bastard toad-flax, a name for *Thesium linophyllum*, and the American genus *Comandra*.

*tode flax* (1x); *Todeflax* (1x)

**Toothache:** An ache or continuous pain in a tooth or the teeth.

*Toth ache* (1x); *tothach* (1x)

**Tormentil:** A low-growing herb, *Potentilla Tormentilla* (*Tormentilla repens*), of trailing habit, common on heaths and dry pastures, bearing small four-petalled yellow flowers, and having strongly astringent roots; in use from early times in medicine, and in tanning.

*tormentyll* (3x)

**Trefoil:** A plant of the genus *Trifolium*, having triple or trifoliate leaves; a clover: commonly applied to species or varieties other (especially smaller) than those cultivated under the name of 'clover'; often to the yellow-flowered *Trifolium minus*, and also to the similar *Medicago lupulina*.

*trefoyle* (1x)

**Trembling:** A fit or spell of involuntary shaking or quivering.

*trembling* (1x)

**Tumour:** An abnormal or morbid swelling or enlargement in any part of the body of an animal or plant; an excrescence; a tumefaction.

*tumours* (1x); *tumours* (1x)

**Turnip:** The fleshy, globular or spheroidal root of a biennial cruciferous plant, *Brassica Rapa*, having toothed, somewhat hairy leaves, and yellow flowers, cultivated from ancient times as a culinary vegetable, and for feeding sheep and cattle; also, the plant itself, of which the young shoots (turnip-tops) are frequently boiled as greens.

*turnep* (2x)

## U

**Ulcer:** An erosive solution of continuity in any external or internal surface of the body, forming an open sore attended with a secretion of pus or other morbid matter.

*ulcers* (3x)

**Ulysses:** Odysseus, a king of Ithaca and Greek leader in the Trojan War who after the war wanders 10 years before reaching home.

*ulisses* (1x)

**Urine:** The excrementitious fluid secreted from the blood by the kidneys in man and the higher animals, stored in the bladder, and voided at intervals through the urethra.

*urine* (1x)

## V

**Ventosity:** The state of having the stomach or other part of the alimentary canal charged with wind; flatulency.

*ventosities* (1x)

**Venus:** The desire for sexual intercourse; indulgence of sexual desire; lust, venery.

*venus* (1x)

**Vernix:** Obsolete form of varnish, the resinous matter dissolved in some liquid and used for spreading over a surface in order to give this a hard, shining, transparent coat, by which it is made more durable or ornamental. In early use, dry resinous matter for making a solution of this kind.

*vernix* (2x)

**Veronica:** A large genus of scrophulariaceous plants (herbs or shrubs) having leafy stems and blue (rarely white or pink) flowers borne in racemes or spikes. Many species are indigenous to the British Isles and are commonly called Speedwell. Others are cultivated in gardens for their foliage and flowers.

*veronica* (3x)

Vervain: The common European and British herbaceous plant, *Verbena officinalis*, formerly much valued for its reputed medicinal properties. Also rarely, some other species of the genus *Verbena*, or the genus itself.

*Vervain* (1x); *vervayn* (2x); *vervayne* (1x); *verveyn* (2x)

Vessel: Any article designed to serve as a receptacle for a liquid or other substance, usually one of circular section and made of some durable material; especially a utensil of this nature in domestic use, employed in connexion with the preparation or serving of food or drink, and usually of a size suitable for carrying by hand.

*vessell* (1x)

Vinegar: A liquid (consisting of acetic acid in a dilute form) produced by the acetous fermentation of wine and some other alcoholic liquors or special compounds and employed either pure or with various admixtures in the preparation of food (or as a relish to this) and in the arts, etc.

*vinegar* (2x); *vineger* (27x); *vyneger* (3x)

Violet: A plant or flower of the genus *Viola*, especially *Viola odorata*, the sweet-smelling violet, growing wild, and cultivated in gardens; the flowers are usually purplish blue, mauve, or white.

*violettes* (2x); *vyolett* (1x); *vyolettes* (3x); *Vyolettes* (1x)

## W

Wallflower: A plant of the genus *Cheiranthus*, especially *Cheiranthus Cheiri*, growing wild on old walls, on rocks, in quarries, etc., and cultivated in gardens for its fragrant flowers (normally yellow or orange, though other colours are produced by cultivation).

*wall floures* (2x)

Waterspike: A plant of the genus *Potamogeton*; pondweed.

*water spike* (1x)

Wax: A substance (also distinctively called beeswax) produced by bees, and used by them as the material of the honeycomb. It is a secretion of special glands in the abdomen, mixed with the secretion of the salivary glands in the process of mastication; when slightly warmed it is readily moulded into any shape, and when heated to about 150 melts into a liquid; in its natural state it is of a bright yellow colour.

*wax* (3x); *waxe* (2x)

Wheat: The grain of a cereal, furnishing a meal or flour which constitutes the chief breadstuff in temperate countries.

*wheat* (3x); *Wheat* (1x)

Whort: Bilberry.

*whortes* (1x)

Wildfire: A composition of highly inflammable substances, readily ignited and very difficult to extinguish.

*wild fire* (1x); *wild fyre* (1x); *wildfyre* (2x)

Willow: Any of a genus (*Salix* of the family *Salicaceae*, the willow family) of trees and shrubs bearing catkins of apetalous flowers and including forms of value for wood, osiers, or tanbark and a few ornamentals.

*willow* (3x)

Windiness: Flatulence.

*windynges* (1x); *wyndynes* (1x)

Witching: The use or practice of witchcraft.

*witchinge* (1x)

Wythie: A slender flexible branch or twig.

*wythie* (1x)

Woodbine: A name for various plants of a climbing habit; in early use, convolvulus and ivy; now chiefly (U.S.) the Virginia Creeper *Ampelopsis quinquefolia*, and the West Indian *Ipomoea tuberosa* (Spanish Woodbine).

*wodbinde* (1x)

Worm: Any animal that creeps or crawls; a reptile; an insect.

*wormes* (4x)

Wormwood: The plant *Artemisia Absinthium*, proverbial for its bitter taste. The leaves and tops are used in medicine as a tonic and vermifuge, and for making vermouth and absinthe; formerly also to protect clothes and bedding from moths and fleas, and in brewing ale.

*wormwod* (6x); *Wormwod* (1x); *wormwodd* (1x); *wormwodde* (1x)

Wound: A hurt caused by the laceration or separation of the tissues of the body by a hard or sharp instrument, a bullet, etc.

*wounde* (1x); *woundes* (7x)

*COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS*

LUIS GRACIA GASPAR  
ENRIQUE MATÉS VILLALBA  
FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO Y BELÉN MOLINA HUETE



PENETRAR EN LOS EPISTOLARIOS ES HACERLO  
EN NUESTRA PROPIA VIDA

Notas sobre los estudios de epistolografía a propósito de una novedad:  
*El valor de las cartas en el tiempo* (Iberoamericana, 2023)

LUIS GRACIA GASPAR  
Universidad Complutense de Madrid

Recepción: 25 de septiembre de 2023 / Aceptación: 12 de octubre de 2023

**Resumen:** El presente trabajo ahonda en la relevancia de la parcela epistolar a través de *El valor de las cartas en el tiempo* (ed. José Teruel y Santiago López-Ríos, Iberoamericana-Vervuert, 2023), miscelánea sobre distintas correspondencias de nuestros escritores. Se pretende proporcionar un marco filológico a propósito de estas investigaciones de cariz archivístico, así como arrojar luz al procedimiento con los inéditos mediante la atención a los capítulos del monográfico. El ensayo se inserta en un creciente interés por este género dada la notabilidad de las misivas en la historiografía literaria. Por ende, penetrar en la colección resulta preciso para elucidar los nuevos enfoques y consideraciones aportados a las líneas de este campo, certificando los estimables resultados que arrojan así como la propia continuidad y evolución de la labor académica con estos escritos privados.

**Palabras clave:** edición, literatura, correspondencia, inéditos, epistolario.

**Abstract:** This work delves into the relevance of the epistolary field through *El valor de las cartas en el tiempo* (ed. José Teruel y Santiago López-Ríos, Iberoamericana-Vervuert, 2023), miscellany of different correspondences of our writers. The aim is to provide a philological framework regarding these archival research, as well as to shed light on the procedure with unpublished works by paying attention to the chapters of the monograph. The essay is part of a growing interest in this genre given the notability of the

letters in literary historiography. Consequentially, penetrate the collection proves to be precise to elucidate the new approaches and considerations to the lines of this field, certifying the estimable results they yield as well as the continuity and evolution of the academic work with these private writings.

**Keywords:** edition, literature, correspondence, unpublished, epistolary.

¿Resulta legítimo publicar y analizar, junto a las producciones literarias de nuestros escritores, documentos de sus archivos personales? La pregunta conduce a una honda y recurrente discusión que trasciende la filología o la literatura. Entramos en el terreno de lo privado y tampoco se pueden soslayar cuestiones incluso de tipo jurídico (derechos de autor, derecho a la intimidad...). La línea que determinaría cuándo corresponde que un material pueda ser objeto de estudio (y/o publicación) es delgada. El estrecho margen académico —o acaso moral o ético— ha resultado cuestión de debate público hasta hoy día, con autores como Javier Marías rechazándolo tajantemente en un artículo de 2021 en *El País Semanal*, con motivo de una sugerencia de publicación de sus epistolarios: «No es que yo no quiera que se publique mi correspondencia con él. Es que no deseo que se publique ninguna, de momento al menos, y mientras esté en mi mano autorizarlo o impedirlo».

Sin embargo, la vigencia de los estudios de literatura española contemporánea de cariz archivístico resulta incuestionable, y es precisamente en las investigaciones a propósito del género epistolar donde esto se advierte de manera muy clara. Muy importante fue, por ejemplo, el *Seminario de archivos personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)* editado por la Biblioteca Nacional en 2006. En este sentido, los resultados del proyecto *Epístola*, liderado por José-Carlos Mainer y centrado en la Edad de Plata, son sobresalientes, como es de sobra conocido. Con todo, no existía hasta el momento un monográfico que recogiera una selección de estudios sobre correspondencias inéditas posteriores a 1936. Contribuye a colmar esta laguna historiográfica el libro que coeditan José Teruel y Santiago López-Ríos: *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, que acaba de aparecer, en papel y formato digital, en la editorial Iberoamericana-Vervuert y que constituye uno de los frutos del proyecto I+D Feder/Ministerio de Ciencia e Innovación, *Epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936* (ref. PGC2018-095252-B-I00), cuyo IP es José Teruel ([www.epistolarios.es](http://www.epistolarios.es)).

Ambos editores firman el estudio introductorio, fundamentado en una contundente y acertada reflexión: «La historia de la literatura española del siglo xx posterior a la Guerra Civil se podría abordar desde un punto de vista prioritariamente epistolar, y hacerlo sería, a buen seguro, fascinante, o al menos fructífero, por cómo ampliaría las posibilidades de análisis en variadas direcciones y de implicación emocional del historiador» (p. 10). He aquí el valor de las cartas en el tiempo. Un

valor debidamente constatado en estas páginas preliminares, útil aguja de marear en las complicadas cuestiones que asaltan al editor de correspondencia inédita de escritores de posguerra. Véase únicamente la síntesis de la problemática ética (pp. 16-18), que se acerca a una suerte de código deontológico y sin duda un *ethos*, pues «uno de los objetivos de la tarea ecdótica», recordemos, «debería ir en la dirección de explicitar la esfera de decisiones del editor y distinguirla del conjunto de posibilidades que el archivo epistolar de un autor potencialmente contiene», como señala en *Signa* Andrés Juárez López (2021: 513), autor de una tesis doctoral sobre ecdótica epistolar leída en la UNED el pasado año 2022.

De esta forma, ambos investigadores inciden en su introducción en los problemas que surgen de base, y que se refieren a la misma conservación documental y la disponibilidad de los materiales originales. Ambas cuestiones se ven sustancialmente dificultadas por la coyuntura bélica y posteriormente política, a las que se adhieren las trabas con las que en ocasiones se topan los investigadores para acceder a un archivo que sí se ha preservado. Con lo anterior contrasta el hecho de que hay autores que decidieron publicar en vida parte de su correspondencia —ante el probable desasosiego del gran Javier Marías—. Teruel y López-Ríos citan a Juan Goytisolo, Delibes, Jiménez Lozano o Laforet como casos de iniciativa propia en la edición de sus cartas para después proceder a realizar un adecuado compendio de ejemplos de epistolarios editados en las pasadas dos décadas (pp. 12-13), que se une a un recorrido por la creciente labor institucional al respecto (pp. 18-20). Hecho en el que resulta significativo ahondar, pues los epistolarios, ventanas a las almas de nuestros escritores, han sido tradicionalmente relegados a los márgenes de la investigación literaria. Ello ha venido generando, a su vez, la subsiguiente desatención de parte de nuestros organismos públicos y, en muchas ocasiones, el deterioro y pérdida de estos materiales por falta de cuidado e inversión. Sin embargo, el presente monográfico colectivo no solo les otorga el lugar que merecen, sino que asimismo demuestra la riqueza de contenido que encierran, y que Juárez López (2021: 502) detalla de este modo:

Los propios editores y estudiosos señalan varios focos de interés en estos textos. Al autobiográfico (Pagés-Rangel, 1997a y 1997b), se añade su aportación como documentos de primer orden para la historiografía literaria y cultural (Torras, 2001; Fernández y Ortega, eds., 2008; Martos y Neira, eds., 2018). También han sido valorados como instrumento para la recuperación de la memoria colectiva de un determinado momento histórico (Díaz de Castro, 1998). A estos intereses se suma el del propio valor estético de la escritura epistolar, el de su constante tensión hacia la literariedad.

Los dos editores hacen constar en su introducción que una publicación de estas características requiere del trabajo de un grupo de estudiosos, lo que sirve para poner de relieve la primordial convicción del respeto absoluto a la intimidad de

los estudiados, ya manifestado en un libro anterior editado por Teruel: *Historia e intimidad. Epistolarios y autobiografía en la cultura española del medio siglo* (2018). Así, el foco se ha situado exclusivamente sobre el interés académico que encierran los escritos privados coleccionados, en relación con las trayectorias literarias o vitales de sus remitentes, se especifica:

Entendemos que las cartas de estos escritores e intelectuales que estudiamos en esta miscelánea se han desplazado del ámbito de lo privado al ámbito del valor patrimonial, y en ese desplazamiento será fundamental la figura del investigador que ha de velar cuidadosamente (es también una cuestión ética) por la entrada de otros lectores implícitos, el público de hoy (p. 16).

En este trabajo que enmarca el volumen se ahonda asimismo en el diálogo que unos capítulos establecen con otros. Sin duda, la cohesión interna es uno de los grandes méritos de este libro colectivo cuyos distintos ensayos efectivamente dialogan entre sí. A su vez, este enfoque compuesto permite una visión panorámica de los epistolarios desde diversas perspectivas, y cada ensayo aporta una pieza única al rompecabezas, abordando múltiples periodos, autores o corrientes literarias que enriquecen la comprensión global de la literatura hispánica.

La primera investigación del volumen, «“Una alegría en voz alta”. Mi correspondencia con Jorge Guillén (1964-1982)», corre a cargo de Luce López-Baralt, quien encarna el valor de las propias personas en el tiempo: es ella uno de los interlocutores de la correspondencia estudiada; el otro, Jorge Guillén, sobresaliente epistológrafo con el que la profesora puertorriqueña mantuvo una estrecha amistad que perduró hasta «que su poderoso corazón, “*made in Valladolid*”, como afirmaba gozoso, dejó de latir» (p. 26). La estudiosa proporciona además material ilustrativo, a saber, fotografías o documentos originales. La cercanía de su trato con el poeta del Veintisiete se refleja en sus viajes internacionales o distintas confidencias que López-Baralt incluye y que resultan notablemente reveladoras para aproximarse al autor de *Cántico*: «Persistan en su ser, es decir, en su felicidad» (p. 51), es uno de los tesoros textuales guillenianos provenientes de las misivas que la profesora comparte. Su proximidad con el vate resulta palmaria, como ya se distingue al referirse a su fallecimiento. Llaman la atención las sucesivas menciones a las fórmulas de saludo y despedida, en las que López-Baralt incide para mostrar dicha cercanía: «Comienza despidiéndose “Muy cordialmente, Jorge Guillén”, para más tarde despedirse con un cariñoso “doble abrazo de su viejísimo amigo, lector, admirador, con nostalgia de Puerto Rico, Jorge”» (p. 29).

De este modo, la particularidad que encierra el estudio acarrea que se constituya en uno de los más destacables del volumen: no se trata únicamente de que López-Baralt está atendiendo a unos documentos en los que ella es uno de los protagonistas, sino que asimismo, dado el paso del irrefrenable tiempo, debe acudir a diferentes archivos para arrojar luz a su propio pasado —en buena medida asistida

por López-Ríos, como señala repetidamente (pp. 29-30)— y el de su marido, el escritor Arturo Echavarría, con quien también se carteaba Guillén. De ahí que el trabajo de la investigadora, pese a no tratarse naturalmente de una obra ficcional y salvando las distancias genéricas, puede ser leído en clave autobiográfica y permitir ahondar en esta problemática textual: a los escritos se suman recuerdos y vivencias que por momentos son la base del trabajo (véase por ejemplo la p. 18 donde la referencia es «Conversación en Cambridge (fines de la década del 70)»), siendo posible que sean objeto de indagación conforme a varias tesis expuestas por Philippe Lejeune, Ana Casas, José María Pozuelo Yvancos o Anna Caballé.

Como se señala, «al margen de sus espléndidas cartas, Guillén fue una figura paradigmática en mi vida» (p. 32), y esta huella íntima es patente en el tono y visión del ensayo. No en vano, la singularidad que encarnan ratifica que los textos sin duda fueron —y son ahora para los lectores— «una alegría en voz alta», una dicha que exhibe los «entresijos de su alma soleada, poco frecuentes en sus otros epistolarios, más preocupados de su futura inmortalidad literaria, y, por lo tanto, más formales» (p. 52), como indica acertadamente Luce López-Baralt, que en breve publicará toda su correspondencia con Jorge Guillén en la editorial Trotta.

Pero no menos reseñables resultan los testimonios documentales de Leopoldo Panero revisados por Javier Huerta Calvo en «El epistolario inglés de Leopoldo Panero». Aquí se despoja a Panero de la etiqueta de «poeta del Régimen» (pp. 56-58) para reivindicar su obra literaria y posición histórica. Seguidamente se resumen y analizan con rigor los contenidos y núcleos temáticos de las cerca de doscientas cartas del poeta astorgano en el «Fondo Málaga» (p. 59), de gran utilidad para futuros trabajos. Interés que encierra por igual el «epistolario inglés»: como certifica Huerta, a raíz de las sucesivas estancias de Leopoldo Panero en el Reino Unido descubre una red intelectual que atañe incluso al insigne T. S. Eliot, quien, recordemos, escribió —al prologar a Ezra Pound en 1928—: «Si uno puede realmente penetrar en la vida de otro tiempo, está penetrando en su propia vida».

En este caso, las misivas panerianas no penetran únicamente en las épocas, sino que asimismo manifiestan su valor en el tiempo por constituir una ventana a la labor única de Walter Starkie (pp. 64-69) en el inhóspito ambiente cultural madrileño de los años cuarenta. Aunque análogamente complejo resultaba para Panero el contexto inglés: «Aquí todo es difícil para un español que viene de España» (p. 71), recoge Huerta Calvo, que relata detalladamente los relevantes contactos del poeta con el hispanismo inglés (pp. 74-76), la visita de Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato a la ciudad del Támesis (pp. 76-79), o la luz que arroja la correspondencia a su relación con Luis Cernuda (pp. 79-85). En esta línea cabe destacar otro gran proyecto epistolar: la tesis doctoral de Carla María Juárez Pinto, que versa sobre el epistolario inédito de Luis Rosales, conservado en el Archivo Histórico Nacional, y que igualmente da cuenta de la enjundia que presentan las correspondencias.

Volviendo a *El valor de las cartas en el tiempo*, Huerta Calvo desmonta el manido tópico de «poeta del Régimen». Y lo hace sin perder el debido rigor filológico, aportando cuantiosas referencias y citas. Con un estilo lleno de personalidad académica, se acerca a la espontaneidad o gracejo de la escritura epistolar que estudia, como acaece en estos contundentes renglones acerca de las dificultades para lograr los derechos de edición de algunos familiares de Panero:

Los neoinquisidores que la practican [la memoria histórica o democrática] vienen aplicando sin sutileza alguna un retroactivo ajuste de cuentas, y los descendientes de los afectados —salvo casos honrosos—, como si estuvieran aquejados de un raro síndrome de Estocolmo, reniegan del pasado más o menos *azul* de sus antepasados: son, en fin, aquellos que, si ganaron la guerra, terminaron perdiendo la historia de la literatura, como brillantemente sentenciara Andrés Trapiello. En cualquier caso, y por lo que hace a los desmemoriados políticos de nuestros días, es de lamentar que el memorable mandato de Azaña —«paz, piedad, perdón»— siga cayendo en saco roto (p. 56).

Este fragmento, por otro lado, revela cómo Huerta pone el foco sobre la desatención institucional y la privación de una política cultural de archivos de autor (pp. 55-56), señaladas previamente. Sucede al recalcar que el archivo personal del vate fue adquirido por la Diputación de Málaga: «Ninguna institución leonesa se interesó entonces por su adquisición, en una muestra nada insólita en nuestros pagos —ahí está el caso Aleixandre— de incuria y dejadez». Valga insistir nuevamente en que denunciar estas habituales trabas no resulta baladí en absoluto, habida cuenta de que las vacilaciones burocráticas o llanamente ideológicas pueden llegar a provocar la pérdida de un patrimonio documental importantísimo.

Desde el Londres de la correspondencia paneriana emerge el autor de *Hijos de la ira* en el capítulo siguiente: «Cercado de monstruos: una aproximación a la correspondencia inédita de Dámaso Alonso», firmado por José Antonio Llera. El epistolario de Dámaso retrotrae al estallido de la Guerra Civil, sobre el que Llera proporciona el contexto de sinsabores y perfidias del que participaron, por desgracia, cuantiosos intelectuales españoles (pp. 91-94). A este panorama histórico contribuye el estudio de las cartas damasianas, que nos hacen caminar junto a Salinas, Aleixandre o Guillén para elucidar diversas y significativas determinaciones de los vates. Ello se complementa con otro material documental preservado, a saber, prensa, memorias, fichas o expedientes, uno de estos con informaciones nuevas para la labor historiográfica sobre el poeta (p. 97). Y, de nuevo, el trabajo de archivo del estudioso nos conduce al capítulo previo —destacando Llera además el conocimiento de Panero sobre Eliot, certificado por Huerta Calvo—, pues resulta ser Leopoldo Panero el encargado del informe de censura sobre *Oscura noticia* (1944), colección poética descrita de forma brillante por Vicente Gaos en una carta

transcrita en las páginas 99-101. De este modo, la correspondencia preservada es notablemente rica, y comprende asimismo a Blas de Otero (p. 103) o Emilio Prados y León Felipe (pp. 104-109). De un escrito de este último Llera transcribe unas relevantes líneas:

Vas más allá que yo en la blasfemia, en ese escupirse a sí mismo, y al hombre por lo tanto, pero luego tú te remansas, te acongojas, te llenas de ternura y de lágrimas y sabes arrodillarte y pedir perdón. Yo no tengo la ternura ni la fe que tú tienes. Ni sé llorar ni arrodillarme como tú después de la blasfemia. Yo a veces, y esto es lo terrible, no paso de la blasfemia y me quedo con la ira y el rencor en los labios, a veces con una baba amarga, sarcástica y desdeñosa en las comisuras. Yo quisiera cantar a la Virgen, a la Madre, a la Tierra, como tú. Pero creo que el hombre no tiene redención, que está mal hecho, que hay que formararlo de nuevo... ¡Hemos respetado tanto el viejo cuento de la luna en el pozo! (p. 106).

La notabilidad de estas no solo se debe a las cuestiones de orden poético, íntimo o ideológico que denotan, sino también por invitar a ahondar en el complejo asunto académico de la literariedad, tan comúnmente tratado a la hora de analizar las misivas de nuestros autores. Esta materia conduce a la constitución —o no— de los textos en piezas literarias, a discernir cuándo pueden concebirse como trabajos creativos en el marco de la producción de su autor. Al respecto, Enric Bou (2006: 252), recurriendo al crítico Arthur Kaufmann, cavila lo siguiente acerca de lo perteneciente al género epistolar:

Los epistolarios confirman plenamente lo que el crítico francés Kaufmann ha escrito acerca de la «literariedad» de la carta. ¿Qué es lo que convierte a una carta en texto literario? ¿El autor? ¿El tema? Según Kaufmann, «*les lettres d'écrivains sont à considérer comme procédant d'une littérarité seconde*». Es decir, que el interés (no documental) de las cartas es externo a las mismas, puesto que hay que buscarlo en los efectos de repetición, de insistencia. Las correspondencias ponen en juego y representan un gesto o un número limitado de gestos discursivos; constituyen un ritmo subjetivo, o, más exactamente, intersubjetivo.

Así, lo escrito por León Felipe en la misiva del 12 de julio de 1950 podría abordarse perfectamente desde el prisma de un estilo patrimonial, inclusive lírico, donde se distingue, por ejemplo, un afán de conmover pese a que el vate está ciñéndose a expresar su intimidad. La acertada transcripción por parte de Llera de los «dos largos párrafos centrales de la carta» (pp. 105-107) —aquí he reproducido una mínima parte— pone de manifiesto la calidad literaria del poeta, pues desde un punto de vista hermenéutico evidencian la introducción de varios recursos

discursivos y un ritmo propio que parece ir más allá del mero intercambio epistolar con Dámaso.

Este es, igualmente, el valor que presentan las correspondencias: de manera adicional a la aclaración y complementación que conceden al investigador por los datos contenidos, permiten atender al estilo textual y subjetivo de los escritores, todo lo que enriquece el saber historiográfico sobre los mismos. Y en este caso, el corpus estudiado por José Antonio Llera resulta especialmente valioso. Dentro de él, por otro lado, se da cuenta de una carta que Dámaso escribe a Guillén desde Roma, en la que afirma: «Yo allí, en nuestra tierra, he creído mi deber el seguir viviendo para continuar en lo posible la tradición cultural» (p. 109). Y de tal empresa queda alta constancia en el material atendido, entre el que Llera cita la tesis doctoral de Adrián Ramírez Riaño. Esta, que versa sobre la correspondencia de Dámaso con Jorge Guillén y Pedro Salinas y constituye una promesa en ciernes, es otro considerable ejemplo de la trascendencia de los epistolarios.

Julio E. Checa Puerta y Alba Gómez García firman conjuntamente «Dificultades en la interpretación epistolar. Una carta de Gregorio Martínez Sierra desde el exilio», que concierne a la actriz Catalina Bárcena. La misiva, fechada el 12 de julio de 1938, posee una versión B que es reproducida íntegramente al término del texto (p. 127; la versión A, transcrita, puede leerse en las pp. 125-127). Checa Puerta y Gómez García ofrecen de forma inherente (p. 114) una contextualización al respecto, por lo que se presenta un estado de la cuestión a propósito del epistolario de Martínez Sierra, su producción y el importante papel de Bárcena en este tejido literario e histórico (pp. 115-120). A ello sucede el propio análisis de la carta, cuyo contenido es estudiado en cinco secciones (pp. 120-123).

El capítulo llama la atención por las adversidades señaladas a raíz de la Guerra Civil: permite ahondar en la praxis epistolar intrincada por la coyuntura bélica, ya advertida en la introducción de la miscelánea. A las dificultades archivísticas se une el carácter fragmentario de los textos, en ocasiones por la propia intención de sus emisores, en situación de riesgo. Martínez Sierra y Bárcena «permanecieron en Madrid hasta los últimos días de septiembre» de 1936 (p. 116), tras los que partieron al exilio estableciéndose en Buenos Aires. Así, el análisis de la carta objeto de estudio descubre una rica parcela historiográfica por la que ambos protagonistas parecen acercarse a la denominada Tercera España —aquella de Manuel Chaves Nogales, por referenciar y no adentrarnos en tan complejo concepto acuñado por Boris Mirkine-Guetzévich en 1937— únicamente por el caos organizativo: ambos bandos reclaman a la pareja como suya, pareciendo no asimilables a ninguno, paradójica y descaminadamente.

Tal acercamiento radica en la disparidad de las conclusiones de diversos informadores asignados a Bárcena y Martínez Sierra en Argentina y estudiados por los investigadores, que por su parte advierten: «Si algo prueban los distintos acercamientos que se han dado a ambos epistolarios, como a tantos otros, es la dificultad

para establecer interpretaciones unívocas y producciones completas de sentido» (p. 115). Sus pesquisas, que pueden resultar de utilidad para historiadores y filólogos conjuntamente, conducen a nuevas informaciones y al esclarecimiento del entramado administrativo y burocrático de los albores del régimen franquista. Y entre esas sucesivas trabas aflora la voz de un desesperado padre que escribe a sus hijos retenidos en Madrid, y que relata la angustia vivida antes de su marcha, «horribles noches en vela, oyendo como fusilaban cerca de casa, temiendo que en cualquier momento me llegase a mí el turno» (p. 121).

De igual manera, destaca el tono íntimo y familiar del escritor y dramaturgo, que es empleado para destacar la adhesión al Movimiento Nacional, puesto que una de las dos copias de la misiva iba dirigida a las autoridades sublevadas, ansiando la vuelta a España, como se apunta. La debida atención a la voz del emisor se constituye en uno de los aciertos del ensayo, pues el tono de las misivas, en muchas ocasiones, puede revelarnos más que el propio contenido. No en vano, de una correspondencia de sesenta y dos escritos (p. 118) vale con uno para confeccionar la totalidad de la investigación, de la que sobresale su riqueza formal y lo aquilatado y exhaustivo de la exposición. Y no por casualidad, como Julio E. Checa Puerta y Alba Gómez García anotan, «en un próximo trabajo, aún en preparación, ofreceremos más documentos sobre el exilio de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena» (p. 117), que en el caso que ahora nos ocupa ilustran de modo notorio las contrariedades documentales a raíz de las coyunturas históricas.

Domingo Ródenas de Moya se hace cargo del epistolario del exilio de Guillermo de Torre, un intelectual que conoce a la perfección: acaba de publicar una extensa biografía sobre él en Anagrama. El caso de la actividad epistolar de Torre llama la atención, pues la cultivó hasta tal extremo que llegó a generar notable repercusión social —habladurías y sobrenombres, en suma— (p. 131). No en vano, el estudio de su correspondencia se torna en una ingente labor que Ródenas de Moya simplifica al delimitarla cronológicamente (p. 132). En la valiosa aproximación de Ródenas a este gran epistolario sobresalen algunos nombres: Francisco Ayala, Victoria Kent, Américo Castro o Rosa Chacel, pero la nómina es amplísima y, de cualquier modo, todos «poseen un enorme interés para la reconstrucción de las redes colaborativas de la diáspora, los itinerarios individuales de los exiliados y los debates sobre la identidad cultural y las estrategias de resistencia, sobre lo que ha quedado atrás y sobre el incierto futuro» (p. 135), como especifica el profesor. Este incluye diversas transcripciones de fragmentos que resultan fascinantes, como el de Blecuá profesando su admiración a de Torre (p. 149) o el de Julián Marías al respecto de su mentor Ortega y Gasset (p. 143).

La profusión epistolar de Guillermo de Torre expuesta por el investigador pone de manifiesto la cuestión del acceso a los materiales que, si Javier Huerta Calvo situó en el centro desde la vertiente institucional, atañe en este caso a la individual. De este modo, Ródenas señala que, únicamente con el lote del librero porteño

Alberto Casares, las correspondencias de de Torre abarcaban 786 correspondencias (p. 131). Tal número, evidentemente, conduce a una honda problemática archivística con la que el estudioso suele toparse con frecuencia, y que no puede dejar de señalarse en el presente ensayo. El acierto de Ródenas de Moya pasa por especificar, aunque sea al respecto del poeta objeto de su estudio, que «estas [cartas] permanecen dispersas en bibliotecas públicas o archivos familiares, a la espera de que los investigadores interesados las rescaten para cruzarlas con las que ya conocemos» (p. 132), animando así a recorrer nuevos caminos dentro del género epistolar. Sin embargo, las posibilidades de estudio suelen reducirse cuantiosamente por la cuestión de los legatarios, y en más de un caso el investigador ha empleado largos meses en reunir un dilatado corpus para no poder ser completado ulteriormente por las negativas de los herederos a viabilizar su investigación.

El capítulo de Ródenas dialoga con el de Raquel Fernández Menéndez, titulado «Autoridad y autobiografía en las cartas de Ángela Figuera Aymerich a Guillermo de Torre». La autora comienza ahondando en el marco teórico epistolar, que refrenda su interés y valor (pp. 153-154). Sin embargo, lo que la correspondencia trabajada pone de manifiesto asimismo es el adverso contexto literario para la mujer, por lo que la investigación de Fernández Menéndez viene a suscitar una reconsideración de las lecturas hegemónicas. ¿Cómo puede extraerse esto de sus páginas? El hecho es que con *Belleza cruel* Figuera Aymerich destaca notablemente en el entorno editorial español, cosechando un merecido reconocimiento (p. 156); no obstante, las reseñas críticas atienden a otros aspectos «de mujeres», por lo que la escritora, competentemente, se preocupa de no ser restringida a la marginal «poesía femenina» (p. 158). Ello es visible en las cartas a de Torre, entre las que puede leerse: «A la obra, como a los hijos, hay que “criarlos” lo mejor que uno pueda: sanos, robustos, aptos... y luego, dejarlos que se las arreglen por sí mismos. Así lo he hecho con mi hijo y con mi poesía. Y no me va mal» (p. 160). Una forma brillante de vindicarse en el propio e ínicuo juego de la época, dada la complicidad desarrollada con el poeta una vez ultraísta. En consecuencia, el capítulo sobresale al completar la panorámica proporcionada por la miscelánea desde la perspectiva de los estudios de género literarios. Como ya indica Fernández Menéndez,

[...] el estudio de esta correspondencia permite, por un lado, explorar las estrategias seguidas por la poeta para visibilizar su producción en un contexto mayoritariamente masculino y denunciar la desigualdad entre hombres y mujeres en el campo literario, y, por otro, ahondar en sus planteamientos en relación con el papel de la experiencia en el proceso interpretativo y la resistencia a las prácticas de lectura hegemónicas (p. 154).

La puesta en valor, no obstante, es llevada a cabo desde un punto de vista aséptico y estrictamente académico, siguiendo la obra y referencias proporcionadas por la emisora en las misivas. Así se conforma un ensayo preciso a la par que

riguroso que se constituye en una imprescindible aguja de marear para atender al espacio concedido a la mujer durante la segunda mitad del siglo xx. En uno de los textos a propósito de las redes editoriales y un desafortunado encuentro con Gonzalo Losada, podemos leer: «No sé. No me van ni me gustan nada los “lloriqueos” feministas. En España la mujer es un “trapo”. La cosa, sin embargo, se va modificando del único modo digno y posible. Con nuestro trabajo en un terreno u otro» (p. 159). He aquí el carácter y determinación de la poeta desarraigada y una muestra de su incansable lucha en tan desfavorable contexto histórico, ahora complementado desde otro punto de vista gracias al epistolario preservado y analizado. «Créame que ya no me consideraré jamás como fracasada aunque las antologías y los críticos y los catedráticos y la posteridad se olviden de mí» (p. 163), puede leerse de la mano de Figuera Aymerich en otro de los escritos. Pero no, la posteridad —con razones de envergadura que ya se desprenden del exhaustivo texto de Fernández Menéndez— no la ha hecho difuminarse en su negro abismo.

Abismo que Carmen de la Guardia Herrero elude en «Las metamorfosis de Eloína. La correspondencia entre Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarría». Es este ensayo, en relación inmediata con el anterior, otro de los paradigmas del diálogo y la cohesión del monográfico: en él se inserta una formidable introducción (pp. 169-172) que ahonda en las malaventuras que las mujeres nacidas a comienzos de la pasada centuria tuvieron que sufrir, «pandemias» inclusive —contando presumiblemente también la olvidada Gripe de Hong Kong de 1968, sobre la que puede verse a los canónicos Beatles dialogando en *Get Back* (2021)—, ampliando la visión en torno a la mujer y su inadmisibles situación en la centuria pasada. Para ello recurre primeramente a la historiadora feminista Joan Wallach Scott, mediante cuyas tesis profundiza en el concepto de «identidad» al respecto de las nacidas en el último decenio del xix o los dos primeros del xx. Esta es «quizás la generación histórica más golpeada por acontecimientos que podrían generar verdaderas alteraciones identitarias y cuyo análisis muestra la fragilidad del concepto identitario» (p. 170), como expone a través de una configuración que, en conjunto, se antoja fascinante.

No obstante, cabe preguntarse: ¿Resulta de recibo adentrarse en todo ello para tratar un epistolario, materia de la filología o la ecdótica? Ciertamente, pues el valor de las cartas no solo reside en las épocas, sino en las mujeres que las protagonizan. Y en este caso, de la Guardia Herrero nos encamina a un epistolario único, que encarna e ilustra unos valores adelantados a su tiempo y periodización literaria. En él, sus dos protagonistas trasladan sus visiones y sus maniobras a fin de superar el señalado desfavorable contexto político y social de mediados del siglo que nos precede. Y el objeto de la investigación se cumple con creces, pues la materia no es examinada desde una distancia media para aproximarnos a la posición, identidad o papel de la mujer, sino que se estudia de un modo directo y

envolvente como solo permiten hacerlo los epistolarios, cuyas novedosas posibilidades historiográficas no quedan deslucidas.

La buena parte de la correspondencia conservada, que se encuentra en Wellesley College (p. 174), se prolonga cerca de cuatro decenios a contar desde 1939, aunque los años de la Segunda República resultan muy presentes (p. 181). La investigadora aporta la reproducción (pp. 186-187) de una carta de Berges a Ruiz; esta, en otra misiva posterior, escribe: «Me moriré sin haber escrito esa gran novela que creí llevaba dentro (y que quizá lo que he hecho es vivirla)» (p. 197). En efecto, tanto ella como su amiga Consuelo atravesaron experiencias absorbentes, las de dos brillantes intelectuales que ahora este estudio sitúa en el lugar histórico que les corresponde.

En «Entre *Sur*, *Realidad* y *La Torre*: las cartas de Francisco Ayala a Eduardo Mallea y Francisco Romero», Ximena Venturini ofrece una novedosa radiografía del exilio del escritor español aportando además «claves valiosas para entender ciertos aspectos de la condición de escritor de Ayala en toda su complejidad» (p. 202). Tal privilegio se da por la estrecha amistad que mantuvo con Mallea y Romero, cuyas respectivas misivas Venturini subdivide en dos epígrafes. El dedicado a Eduardo Mallea (pp. 202-209) —a quien se unen interlocutores como Victoria Ocampo— comprende trece cartas que abarcan de lo personal a lo literario, arrojando luz a momentos tan particulares como el primer viaje a España desde el comienzo de su exilio. Por su parte, las ocho cartas entre Ayala y Francisco Romero (pp. 209-214) permiten observar los pareceres de ambos intelectuales al respecto de temas de calibre histórico, lo que emerge generalmente en medio de distintas discusiones de trabajo. El estudio de estas, nuevamente, sobrepasa lo meramente textual para iluminar las redes editoriales en la Argentina de mitad del siglo xx. Así, el tino de Venturini reside en que su ensayo pivote sobre la atención al importante entramado que rodea las misivas, cuidadosamente seleccionadas, como se indica: «De todas, se han seleccionado aquellas donde queda más patente la relación de confianza e intimidad que el granadino mantenía con el argentino» (p. 204).

En consecuencia, la investigación atañe a otros grandes escritores como Jorge Luis Borges, que además mantuvo una sincera relación amistosa con Francisco Ayala. De igual manera, la correspondencia pone de manifiesto la relación de nuestro Premio Cervantes 1991 con el Grupo Sur (p. 214), todo lo que permite ampliar y desarrollar el conocimiento sobre la red literaria confeccionada por Francisco Ayala durante sus años fuera de nuestras fronteras, y facultando asimismo el desarrollo del conocimiento tanto de la literatura española como de la hispanoamericana. Bien es cierto que, al desempeñarse Ayala como docente en Río Piedras, centro de los estudios literarios en la Universidad de Puerto Rico, vuelve a ponerse el foco en esa sede ya hondamente estudiada: por allí transitaron Pau Casals, Federico de Onís, Aurora de Albornoz, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez,

Zenobia Camprubí, María Zambrano o Jorge Guillén. Esto habitualmente conduce a un detrimento del Recinto de Mayagüez, que contó entre sus exiliados españoles —aunque décadas más tarde— con escritores como Ángel Crespo o Pilar Gómez Bedate.

Cabe incidir ahora en ello, sin menoscabo de la completa investigación de Venturini, para que el presente ensayo contribuya a vindicar ese otro plano del mundo literario y exílico en Puerto Rico. Naturalmente, los estudiosos —como aquí acaece acertadamente— deben poner el foco sobre el Recinto de Río Piedras por su indiscutible relevancia histórico-cultural, pero la consecuente postergación del de Mayagüez no deja de llamar la atención. Así, todavía recientemente, en exposiciones como *El exilio intelectual español en Puerto Rico*, comisariada por Ernesto Estrella Cózar en la Biblioteca Nacional de España de Madrid y que finalizó en septiembre de 2023, únicamente se cuenta con el plano riopedrense pese a anunciarse una atención al exilio en toda la isla, y no solo a ese espacio concreto.

Por otro lado, si Ayala ejerció como profesor en la Universidad de Puerto Rico (pp. 204-205), Néstor Almendros lo hizo en Vassar College (Nueva York), etapa que ilumina Elena Sánchez de Madariaga en «“El catalán errante”». Los exilios de Néstor Almendros en la correspondencia de Pilar de Madariaga». Lo hace gracias a las misivas que esta última conservó, y que comprenden del año 1958 al 1973. A este corpus se añade otro material epistolar ya editado sobre el cineasta y que, en conjunto, permite conocer sus pareceres al respecto de temas como «sus exilios, sus opiniones políticas, su vocación, su identidad nacional, su visión del trabajo y del éxito, su trayectoria profesional, la amistad» (p. 220). El epistolario nos descubre sus contactos con el republicanismo español exiliado, que dicho *college* acogió. Es esta la primera sección del ensayo, que prosigue hasta atender al periodo del también director de fotografía en Middlebury College (Vermont).

Estas páginas sobre su paso por ambas instituciones no solo nos descubren «una etapa poco conocida de su vida» (p. 220), sino que por igual dialogan con el capítulo previo afianzando el propósito de cohesión de los editores. Asimismo, de forma particular, interconecta dos esferas del exilio español en los Estados Unidos —recuérdese que Puerto Rico es parte de ese país con estatus de Estado Libre Asociado—, concentrando la atención en el este del territorio norteamericano continental. Esta «pertenencia —que podría definirse como tangencial— a la red transnacional de exiliados españoles en Estados Unidos y Puerto Rico» (p. 220) revela a su vez no únicamente los contactos señalados con anterioridad, sino la cercanía geográfica y social a diferentes eventos históricos de los cuales queda constancia en las misivas por las consecuentes impresiones de Almendros. Por ende, el material resulta específicamente relevante para clarificar el contexto exílico español en la nación estadounidense, destino de cuantiosos ciudadanos de la República.

Como parte de ello, la investigadora incide en que el epistolario certifica el entusiasmo inicial de Almendros por la caída de Batista en Cuba, que posteriormente se transforma en desencanto por la deriva política del país caribeño. Una misiva y un tarjetón a Pilar de Madariaga se reproducen en las pp. 233 y 237 respectivamente; ambos, junto a las muestras restantes, dan especial cuenta de la amistad sincera de Almendros, de su inquietud pedagógica y artística, de una vida y una actividad intelectual que resultan fascinantes, más aún por el cuidado de Sánchez de Madariaga en la elaboración de su capítulo y lo pormenorizado de su labor filológica.

No obstante, los círculos, redes y manifestaciones que quedan revelados en «El epistolario de Camilo José Cela entre poetas en torno a *Papeles de Son Armadans*: Carlos Bousoño, José Agustín Goytisolo y Concha Lagos» no son menos ricos desde el punto de vista filológico e historiográfico. Arantxa Fuentes Ríos confecciona un exhaustivo ensayo que ahonda en el Cela «poeta» y su relación con otros vates. Aunque en estas páginas aparecen importantes figuras literarias de la época, como José Manuel Caballero Bonald o Leopoldo de Luis, Fuentes Ríos se centra en los tres que lo intitulan. Por su naturaleza, la especialista (a punto de publicar un libro sobre el asunto en Visor) concibe este estudio de las misivas como una tarea convergente, una conjunción con sus respectivas obras poéticas, que coadyuvan a hilar lo explicitado en los textos analizados: «La poesía, en sus más diversas formas, será el sólido puente que comunicará las distintas voces, al tiempo que permitirá un interesante juego de identidades protagonizado por Cela» (p. 243). Esta construcción del ensayo, que las propias cartas exigen, resulta conveniente: implica la inclusión de diversas imágenes líricas desde un primer momento, lo que otorga a la investigación un carácter accesible al no especialista sin perder en absoluto rigor académico por lo ponderado de su desarrollo. Así, Fuentes Ríos logra introducir al lector en este epistolario de múltiples protagonistas, evitando tratarlo desde la lejanía de un modo similar al de Carmen de la Guardia Herrero con Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarria.

En torno a la histórica revista *Papeles de Son Armadans* puede verse a un Bousoño lamentando la muerte del padre de Cela, numerosas cuestiones sobre las publicaciones de los números o reveladores pareceres líricos (pp. 246-249). En Goytisolo brota su faceta de traductor (p. 249), su labor antológica (p. 251) o sus críticas por las dudas de Cela ante la censura (p. 253). Las consecuencias de este último asunto editorial revelado en los escritos son notorias, suponiendo el fin de su relación cercana, cuya consecución la estudiosa tiene a bien desarrollar por segar la correspondencia:

El distanciamiento por parte de Cela queda patente. Las acusaciones de Goytisolo y Castellet habían menoscabado su relación de confianza. A partir de esa fecha será la mujer de Camilo José Cela, Rosario Conde, quien tome el relevo en el epistolario [...] las voces de los autores desaparecen y toman el

relevo sus esposas, Rosario y Asunción, Charo y Ton, hasta el punto de que esta última será quien ponga el punto y final a un epistolario previamente enfermo, debido a la desaparición de sus reales interlocutores (p. 254).

El epistolario con Concha Lagos despunta «por la complicidad, el real afecto y el reconocimiento mutuo como poetas» (p. 255), según la propia Fuentes Ríos. Estas propiedades se van fortaleciendo a lo largo de las misivas, y valga incluir únicamente esta expresiva muestra de Concha Lagos para ilustrarlo: «Tu amistad me reconforta mientras la vida me zurra» (p. 260). Hoy lo que reconforta es la lectura de estos valiosísimos testimonios poliédricos, sobre redes y estrategias, proyectos y confraternizaciones bañados por la luz de sus poesías, que se hallan presentes en perfecta avenencia con lo rigurosamente hermenéutico.

Aunque, asimismo, tal vez llegue a resultar lírico lo hallado por Santiago López-Ríos en «Hacia *El hereje*: sobre el epistolario de Américo Castro y Miguel Delibes» (pp. 265-290). López-Ríos conforma un esclarecedor ensayo con pulso narrativo cuya principal desembocadura es la citada novela de 1998, última de Delibes dada a las prensas. Américo Castro queda certificado como un importante afluente cuyas premisas emergen entre esas aguas ficcionales más de tres decenios después. Además, se pone también de manifiesto el significativo interés de Castro en la obra delibesiana, así como el rol de un tercer autor: José Jiménez Lozano, quien según López-Ríos y gracias al estudio de otro epistolario —el de este último escritor junto a Castro, editado en 2020— contribuyó a la aproximación intelectual del autor de *El camino* al filólogo institucionista.

El investigador ilustra sus tesis comparando pasajes de *Meditación española sobre la libertad religiosa* de Jiménez Lozano y de *Cinco horas con Mario* de Delibes, que manifiestan hasta qué punto ambos libros son gemelos. Este detalle supone un acierto pues demuestra sin ambages la inspiración de una pieza en la otra e invita a leer de otra forma la famosa novela de Delibes. Si en un importante artículo en *Ínsula* de 2020 López-Ríos había dejado claro que el salto de Jiménez Lozano a la ficción y su poética del relato debía mucho al ateo Américo Castro, en este capítulo, en el que no falta una cuidada reproducción facsimilar de una fascinante carta de Delibes a Castro (pp. 279-282), viene a demostrar que tanto *Cinco horas con Mario* como *El hereje* están en deuda de pensamiento del autor de *La realidad histórica de España*. Además, de sus aportaciones cabe destacar cómo reivindica que *El hereje* también se debe contemplar desde *El sambenito* de Jiménez Lozano, una novela que no solo habla de la Inquisición, sino también de la España del siglo xx y que asimismo debe mucho a Américo Castro. Este capítulo constituye un ejemplo de cómo la investigación de correspondencia de escritores puede desembocar en un replanteamiento de ciertos capítulos de nuestra historia literaria. Una aportación muy destacable en este sentido sería la realizada por Xelo Candel Vila, quien recientemente ha publicado y estudiado el epistolario inédito de dos grandes de la poesía de posguerra, Victoriano Crémer y José García

Nieto (Renacimiento, 2023). Gracias a las investigaciones de la citada estudiosa, no se puede seguir repitiendo ya más el manido tópico del enfrentamiento entre los directores de *Espadaña* y *Garcilaso*.

En «Carmen Martín Gaité en sus cartas», José Teruel, máximo experto en la escritora (editó sus obras completas), estudia la presencia del género epistolar en su producción, así como algunas de las misivas conservadas que ha rescatado recientemente. Este trabajo, pues, complementa el volumen VII de las *Obras Completas* de Martín Gaité, publicado en 2019, en el que Teruel publicó las cartas localizadas hasta entonces. El editor de *El cuarto de atrás* en Cátedra acierta al subrayar una poética epistolar presente a lo largo de toda la obra de la autora de *Entre visillos* (novela que las cartas descubren que escribió a escondidas, p. 311). Se ahonda en la singular práctica literaria de Martín Gaité, que se traduce en que «Lo que se elude en su obra literaria se refiere en sus cartas», como es intitulada la sección siguiente. En esta se efectúa un detallado itinerario a través del material reunido, donde la muerte de la hija Marta en 1985 determina los años posteriores, lo que se refleja en sus cartas y el investigador demuestra.

El epígrafe, bautizado «*Madame Ferlosio*» (pp. 308-315) por así llamarla Juan Benet, revela el hastío de Martín Gaité a ese respecto, la injustificada privación del reconocimiento de su obra por parte de muchos escritores españoles, o la «competencia que irremediabilmente hiciera sentirse segundón a uno de ellos» (p. 313). Elegantemente escrito, este ensayo constituye una aportación esencial al conocimiento del epistolario de Carmen Martín Gaité. Y en él, la denuncia de Teruel por la sistemática afrenta a la autora se efectúa de forma minuciosa, fundada y concisa sin incurrir de ningún modo en argumentaciones vacuas. De esta manera, su capítulo se enmarca en la línea de vindicación femenina del volumen ya seguida con anterioridad por Raquel Fernández Menéndez con Ángela Figuera Aymerich y Carmen de la Guardia Herrero con Consuelo Berges Rábago y Eloína Ruiz Malasechevarria. Cumple señalar aquí que, de forma paralela a este libro, Teruel acaba de publicar en Renacimiento el epistolario de Carmen Laforet y Emilio Sanz de Soto, que confirma que la escritora no renunció hasta el final a la literatura pese a su atronador silencio, y recupera buena parte de la memoria de Sanz de Soto, no registrada habitualmente de forma textual.

Pero, volviendo a *El valor de las cartas en el tiempo*, el diálogo entre las sucesivas investigaciones no finaliza en el trabajo anterior: si Arantxa Fuentes Ríos puso el foco en *Papeles de Son Armadans*, Maria Vittoria Calvi lo hace sobre *El Interlocutor Exprés*, una suerte de «revista casera» o fanzine (p. 321). Asimismo, su investigación nos retrotrae al trabajo de Teruel. En «La carta como forma de presencia: Carmen Martín Gaité y *El Interlocutor Exprés*» Vittoria Calvi expone primeramente la esencia de la revista (pp. 321-325), donde se advierte la relevancia otorgada a la documentación epistolar, para continuar con la aportación de Martín Gaité a la misma, cuyo interés por el género epistolar había quedado sobradamente

acreditado por el también editor del monográfico en el anterior capítulo. «Yo he sido desde pequeña tan apasionada cultivadora del género epistolar como mi padre» (p. 326), recoge por su parte la estudiosa, que refiere un total de doce misivas de la escritora de *El cuarto de atrás* a *El Interlocutor Exprés*.

Estas comprenden numerosos *collages* y dibujos (p. 327), que quedan analizados, pues Vittoria Calvi atiende pormenorizadamente a las cartas en el marco de lo que es un singular proyecto literario que asimismo ilumina otras formas de la parcela epistolar, contribuyendo a atestiguar la continuidad de estos estudios. Se dedica un último epígrafe a la construcción del espacio y presencia martingaitianos a través de sus misivas: «La de Martín Gaité es, inequívocamente, una escritura de presencia; en *El Interlocutor Exprés*, en particular, se impone el carácter presencial de la comunicación epistolar» (p. 334), apunta la investigadora, que asimismo proporciona muestras gráficas de uno de los escritos (pp. 335-336) para enriquecer el ensayo desde el plano visual, pues las figuras recogidas dan holgada cuenta de la altura del valor de esta otra parcela del género objeto de estudio.

Dos intelectuales de nuestras letras dialogan, por su parte, en las páginas del estudio «“Una rama de perejil”: las cartas entre María Zambrano y José-Miguel Ullán». Su autor, José Luis Gómez Toré, prueba la similitud de la condición parcialmente inestable del pensamiento zambraniano con la de la poética ullanesca (pp. 343-344), brindando una congruente lectura crítica todavía más pertinente por la usual respecto a la obra de la pensadora. La relación de ambos comienza a finales de los sesenta —en 1970 está fechada la primera misiva del epistolario (p. 345)—, aunque es al término de la década siguiente cuando realmente se afianza, perdurando hasta la muerte de la primera. Gómez Toré, que ya ha atendido a otros epistolarios como el de Ángel Crespo con José Ángel Valente o Pere Gimferrer, incide propiamente en el vínculo entre Zambrano y Ullán, que ve variar su naturaleza a lo largo de los textos. Es este otro de los aciertos de su ensayo: como bien reza la más célebre impresión metafísica heraclíteica, «en los mismos ríos ingresamos y no ingresamos, estamos y no estamos». Así, el estudioso detalla atentamente estas mutaciones en la afinidad entre ambos que los escritos denotan, y de los cuales destaca esta carta de Ullán, a propósito del exilio, fechada el 4 de mayo de 1982:

Con la esperanza de que, a través de los testimonios nunca acallados de Aranguren, Rof Carballo y Maravall, se comprenda al fin, entre las huestes afectadas de quienes hoy reclaman una presencia que siempre se negaron a ver, que tú solo podrás volver —como nunca has dejado de hacerlo— si vuelves acompañada entre los peregrinos, cuyos rostros has visto de cerca, cuyo aliento has sentido y cuyos labios reseco por la sed has querido humedecer. Con la esperanza de que se comprenda que tú no quieres la singularidad, sino la comunidad, la total reintegración; en definitiva: la pura

victoria del amor. Por si lo silenciado fuera mucho, ahí te mando una rama de perejil y el espejo soleado de mayo (p. 356).

Proyectos, artículos periodísticos o incluso el recuerdo por el suicidio de una amistad —el escritor cubano Calvert Casey— desfilan en el transcurso del estudio, todo lo que es acompañado por las valoraciones de sus interlocutores, que Gómez Toré logra enlazar eficazmente en el desarrollo de su texto. El valor patrimonial y lírico de las misivas que estudia resulta indudable —véase únicamente la carta de Zambrano del 29 de septiembre de 1981 (p. 349) a raíz de una fotografía conjunta, cuya completa transcripción es igualmente un atino— para sumergirse en este periodo histórico, al hilo del cual puede subrayarse en la correspondencia las reflexiones de Zambrano sobre el exilio (pp. 355-357), entre otras muchas cuestiones de resaltable interés para la labor historiográfica sobre los dos interlocutores.

En «La relación entre Carlos Blanco Aguinaga y Rafael Chirbes a través de su correspondencia» Álvaro Díaz Ventas analiza la honda relación intelectual y humana de ambos, que determinó la producción literaria del novelista valenciano. Este estudio de la correspondencia arroja luz sobre la obra narrativa de Chirbes, y de hecho entre las misivas hallamos comentarios a propósito de trabajos como *Sobre el modernismo, desde la periferia*, de Blanco Aguinaga (pp. 364-365). Y el principal mérito del investigador es proporcionar un exhaustivo marco para atender al conjunto de los textos: en efecto, complementando el trabajo archivístico con los diarios de Chirbes, Díaz Ventas, quien acaba de rescatar los trabajos de crítica literaria y opinión publicados por el autor de *Crematorio* entre 1975 y 1980 (*Asentir o desestabilizar. Crónica contracultural de la transición*) llega a «completar algunos vacíos» (p. 369) al respecto de otras obras, al igual que documenta diversos desencantos personales por la recepción de otras y ricas opiniones en relación al fin de siglo.

Todo ello se efectúa de un modo perfectamente sistemático, que desprende una especial atención a la cohesión y coherencia de cada parte del ensayo para la agilización de su lectura. Estas también se alcanzan por las pertinentes anotaciones al pie que evitan la interrupción de la lectura, como ocurre al especificarse que «las citas de los volúmenes de los diarios de Rafael Chirbes todavía inéditos en el momento de redacción de este trabajo se extraen de los mecanoscritos preparados por el autor» (p. 363). Así, el estudioso consume una sostenida labor crítica por los ejes temáticos de la correspondencia, que contiene una notable particularidad: su naturaleza digital, pues se compone en su totalidad de *e-mails* (salvo la misiva tradicional del 1 de noviembre de 1987) que ya anuncian una nueva etapa para la escritura epistolar y su subsiguiente investigación.

No en vano, entre los razonamientos esgrimidos en la introducción de Teruel y López-Ríos acerca de la cohesión del monográfico, llama la atención el último, que reza: «Una misma nostalgia de lo que lleva camino de desaparecer, de un arte sutil en proceso de extinción» (p. 21). Si este arte efectivamente se desvanecerá,

por desgracia, en el oscuro revés del tiempo, o se convertirá en algo anecdótico —tal vez ya lo haya hecho—, en una práctica desfasada, y compartirá junto al telégrafo las salas de los museos, es algo que deberá colegirse en el azaroso futuro que ya nos espera. Hoy, la trascendencia de la correspondencia de nuestros escritores queda más que acreditada gracias a los casi cuatro cuidados centenares de páginas que conforman este libro colectivo. Redes, proyectos, datos, obras, identidades, visiones, pareceres, debates o vivencias figuran en la quincena de ricas investigaciones sobre estos epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936, que, sin lugar a duda, serán de referencia para trabajos posteriores.

*El valor de las cartas en el tiempo* nos lleva de la mano a través de los contextos personales e históricos de los escritores: cada ensayo nos introduce en la intimidad de las vidas de figuras literarias emblemáticas, permitiéndonos comprender sus motivaciones, dilemas y pasiones a un nivel que va más allá de sus obras publicadas. No obstante, al margen de dichas voces fundamentales, uno de los logros más notables del libro es su capacidad para coadyuvar a rescatar del olvido a autoras y/o intelectuales que habían permanecido parcial o totalmente al margen de la atención académica, como es el caso de Ángela Figuera Aymerich, Consuelo Berges Rábago o Eloína Ruiz Malasechevarría. Al poner en relieve estas figuras cuasi silenciadas, la obra no solo enriquece el panorama literario hispánico, sino que pone de manifiesto asimismo la relevancia de explorar y valorar la diversidad de voces en la historia de la literatura. En conjunto resulta, en definitiva, un novedoso trabajo que enriquece nuestro entendimiento de las letras españolas tras el año 1936, y que constituirá un asidero como fuente de saber y reflexión historiográfica y cultural.

Así, la pregunta inicial con que este trabajo comenzaba queda debidamente respondida: no puede dudarse de la importancia y necesidad de preservar los escritos personales de nuestros autores, de editar sus epistolarios, siempre y cuando sus herederos legales lo autoricen, y de estudiarlos, pues muchas veces son literatura en estado puro. En el comienzo, asimismo, me refería a Javier Marías, quien pese a su negativa a dotar al enfoque archivístico de la importancia académica que merece, otrora había cavilado y advertido: «Cuán poco queda de cada individuo, de qué poco hay constancia» y «son tan pocos de los que queda memoria o registro», en *Mañana en la batalla piensa en mí* (1995: 101) y en *Negra espalda del tiempo* (1998: 235) respectivamente (novela esta última que, no obstante, incluye parte de distintas misivas propias).

En cualquier caso, observadas las riquezas literarias reveladas, solo cabe sostener que, sí: merece la pena adentrarse, a través del estudio de los epistolarios, en la constancia de los pasos de nuestros escritores por este acelerado mundo, en el registro de sus inquietudes y devenires vitales, en su honda pero perecedera huella más íntima que de aquí en adelante puede permanecer por siempre entre sus lectores. De ahí deriva, en definitiva, el valor de las cartas en el tiempo, pues como

concluyó T.S. Eliot hace casi una centuria, recuérdese, «si uno puede realmente penetrar en la vida de otro tiempo, está penetrando en su propia vida». Y no existe privilegio mayor.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BOU, E. (2006): «La edición de epistolarios: autor y lector», en J. Martín Abad (coord.), L. Romero Tobar (coord.) y N. Iglesias (coord.), *Seminario de Archivos Personales (Madrid, 26 a 28 de mayo de 2004)*, Biblioteca Nacional, pp. 251-258.
- JUÁREZ LÓPEZ, A. (2021): «El editor como autor: prácticas ecdóticas en textos epistolares», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30, pp. 501-531.
- MARÍAS, J. (1995): *Mañana en la batalla piensa en mí*, Anagrama, Barcelona.
- (1998): *Negra espalda del tiempo*, Alfaguara, Madrid.
- (2021 [25 de abril]): «Los calzoncillos de Conan Doyle», *El País Semanal*. En línea: [El País Semanal](#).
- TERUEL, J. y S. LÓPEZ-RÍOS (eds.) (2023): *El valor de las cartas en el tiempo. Sobre epistolarios inéditos en la cultura española desde 1936*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main. Colección La Casa de la Riqueza, Estudios sobre la Cultura de España, 74.

PLURITEMATISMO, HIBRIDISMO, SINCRETISMO Y FRAGMENTARIEDAD  
EN *¡TODOS O NINGUNO! WORLD'S GAME*, DE JUAN CEYLES DOMÍNGUEZ

ENRIQUE MATÉS VILLALBA  
Universidad de Málaga

Recepción: 18 de diciembre de 2022 / Aceptación: 30 de enero de 2023

**Resumen:** El presente trabajo se propone realizar un análisis exegético completo de la novela *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, de Juan Ceyles Domínguez, la cual ha sido publicada en el año 2022 por la editorial El Toro Celeste dentro de su colección «Uróboros». Dicho análisis se estructura, tal y como anuncia el propio título, metodológicamente en cuatro bloques: «El pluritematismo», que se construye, principalmente, desde tres ejes: la ciencia, la ciencia ficción y los proyectos científicos utópicos; «El hibridismo», que se produce en la multiplicidad de discursos que permite y favorece la narrativa de Ceyles; «El sincretismo de la voz narradora», que pretende categorizarse según las diversas formas que esta toma; y «La estructura fragmentaria», clave explicativa de esta y de otras obras del autor. Con todo ello, se contribuye al estudio del universo de la obra de Juan Ceyles Domínguez y de la inaudita colección «Uróboros».

**Palabras clave:** pluritematismo, hibridismo, sincretismo, fragmentariedad, juego, Ceyles.

**Abstract:** The present paper intends to carry out a complete exegetical analysis of the romance *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, by Juan Ceyles Domínguez, which has been published in 2022 by the publishing house El Toro Celeste within its collection «Uróboros». That analysis is structured, as the title itself announces, methodologically in four blocks: «Plurithematism», which is built, mainly, from three axes: science, science fiction and utopian scientific projects; «Hybridism», which is produced in the multiplicity of discourses that Ceyles's narrative allows and favors; «The syncretism of the narrative voice», which is intended to be categorized according

to the various forms it takes; and «The fragmentary structure», an explanatory key to this and other works by the author. With all this, it contributes to the study of the universe of the work of Juan Ceyles Domínguez and the unprecedented collection «Uróboros».

**Keywords:** plurithematism, hybridism, syncretism, fragmentarity, game, Ceyles.

La imposibilidad fáctica —que no imaginaria— de prologar un libro con un solo de trompeta lleva a Juan Ceyles Domínguez en su última novela, *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, a «orientar afectiva y poéticamente el relato a través del verso “La crueldad del jazmín”, de Juan Blas Delgado, “padre poético-espiritual de una estirpe irremediadamente abocada al exilio”» (p. 13) desde un valle perdido en una provincia andaluza, donde inició su diáspora particular el ramillete de soñadores que, como personajes, vertebran la novela de Ceyles, una novela que tematiza nuestra existencia como un juego —*World's Game*— de reglas ignotas, donde el soñar se revela como sustancia de la vida, lo cotidiano como universal y el sentimiento como salvación.

El jazmín, «emblema del destino en la historia de un personaje que ansiosamente busca la belleza», oculta, sin embargo, la crueldad de embelesar la razón con su embriagadora fragancia para conducirla, a través de la ensoñación, por un camino no exento de sufrimiento y dolor: el universo de la utopía o de la locura.

Ya en el prólogo a su libro *Inventario de poemas crónicos y metafísicos* (Ultramar, 1999), escribía Juan Ceyles que el quinto y último propósito era: «controlar —al menos transitoriamente— mi tendencia críptica para hacer una propuesta a favor de lo que quiero llamar “ultrarracionalismo sentimental”». Propósito, por lo demás, incumplido, tal y como demuestran *It, Las tripas de la razón* y, ahora, *Todos o ninguno*, dado que la propuesta narrativa de Ceyles tiende de forma instintiva a un lenguaje polisémico y, a menudo, críptico, como he indicado en otras ocasiones. Necesita de la oscuridad barroca de la relación significado-significante, el neologismo y la palabra como juguete del pensamiento, así como de la experimentación lingüística, particularizadora de su estilo en lo formal, junto a la fantasía cósmica que se va derramando en el contenido, porque «la ficción es la que nos descubre la esencia de la realidad, como la enfermedad la de la vida» (p. 19).

Ficción no solo en la parcela de la anécdota, sino también en la persistente búsqueda de la plasticidad del discurso y la originalidad conceptual ensayada a través de las voces narradoras de la novela. Ficción anclada a una realidad de la que se extraen conclusiones sobre nuestra actitud ante la naturaleza, la falta de respeto hacia ella de nuestro presente global, que aumenta y multiplica los peligros derivados de la sobreexplotación de los recursos naturales. Ficción en la consumación de aquella romántica condición humana que nos impulsa a la utopía.

Error de lectura es intentar recomponer los muy diversos elementos que la novela nos brinda en aparente desorden, como si se tratara de las piezas de un puzzle,

ya que las piezas no encajan en esa ilusión o aspiración última de componer una imagen real, panorámica, precisa y verosímil. Por el contrario, esas piezas buscan una inmersión en las profundidades del sentimiento humano, la poesía, el humanismo, la imaginación y la fantasía, con independencia de su orden discursivo en la unidad libro que los cohesiona.

En este sentido, la novela de Juan Ceyles, cuarto título de la colección «Uróboros», publicada por El Toro Celeste, resulta un ejercicio literario experimental que distorsiona los ejes constitutivos del género de la novela, de la escritura misma, en términos de encaje literario, ahormado, ajustado a la teoría al uso, para atender más a un encuadre de lo que podría considerarse una poética propia, ya ensayada en las tres obras precedentes, sostenida en la desestructuración compositiva o, si se prefiere, configurada en la fragmentarización como forma de composición de un discurso híbrido de formas narrativas, poéticas y expositivo-ensayísticas.

Pluritematismo, hibridismo, sincretismo de narradores, estructura fragmentaria, dislocación temporal, experimentación lingüística, simbolismo espacial, simultaneidad, flujo de conciencia y la nada excepcional presencia del lenguaje poético imbricado en toda la escritura son los ingredientes de una fórmula escritural —novela híbrida— agudamente vanguardista, capaz de incomodar a un lector hecho a las fórmulas convencionales de tratamiento temático, reticente a experimentos que lo desestabilicen en el seguimiento de las acciones, o de la evolución de los personajes y las tramas, por las prolijas intercalaciones de discursos diversos que originan la pérdida del orden lineal y el distanciamiento del concepto de novela tradicional.

El lector ha de ser consciente de estar ante una narrativa donde el principal valor es el hecho puramente literario, el factor literario en sí mismo, donde el lenguaje, en este caso de la novela, sufre un proceso de extrañamiento de orden estético que lo aleja de toda fórmula convencional o de género, no tanto en el contenido como en la técnica y el lenguaje.

## 1. El pluritematismo

A través de la peripecia vital de Hilario, antihéroe como el resto de los coprotagonistas de esta novela, el lector asiste a una historia fundamentada en vivencias propias —una constante en las obras publicadas hasta ahora de nuestro autor en la colección «Uróboros»— que recrea al soñador quijotesco que persigue la utopía de lograr, con su entrega personal, el equilibrio del hombre con la naturaleza, a la cual el propio hombre ha castigado con su acción irresponsable desde la modernidad; un soñador que pretende corregir las desigualdades entre los seres humanos, que ansía la Hermandad universal, que habrá de alcanzarse mediante la conexión de la cuota de energía individual de cada hombre solo en el universo.

Pero también suma este personaje a su quijotismo la picardía y la listeza del pícaro. Nos recuerda al pícaro que quiere medrar en la sociedad, aunque con fines muy distintos a los de los personajes de las novelas picarescas del siglo XVII, pues su interés último está en un fin noble, la igualdad entre los hombres, la empatía, y la amistad:

Ejerció la resiliencia y la versatilidad para adaptarse a cualquier circunstancia... atendía con igual tacto las opiniones de unos y de otros por muy antagónicas que fueran. Siempre resolvía con una propuesta satisfactoria para ambos contendientes... Su empatía lo llevó a encontrar sin dificultad morada y acompañamiento, dispuesto siempre a compartir sus escasas o nulas pertenencias y su inagotable conversación (p. 452).

Tanto en Hilario como en los demás personajes de *Todos o ninguno* late una profunda reflexión sobre la condición humana y su pugna existencial. El grupo de individuos, Hilario, Carlos Fabián, Jesús Ingelmo, Lauren, Jaime Silva —también llamado Ángel y Andrés—, fueron alumnos de los escolapios y, a su través, nos adentramos en la crisis existencial que desencadena en ellos aquella educación practicada en muchos centros religiosos en la España de mitad del siglo XX. Es un tiempo en el cual la Iglesia ejerce una posición de poder como ninguna otra institución en la transmisión de credos e ideología. Hace víctimas de ella a chicos jóvenes e inexpertos, fácil material para la manipulación y los excesos de variadas índoles: las malas artes persuasivas, el castigo corporal o el abuso sexual... Todos ellos soportarían esa carga emocional durante sus vidas, intentando darse una respuesta a sí mismos que dé sentido a tanto horror. Unos perderán la fe para siempre, otros se reencontrarán con ella a pesar de la tortuosa experiencia vivida en el seno de la Iglesia, y todos acabarán formando parte de la Hermandad liderada por Hilario que los llevará, con el correr de los tiempos, a promover y desarrollar los más grandes y sorprendentes inventos que se mostrarían en la Exposición Universal de Sevilla en el año 1992.

La ciencia, la ciencia ficción y los proyectos científicos utópicos contribuyen de manera importante a la pluralidad temática de la obra. Hay una inmersión en la ciencia no oficial, más fascinante y fantástica, más utópica y más acorde a estos personajes singulares que todos podemos reconocer en la realidad; un acercamiento a la heterodoxia del pensamiento a través de fuentes librescas de autores como Richard Buckminster Fuller, Louis Pauswels y Jacques Bergier, Eugenio Trías o Tony Judt.

La confianza que depositan en las ciencias y en la tecnología Lelu, Lauren, Iona; su fe y su perseverancia los obligan a implicarse en este singular proyecto de transformación del mundo desde la insospechada Patagonia. Ese lugar remoto, donde lo que comenzó siendo un pozo de escasos metros se convertiría en el gran laboratorio de siete túmulos «subterráneamente interconectados», en los cuales se

alojarían los laboratorios para ejecutar las más prodigiosas clonaciones e inventos: «la maqueta del geoscopio concebido por Bucky», los simuladores de vuelo intergaláctico, la televisión bidireccional, etcétera (p. 200 y ss.), «así como lograr un simulador virtual de agujeros negros, crear estrellas de mar luminosas, incluso algas musicales» (p. 225 y ss.), en un guiño a la desmesura de aquellos personajes enajenados, orates en quienes paradójicamente reside la esperanza de la salvación del mundo (p. 151 y ss.), y en quienes se producirá la compactación de «utopías míticas, ucronías históricas, legendarias... El eterno retorno, el contradictorio saber de lo esencial y lo mutante... Rescatado de la ciencia, de la tradición, de la mitología, de la religión o de la completa farsa literaria» (p. 281).

Las temáticas tangenciales a la trama principal se van incorporando en el planteamiento inicial según los intereses particulares de las voces narradoras. Es una novela poliédrica donde cada narrador ofrece un punto de vista e intereses distintos e, incluso, alejados de la trama principal de la novela, es decir, la del recorrido vital y existencial de Hilario y su conexión con la comunidad de inventores centralizados en la Patagonia. En esta variada muestra de asuntos cobra especial relevancia la trama de los «pagarés chinos» por su trascendencia para el protagonista, Hilario, y su conexión con Eulogio Esteban Iglesias do Porto, Lelu, «dos guerreros sin ejército. Dos miembros escurridos de un coro wagneriano» (p. 486).

Lelu, depositario de ochocientos millones de dólares en pagarés del Tesoro, cedidos en una borrachera por su compañero de pupitre en la infancia, Raúl Alfonsín, desaparece tras un entramado de sociedades creadas por él mismo y deja en la estacada a cuantos habían confiado en él bajo la promesa de pingües beneficios, una vez que el gobierno chino abonara las correspondientes cantidades a cuantos acreditaran poseer tales pagarés. Pero se resuelve para hacerlos desaparecer a la postre y así tapar, de una vez por todas, las vergüenzas de su emisión durante el trienio 1946-1949, «cuando la pobreza del Estado comunista había alcanzado las gélidas cumbres de su magna utopía» (p. 361).

La desaparición de Lelu y la búsqueda iniciada por Hilario a través de diversos países en un periplo de veintidós meses representa la aventura final y el descenso a los infiernos o a los cementerios del soñador Hilario, el individuo noctámbulo que, durante toda su vida, había buscado

[...] emular a Colbert en la versión que se había imaginado, reclutar a la mejor tripulación, una leva entusiasta y voluntariosa, crear una escuela de poetas prometeicos como Einstein, Averroes, Ibn Jaldún, Al-Juarismi, Bucky... capaces de descalabrarse por alcanzar esa verdad que no concuerda con nada hasta después de que el tiempo acabe y lo deje todo en evidencia (p. 472).

Una búsqueda sin tregua, sin medios económicos, sin condiciones; mas con la perseverancia de quien se sabe en posesión de una motivación ancestral y una

convicción que ni la cárcel, ni siquiera la muerte, podrá arruinar, puesto que se fundamenta en la confianza depositada en él por Lou Marina, la musa inspiradora de sus sueños, su hipostasiada Dulcinea.

El amor puro que se profesan Andrés, el cartujo y Cristina, la creación poética, el sueño de la existencia, el destino, la conciencia, el arte y la vida como juego —«world's game»—, desarrollados en el fragmento «Plasmaciones», son muestra de la pluralidad temática a la que nos estamos refiriendo.

## 2. El hibridismo

La diversidad de discursos en la obra de Juan Ceyles Domínguez es una marca identificadora de la novelística del autor. En *Todos o ninguno* se amalgaman y se solapan el discurso narrativo en diferentes estilos, el discurso poético y el discurso expositivo.

La narración es la modalidad discursiva dominante y se desarrolla de forma no lineal a lo largo de toda la obra, centrada secuencialmente en los personajes y en la descripción de espacios, donde cobra especial relieve el Lugar sin nombre desde donde un grupo de jóvenes parte a la mina o al internado de los Padres Escolapios, y a partir de aquí, en las extensas páginas de la novela, a reencontrarse para construir la utopía.

Las peripecias de cada personaje en su particular cruzada y la confluencia en la Hermandad liderada por Hilario ocupa el grueso de una narración, abigarrada de reflexiones, poesía, sarcasmo, realidad y, a la vez, realismo mágico. El autor gestiona un plan de trabajo que no siempre respeta las instancias narrativas de espacio y tiempo ni la estructura tradicional. Los personajes compañeros y socios de Hilario, a quien dedica una mayor atención en las partes inicial y final —en los epígrafes «Ecuilizadores» y «Flashback»— prorrumpen de forma abrupta, en una voluntaria elisión de referencias previas donde Ceyles elige, como ya hiciera en *It* y en *Las tripas de la razón*, la narración discontinua y fragmentaria.

El fragmento narrativo se apresura, entonces, a adquirir tonalidades líricas con comparaciones y largos e hipotácticos párrafos trufados de imágenes poéticas y referencias literarias:

El maestro y el poeta, que ambas profesiones confluían en la misma persona, bicéfala por antonomasia siempre estaba/estaban de guardia esquizofrénica y hacían puntualmente las rondas en la escuela y en la taberna. O, reclamados, asistían a alguna alcaicería de la circunscripción, donde solía celebrarse la tradicional tertulia de los viernes. El maestro poeta (o viceversa) asistía a ellas como Machado o como Juan de Mairena; ambos inseparables cual aquellos, destilando tierras de Castilla y patios de Al-Ándalus donde maduraban estoicamente los pomelos y eróticamente los limoneros [...]. Sol había

con frecuente obstinación, desde luego, pero sobre todo lunas rezagadas y absortas, que se sabían convexamente longevas [...]. Ella (la luna) no sabía salir de su laberinto ensimismado, escapar de su escafandra onanista hasta que el sol ígneamente cóncavo la empujaba, obligándola a abandonar su lecho. Y se iba con los ojos hinchados de no dormir por puro vicio, con el clítoris destrozado de tan abusivo trasiego... (pp. 32-33).

La ironía tan presente en su obra domina el discurso del narrador en las páginas donde se trata el tema de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, la hiperbólica construcción en la Isla de la Cartuja, «una caótica parafernalia que recordaba el complejo montaje de un circo traqueotómico» (p. 385). Un caos que se representa con el tono desmesurado de sus largos párrafos descriptivos, cargados de ironía y de enumeraciones que enfatizan la imagen de desorden que vivió la ciudad de Sevilla en la efeméride del mal llamado Descubrimiento:

Frenéticas jornadas en las que nadie dormía. La Itálica romana, desvelada parecía desde entonces. Enormes focos, sirenas admonitorias, ambulancias despavoridas en un continuo *rally*. Los pedigüños y tullidos de aquí para allá desconcertados... Las iglesias daban sesión doble y misas rogatorias para que no lloviera el día del traslado. Todos se trasladaban; arrastraban pianos de cola, melodeones, jirafas, cabezudos, emperifolladas bailarinas desplazándose sobre ruedas. Bultos enormes colgados de los brazos de las grúas se columpiaban sin piedad de un lado a otro... (p. 385).

E ironía y hartazgo es lo que se percibe en la visión crítica que se desprende en el tratamiento del motivo de los fastos de la Expo '92: sus personajes, «entendíos», espabilados y medradores, en el instante de esplendor inversionista más importante que acabó siendo el evento para la ciudad de Sevilla: «Había más pollos en litigio; de hecho, todas las naves migratorias acudieron al llamado y construyeron sus nidos en el entramado de las catenarias, reales o ficticias. Aquel polluelo multicolor (alicorto y narigudo) fue el principal responsable del reclamo» (pp. 396-397); de cuya resaca, acumulada por meses de despilfarro, el narrador hace una descripción metafórica cargada de reproche y vergüenza: «Tras la Danza del Té en el penúltimo Palacio de Cristal, se retiraron a sus aposentos. Sus señorías ostentaban atuendos demodés (de un día a otro) y pelucas alopécicas que recientemente habían sido frondosas» (p. 423).

El discurso narrativo exhibe una variedad de estilos y de registros que lo identifican como uno de los rasgos distintivos más notorios de la prosa de Juan Ceyles. La lengua de los narradores alcanza, por tanto, una gran variedad de registros y niveles y el tono solemne se alterna, en muchas ocasiones, con el hermetismo del lenguaje en momentos de inspiración expresionista. Y a todo ello se suma el conceptualismo de los frecuentes, apotegmas y frases lapidarias, por ejemplo: «¿Qué otra cosa existe que no sea jugar? Dime una» (p. 215); «La muerte se identifica

con la perfección»; «La naturaleza irá siempre más allá de las ideas estrechas»; «Caer no es lo último, sino dejar de dar un paso sobre otro»; «En el fracaso no está la muerte, la muerte está en quien solo busca el triunfo» (pp. 358-359); «Solo quien busca puede legitimar la esperanza» (p. 455); «El que viaja se despliega en sus atributos y acepta el empuje del viento» (p. 455).

La carga poética de la prosa de Ceyles aparece y desaparece de la narración, que cambia de tono y de estilo según la materia narrada. En la historia de amor de Andrés (el Cartujano) y Luz Ulloa (Cristina, después) el amor obra el milagro del reencuentro con la fe y la transformación del enamorado en un ser entregado en cuerpo y alma a los demás, en la convicción de dedicar el resto de sus días a crear hospitales y a dar charlas científicas, al tiempo que recogía cartones por la noche:

Con ella cobraba sentido el mundo, ahora sí podía entender la obra del Hacedor. Su vida consistiría a partir de entonces, en esa re-creación; revelación del ser; atracción sobrenatural que le hacía abstraerse a todo y no pensar en nada... Aquella experiencia era suficiente para comprender y justificar la existencia, Ni siquiera Dios le había dado tanto, salvo que ÉL fuera ella misma (p. 104).

La narración se eleva con descripciones detalladas, enumeraciones, símiles y metáforas, en un tono mesurado y con un ritmo sostenido en la construcción sintagmática, los cuales favorecen la fluencia, a pesar de los extensos párrafos y un estilo profuso de ornamentación que nos evoca a Carpentier:

Tras cruzar el puente abordaron un paseo de cilindros; allí mismo se iniciaba una pérgola enracimada y frondosa, cuyas escalinatas descendían a un melancólico embarcadero; allí abajo apenas se perfilaba el pronunciado cuello de una góndola solitaria. Las piedras de las columnas reflejaban las grietas opacas del monóculo lunar (su iris agrietado). La geometría sobremontada de los capiteles y el remate cupular recordaban la suntuosidad de un mausoleo.

La casa se alzaba con la sombría dignidad de los templarios. Anchos muros se adivinaban, túneles secretos abordados desde lejanos continentes, sombras de aspas cruzaban la fachada mostrando la inequívoca predisposición de la orden al sacrificio. El tiempo parecía agotarse en la altiva luminiscencia que se avecinaba.

Tras fundirse en un silencioso abrazo se separaron. Pero un oxímoron, una vez que se ha originado, es conceptualmente inseparable. Como si se hubiese resquebrajado un velo y arañas luminosas se desprendieran... En ese instante cayó el telón (p. 103).

Por el contrario, el narrador adopta un tono más sobrio, aun coloquial, para la presentación del personaje de Lauren, el gran seductor y encantador de personas:

«Esta era la absenta litúrgica que, al tiempo, simbolizaba la búsqueda del santo Grial en el desfiladero escatológico, haciendo humano y mundanal lo que los fraudes teologales nos han afanado durante siglos» (p. 130). Desaparecen los elementos ornamentales y los descriptivos persiguen, sobre todo, fijar de manera objetiva los rasgos de una personalidad capaz de encandilar a la persona más obtusa que se le presentase:

Su dinámica, minuciosa y anticipatoria, le permitía controlar el tiempo y acceder en cualquier momento y por cualquier resquicio a la voluntad de sus víctimas. El candor que mostraba su enigmática gracilidad generaba confianza y quietud y la víctima aceptaba complacida la ceremonia, que solía acabar en beatífico sacrificio del ser en sí, que se sentía congraciablemente deglutido y regurgitado. Nadie podía sentir ofensa sino fortuna en el encuentro, ya que los liberaba de la monotonía, del tedio, de la aburrida linealidad, para acceder a una dimensión nueva (pp. 127-128).

El discurso del narrador omnisciente es interrumpido por diferentes modelos textuales que van desde la reflexión filosófica del monólogo interior a la meramente expositiva o a la inserción de poemas: «Se me escapan —disociados— los sueños...» (p. 287); o «Soñé la existencia...» (p. 163); pensados por el personaje y materializados por el narrador autor que presta su voz al personaje en diferentes momentos de la novela. Llama la atención, además, el «Glosario para la salvación de las especies: Historia del ketchup» (p. 429), la del muñeco Madelman (p. 405) y la de los girínidos (p. 95), inserciones que pueden recordar a las interrupciones publicitarias en las emisiones televisivas.

A lo largo de sus páginas, hay significativas recreaciones de hitos culturales en el ámbito del cine —la falda revoloteada por el viento de Marilyn (p. 478)—, de la literatura —el secuestro de Antígona (p. 499 y ss.), la ribera del Liffey, donde se bautizaron literariamente Hilario y Lou Marina— y de la música —«Thriller», de Michael Jackson (p. 478), o el concierto de Gato Barbieri, donde se encuentran Lou Marina e Hilario—. La pintura participa en este juego creativo, que consiste en revivir escenas y motivos, tal y como sucede con el cuadro de Gisbert (p. 110): la dramática espera del general Torrijos ante el pelotón de fusilamiento.

### 3. El sincretismo de la voz narradora

En *Todos o ninguno* la narración la ejecuta un narrador omnisciente que domina la historia de los personajes desde sus inicios en la Aldea, su evolución en las trayectorias vitales seguidas por cada uno de ellos y en el devenir final de sus vidas. Soporta el peso de la historia con su intervención en cincuenta y tres secuencias narrativas que desarrollan la trama principal de la novela, el periplo vital

de Hilario y las restantes tramas cruzadas que se desenvuelven con el concurso de los personajes vinculados a Hilario: Lauren, el Cartujano, Diodoro, Jesús, Lelu, Iona, Lou (Marina), Luz (Cristina) y un buen número de secundarios: Oscar Melbet, Castro, Nájeras, Surmuleo, el sepulturero o Sardeli, entre otros. Un mismo personaje puede tener nombres diferentes —privilegio de este narrador— sin justificación alguna. El Cartujano es Emilio, Ángel o Andrés. Lelu es Eulogio Esteban Iglesias do Porto. Luz será Cristina.

Una realidad narrada en el relato puede no ser la versión definitiva de lo acontecido, puede adquirir segunda y tercera opción de desenlace temático o, si se prefiere, de solución final por la indeterminación o las dudas del propio narrador omnisciente. Así ocurre con los encuentros de Luz Marina e Hilario y con los distintos desenlaces de la conexión Lelu-Hilario, quienes pudieron coincidir en un cine (p. 483) o en el parque incendiado de Las Vegas (p. 483): «Puede que así fuera. Aunque acaso tampoco hubiese sido de este modo el encuentro o la conexión fática» (p. 484); «Se conocieron, supongo ahora, en un bar de las antípodas» (p. 485); «Dónde fue o cuándo... / En un mar de altas montañas o en un bar de carretera... / El bar resulta el sitio más creíble. Quizá nunca salieron de allí, o ni siquiera despertaron de la borrachera» (p. 488); «Dónde fue o cuándo... / Este podría ser el final. Pero no lo es, pues pedirán otra ronda. La literatura es un trago interminable» (p. 489).

La voz de la reflexión filosófica, ideológica y, con frecuencia, la voz de la búsqueda existencial es la del narrador en primera persona, que podría corresponder a la conciencia de Hilario, el flujo de su pensamiento en el soliloquio de su soledad, si bien en ocasiones esta voz se ve más identificada con la posición del autor. Este narrador se comporta como alguien ajeno a la historia narrada, aunque se pronuncia a veces sobre ella, preocupado por hacer anotaciones a modo de las anotaciones de un diario o cuaderno personal.

Realiza reflexiones en primera persona sobre temas diversos. En las páginas 149-152 reflexiona sobre esos seres desahuciados de la gloria, los débiles, vagabundos —los tripulantes de la nave Tierra de Buckminster Fuller— que salvarán el mundo, en esta metáfora utilizada por el narrador omnisciente que lo identifica con Hilario. En las páginas 191-193 diserta sobre la conducta, el miedo y el destino; otras ocasiones las dedica a hablar de la vida como juego, especialmente en el cuarto bloque titulado «Plasmaciones». Hace abstracciones, incursiones poéticas, discursos expresionistas, amalgamando ideas variopintas con un tono vehemente e irracional (pp. 257-261) y, a menudo, parece estar directamente vinculado al autor: delibera sobre el desgaste personal en el trabajo de escribir, sobre la disyuntiva entre escribir o vivir sin más:

La experiencia de escribir, desangrarse mentalmente intentando ajustar, apurar, condensar, intensificar la consciencia a todo fenómeno que me implica o al que yo me implico, me in-corporo, me in-volucro.

Fenomenología del escribir. Fenomenología del pensamiento. Antifenomenología de la neutralidad.

O, por el contrario, la voluntad de no hacer, de negarse. Invocar resistencia, rehusar los cauces, refutar el encausamiento, el consenso, el vocabulario compartido. Cerrar los ojos herméticamente. Ponerles parches. Tachar los labios. Enmudecer. Eludir las tendencias, Desaparecer socialmente, políticamente, literariamente. No dejarse ver... (p. 297).

Puede realizar un discurso sobre el hermetismo de las reglas de la moral, sobre la persistencia del mal, sobre la teología (pp. 369-371). Parafrasea a autores que ha leído para sostener sus argumentos: hablando del destino como pájaro que reparte las cartas del juego de la vida, cita a McLuhan cuando dice que «el juego enfría las situaciones calientes de la vida real imitándolas» (p. 207), y no es la única fuente explícita, como he referido arriba. Practica el monólogo interior, como puede verse en «Panoramas» (pp. 459-460); recurre habitualmente al soliloquio para interrogarse sobre la condición humana, sobre el peso del subconsciente en la vida de los humanos (pp. 505-506); y se sumerge en el discurso poético, creando imágenes: «El sol se columpiaba en el vaivén de los cipreses... Un juego de hexágonos en el diapasón de los ojos» (p. 251); a la par que dramatiza el monólogo reproduciendo el diálogo consigo mismo (pp. 251-255).

Pero, en relación con este narrador, que anota en una especie de diario, que reflexiona, que se pregunta y se responde dirigiéndose, con frecuencia, a una segunda persona —a un tú o al lector— y que puede identificarse con Hilario, cabe destacar que en la novela hay una tercera voz solapada con la de este narrador segundo y que interviene en ella con una marca distintiva, que es la letra cursiva. Sus intervenciones, unas veces, apuntan al narrador segundo y, otras, adquiere una identificación muy notoria con el autor del libro, el propio Juan Ceyles Domínguez. En la segunda intervención de esta voz en la novela, expone su desasosiego al presentir que los esfuerzos del poeta en transmitir sus sentimientos pueden resultar vanos:

Quando alguien (me) habla de poesía, siento reparos; no sé a qué atenerme. Cuando escucho a alguien leer o interpretar un poema, si intento prestar atención me pierdo entre las palabras, que se comportan como una floresta inquieta que me deja intranquilo porque a ninguna puedo atender... Quiero transmitirle que valoro su esfuerzo, su tenacidad... y lo acompaño en el sentimiento, como en un velatorio. Sí, porque en cada intento, el poeta muere, si antes no mata él a su vástago (p. 125).

Habla sobre el aprendizaje, la amistad y el amor (pp. 133-135), introduce poemas (pp. 269, 279 y 491-494), retoma ideas ya expuestas por el narrador omnisciente

sobre la necesidad de buscar «ingenieros que crearan los artefactos necesarios para poner a punto esta nave espacial» (p. 138) salvadora de la humanidad. Y, al afrontar las grandes incógnitas que se ciernen sobre el individuo, su monólogo se tiñe de pesimismo: habla del bocado de la manzana bíblica y la inmortalidad como esa «patria inalcanzable que tenemos clavada en el subconsciente, imposible de reprimir y nervio de todas las rebeliones... Por un bocado ¡todo lo que tendremos que soportar» (p. 247).

El sincretismo, pues, se explica por la confluencia de diferentes voces narradoras, que a veces se mezclan, se solapan y confunden con los personajes o con el autor y que, como hemos visto, tienen objetivos e intereses distintos: un narrador cuenta una historia y otro reflexiona como un personaje de esa historia, o tal vez como Juan Ceyles.

#### 4. La estructura fragmentaria

La estructura de *Todos o ninguno* se conforma en seis bloques de contenido titulados y un prólogo. El primero, «Una historia del jardín antropocénico», presenta el Lugar y la infancia de Hilario. El segundo, «Interregno», se centra en Ángel y Lauren —dos historias, de amor una y de lucha existencial otra—, además de introducir al personaje de Diodoro, el observador. El tercer bloque, «Causas originarias, razones perentorias», introduce el asunto de los pagarés del Tesoro y el laboratorio de la Patagonia con los personajes que desarrollan sus proyectos allí. El cuarto, «Puentes, túneles, pasadizos», continúa la evolución del personaje de Hilario y el desarrollo del personaje de Diodoro, el observador, y de la trama de los pagarés chinos. El quinto bloque, «Ecuilibradores», se centra en la experiencia de Hilario durante los preparativos de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y en la huida posterior perseguido por los acreedores. El sexto, «Flashback», retoma la infancia y juventud de Hilario, el reencuentro con Lelu, el secuestro y huida de Iona, la resurrección de Cristina y el rescate final del sueño que fue la vida de estos personajes.

En cada parte se alternan, de forma aleatoria, secuencias narrativas y monólogos o soliloquios de distintos personajes, así como textos poéticos, ensayísticos o meramente expositivos con carácter simbólico, como la «Historia del ketchup» o el muñeco Madelman, retales unificadores de nuestra existencia en un mundo de desigualdades. Además de los cortes en el plano narrativo, la secuenciación de la historia y los fundidos en negro —en este caso con la página en blanco— son los recursos preferentes en el cambio de fragmento, técnicas procedentes todas del montaje cinematográfico presentes en la construcción de la novela, hasta el punto de que el último capítulo se titula «Flashback (*The Night Before*)».

Las cincuenta y tres secuencias narrativas son fragmentos independientes que discurren como fuerzas centrífugas huyendo del orden lineal, cohesionadas al mismo tiempo por los personajes y las tramas en las que estos participan dentro de la ficción vital o el juego que representa la vida. Esta elipsis de detalles prescindibles, sin embargo, funciona como nexo entre las distintas secuencias o fragmentos narrativos implicados, favoreciendo la conectividad facilitadora de la cohesión architextual. El inicio abrupto de las secuencias resulta una preferencia de estilo del autor, como lo es el que los personajes aparezcan con varios nombres o con ninguno, como en *Las tripas de la razón*.

El fragmentarismo influye definitivamente en la ruptura del orden lineal. El desarrollo secuencial afecta igualmente a su desarrollo temporal, que provoca la percepción de simultaneidad temporal de las diferentes partes de la novela. En *Todos o ninguno* el tiempo de la historia es ucrónico. Se infiere una época gracias a efemérides que han hecho historia —la Exposición Universal de Sevilla— y se advierten tiempos de épocas pasadas por referencias culturales, pero el desarrollo de las acciones es pura ficción literaria y atemporal. Solo hay una referencia temporal concreta, que es la duración del periplo de Hilario, veintidós meses, y en este caso se trata de una referencia más simbólica, como homenaje a Joyce, que necesaria para la trama de la obra. En nuestra novela el tiempo es una vida, la de Hilario, que puede ser percibida como sucesión de diferentes épocas de un tiempo cronológico no explicitado o como un tiempo de soledad no mensurable que se expande sobre la hoja en blanco.

El espacio también es ficción literaria, a pesar de unos nombres que lo objetivan y sitúan en el mapa geográfico. Hay dos menciones expresas a espacios en la novela, Sevilla y la Patagonia. Estos espacios tienen un valor simbólico. La Patagonia es cualquier lugar perdido del mundo que encarna la ilusión y el sueño de mejorar la vida de la humanidad y Sevilla, la ciudad en la que Hilario quiso medrar con la intención de convertirse en adalid de la Hermandad universal. Cementerios, ríos, estaciones, tabernas y calles; salones, edificios, conventos o cúpulas geodésicas completan los lugares donde nuestros personajes pugnan por construir sus sueños, vivir la amistad, sufrir la pérdida de aquellas personas a quienes amaron y esperar a aquellas otras a quienes soñaron amar alguna vez en el juego que es el vivir.

#### BIBLIOGRAFÍA

CEYLES DOMÍNGUEZ, J. (2022): *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, «Uróboros», El Toro Celeste, Málaga.



HERMENÉUTICA Y EXÉGESIS PARA UNA RELECTURA DE LA  
«CARTA PARA ARIAS MONTANO» DE FRANCISCO DE ALDANA  
(LARA GARRIDO, 2023)

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO - BELÉN MOLINA HUETE\*  
Universidad de Sevilla - Universidad de Málaga  
ANLIT-C (PAIDI HUM 233)

Recepción: 7 de septiembre de 2023 / Aceptación: 10 de octubre de 2023

**Resumen:** La reciente edición y el estudio en torno a la *Carta... sobre la contemplación de Dios* de Francisco de Aldana a Arias Montano a cargo del profesor José Lara Garrido (Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid, 2023) es ocasión para dar cuenta y valorar los acercamientos críticos previos a esta emblemática composición de la poesía española del Siglo de Oro. Siguiendo el formato de artículo-reseña, el análisis de este acercamiento pone el acento en la novedad de su perspectiva metodológica, que procura a través de la hermenéutica y la exegética un desplazamiento hacia la consideración de *epístola contemplativa* y no horaciana. Al mismo tiempo, en el tratamiento textual, se descubre el acierto en la revisión de la puntuación de algunos pasajes y se evidencia el alcance explicativo que denotan las fuentes primarias ofrecidas. Todo ello, imbricado en el enriquecimiento interpretativo que proponen los lances al humanismo sevillano o las conexiones con la tradición contemplativa contemporánea.

**Palabras clave:** José Lara Garrido, Hermenéutica, Arqueología crítica, Francisco de Aldana, Arias Montano, Poesía española del Siglo de Oro.

---

\* Los autores desean expresar su más sincero agradecimiento al profesor José Lara Garrido, quien amablemente ha autorizado los argumentos aquí expuestos y los ha enriquecido a través de su testimonio en diversas entrevistas.

**Abstract:** The recent edition and study of the *Carta... sobre la contemplación de Dios* by Francisco de Aldana to Arias Montano by Professor José Lara Garrido (Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid, 2023) presents an opportunity to give an account and value the perspectives of previous critics of this emblematic work of Spanish poetry of the Golden Age. The analysis of this approach, following the article-review format, highlights the novelty of its methodological perspective. Characterized by hermeneutics and exegetical methods, it signifies a departure towards the consideration of a contemplative and non-Horatian epistle. At the same time, in the textual treatment, the accuracy of the revised punctuation in some passages is revealed, and the explanatory scope provided by the primary sources becomes apparent. All of these aspects are intricately woven into the interpretative enrichment suggested by the exploration of Sevillian humanism or the connections with the contemporary contemplative tradition.

**Keywords:** José Lara Garrido, Hermeneutics, Critical Archaeology, Francisco de Aldana, Arias Montano, Spanish Poetry of the Golden Age.

Desde que Husserl desmontara toda ilusión puramente filológica para dar paso a una fenomenología hermenéutica (Compagnon, 2015), se hizo evidente el poder de la metafórica y la pragmática del conocimiento al servicio de una lectura rigurosa (Blumemberg, 2018), en especial del discurso poético por su densidad y su descentramiento (Eagleton, 2007). Volver a esa forma de lectura de los modelos y paradigmas poéticos del Siglo de Oro español (Lara Garrido, 1997a, con refrendos en Molina Huete, 2010; y en Blanco, 2016) constituye uno de los retos a nivel de historiografía y canon. Retos que Lara Garrido y Molina Huete han especificado, marcando una distancia cualitativa de pertinencia exegetica mediante los adecuados instrumentos heurísticos, que han de conducir a lo que definen como una labor de *arqueología crítica* (Lara Garrido y Molina Huete, 2013a y 2013b). *Arqueología crítica* que oblitera cualquier forma de tentación neorristotélica o neocartesiana (fundamentadas en el principio de la simetría), y que responde a la conocida formulación foucaultiana, multiplicando los detalles y también la claridad y precisión explicativas. Si a esta hercúlea labor se le suma que el encuadre elegido se acaba circunscribiendo a una de las composiciones más profundas y de mayor belleza estética de nuestra literatura aurisecular, entonces el propósito prístino obliga de manera inexorable a una abnegada y plural tarea hermenéutica que ahonde en la explicación de los versos de la *Carta [...] sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* de Aldana para Arias Montano, y en su apertura exegetica, en aras, entre otras cosas, de brindar nuevas perspectivas críticas.

Desde tal prisma reticular y poliédrico la recién citada *Carta* entraría, sin lugar a duda, en esta categoría, habida cuenta de que nos encontramos ante una declaración en tercetos encadenados de máximo interés estético para el análisis y cabal valoración de la poesía del Siglo de Oro. Ello explica que se sucedan año tras año las diferentes aportaciones de distinto empaque y metodología, que pueden verse

recogidas en la monumental monografía de M. Á. García (2010), que contiene el más amplio y exacto repertorio bibliográfico, incluyendo su aparato final sobre la *Carta*. Una explicación de conjunto y detalladísima, con la que se puede o no estar de acuerdo *in totum*, por su trabada recurrencia al materialismo histórico, que hace justicia a su maestro Juan Carlos Rodríguez Gómez desde un principio categorial y gnoseológico, el de la *radical historicidad de la literatura* (1990), suscribible desde otras laderas tal como lo reformula el autor de lo que llama *nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*. Y lo es, en efecto, además de una verdadera enciclopedia aldaniana, que recurre sin rubor y con elegancia al conjunto repertoriado de la bibliografía de Lara Garrido sobre el hispano-florentino, y es el único lugar en que puede seguirse casi al completo (*vid.* Lara Garrido, 1985-2009), aunque acaso quepan matizaciones explicativas. Referidas, ante todo, a la ausencia del estudio de síntesis contenido en el *Diccionario* de la Real Academia de la Historia, al interés especial de la entrada «Aldana, Francisco de», en el volumen colectivo dirigido por P. Jauralde Pou, o en la precisa contextualización del análisis contrastivo sobre la «poesía del oficio militar» en Aldana y Virués. Aquello por contener ya toda su contribución al estudio del autor de la *Carta*, la entrada en el volumen antecitado por la exhaustividad en que se determinan por primera vez las fuentes textuales tanto manuscritas como impresas, y el artículo por el contexto mismo, que de acuerdo con los documentadísimos panoramas en que se inserta articula los métodos y modelos en torno a las renovaciones axiológicas del humanismo militar.

Entre otros aportes que sustentan los estudios de Lara Garrido caben resaltar dos. El primero, debido a E. Fosalba (2013), constituye un hito en la historiografía literaria española, pues al analizar con brillantez y contundencia singulares los derroteros de la lírica antes de 1580, dedica un apartado de especial relieve a Francisco de Aldana. Trazando una panorámica de la obra poética del autor de la *Carta*, de singular novedad en sus supuestos epistémicos marcados por la presencia amorosa, el cambio de registro anunciado en otras composiciones, y la final inspiración para una búsqueda que tiene puesta su mirada en Dios, Fosalba dispone un eficaz e intachable recorrido por el proceso mismo y los tegumentos epistolares. La aspiración de Aldana, diferenciada del arrobamiento místico de San Juan de la Cruz, y experiencia de búsqueda que no resulta posible en soledad, explicita un itinerario significado por un riquísimo caudal de comparaciones heredadas. Para ello, remite a la anotación que considera más detallada sobre la *Carta* y el conjunto de la obra de Aldana: la de Lara Garrido.

El segundo, relacionado con el hábito magisterial de Fosalba, es el de Nieves Rojas (2018), a quien Lara Garrido dedica el recién aparecido volumen sobre la *Carta*, donde muestra conocer al detalle toda la riquísima panoplia de estudios a aquel debidos. En el más abarcador y equilibrado panorama, que figura como introducción a una colectánea que calibra las diferentes facetas de la vida y obra de

Aldana, Nievas Rojas articula un inapelable cuadro valorativo de las ediciones y ensayos, que va desde Menéndez Pelayo y Cernuda a las notas de R. Ramos. Ahí se indica de manera inequívoca, pero con generosidad poco habitual en los predios académicos, que la edición para Cátedra (de 1985, reeditada en 1997 y en 2000) supuso un hito en la historia de la recepción moderna del poeta. Tras desglosar analíticamente su organización y sentido, no sin antes calificar en grado sumo la erudición y capacidad de análisis del editor, subraya las nuevas lecturas, la propuesta de un orden de cronología relativa y la anotación. Una construcción que a su leal y profundo saber se funde en los cimientos del análisis filológico y de la tradición cultural, que con la extrema devoción hermenéutica del editor han venido a marcar las líneas de la investigación futura. Del mismo Nievas Rojas conviene resaltar, además de todos los avances complementarios aducidos por Lara Garrido (en especial 2021), su tesis doctoral, en periodo de acendramiento último (2022), dirigida ejemplarmente por E. Fosalba.

Sin embargo, como contrapunto a tan rico muestrario de enfoques y comentarios, menos interés ha venido suscitando retomar, atendiendo a la revisión de las *fontes criticae*, la edición y anotación de la *Carta para Arias Montano*. Aunque ya Menéndez Pelayo lamentara en su *Historia de las ideas estéticas en España* la ausencia de Aldana en las antologías, lo cierto es que Lara Garrido ha optado siempre por desatender esta perspectiva de análisis y valoración, como se deduce de la ausencia de la debida a G. Torres Nebrera (1983), que contiene una edición y comentario aceptables de la *Epístola*. Sin embargo, en este caso, por su solvencia y autoridad filológicas, debería haber prestado atención al compendio antológico preparado por Juan Montero para Biblioteca Nueva (2006) y no solo por su texto, puntuación y selectiva anotación, sino también por su enmarcamiento general, que sintetiza y armoniza con los supuestos de Lara Garrido acerca del trascender el horacianismo consustancial al género epistolar con una fuerte dosis de tensión ascendente desde el deseo del encuentro con lo divino. Y es que desde que Lara Garrido, especialista consagrado a la investigación centrada en Aldana (de 1985 a 2009), con problemas ecdóticos de por medio, llevase a término su tan referenciada edición, con extensa introducción y aparato exegético, para Cátedra, no se ha vuelto a atender la posibilidad de proponer una edición alternativa al texto habitualmente fijado considerando, además, el complejo y atractivo imaginario del poeta.

A la vista de este pórtico contextual, se hacía necesario, en consecuencia, un volumen como el que acaba de ver la luz bajo la rúbrica autorial de precisamente Lara Garrido: *La poesía de la contemplación. Relectura de la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana* (Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, 2023). Se organiza estructuralmente, a nivel de diátaxis o *dispositio*, en cuatro bloques o secciones: I. «Hacia una relectura de la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*. Reflexiones metodológicas y

hermenéutica textual» (pp. 11-72); II. «Nueva edición de la *Carta para Arias Montano* de Francisco de Aldana» (pp. 75-95); III. «Exégesis de *La contemplación de Dios y los requisitos della* en la *Carta para Arias Montano* de Francisco de Aldana» (pp. 97-244); IV. «Referencias bibliográficas y abreviaturas» (pp. 247-258).

El primer núcleo se ciñe a un valioso estudio preliminar concebido a modo de marco preparatorio como *accessus* a la lectura de la *Carta*, parte medular y constitutiva de la segunda sección. Tales páginas introductorias orientan los pilares y bases metodológicas, epistemológicas y gnoseológicas que articulan las restantes partes del volumen, con énfasis en los planteamientos de exégesis y hermenéutica. El autor no ha debido considerar necesario, más que de forma selectiva, la elaboración de un *status quaestionis*, cuya determinación compleja, comenzando por una antehistoria que iría desde el Siglo de Oro a Menéndez Pelayo, Cernuda y Bergamín, y cerrándose en un presente huidizo, donde las aportaciones crecen año tras año, hubiese supuesto una carga referencial y crítica excesivas, aunque se presentara de manera sinóptica. Lara Garrido integra los suficientes asientos bibliográficos mediante notas a pie de página de lo que siguiendo su praxis interpretativa viene a ser una *relección* o inducción de renovadas lecturas, que aspira a abrir el expediente a una hermenéutica textual diversificada. Perspectivas y modos que apuntan siempre a vías alternativas y complementarias, nunca excluyentes pero sostenidas por la propia lógica y el desenvolvimiento del devenir textual. Valga de ejemplo la batalladora —y en parte gratuita— cuestión del horacianismo, en la que resultan apodícticas las reflexiones de Lara Garrido sobre un cierto giro hermenéutico que le conduce a significar el paso a una *epístola contemplativa* cuyo horizonte ya no es el horaciano. Como apoyatura de este enfoque, que va más allá de lo nominal, apunta a dos formulaciones consistentes de la misma: E. Fosalba (2011) y M. Blanco (2016b), con detalladas remitencias bibliográficas. Todo ello va a encontrar el desarrollo final en un amplio aparato de fuentes primarias, esencialmente, y secundarias, de forma puntual, en la sección tercera.

Parte igualmente Lara Garrido de tres ejes conceptuales, con refutación de las hipótesis de Lefebvre (1953), término de especularidad exegética por tratarse de una interpretación deficiente (aunque clásica y a veces reiterada), como se deja ver en las páginas 17 o 40, con el objeto de revisar, desde una relectura, motivos temáticos en la composición de Aldana (p. 41), cuyo título en letras capitales («CARTA DEL CAPITÁN FRANCISCO DE ALDANA PARA ARIAS MONTANO SOBRE LA CONTEMPLACIÓN DE DIOS Y LOS REQUISITOS DELLA») acaso ostente un tamaño algo excesivo a nivel tipográfico, por determinación de la propia editorial: RELATO DE SU VIDA 1. Invocación a Montano (vv. 1-6). 2. Estado de su alma (vv. 7-42). 3. Propósitos de la nueva vida (vv. 43-57). PROCESO DE LA CONTEMPLACIÓN A DIOS. 4. Ideas sobre el destino del alma (vv. 58-66). 5. Aproximaciones a la unión divina (vv. 67-108). 6. Dificultades y

esperanzas de la ascensión del alma a Dios (vv. 109-123). 7. Requisitos de la contemplación divina (vv. 124-258). 8. Entusiasmo y limitación del poeta (vv. 259-282). ÁNIMO Y PAISAJE 9. Elogios a Montano. 10. Aspiración a vivir con Montano (vv. 295-303). 11. Alegoría del monte y los pecados capitales (vv. 304-336). 12. Alegoría del alma y el cuerpo (vv. 337-354). 13. Descripción del lugar de retiro (vv. 355-432). 14. Conclusión y fecha (vv. 433-451). Por lo demás, la revisión analítica la realiza Lara Garrido con extremado rigor filológico acompañada de un notable acopio de ejemplos probatorios. En escasas ocasiones, como sucede en las páginas 46-47 o 64-66, quizás resulten demasiados, dado que se presentan en forma de enumeración, con entrecomillado y sangrado, a buen seguro conforme a la *ratio* tipográfica exigible por la editorial.

El cierre del estudio preliminar se presenta con elegancia y con forma de un cuidado estilo ensayístico, que el autor ha preferido en lugar de unas conclusiones de conjunto, que hubieran resultado una resunta repetitiva, y otras específicas, haciendo una recapitulación implícita tanto como el apuntamiento de líneas de indagación futuras, notadas para los lectores avezados y que el autor sugiere con experimentado magisterio a lo largo de su exposición analítica. Sin ánimo de resultar prolijos, traemos a colación un ejemplo del potencial contenido analítico que ofrece el autor y con posibilidad de desarrollo. Así, por ejemplo, centra su atención, con atinado criterio, en el recurrente empleo por parte de Aldana de fórmulas o estilemas circunscritos a «ver» (pp. 64-68), reflejo de la «poesía de la contemplación» como una «poética de la mirada» (p. 64). En este sentido, el sabroso e ilustrativo terceto que atesora los versos 439-441 («a mayor ocasión voy remitiendo, / de nuestra soledad contemplativa, / algún nuevo primor que della entiendo», p. 95) abona, a efectos de recepción de esta tradición que tan eruditamente expone Lara Garrido, el sendero de las «soledades contemplativas» (Escobar Borrego, 2016, 2018). Sobre este particular, la presencia de dicha «poética de la mirada» se pone de manifiesto en *Soledades* tanto de Luis de Góngora como de Pedro Espinosa (Molina Huete, 2001, 2009, 2016), retirado con el Conde de Niebla en virtud del *secessus* o *secessio* estoico-cristiana en una suerte de eremitorio en la naturaleza tan habitual, por otra parte, en la tradición poética andaluza áurea.

Sugerencias al margen, una vez desarrollado el estudio introductorio, el lector tiene la fortuna de paladear la exquisita edición de la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, eje matriz de la segunda sección del libro, gracias a una cuidada puntuación que denota matices diferenciales respecto a la tradición textual previa. Quizás se eche de menos, para quien se atenga solo a la literalidad del texto en sí, y no atienda a la detallada descripción bibliográfica técnica de los ejemplares aducidos tanto en su edición como en sus estudios y entradas correspondientes (1985, 1986 y 2009). No hubiese estado de más una somera indicación de los criterios de edición, aunque también saltan a la vista sin necesidad de explicitarlos. Baste atender a la esmerada práctica y

experiencia editorial de este reconocido especialista del Siglo de Oro, desde su mencionada tarea filológica como editor de Aldana.

En cualquier caso, destinada a ser degustada por especialistas, la *dispositio textus* aldaniana, se brinda quizás menos rica de anotación sustentada sobre *realia* o referencias que atañen a la comprensión literal (aunque estén insertadas en el comento muchas de ellas), como las que apuntan al sentido de «doblado tiro» en el v. 39, hasta la que explica la «agalla purpurina» en el v. 413. Siempre podría exigirse un monto mayor de referencias a dicho tenor literal, pero las que hay cabía contextualmente multiplicarlas. En todo caso, es más que notable el ingente aparato erudito, como comento o glosa exegética al compás de los tercetos, que jalona el tercer núcleo del volumen. En este sentido, el empleo de fuentes primarias es verdaderamente magistral; así desde *Humanae salutis monumenta* o *Dictatum Christianum* de Benito Arias Montano, pasando por *Directorio de contemplativos* de Enrique Herp, *Subida del Monte Sión* de fray Bernardino de Laredo o *Sol de contemplativos, compuesto por Hugo de Balma de la Orden de los cartujos, nuevamente romanizado y corregido*, hasta *El perfecto desengaño* de fray González de Andía, *Lumbre del alma* de Juan de Cazalla y *Purificador de la conciencia* de Agustín de Esbarroya.

Al trasluz de esta rica gavilla de fuentes, Lara Garrido exhibe una metodología que trae a la memoria, en paralelo al concepto de comentario reconocible en la filología clásica, el granado modelo de comento humanístico conforme a la *ordinatio* y el *accessus ad operam* con notas al modo de los extensos *marginalia* de antaño. Quizás ese despliegue de erudición, en ocasiones muy contadas, sea difícil de gestionar de manera equilibrada cuando se acumulan en escaso espacio tipográfico tantas citas, que, por otra parte, solo están al alcance de un maestro de su altura, como demuestra en las páginas 185-186 o 190. En contraste, el autor regala datos de primer nivel que permiten a los lectores comprender *cum grano salis* el alcance espiritual y estético-filosófico de los versos de Aldana, en la historia de las ideas, mentalidades y representaciones de aliento religioso, con énfasis en la ascética y la mística, al tiempo que bosqueja y esboza sugerentes líneas de pensamiento para investigaciones venideras. En aras de la economía discursiva, mencionamos varios detalles. Por ejemplo, Lara Garrido, en páginas como 105, 112, 121, 156, 166, 168-169, 193 o 234, relaciona, con acierto y sobrada solvencia, los paralelos intertextuales entre la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* y la sabrosa versión poética en octavas del *De partu Virginis* de Jacopo Sannazaro por Aldana, con huellas hasta en el imaginario de Lope de Vega, esto es, «Parto de la virgen» («Del Parto Virginal, que vino al suelo»), editada ya por el autor en su edición para Cátedra ([1985], 1997, pp. 302-342). Los *loci communes* resultan pertinentes, más allá de los orígenes napolitanos de Aldana, especialmente si se tiene en cuenta la notoriedad de la poética teológica contemplativa que, como una constante, presidía el imaginario de la Academia de

Giovanni Pontano conforme a la *admiratio* y la *excellentia*, según se colige del erudito tratado *Actius*, en alusión a su amigo Sannazaro. Son cualidades retóricas, en efecto, con implicaciones espirituales, cultivadas por el propio artífice de *La Arcadia* en diálogo con Egidio da Viterbo y su concepto de mística, incluso con resonancias cabalísticas (Deramaix, 1987).

Es más, dicha estela espiritual del humanismo partenopeo dejó su huella como luz y fanal en el círculo académico hispalense de Juan de Mal Lara, en un paralelo entre la Mergellina de Sannazaro y la finca de recreación Merlina del Conde de Gelves como espacio de sociabilidad o *lieux du savoir*, en la que se reunía para abordar cuestiones eruditas o plantear empresas de equipo con Fernando de Herrera, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Juan Sáez Zumeta, Cristóbal de las Casas o Jerónimo de Carranza (Escobar Borrego, 2020). Por esta razón, las numerosas referencias intertextuales a la *Descripción de la Galera Real* de Mal Lara por Lara Garrido, por ejemplo, en las páginas 100-101, 119-120, 128 o 241, son de obligado interés conceptual por su contenido simbólico-alegórico. Ello permite cruzarlas, en su debido contexto conceptual, con la producción poética del maestro sevillano (2015a, 2015b, 2015c), no solo en lo referente a su poesía dispersa espiritual, sino también atendiendo a sus obras mitográficas en verso, *Hércules animoso* y *La Psyche*, dado que las alusiones simbólicas al zodíaco, aguas odoríferas, vasos comunicantes con técnica de alambique y otros referentes, incluyendo apuntes a Hércules y Anteo o Ulises y las Sirenas, tan importantes en Mal Lara y Herrera y citados con propiedad por Lara Garrido a nivel hermenéutico, los recrea en tales testimonios de aliento poético con matices espirituales de interés. Ello es así, entre otras razones, puesto que *Psyche* representa el alma humana que emprende un vuelo de ascesis iniciática. De hecho, la sensibilidad de los humanistas sevillanos por el retiro o *secessus* tendrá su arraigo vital y estético-filosófico en la figura de Arias Montano y la Peña de Aracena, junto al canónigo y licenciado Francisco Pacheco y otros destacados hombres de letras, como recuerda Lara Garrido (pp. 224-225); es decir, el dedicatario de la *Carta* de Aldana a quien invita a la contemplación de «conchas» y «caracoles» marinos (vv. 376-384; pp. 92-93 y 230); o lo que es lo mismo, lejanos estilemas de la modalidad piscatoria cultivada en el humanismo sevillano hasta cristalizar en referentes de la nueva poesía andaluza como Góngora. Es más, Arias Montano estuvo integrado, en una etapa de su trayectoria profesional en la década de los sesenta del siglo xvi, en el círculo de élite hispalense como «religioso mariano», según se indica en el *Hércules animoso*, en un apunte a los *Montes Mariani*.

Por último, se cierra el libro con la sección cuarta en la que, de manera ordenada y pulcra, se integran las fuentes primarias de notorio relieve, presentadas con sus abreviaturas, que dan carta de naturaleza a la exégesis hermenéutica desarrollada. A buen seguro, por razones editoriales, no se incluyen en este capítulo otras fuentes primarias y secundarias, es decir, los estudios críticos citados en el estudio

preliminar, dado que se incorporan en el aparato de anotaciones a pie de página de dichas páginas introductorias.

En conclusión, el lector cuenta, en el dilatado estado de la cuestión referido a la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della*, con un volumen erudito y de esmerada factura tipográfica, al igual que otros de la serie Teopoética de Ediciones de Universidad San Dámaso como las ediciones de «*Genus Omne Deum*». *Imágenes poéticas del principio divino* (2014), al cuidado de Miguel Herrero de Jáuregui, o de «*Sermo silens*»: *La voz y el silencio en la poesía religiosa* (2019), bajo la labor crítica de Álvaro Cancela Cilleruelo. Ello es así hasta el punto de que predispone adecuadamente el grato acceso al estudio, a la edición de la composición poética y al aparato exegetico. Dicho aparato de anotación, en particular, armoniza y marida a la perfección el tono de la sabia experiencia con cierta pátina de fuste ensayístico, aunque sea rara la incrustación de citas de pensadores y escritores contemporáneos cercanos al entorno de Lara Garrido. Y excepcional de todo punto la de José Ángel Valente (en la p. 113), que corresponde *in totum* a sus ensayos «Pasma de Narciso» y «El ojo de agua», aunque en la anotación a los vv. 52-54 (pp. 112-114) se remita, asimismo, para una más detallada explicación, al apartado «Del mito al símbolo: Eco y Narciso como figura de la unión contemplativa» (Lara Garrido, 1999).

En su conjunto, el libro de Lara Garrido resulta imprescindible por su interés a nivel de historiografía y canon de la literatura española del Siglo de Oro y por el realce de esta joya poética de nuestras letras que es la *Carta para Arias Montano* de Francisco de Aldana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA, F. de (1984): *Carta para Arias Montano*, Librería Rayuela, Málaga. Edición de J. Lara Garrido.
- (1985): *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Lara Garrido.
- (2023): *La poesía de la contemplación. Relectura de la «Carta para Arias Montano» de Francisco de Aldana*, Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid.
- BLANCO, M. (2016a): *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León.
- (2016b): «Góngora y la invención de la sátira barroca», en M. Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, pp. 13-17.
- BLUMEMBERG, H. (2018): *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid.
- COMPAGNON, A. (2015): *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, Acantilado, Barcelona.

- DERAMAIX, M. (1987): «*Excellentia et admiratio dans l'Actius de Giovanni Pontano. Une poétique et une esthétique de la perfection*», *Mélanges de l'École française de Rome Année*, 99, 1, pp. 171-212.
- ESCOBAR BORREGO, F. J. (2016): «¿Topografía o topotesia en el entorno espiritual del Conde de Niebla?: sobre “Soledades contemplativas” y el *Retrato* de Pedro Espinosa (con dos documentos inéditos)», *E-Spania. Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 23, pp. 1-26.
- (2018): «*Restitutio eremiticae uitae et studia diuinitatis: Nuevos datos sobre Pedro Espinosa y el Conde de Niebla (con Góngora y la estela de la poesía culta in margine)*», en M. Deramaix y G. Germano (eds.), *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance Itinera Parthenopea, 1*, Librairie Classiques Garnier, París, pp. 399-418.
- (2020): «Recepción poético-visual de Sannazaro y el canon petrarquista-pontaniano en el entorno humanístico lusitano (con notas de apuleyanismo neoplatónico)», en G. Germano y M. Deramaix (eds.), «*Dulcis alebat Parthenope*»: *Memorie dell'antico e forme del moderno all'ombra dell'Accademia pontaniana*, Paolo Loffredo Editore, Nápoles, pp. 335-372.
- FOSALBA, E. (2011): «Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista», *eHumanista*, 19, pp. 357-375.
- (2013): «Un siglo de poesía», en J. García López, E. Fosalba y G. Pontón, *La conquista del clasicismo (1500-1598). Historia de la literatura española, II*, Crítica, Barcelona, pp. 447-461.
- GARCÍA, M. Á. (2010): «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Editorial Regional de Extremadura, Mérida.
- LARA GARRIDO, J. (1985): «Introducción» a Francisco de Aldana, en J. Lara Garrido, *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid, pp. 13-119.
- (1985): «Las ínsulas extrañas de San Juan de la Cruz», en J. Montoya Martínez y A. Soria (eds.), *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, Universidad de Granada, Granada, pp. 287-302.
- (1986): «Las ediciones de Francisco de Aldana: hipótesis sobre un problema bibliográfico», *Revista de Estudios Extremeños*, XLII, 3, pp. 541-583.
- (1988): «Visión, alegoría y discurso en las *Octavas a Felipe II* de Francisco de Aldana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36, 1, pp. 277-302.
- (1997a): «Historia y concepto (sentido y pertinencia del marbete *Siglo de Oro*)», en J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, pp. 23-56.
- (1997b): «Retórica y discursividad en el texto lírico (las *Octavas a Felipe II*, entre *visio* y *mitologema*)», en J. Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*, Universidad Europea-CEES Ediciones, Madrid, pp. 253-302.

- (1999): «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico: Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana», en J. Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto, Analecta Malacitana* (Anejo xxvii), pp. 49-90.
- (2000): «Palma de Marte y Lauro de Apolo: la poesía del “oficio militar” en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en G. Caravaggi y X. Toscani (coords.), *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno internazionale di Pavia 1992*, Mauro Baroni Editore, Viareggio-Lucca, pp. 281-364.
- (2001): «Tratar en eso ha sido a ti debido: Las huellas del *Dictatum Christianum* en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana», en I. Lozano Renieblas y J. C. Mercado (coords.), *Silva. Studia Philologica «in honorem» Isaías Lerner*, Castalia, Madrid, pp. 371-392.
- (2002): «Francisco de Aldana» y «Cosme de Aldana», en S. Albonico et alii. (coords.), *Sul Tesin piantàro i tuoi laureti. Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, Edizioni Cardano, Pavia, pp. 416-423 y 425-428.
- (2009): «Francisco de Aldana», en P. Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de Literatura española. Siglo XVI*, Castalia, Madrid, pp. 50-62.
- (2023): *La poesía de la contemplación. Relectura de la carta para Arias Montano de Francisco de Aldana*, Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid.
- (s. f.): «Francisco de Aldana», en *Diccionario de la Real Academia de la Historia*. En línea: [Diccionario Biográfico electrónico](#).
- LARA GARRIDO, J. y B. MOLINA HUETE (coords.) (2013a): *La literatura en el Siglo de la Ilustración. Estudios sobre la recepción y el canon de la Literatura española, I*, Visor, Madrid.
- (2013b): *La literatura del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces. Estudios sobre la recepción y el canon de la Literatura española, II*, Visor, Madrid.
- LEFEBVRE, A. (1953): *La poesía del capitán Aldana (1537-1578)*, Universidad de Concepción (Chile).
- MAL LARA, J. de (2015a): *Hércules animoso*, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., México. Prólogo de J. Montero. Edición de F. J Escobar Borrego.
- (2015b): *La Psyche*, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., México. Prólogo de J. Montero. Edición de F. J Escobar Borrego.
- (2015c): *Poesía dispersa (vernácula y latina)*, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., México. Edición de F. J Escobar Borrego.
- MOLINA HUETE, B. (2001): «Agustín de Tejada y las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, 24, 2, pp. 353-402.

- (2009): «“Nuevas Flores Poéticas” de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen», *Analecta Malacitana*, 26, pp. 123-145.
- (2010): «Para una cronología de la epístola del Siglo de Oro (I: 1534-1600)», en J. Lara Garrido (ed.), *La epístola poética del Renacimiento español*, Fundación de la Universidad-Analecta Malacitana, Málaga, pp. 373-401.
- (2016): «El agua en la tradición lírica manierista: Ríos y mares en las “flores” de Pedro Espinosa», en M.<sup>a</sup> I. Morales Sánchez, S. Robles Ávila y M.<sup>a</sup> da N. Pires (eds.), *Lecturas del agua: un acercamiento interdisciplinar desde la cultura y el turismo*, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp. 45-67.
- MONTERO, J. (ed.) (2006): *Antología poética de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- NIEVAS ROJAS, A. (2018): «Introducción a *Francisco de Aldana. Facetas de su vida y obras*», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 12, pp. 7-25.
- (2021): «*Para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra*. Las vidas cruzadas de Aldana y Arias Montano a raíz de un nuevo documento», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 15, pp. 598-602.
- (2022): *Un Marte en armas. Vida del capitán Francisco de Aldana*. Tesis doctoral dirigida por Eugenia Fosalba, Universidad de Girona.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. C. (1990): *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Comares, Granada, reed.: 2002.
- TORRES NEBRERA, G. (1983): *Antología lírica renacentista, II*, Narcea Ediciones, Madrid.
- VALENTE, J. Á. (1982): «Pasma de Narciso» y «El ojo del agua», *La piedra y el centro*, Taurus, Madrid, pp. 17-18 y 65-71.

*RESEÑAS*

CRISTÓBAL MACÍAS  
ANTONIO DÍAZ MOLA  
MARÍA GÓMEZ JAIME  
JORGE MARÍN BLANCO  
MERCEDES JIMÉNEZ VEGA  
SOLEDAD GUERRERO GONZÁLEZ  
CANDELA HORNERO CANO  
CRISTÓBAL MACÍAS  
JESÚS BAENA CRIADO  
AZUCENA LÓPEZ COBO  
SANDRA JANICIJEVIC GUARDADO  
PATRICIA MAITE DÍAZ ARCOS  
MARÍA MAFFEI  
ANTONIO MIGUEL MORALES MONTORO



Francisco Rico (2022): *Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija* (al cuidado de Rosa Bono), Real Academia Española, Madrid, 565 pp.

Entre las publicaciones aparecidas con motivo de la celebración en 2022 del quinto centenario de la muerte de Nebrija, hay una en particular que merece ser destacada, promovida por la RAE, el volumen *Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija*, que reúne un buen número de trabajos, algunos de ellos muy conocidos, del profesor Francisco Rico, que comparten como rasgo común el hecho de estar dedicados o tener como referente principal la figura de Nebrija y su contribución a la implantación y desarrollo de los *studia humanitatis* en la España de la segunda mitad del xv y primeros años del xvi.

La responsable de la compilación de los trabajos aquí recogidos, Rosa Bono, aclara que estos se han incluido tal como aparecieron en su día, sin ninguna clase de adiciones, con excepción de alguna indicación bibliográfica y algún pequeño retoque del autor.

Entre estos trabajos cabe destacar por su importancia e interés, en primer lugar, «Nebrija ante los bárbaros» (pp. 31-167), el más extenso, que fue publicado en forma de libro por primera vez en 1978; «Un prólogo al renacimiento español» (pp. 171-214), publicado en 1981 dentro del volumen *Homenaje a Marcel Bataillon: seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia)*; «El nuevo mundo de Nebrija y Colón» (pp. 221-265), aparecido en 1996 en el volumen coordinado por Víctor García de la Concha, *Nebrija y la Introducción del Renacimiento en España*<sup>1</sup>; «El humanismo boloñés en la Edad de Nebrija» (pp. 267-304), escrito en colaboración con Loredana Chines, incluido en el volumen *España y Bolonia: siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, de 2006; «Príncipes y humanistas en los comienzos del Renacimiento español» (pp. 323-343), publicado en 2003 en el volumen coordinado por Julio Valdeón, *Arte y cultura en la época*

---

<sup>1</sup> Aunque en la nota incluida en la p. 221 se afirma que se escribió en 1980 para publicarse, en italiano, en un volumen en homenaje a Giuseppe Billanovich, *Testimonia Antiquitatis*.

de *Isabel la Católica*; y «La realidad y el estilo. El humanismo de La Celestina» (pp. 371-429), el único trabajo que no está directamente relacionado con Nebrija, que fue publicado como estudio preliminar de *La Celestina* en 2000, en la editorial Crítica.

El volumen, que además de estos trabajos incluye otros de menor extensión, como «La recuperación de los modelos gráficos romanos» (pp. 315-322) o «Nebrija, Aires Barbosa et l'humanisme de leur temps» (pp. 431-434), se abre con un «preámbulo omisible», a cargo de Juan Gil, y con unos apéndices de Felipe González Vega, que incluyen la edición del texto latino de la *Oratio ad Complutensem Universitatem*, de Juan de Brocar (pp. 481-521), y su correspondiente traducción española, «Discurso pronunciado en la Universidad Complutense al comienzo del curso académico» (pp. 523-557).

Como se desprende de la lectura del volumen, el objetivo fundamental de Nebrija era la lucha contra un cierto número de gramáticos medievales, algunos de ellos representantes de la más rancia escolástica, que tenían postrado el estudio del latín y habían provocado la decadencia de la gramática<sup>2</sup>. En su opinión, solo un buen conocimiento y, por tanto, un buen uso del latín eran la garantía para tener acceso no solo a las disciplinas humanas, sino también a las demás ciencias. En esa empresa, su faro, su guía fue Lorenzo Valla y sus *Elegantiae linguae Latinae*.

En efecto, durante siglos la enseñanza del latín estuvo en manos de gramáticos que despreciaban abiertamente su uso y a los propios clásicos, anteponiendo a estos la razón según el *Organon* aristotélico y la *prima philosophia* (p. 40), así como la búsqueda de las causas universales del lenguaje. Entre estos destacaban autores como Alexandre de Villedieu<sup>3</sup> y su *Doctrinale* y Evrard de Béthune y su *Graecismus*. Son estos gramáticos escolásticos los que podemos identificar como los «bárbaros», contra los que ya lucharon Petrarca y luego los humanistas, en particular, Lorenzo Valla, cuyo ejemplo guio a nuestro Nebrija.

Valla, por su parte, defendía la idea de que, aunque el latín era la puerta de entrada para las artes liberales, pues es en esa lengua en la que se expresan los contenidos de todas las disciplinas dignas del hombre libre, siglos de mala praxis han llevado a que casi nadie hable ni entienda el latín, lo cual ha provocado la degradación de la filosofía y el derecho, entre otras muchas materias. Por eso el objetivo de sus *Elegantiae* era restaurar la enseñanza de un buen latín, para de ese modo mejorar los saberes. Es decir, priorizaba el uso frente a la práctica común

<sup>2</sup> Lo que Nebrija, y con él los humanistas, critican de los métodos de enseñanza medievales es su tendencia a discutir asuntos intrascendentes empleando los instrumentos de la lógica, con objeto de extraer conclusiones metafísicas, válidas para siempre, para lo cual se servían de una jerga muy especializada y artificial, completamente alejada de la auténtica realidad de la lengua latina (p. 23).

<sup>3</sup> Fue este autor el blanco preferido de todos los que rechazaban los métodos de los «bárbaros». Esto es fácil de entender si tenemos en cuenta que su *Doctrinale*, considerado espejo de gramáticos, fue durante mucho tiempo manual de uso obligado en Salamanca. Además, menospreciaba a los poetas, así como a las reglas de la cantidad y a las normas del acento legadas por la Antigüedad.

de los gramáticos del Medievo. Asimismo, depositaba toda su esperanza en los jóvenes, pues de los viejos poco se podía esperar.

En el caso de Nebrija, para lograr su objetivo fue fundamental su gramática latina, las *Introductiones Latinae*, cuya primera edición fue de 1481, que conoció prácticamente un centenar de ediciones en vida del autor (muchas de ellas en ciudades europeas), en las cuales se fueron acumulando las glosas y añadidos hasta derivar en una auténtica enciclopedia.

Esta empresa la acometió tras conseguir la cátedra en la universidad de Salamanca en 1476, universidad que para Nebrija representaba la encarnación misma de la ignorancia tradicional, que solo podría ser vencida «por combate» y con ayuda de los más jóvenes, pues los mayores ya no tenían remedio (p. 22), como ya había señalado Valla.

Las *Introductiones* de 1481 pretendían proporcionar la base teórica fundamental para poder leer a los clásicos, huyendo en todo momento de la jerga técnica medieval y empleando una lengua basada en los textos latinos reales —una gramática derivada *ex doctissimorum virorum usu atque auctoritate* (p. 73)—, pues para Nebrija, como para Valla, lo fundamental era el uso, es decir, «el latín real y concreto» (p. 24). Pero no se trataba de seguir a los clásicos por el mero hecho de serlo: había que distinguir épocas y autores y tener claro cuáles merecían ser imitados y cuáles no.

Su cruzada en defensa del buen uso del latín se justifica porque esa lengua era la base de la religión cristiana, del derecho y de la medicina. Y como en nuestro país los profesionales de esas disciplinas eran profundos ignorantes de la lengua latina, tampoco dominaban como debieran las materias en las que se les suponía expertos. Pero la meta última de esta empresa no era solo una restauración cultural, sino una completa renovación de la sociedad española.

Por eso, cuando la reina Isabel le encargó una edición bilingüe de las *Introductiones Latinae*, que apareció en 1488, donde el texto de la gramática latina de 1481 iba acompañado de su correspondiente versión castellana, Nebrija consideró el encargo una magnífica oportunidad para avanzar en sus objetivos de restauración nacional, en este caso, apoyada en la monarquía de los Reyes Católicos.

Asimismo, Nebrija consideraba legítimo por su condición de *grammaticus* extender sus investigaciones a un campo tan problemático como el de la filología bíblica, pues estaba de acuerdo con Valla en que los textos sagrados no eran ajenos a las normas de Donato. Así, practicó la *emendatio* y la *enarratio* de la Biblia siguiendo los mismos criterios e impulsos que puso en la defensa del latín (pp. 94-95). Aspiraba a una revisión en profundidad de la Vulgata e incluso abogaba por

una nueva traducción, frente a la intención de Cisneros de una edición más bien conservadora<sup>4</sup>.

A pesar del éxito que alcanzó Nebrija en vida, pues sus *Introductiones* se convirtieron en el principal instrumento de la lucha contra la barbarie medieval y en defensa de los clásicos, eso no significó que su objetivo de la restauración de los *studia humanitatis* triunfara de la noche a la mañana. Hubo un periodo de transición en el que, sin perder de vista el estudio de los clásicos, se siguieron usando algunos de los viejos manuales escolásticos. Es el caso de Andrés Gutiérrez de Cerezo, discípulo y adjunto de Nebrija, quien en 1485 publicó una *Brevis grammatica* que en la práctica era una actualización del *Doctrinale*. En cambio, otros discípulos se encargaron de aplicar y difundir las enseñanzas del maestro, incluso fuera de nuestras fronteras. Es el caso de Cristóbal de Escobar, quien llevó hasta Sicilia, con notable éxito, los principios predicados por Nebrija y luchó allí contra los bárbaros del lugar.

A modo de conclusión de este punto, se puede afirmar que para el año 1538 los designios de Nebrija ya estaban cumplidos, pues los gramáticos nefastos yacían *abiekti in grandi strue*, por lo que ya no era necesario repetir las consignas y los catálogos condenatorios de tales gramáticos tan frecuentes en las décadas anteriores.

Otra cuestión que el lector descubrirá con la lectura del volumen es la relativa poca importancia que en su tiempo se concedió a su *Gramática castellana*, publicada en 1492, que, no lo olvidemos, nunca fue reeditada y apenas recordada. La fama de Nebrija entonces se derivaba de sus *Introductiones*, pues estas se consideraron el verdadero fundamento de la revolución que pretendía Elio Antonio. Eso explica que la reina le pidiera a nuestro autor una versión bilingüe de su gramática latina, que vio la luz en 1488, como ya se ha indicado, destinada a «las mugeres religiosas i virgines dedicadas a Dios», para que pudiesen conocer el latín «sin participación de varones» (p. 176), pues facilitaba el acceso al latín a los que no habían sido iniciados en su estudio. Lo que podría ayudar a restaurar la cultura era el latín, no el castellano. Es más, la expansión territorial de Castilla, ciertamente, podía contribuir al lustre de la lengua castellana, pero solo a través del latín (p. 183).

Otro aspecto que queremos destacar en este volumen, y que seguramente sorprenderá a muchos lectores, es el interés de Nebrija por la cartografía y la cosmografía. En efecto, entre 1487 y 1490, Nebrija, mientras se encontraba al servicio de Juan de Zúñiga, Maestre de la Orden de Alcántara, después de abandonar las clases en la universidad de Salamanca, escribió para este un *Isagogicon* o *Introducción a la cosmografía* en el que pretendía explicar el método cartográfico seguido por Tolomeo en su *Geografía*, sirviéndose también de un buen número de otras fuentes

---

<sup>4</sup> Esta sería la razón última de que abandonara la empresa de la Biblia Políglota puesta en marcha por Cisneros. Además, sus incursiones en las Escrituras, terreno considerado exclusivo por los teólogos, explicarían los problemas que tuvo Nebrija con la Inquisición.

y teniendo en cuenta los nuevos descubrimientos que se estaban produciendo de la mano de los navegantes contemporáneos.

A este respecto, sostiene Rico que es muy posible que el manual de Nebrija influyera en los navegantes, aunque de una manera recíproca, a saber, que las navegaciones contemporáneas permitían corregir los datos de las lecturas, pero las lecturas también permitían a los navegantes mejorar los resultados de sus viajes y expediciones (p. 257). Esto lleva a Rico a sugerir la posibilidad de unas influencias mutuas entre Colón y Elio Antonio, pues en la época en que Colón se empapaba de los conocimientos necesarios para sus viajes, Nebrija componía el *Isagogicon* (p. 260). Además, para Rico, es inconcebible que Nebrija no estuviera al tanto de las ideas y proyectos de Colón, con quien debió coincidir en diversas ocasiones. De este modo, este tratado de cosmografía sería otra manera de que los *studia humanitatis* ejercieran su influencia en un tema tan de actualidad como los viajes de los descubridores<sup>5</sup>.

De otro lado, aunque Nebrija pasó en Bolonia cinco de los diez años que supuestamente residió en Italia, es difícil determinar hasta qué punto influyó el *studium boloñés* en Elio Antonio. Es cierto que, en la segunda mitad del *Quattrocento*, Bolonia vivió un periodo especialmente productivo en lo que se refiere al florecimiento de las artes y los estudios. Su universidad se convirtió en centro especializado en el comentario filológico de clásicos griegos y latinos, de enriquecedores debates filosóficos y de importantes publicaciones. En este contexto, parece que fueron Galeotto Marzio y Francesco dal Pozzo dos de los intelectuales boloñeses con los que Nebrija pudo entrar en contacto. Asimismo, en las décadas finales del xv, la vida académica e intelectual de Bolonia no puede entenderse sin sus «colegios», los cuales acogían y hospedaban a estudiantes sin recursos de cualquier procedencia. Especialmente importante fue el Colegio de España o *Collegium Sabinense*, en el que Nebrija entró como teólogo y terminó convertido en humanista (p. 295).

Una cuestión muy interesante que aborda también Rico en uno de los trabajos incluidos en el volumen es el papel que príncipes y nobles desempeñaron en la implantación de los *studia humanitatis* en España. Para Rico, la labor de mecenazgo que llevaron a cabo reyes, príncipes, nobles o cardenales fue más que suficiente para el avance del humanismo, incluso aunque los que actuaban de filántropos o mecenas solían carecer personalmente de los conocimientos filológicos de sus protegidos (p. 331). Además, una de las grandes aportaciones de Rico es el haber demostrado que el humanismo constituía no solo un paradigma cultural,

---

<sup>5</sup> Rico sugiere otra posible influencia derivada de los conocimientos cosmográficos adquiridos por Nebrija para su tratado: no es descartable que Elio Antonio ayudara al pintor Fernando Gallego, autor de la bóveda celeste con constelaciones y signos del zodiaco que se pintó en la bóveda de la biblioteca de la universidad de Salamanca, a situar los cuerpos celestes y las cabezas mofletudas que representan los vientos, pues en su tratado cosmográfico incluyó un excelente capítulo *De ventorum positione* (p. 311).

sino también todo un modo de vida que las clases altas adoptaron sin reservas, lo cual contribuyó sobremanera a su implantación final.

Otro de los aspectos, recogidos también en el volumen, en que Nebrija influyó fue en el empleo de los tipos gráficos redondos de la letra carolina medieval, como se puede ver por los libros en cuya edición y confección participaron él o sus discípulos (pp. 320-322).

Pero no todos los trabajos aquí recogidos versan sobre Nebrija. Se incluye también un capítulo que intenta demostrar cómo una de las características más definitorias de *La Celestina*, su «realismo verosímil», pudo tener su origen en la comedia humanística, escrita en latín.

Este «realismo verosímil», que fue muy estudiado por María Rosa Lida, consiste en que en *La Celestina* se hace un particular retrato de los personajes, sobre todo de los de condición más humilde e incluso vil, que se representan tal como ellos se ven a sí mismos, y no desde una perspectiva exterior, satírica o moralizante, que sería lo que cabría esperar en aquella época (p. 375). De hecho, esta forma de pintar a los personajes, que contradice la norma clásica del *decorum*, solo se empezó a hacer habitual a partir del Romanticismo<sup>6</sup>.

La pregunta entonces es obvia: ¿de dónde procede esta forma realista de representar a los personajes?<sup>7</sup> Según Rico, *La Celestina*, aunque abunda en ecos de la literatura española, no procede estrictamente de esta (p. 380). Según este autor, el origen de esa práctica de realismo verosímil provendría del humanismo. En efecto, ya Petrarca, en su *Philologia*, había apostado por acercarse a un modelo como Terencio, que luego siguió la comedia humanística. Además, no debemos olvidar que el propio humanismo había hecho una apuesta por la realidad frente al carácter especulativo de la escolástica (p. 383).

Lo específico de la comedia humanística, al menos en un primer momento, es que, aunque derivada de la imitación clásica, no se siente constreñida por los modelos clásicos. Sus modelos son básicamente los comediógrafos romanos, pues el teatro era el género antiguo que más inclinado se mostraba por la realidad y por la experiencia del individuo. Evidentemente, tiene en cuenta estos modelos, pero su rasgo básico es su búsqueda de «una representación de la realidad más libre, rica y movida» (p. 387). No obstante, esta situación cambiaría en la segunda mitad del Cuatrocientos, cuando un mejor conocimiento de la comedia romana, en particular, tras el hallazgo de las doce comedias de Plauto desconocidas en la Edad Media, lleva a los autores a una imitación más erudita, pues no solo se imitan los temas y la escenografía, sino también la versificación, lo que acabará con su originalidad y con el propio género.

---

<sup>6</sup> Según Auerbach, solo a partir de Stendhal y Balzac los autores empezarán a considerar a cualquier persona de la vida diaria como objeto de representación seria (p. 376), por lo que *La Celestina* se estaría adelantando casi cuatro siglos a esta práctica.

<sup>7</sup> Según Rico, esta veta realista tendría también una raíz medieval (p. 398).

Según Rico, en *La Celestina*, la materia básica sale de la comedia humanística, pero elaborada en Castilla, no solo en una realidad diferente, sino también menos sometida al bagaje erudito clásico y con una gran libertad en el tratamiento de la materia, que unida al genio de los autores acabaron dando la obra que conocemos. Añade a esto Rico que, además, esto se hace en lengua vulgar, de modo que *La Celestina* no es solo el mejor exponente vernáculo de la comedia humanística, sino también el primero (p. 395).

Sin embargo, en este marco realista, hay un elemento que desentona: la lengua que se emplea no es la de la realidad palpable, sino la correspondiente a una realidad ideal (p. 408). Según Rico, en *La Celestina* subyace la idea de una «lengua común», que sigue los postulados de Valla, quien, desde una perspectiva aristocrática, equiparaba el *communis sermo* con la *summorum hominum auctoritas* (p. 416). Pero como entonces no abundaban especialmente en castellano los *summi homines*, los autores de *La Celestina* se las tuvieron que ingeniar para crear por ellos mismos, desde cero, una lengua que fuera el modelo que ellos echaban en falta (p. 418).

El volumen se cierra con la edición del texto latino y la traducción castellana de la *Oratio* que Juan de Brocar pronunció al inicio del curso académico en octubre de 1520 en la universidad de Alcalá. Esta *Oratio*, que pertenece al género de la *prolusio*<sup>8</sup>, tendría que haberla pronunciado Nebrija; pero este, inmerso en otro tipo de ocupaciones, encargó la labor al preceptor de Juan de Brocar, cuyo nombre no nos ha llegado. Ese anónimo maestro, a su vez, encomendó la tarea al que debía de ser uno de sus alumnos aventajados. La *Oratio*, que es un fiel reflejo del pensamiento y las obras de Nebrija, consiste en una disertación sobre el valor de la gramática y hasta qué punto las demás disciplinas están vinculadas con aquella. Es decir, como ya preconizara Nebrija, la gramática como clave de todas las disciplinas, en particular del derecho, la medicina y los estudios sacros.

Como puede verse por la exposición precedente, los trabajos aquí reunidos son una magnífica ocasión no solo para conocer de primera mano la obra de uno de los filólogos españoles más respetados, Francisco Rico, sino también para repasar o conocer aspectos insospechados o poco estudiados del gran Elio Antonio. Sin embargo, si tuviéramos que ponerle algún pero a la extraordinaria labor investigadora de Rico, es el hecho, ya adelantado por Juan Gil en su «preámbulo omisible», de no haberle dado al redescubrimiento del griego la debida importancia como catalizador de la gran *renovatio* del siglo xv.

Cristóbal Macías

---

<sup>8</sup> La *prolusio* era un discurso de alabanza a las artes liberales y a las materias que se enseñaban en un centro universitario; solían pronunciarse como antesala de los diversos ciclos en que se organizaba la enseñanza en las facultades universitarias.



María José Alonso Veloso (ed.) (2022): *Quevedo en su contexto poético: la silva*, Servicio de publicaciones e intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 562 pp.

A partir del proyecto de investigación *Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo: las silvas* (2019-2021) surgió el volumen coral titulado *Quevedo en su contexto poético: la silva*, donde se recogen las Actas del Congreso Internacional homónimo celebrado en 2021 en la Universidad de Santiago de Compostela, institución encargada de publicar dicho volumen en una exhaustiva edición a cargo de María José Alonso Veloso.

Poetizar es en Francisco de Quevedo un acto depurado del pensamiento, embellecido por la hipnosis cognoscitiva y rítmica de una composición como la silva, en cuya cadenciosa elevación estructural se disponen acontecimientos imaginativos de muy original alcance. Asimismo, la poesía barroca quevediana aglutina lo satírico, lo festivo, lo encomiástico y, a su vez, se inserta y se desarrolla en un contexto poblado por extraordinarios talentos que demuestran su fuerza competitiva en lid por la corona de laureles: Lope de Vega, Francisco de Rioja, Luis de Góngora y Francisco Manuel de Melo, entre otros varios. Así, la dimensión de la poesía barroca comprende una rica distribución de emblemas líricos que se solapan a la inmanencia literaria de su propia inercia en las formas de racionalidad y fantasía, de todo y parte, de forma y fondo.

Tras el prólogo de Alfonso Rey y la presentación de María José Alonso Veloso, donde se da cuenta del propósito de aportar críticamente novedosas apreciaciones en torno al Siglo de Oro y a sus máximos exponentes, centrados en el ingenio de Quevedo, se encuentran los distintos estudios que dan cuerpo al volumen. Dichos estudios se pueden dividir en cinco bloques temáticos. El primero reúne investigaciones bajo el epígrafe «Poesía grave», y cuenta con aportaciones de Javier San José Lera dedicadas a Fray Luis de León en comparación con Quevedo, y además se desentraña el concepto *Poethica Theologia*; también Antonio Ramajo Caño

ahonda en la *contaminatio* literaria del contexto aurisecular; María José Alonso Veloso se centra en las transfiguraciones temporales del *Heráclito cristiano*; Enrique Moreno Castillo dedica su espacio a reconsiderar aspectos de edición crítica del *Poema heroico a Cristo resucitado*; mientras que Rafaële Audoubert comenta el trasfondo moral de las silvas y los sonetos, así como su naturaleza práctica y técnica dentro de unas costumbres determinadas; y Fernando Plata Parga reflexiona sobre la atribución de textos a Quevedo, y la autenticidad o no de sus autógrafos con la ayuda del Archivo Histórico Nacional. El segundo bloque reúne diversos trabajos bajo el epígrafe «Poesía burlesca y censura», y en él aparecen las investigaciones de Pedro Conde Parrado, proyectadas en la ofensiva poética de la disputa personal entre Quevedo y Góngora; de Jesús Ponce Cárdenas, orientadas a dar nueva luz sobre el epigrama *Epitafio a Julio el italiano*; y de Mathilde Abisson, cuyo interés radica en examinar el corpus poético de los índices hispánicos y portugueses (esto es, las obras ibéricas) del siglo XVII. El tercer bloque, bajo el epígrafe «Imitación, traducción y recepción» alberga estudios de Francisca Moya del Baño, que se centra en la importancia de Estacio para la labor poética clásica de Quevedo; de Adrián J. Sáez, que presenta la idiosincrasia material del acervo que influencia la obra de nuestro poeta madrileño; de Adrián Izquierdo, quien rastrea los ecos identitarios y hereditarios del *Anacreón castellano*; de Lúa García Sánchez, que destaca la crucial importancia de Epicteto en Quevedo, sobre todo en el dominio de la traducción hacia conceptos especulativos; y de Hilaire Kallendorf, quien propone una imaginería arbórea y laberíntica en la literatura hispánica aurisecular, de donde se infiere la fructífera pluralidad de voces dentro de unas precisas coordenadas caracterizadas por la potencia lírica. El cuarto bloque, titulado «Otros ingenios en silva», pone el foco sobre distintas figuras capitales en la época de tal composición, y así Pablo Jauralde Pou contrapone *Las Soledades* de Góngora y el *Sermón* de Quevedo, en un detallado cotejo que instaura las variables esquemáticas de sus operaciones literarias; por otro lado, Antonio Sánchez Jiménez recuerda que la introducción de la silva en España se debe a Lope de Vega, y considera al Fénix como afianzador del género en lo tocante a sus combinaciones métricas actuales; Paulo Silva Pereira acude a las *Obras Métricas* del prolífico Francisco Manuel de Melo, y examina el juicio estético que el propio autor realiza de sus escritos; Antía Tacón García analiza la poética de Catalina Clara Ramírez de Guzmán, atendiendo a sus variantes satíricas y burlescas, con predominio del sentido explícito de los términos que enlazan la esencia idílica a la presencia real; y Lidia Recarey Ponte expone el mundo imaginativo de Francisco de Rioja, y la pulsión espiritual y aromática en la construcción de sus silvas. Finalmente, el quinto bloque, titulado «Silva de poemas», contiene las observaciones de Laura Castro Álvarez, quien se adentra en la desviación convencional que propone Quevedo sobre la belleza, elogiando los defectos que el amor disipa en la rotundidad de su esplendor; de Samuel Parada Juncal, que ejecuta un amplio tratamiento de

la producción pastoril de Quevedo, con el rastro de un bucolismo primigenio y sublimado a raíz de elementos mitológicos; y, por último, de Lucio R. Cabreiro, quien emprende un recorrido acerca de los tópicos antifranceses en la poesía de Quevedo, asumidos de su relación con el duque de Osuna, y plasmados en sus obras como precaución contra los perniciosos hábitos franceses.

Sin duda, los interesantes estudios del volumen que se reseña son heterogéneos, amplios y de honda erudición académica, y, por tanto, entablan un diálogo entre sí para proyectar hacia lo universal la figura de Quevedo. No solo se descifra la sistematización poética del pensamiento de un periodo concreto, donde se resalta la oscilación entre invectiva y parodia en los sonetos cruzados entre Quevedo y Góngora, como hecho célebre pero anecdótico, sino que también se aprecian numerosos rasgos acentuales y cíclicos que ratifican la intensidad e intención personal del discurso de estos poetas, ligados a la vehemencia calculada en favor de las elecciones intuitivas que someten los conceptos poéticos a un alto valor de intensa realidad vivida. La jerarquía de prioridades enunciadas responde al razonamiento puramente interesado dentro de las concatenaciones de procedimientos lógicos y formales. En otras palabras, se trata de la celeberrima pugna entre lo subjetivo y lo objetivo. Eso sí, con el rigor positivo de encadenar consecuencias que concluyan en la aceptable conveniencia de un argumento dado por válido, pese a su carácter ficticio y literario.

Por supuesto, en el Siglo de Oro, la dialéctica con la tradición se utilizó para abordar temáticas actualizadas, y con un talante provocador se asumió la responsabilidad de difundir a los grandes autores que sublimaron anteriormente el arte de la silva. No solo Quevedo, también Lope de Vega y otros tomaron las influencias que derivaron en el gusto por el ingenio pulcro y por las maravillas conceptistas de lo sutil. No obstante, detrás de la mimesis se esconde el valor de la voz propia. Las influencias, por ejemplo, de Quevedo lo sitúan en un gran conocedor del recorrido que la silva emprende desde sus orígenes. Asimismo, ser honesto en el poema significa exponer la desnudez vital de la existencia donde el individuo tiembla de voluntad, de conocimiento y de pasión. Ingredientes que especifican el tono ambiental de un discurso situado, fronterizamente, entre lo imaginario y lo real. Por esto, la conciliación de ambos planos se fragua, desde luego, en una perspectiva sustancialmente emotiva, y a través de tal afectividad cenestésica la silva en Quevedo cobra su vigor y su extensión de creación sublime, en tanto que pureza individual (y colectiva) proyectada hacia universales de la tradición canónica.

Por otra parte, existe una filosofía de la virtud presente en la sabiduría exegética de Quevedo y el resto de escritores destacados del Siglo de Oro. Cuando el vate madrileño interpreta las odas de Anacreonte, lo hace poniendo énfasis en los deleites que conducen a la felicidad instantánea. Sin embargo, esto no implica desviarse del camino recto. De hecho, también brilla un aura de estoicismo en tanto que se ambiciona la firmeza del espíritu para doblegar la desesperanza del mundo

y su *vanitas* contagiosa. Nuevamente se pueden establecer analogías respecto de la naturaleza novedosa que suponen las lecturas quevedianas, pero en último término, toda semejanza con lo imitado impondrá, probablemente, la suficiencia de los sucesivos desarrollos miméticos en el eje radial de sus conceptos. De esta forma, la hermenéutica perfila como axioma aquello que se considera paradójico en sus desenlaces.

Por último, es dable trazar enlaces covalentes entre el soneto y la silva a partir del tratamiento de la moral que hace Quevedo en cada forma poética, así como otros autores (por ejemplo, Catalina Clara Ramírez de Guzmán). En ambas se sustantiva lo innovador, pues en España, hasta entonces, no se había producido dicho trasvase tópico a las esferas analíticas de una y otra forma poética. Por tanto, el afán moralizante que subyace en algunas silvas auriseculares, amplía la versatilidad de una composición alejada, en sus inicios, de tales propósitos conductuales. Se fragua ahí la alianza entre novedad y tradición, y se implantan nociones de libertad en el acto de escritura, tan defendidas a capa y espada por el caballero de la Orden de Santiago. La ética de la didáctica moral inspira un capítulo de importante inspiración humanística donde el empuje lírico alza su vuelo, y en cuya epistemología se otean, genuinamente, resortes de activación poética y horizontes de esperanza. La sucesión de instantes surca un tiempo que va acumulándose en la conciencia interna y externa de una época que alterna el símbolo y el logos. En efecto, la combinación precisa *res-verba* favorece la irradiación de aperturas conceptistas dentro del marco barroco de sus interacciones.

Todo ello nos lo sugiere *Quevedo en su contexto poético: la silva*, volumen que, en definitiva, nos ofrece un amplio catálogo de claridades sobre uno de los mayores exponentes de nuestro Siglo de Oro, logrando dinamizar y extender el estudio de las claves teóricas y pragmáticas que se desprenden de su inagotable producción. Sin duda, el esmero académico propicia riqueza reflexiva, y de ahí que la coordinación grupal ahonde en dar sentido y multiplicidad a las pretensiones ideológicas quevedianas, así como a los comentarios exegéticos que se suceden desde los coetáneos del propio autor. Con severa minuciosidad, este volumen expone la complejidad contextual de un tiempo y un poeta que se trascienden a sí mismos.

Antonio Díaz Mola

Antonio Ramón Navarrete Orcera y Miguel Ángel García Navarrete (2022): *La mitología en el arte de Jerez de la Frontera*, Peripecias Libros, Jerez de la Frontera.

En esta monografía, Antonio Ramón Navarrete Orcera, que ha sido Catedrático de Griego y profesor en el IES San Juan de la Cruz, y Miguel Ángel García Navarrete, licenciado en Historia y también profesor de secundaria, nos descubren a través de la presencia de la mitología clásica en el arte de la ciudad de Jerez la huella indeleble de la cultura clásica en el patrimonio de la ciudad gaditana. Asimismo, este libro es un ejemplo más del trabajo que, sobre todo, el profesor Navarrete Orcera viene desarrollando desde hace ya muchos años sobre la presencia de los dioses, héroes y mitos clásicos en el patrimonio artístico y monumental de países tan diversos como Italia, España o Portugal. A modo de ejemplo, baste citar sus libros *La mitología en los palacios italianos*, organizado en tres volúmenes, uno de sus proyectos más ambiciosos; o *La mitología clásica en el Camino de Santiago*, amén de muchos artículos científicos sobre el tema, como «La mitología clásica en los museos de Australia», escrito en colaboración con García Navarrete y publicado en el número 6 (2015) de la revista *Thamyris*, n. s. En la actualidad se encuentra inmerso en otros proyectos similares, como *La mitología en las Islas Canarias* y la ampliación del citado libro *La mitología en el Camino de Santiago*.

Como bien exponen los autores en su introducción, aunque existen numerosos tratados sobre la mitología en el arte jerezano —muchos de ellos incluidos en la extensa bibliografía con la que se cierra este libro—, era necesaria una obra como la actual que recopilara todas las interpretaciones dadas hasta el momento y que ofreciera otras nuevas respecto a las obras de arte aquí estudiadas, además, desde una perspectiva interdisciplinar y con apertura de miras, pues, a pesar de que el Renacimiento es la insignia del arte jerezano, la influencia clásica seguirá conquistando a los artistas hasta el s. xx; por ende, la huella de la cultura grecolatina debe ser rastreada más allá de los límites tradicionalmente estudiados. Por todo

ello, este libro se ocupa de los monumentos, edificios y museos fundados a partir del s. XVI hasta el XX.

Las obras tratadas son descritas y explicadas exhaustivamente: se ofrece información histórica (datación de la obra en cuestión, contexto sobre el Jerez que la vio nacer, circunstancias en las que se dio su construcción o creación y autor, si es que ha podido trascender su nombre), descripciones detalladas acompañadas de un total de 124 imágenes en alta definición e interpretaciones que van de la mano con la tradición literaria grecolatina: por ejemplo, para el reloj 53, *Ilíada*, se nos refiere el canto VI, 882-886, de la *Eneida*, puesto que esta pieza ostenta en su parte inferior unos relieves que representan la célebre escena de Octavia, hija de Augusto, desmayándose al enterarse de la muerte de su hijo Marcelo por boca de Virgilio, quien le leía su epopeya.

A lo largo de este libro aparecerán palacios, conventos, esculturas, pinturas murales y piezas de museos tan singulares como las obras de orfebrería que se encuentran en el Museo de los Relojes. Significativo es el número de representaciones de Baco (8), y es que a partir del siglo XIX Jerez floreció gracias a la viticultura, de manera que la ciudad fue conocida como «la Ciudad de Baco» durante los siglos XVIII y XIX<sup>1</sup>. Destacamos asimismo las representaciones de Hércules (10). También es muy frecuente la representación de Cupido en edificios civiles, en la sillería de la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensión y relojes del Museo de Relojes, en especial en este último lugar. En cuanto a representaciones alegóricas, la Prudencia y Templanza destacan cuantitativamente, aparecen como virtudes de los dueños del Palacio de Campo Real o acompañando a personajes admirados como J. César y Hércules. Julio César, por su parte, se nos presenta como el personaje histórico favorito: aparece en una escultura acompañado de Justicia y Fortaleza en el Ayuntamiento, en un tondo sobre azulejo de la Estación del Tren coronado con laurel y en un reloj en el que se escenifica su asesinato.

Se organizan las obras de arte en tres capítulos y en el primero se agrupan por siglos.

El primer capítulo (pp. 9-41) abarca los edificios civiles: en total, siete palacios, la Estación del tren, Las Bodegas del dios Baco (antiguo convento) y el Ayuntamiento. Construidos todos ellos entre el s. XVI y el XX, siendo la Estación el edificio más moderno.

De entre todos los palacios destaca el Palacio de Riquelme como el ejemplo perfecto de edificio renacentista; su programa iconográfico es muestra de un gran conocimiento de la mitología e historia antiguas. Por ejemplo, aparecen representadas sobre la fachada en relieves hazañas de Heracles para las que se cree que el autor pudo documentarse en *Las Metamorfosis* de Ovidio, libro IX, donde se trata

---

<sup>1</sup> Cf. Aroca Vicenti, F. (2007): *De la ciudad de Dios a la Ciudad de Baco: la arquitectura y urbanismo del vino en Jerez (siglos XVIII-XIX)*, en Navarrete Orcera y García Navarrete, p. 33.

la gesta contra Neso y se menciona su lucha contra el león de Nemea; también aparecen Dédalo e Ícaro y la partida de Teseo (libro VIII). La influencia de Ovidio se puede apreciar, además, en la puerta del Ayuntamiento con *La caída de Faetón* (*Met.*, II), también en relieve.

Es, a su vez, la *Eneida* de Virgilio una inspiración para la decoración de los palacios, pues en el Palacio de Riquelme encontramos un medallón que representa a Camila, hija de Métabo, rey de los volscos (libro XI); en el Palacio Ponce de León-Villacreces se estima que dos medallones de hombre y mujer puedan aludir a Dido y Eneas y, por último, también el Palacio de Campo Real ostenta medallones de ambos personajes. Es en un fresco del Palacio de Julián de Permartín donde aparece el propio Virgilio coronado con el laurel y sosteniendo un manuscrito en mano.

Las alegorías de las cuatro virtudes cardinales como figuras femeninas (Templanza, Justicia, Prudencia y Fortaleza) cobran especial importancia en las pinturas murales del Palacio de Bertemati, aunque se observan también plasmadas en medallones del Palacio de Campo Real (Prudencia y Templanza), en el de Riquelme (Fortaleza) y en el Ayto. como mediorrelieve (Fortaleza y Justicia, asociadas al gobierno de J. César al acompañar su figura esculpida).

Es curiosa la escultura de un Baco sedente que encontramos en las Bodegas del dios Baco. La figura se encuentra en lo que antiguamente fue un convento de los Descalzos y, posteriormente, propiedad de un bodeguero.

De espléndida calidad artística son las esculturas del Palacio de Julián Permartín, entre las que nos encontramos, de nuevo, a Baco con su copa y rodeado de uvas; a Hércules con una pata de león rodeándole la cadera, la maza y una manzana de las Hespérides; a Ceres con una hoz, Proserpina con un ramo de rosas, Meleagro con su lanza y una cabeza de jabalí de extraordinario realismo a sus pies y Mercurio con sus atributos habituales.

Los personajes históricos abundan sobre todo en la Estación del tren, pintados en tonos sobre azulejos con tonos blancos, azules y blancos en su mayoría. Entre ellos: Escipión el Africano, J. César y Nerón.

El segundo capítulo (pp. 43-56) se centra en los edificios religiosos: dos iglesias y dos conventos.

Fue Jerez durante los s. XVI y XVII «la Ciudad Convento» por la gran actividad monástica de la época (p. 43); la Cartuja de Nuestra Señora de la Defensa, el monumento con más valor de la provincia de Cádiz, y el Convento de Santo Domingo son ejemplos de ello.

La aparición de elementos clásicos en edificios religiosos se debe a que la Iglesia acogió a los dioses grecolatinos durante la época renacentista. De este modo, en la sillería de la Cartuja están esculpidas figuras de la mitología como centauros alados o la figura de Medusa, además de relieves de hombres que aparentan ser

emperadores por sus coronas de laurel; la iglesia de San Francisco nos ofrece el episodio mítico del rapto de Proserpina.

Hércules, símbolo de la ciudad, no podía faltar en este capítulo. La Cartuja nos muestra dos episodios de su vida: el trabajo consistente en robar las yeguas salvajes de Diomedes y el robo de Caco a Hércules narrado en la *Eneida*, VIII. En la iglesia de San Miguel se ilustra el episodio infantil del estrangulamiento de las serpientes en el relieve llamado *Hércules*.

Por otro lado, las alegorías continúan siendo bastante frecuentes, aunque se relacionan con valores más negativos (frente a las virtudes de fortaleza, prudencia, justicia... vistas en el primer capítulo). Este es el caso del relieve de la *Avaricia* de la iglesia de San Francisco. Baco se aleja de la imagen divertida y relajada que podría provocarnos en otros contextos y en esta iglesia se asocia con la embriaguez como vicio humano.

En cuanto al convento de Santo Domingo, este adquiere un papel relevante en la transmisión de la cultura clásica al ser desamortizado y adquirido por el Marqués de Bonanza, quien usó el edificio como museo y galería de arte. Allí se vendieron cuadros como *El Juicio de París* de Poncino o *Dios Baco* de Rodríguez de Losada.

El tercer capítulo (pp. 57-80) nos descubre el Museo Arqueológico, el Museo de Relojes y dos esculturas modernas.

El Museo Arqueológico acoge importantes y variadas piezas del yacimiento de Mesas de Asta, la antigua Asta Regia.

El Museo de Relojes, también conocido como el «Palacio del tiempo», alberga 287 relojes en funcionamiento datados del s. XVII al XIX. Son obras de prestigiosos relojeros originarios de diversos países, como Francia, Austria, Suiza, Inglaterra, y gran parte de ellos presenta temáticas mitológicas. Las esculturas y relieves que hallamos en estos relojes son, sin duda, las protagonistas en la mayoría de las ocasiones por su delicadeza, detalle y belleza.

Como mencionábamos, en este museo Cupido es el personaje más recurrente. Normalmente, va acompañado de su flecha y suele representarse como un niño, aunque también en su etapa juvenil. A pesar de que sobresalen las representaciones de Cupido en número, hay una gran presencia de dioses y personajes mitológicos como recursos decorativos: Diana, quien sigue a Cupido como la segunda más representada (siempre acompañada de un ciervo o perros), Apolo, Saturno-Cronos, Minerva, Marte, Ceres, Hércules, Neptuno, Mercurio, Leda, Eros y Psique... Esta pareja se aprecia en un relieve del reloj 187 que imita el célebre cuadro de François Gérard, *Psique recibiendo el primer beso de Cupido* (Louvre). Otro cuadro del Louvre, *El juramento de los Horacios* de David, inspirará la escultura del reloj 150, titulado homónimamente. El relieve de esta pieza nos presenta la lucha entre Curiacios y Horacios, episodio narrado en T. Livio y Valerio

Máximo, aunque interpretado de forma libre, ya que se observan dos hermanos Horacios vivos, en lugar de uno solo.

Tampoco faltan los personajes alegóricos ni históricos. Homero se alza como el preferido apareciendo en tres relojes, el más llamativo quizá es el ya antes mencionado, denominado *Ilíada* (reloj 53), en el que aparece un Homero ciego sujetando un casco griego y un lazarillo a su lado. En otros dos relojes es protagonista una escena de aviso a J. César mediante un pergamino para que no fuera al Senado los idus de marzo.

Finalmente, Jerez acoge dos esculturas de corte mitológico: una que simboliza al Minotauro y otra levantada en el s. xx, periodo en el que hay un llamativo cultivo de la alegoría en el arte. Se trata del monumento ecuestre de Primo de Rivera, que está rodeado por la Victoria y la Abundancia.

En conclusión, observamos que el empleo de temáticas y personajes de la Antigüedad Clásica en el arte de Jerez de la Frontera viene, sobre todo, de la mano de burgueses que se erigen como la nueva aristocracia; así pues, pretenden mostrar su papel relevante en la jerarquía social mediante la ostentación y adhesión a los movimientos artísticos del Renacimiento, nacido en Italia, y el Neoclasicismo. De ello son muestra los numerosos palacios, las delicadas piezas de orfebrería y las Bodegas del Dios Baco, adquiridas tras la desamortización por la exitosa bodega Palomino y Vergara.

Aunque tras ser conquistada en 1264 la ciudad pasó a conocerse como «la ciudad de Dios», como hemos visto, la férrea fe católica no pudo resistir la ola de admiración que despertó la cultura clásica en el Renacimiento, de forma que la Iglesia llega a consentir una especie de convivencia de determinados dioses paganos con el Dios único.

Por otro lado, la enorme presencia de Hércules y la de J. César (esta última, menor) se explica por la estrecha relación de Jerez con Sevilla, que motivó que aquella copiara o se inspirara muchas veces en los modelos de esta. Sevilla, por su parte, se vio históricamente ligada a ambas figuras por Alfonso X, quien creía que Hércules fundó la ciudad de Sevilla y J. César fue su primer gobernador.

Por último, hemos de destacar que esta monografía, al alcance de cualquier lector mínimamente familiarizado con la mitología y arte, resulta verdaderamente amena por sus explicaciones sencillas, sus descripciones detalladas y claras, la ilustración de las obras mediante imágenes de excelente calidad tomadas por los propios autores y por el diálogo que se establece con las teorías y opiniones de otros estudiosos. Así pues, a través de esta obra tanto los investigadores como los interesados no especializados en el tema pueden descubrir Jerez desde una perspectiva histórica, artística y filológica. A su vez, es una herramienta didáctica magnífica para acercar al alumnado al mito y al arte clásico, para ponerlo en contacto con su patrimonio histórico y cultural, de modo que aprenda a valorarlo

y para comprender mejor la vigencia e influencia de los estándares grecolatinos en la posteridad fomentando de paso su espíritu crítico.

María Gómez Jaime

Adriana Abalo Gómez (2021): *Una obra en marcha: estudio crítico-genético y edición facsímil de los manuscritos de El Ruedo Ibérico de Valle-Inclán*, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 437 pp.

*Una obra en marcha: estudio crítico-genético y edición facsímil de los manuscritos de El Ruedo Ibérico de Valle-Inclán* es un estudio de Adriana Abalo Gómez que representa el volumen 4 de las publicaciones facsímiles impulsadas por la Biblioteca de la Cátedra Valle-Inclán de la Universidad de Santiago de Compostela. Allí se doctoró su autora en 2019 con una tesis versada en los manuscritos inéditos de *El Ruedo Ibérico* bajo la dirección de la Dra. Margarita Santos Zas. Esta monografía se erige, pues, como una síntesis y culminación de las investigaciones acometidas durante su etapa predoctoral gracias a toda la documentación inédita que alberga el *Legado Valle-Inclán Alsina* y que custodia y estudia el Grupo de investigación GIVIUS de dicha universidad, del que la Dra. Abalo Gómez es miembro desde 2012.

Esta obra se organiza en ocho grandes capítulos que, desde la crítica genética, pretenden ofrecer una explicación a cómo nació, tomó forma y finalmente salió a la luz uno de los proyectos más ambiciosos de Valle-Inclán, *El Ruedo Ibérico*, a veces considerado incluso su obra magna, a pesar de quedar inconclusa. Los objetivos principales que persigue en su investigación son dos: en primer lugar, acometer una labor de rescate del patrimonio bibliográfico valleinclaniano a través del análisis de manuscritos hasta ahora desconocidos y que permiten reconstruir el proceso creativo de Valle-Inclán, al mismo tiempo que ordenar y sistematizar cronológica y genéticamente los documentos de su legado; en segundo lugar, esclarecer el método de trabajo y las estrategias escriturarias del autor gallego aprovechando la ventajosa coyuntura de disponer de todos los papeles, apuntes y notas de trabajo desde las que se fueron forjando las diferentes fases redaccionales de las obras, haciendo hincapié como ejemplo paradigmático en los manuscritos y notas de «La

Muerte Bailando». Todo ello se acompaña de un apéndice digital que recoge la reproducción facsimilar y la transcripción diplomática de casi un millar de hojas del *Legado*.

El capítulo I, titulado «La génesis de *El Ruedo Ibérico*», sirve a modo de introducción del estudio. En él se traza un breve estado de la cuestión sobre el proceso de creación y publicación de *El Ruedo Ibérico* a través de los testimonios en prensa, el epistolario publicado y las entrevistas que ofreció el autor en diferentes medios. Adriana Abalo reflexiona en este punto sobre la conveniencia de analizar el proceso creativo de *La Guerra Carlista* para arrojar luz a la génesis de *El Ruedo Ibérico*, entendiendo que este último no es más que una continuación del primero y que ambos ciclos forman parte de un conjunto de episodios históricos de la segunda mitad del siglo XIX que constituyeron el proyecto narrativo más ambicioso de Valle-Inclán.

Un exhaustivo repaso de los testimonios en revistas y periódicos clarifican el carácter inconcluso de *La Guerra Carlista*, ya que su autor mencionó la proyección de un cuarto tomo, que nunca vio la luz, bajo el título *Las Banderas del Rey*. Este hecho, paralelo a la ampliación del espectro temporal decimonónico que el autor gallego noveliza, permite considerar a la serie isabelina una continuación del proyecto carlista y que no sean vistos como dos proyectos completamente disociados: «El motor de arranque de *El Ruedo Ibérico* fue la tenacidad de Valle-Inclán para continuar y concluir su ambiciosa serie carlista» (p. 27). Una vez aclarado este planteamiento, la autora traza el origen del ciclo isabelino y las dificultades que atravesó Valle-Inclán para encontrar un editor dispuesto a publicar episodios un tanto controvertidos para la censura española de la época, a lo que habría que añadir su complejo trato con libreros y editores, hecho que le llevó finalmente a autoeditar sus obras. En este capítulo se reflejan los vaivenes y contradicciones que se manifestaban ya en los testimonios publicados sobre un plan narrativo *en marcha*, que se fue elaborando durante casi más de tres décadas y desde el que se justifica la necesidad de consultar todo el legado manuscrito inédito para dilucidar la génesis del proyecto narrativo.

El capítulo II («Nuevos materiales, nuevas perspectivas: los manuscritos de *El Ruedo Ibérico* en el *Legado Valle-Inclán Alsina*») presenta y describe toda la documentación sobre *El Ruedo Ibérico* que conserva el *Legado*: 3152 hojas organizadas en 27 carpetas y sus sucesivas subcarpetas que constituyen el *dosier genético* del ciclo. Adriana Abalo toma como punto de partida la clasificación elaborada por Carlos del Valle-Inclán, aunque apostilla ciertas hipótesis sobre la posible pertenencia o no de determinadas carpetas al proceso de creación de *El Ruedo Ibérico*. En este apartado, la autora traza la línea metodológica a seguir para analizar la documentación, tomando como punto de partida los estudios sobre crítica genética propuestos por Almuth Grésillon para a través del «análisis de determinados elementos materiales que sostienen la escritura de *El Ruedo Ibérico*

(soportes, instrumentos e idiosincrasia de la escritura, espacio gráfico y tachaduras)» poder dilucidar de qué forma Valle-Inclán abordó la redacción de su ciclo, así como entender sus aptitudes compositivas. Para esta labor de desbroce documental la autora ha constatado un buen estado de conservación de la mayoría de los papeles, lo que le ha permitido llegar a conclusiones esclarecedoras desde el punto de vista archivístico, como la heterogeneidad de soportes empleados y el uso frecuente del recto de la hoja para la redacción, reservando el verso para ideas primitivas; los métodos de ordenación que seguía, entre ellos el doblado de hojas; la combinación de diferentes instrumentos de escritura como el lápiz de grafito o la pluma negra; el uso de diferentes colores para corregir o paginar; o incluso la utilización del espacio semiótico de un modo sistemático y la diferente funcionalidad de las tachaduras que emplea, muchas de ellas esclarecedoras de diferentes etapas de relectura y revisión de su escritura. De este modo, queda demostrado en este apartado que la crítica genética resulta productiva para alumbrar el *modus scribendi* de Valle-Inclán.

La tercera parte de la obra, que abarca los capítulos III-VI («El germen de *El Ruedo Ibérico*: la reveladora Carpeta [25]», «La puesta en marcha del proyecto. El funcionamiento de la fase *pre-redaccional*», «La fase *redaccional* del emblemático *dosier genético* de “La muerte Bailando”» y «Vinculación de “La Muerte Bailando” a *El Ruedo Ibérico*») recoge lo que puede considerarse la reconstrucción completa del proceso creativo de *El Ruedo Ibérico* en su paso por las distintas fases genéticas, lo cual permite a la autora revelar «los mecanismos técnicos y cognitivo-intelectuales» del autor.

Mención especial merece la carpeta [25] porque entre las 192 hojas que la componen se hallaron papeles, concretamente en la subcarpeta [25.22], que establecían un vínculo temático entre *La Guerra Carlista* y los orígenes de *El Ruedo Ibérico*. Los hallazgos más relevantes desde el punto de vista genético son los esquemas macroestructurales conservados, pues en ellos se manifiesta un plan narrativo extenso, que a su vez se acompaña de notas esquemáticas que anticipan la redacción —estas últimas escritas en un momento posterior a los esquemas, tal y como defiende Adriana Abalo—. Este proyecto partiría, según el esbozo inicial, de la Gloriosa Revolución y llevaría por título «Setembrina». La organización de los episodios que le siguen, en función de los borradores que se consulten varían, aunque en todos ellos el autor muestra su interés por novelar episodios históricos cercanos a ese momento. No obstante, la importancia reside en el hecho de que estos documentos dan prueba fehaciente de que Valle-Inclán, según los episodios históricos que quiere narrar, tenía intención de cohesionar en un único ciclo *La Guerra Carlista* y *El Ruedo Ibérico*, pues su plan inicial pasaba por ampliar *La Guerra Carlista* y en ningún momento por crear un nuevo ciclo autónomo, aunque fuese posteriormente, en el desarrollo de estos nuevos episodios, cuando *El Ruedo Ibérico* adquiriese mayor independencia argumental.

A partir de estas consideraciones, la autora de este monográfico se centra en cada una de las fases genéticas, sirviéndose para ello de la terminología propuesta por Grésillon, a saber: *pre-redaccional*, *redaccional*, *pre-editorial* y *editorial*. El capítulo IV, por ejemplo, está dedicado a la fase *pre-redaccional* del ciclo, un período significativo de la escritura de Valle-Inclán, pero que ocupa apenas un 3 % de la documentación del *Legado*: fundamentalmente notas, guiones, algunos dibujos y genealogías de personajes que son catalogados por Adriana Abalo como documentos telegráficos e incluso crípticos que solo destacan ideas y palabras clave. Al respecto de estos papeles se expone una reflexión interesante dentro de la crítica genética: los materiales pre-redaccionales con los que contamos no fueron en su totalidad escritos en un tiempo posterior a la redacción, sino que existió un solapamiento e imbricación de las fases enunciadas, pues el proceso de escritura en Valle-Inclán no es absolutamente lineal, sino que el surgimiento de nuevas líneas temáticas e ideas forzaron al autor en reiteradas ocasiones a retroceder en su plan. A todo ello añade la investigadora una matización crucial, y es que existen materiales que en apariencia son pre-redaccionales, pero que en la realidad pertenecen a dos fases distintas: el ante-texto preparatorio (fase *pre-redaccional*) y el ante-texto guionístico (fase *redaccional*). Aquí se demuestra cómo la precisión terminológica y la sólida base metodológica del estudio cobran una importancia fundamental en las decisiones de edición crítico-genéticas que acomete la investigadora.

Dentro de todos esos documentos del ante-texto preparatorio se distinguen los materiales exogenéticos —«toda producción escrita apoyada en un referente externo y cuyos trazos visibles se conservan en los manuscritos del autor» (p. 96)— de los endogenéticos —que pertenecen al ámbito de la autotextualidad, esto es, el mundo imaginario del autor—. Dentro de los primeros, encontramos en el dossier desde notas de lectura procedentes de revistas y periódicos de la época o de libros de Historia, hasta dibujos, anuncios de época o una lista de bibliografía elaborada sobre el período que ficciona, lo que demuestra el rigor en la documentación del autor. Ahora bien, entendiendo que los materiales de la fase *pre-redaccional* son en suma escasos, la autora concluye que «una característica emblemática del *modus operandi* de Valle-Inclán» es «la ausencia de una *escritura programada* en beneficio de una *escritura en proceso* o sobre la marcha» (p. 119).

Por su parte, la fase *redaccional*, a la que se dedica el capítulo V, representa el 70 % del dossier de *El Ruedo Ibérico*. La atención de este apartado se centra en la presentación del episodio «La Muerte Bailando» como ejemplo paradigmático del modo escriturario y compositivo de Valle-Inclán. En el análisis del dossier encontramos tanto papeles que representan borradores de redacción iniciales con ideas poco articuladas, así como borradores en una fase de redacción muy avanzada y prácticamente concluida. De este modo, «La Muerte Bailando» constituye un buen ejemplo de la fluctuación y el desequilibrio de los episodios y permite desentrañar

las claves esenciales del *modus operandi* en la fase *redaccional*. Junto a su descripción, la editora presenta una propuesta de transcripción y ordenación de todos los materiales, una labor rigurosa y exhaustiva que le lleva a destapar incluso borradores con versiones distintas de un mismo episodio en una fase redaccional muy avanzada. Aunque este hecho dificulta enormemente el proceso de ordenación, Adriana Abalo plantea una propuesta en la que toma como criterios fundamentales la evolución lingüística y las operaciones de escritura.

El resultado de todo este proceso de clasificación y análisis es la deducción de un plan narrativo articulado en 9 partes de la que se deriva una relación paralela 1-9, 2-8, 3-7, 4-6, quedando suelta la parte 5, que se erige como núcleo central argumentativo. Las diferentes hipótesis que plantean estos materiales, algunas de ellas excluyentes, vienen a demostrar un trabajo incesante de reelaboración de la obra de Valle-Inclán que nos desvela puntos esenciales de su estilo escriturario: la elevada frecuencia de tachaduras y, por ende, la continua revisión de lo escrito; la corrección sobre la marcha y también posterior a la escritura; la denominada *fiebre por el estilo* en su continua búsqueda por la perfección —hecho que, desde el punto de vista genético, hace que el autor vacile continuamente entre un estado *pre-editorial* de la obra y un estado *redaccional*—; y la peculiaridad de que apenas suprime contenido, sino que más bien lo traslade a otras partes de la historia en función de las necesidades creativas. A esta continua reelaboración responde la observación de numerosos reajustes gramaticales y léxico-semánticos, así como la modificación de tiempos verbales y la reubicación de términos, frases y párrafos con el objetivo de alcanzar la máxima expresividad.

En cuanto a la estructuración de la obra, la transcripción y presentación crítica del material permiten a la editora hablar de «circularidad organizativa» (p. 263), esto es, hay una continua preocupación por alcanzar una armonía compositiva hasta el punto de que Valle-Inclán calcula en sus papeles cuánto debe ocupar en términos numéricos cada episodio y capítulo. No obstante, dentro de este equilibrio casi milimétrico, su obra se caracteriza por un acusado fragmentarismo, pues la mayoría de los episodios o escenas presentan completa autonomía. Claro ejemplo de ello es «La Muerte Bailando», que de su supresión como relato dentro de *Viva mi Dueño* se convirtió, según atestiguan los papeles, en posible episodio del tercer volumen de la serie y, como augura la autora, «de haber continuado con su publicación, quizás el relato autógrafo que aquí se estudia hubiera mudado [de nuevo] su naturaleza» (p. 301).

Una vez concluida la presentación crítica de los materiales, el capítulo VI se centra en rastrear las posibles conexiones entre «La Muerte Bailando» y *El Ruedo Ibérico*, pues la crítica tradicional había relacionado el episodio con el ciclo carlista, hipótesis completamente coherente, pero a la que Adriana Abalo añade, además, su conexión temático-argumental con la serie isabelina. Para ello realiza un análisis pormenorizado de los recursos narratológicos y estilísticos del episodio,

como por ejemplo el ya mencionado fragmentarismo, el uso de un lenguaje esperpéntico o la aparición de personajes recurrentes. La novedad e interés de este capítulo reside en el hecho de que muchos apuntes esbozados anteriormente adquieren sentido en el análisis que realiza la autora, pues contextualiza todos estos mecanismos escriturarios dentro del paradigma del denominado *Modernism* europeo, lo que justifica una actitud completamente experimental en el *modus scribendi* de Valle-Inclán.

Este estudio se complementa, a su vez, con otros nuevos materiales inéditos distintos a los analizados en los capítulos III-VI y con los que la autora pretende ampliar la muestra analizada para extraer ideas concluyentes sobre el método de trabajo de Valle-Inclán. De este modo, en el capítulo VII («Hacia la comprensión de un método: bifurcaciones, virtualidades y reorientaciones de *El Ruedo Ibérico*») nos adentramos en las profundidades del *monstruo de la creación* y conocemos de cerca esa práctica de *escritura en proceso* que experimentaba Valle-Inclán. Para una mejor comprensión del fenómeno, la Dra. Abalo Gómez sistematiza los papeles en cuatro grandes categorías: 1. «Autógrafos que materializan distintas soluciones formales», fenómeno que se produce de manera casi sistemática en el dossier y que demuestra la inclinación del autor a revisar y adaptar en una tarea continua de «despiece y atomización» del contenido; 2. «Pasajes que proponen alternativas argumentales contrapuestas para dar salida a un mismo asunto». Estos dilemas argumentales suelen presentar hilos narrativos excluyentes unos de otros, como puede observarse en el caso concreto del episodio «Sevilla»; 3. «Escenas polivalentes, adaptables a casi cualquier situación según convenga». Estos borradores representan generalmente escenas de carácter dialogado que se producen entre personajes recurrentes en todo el ciclo, lo que confirma de nuevo la naturaleza fragmentaria de la obra y 4. «Materiales reversibles genéticamente hablando que, aun encontrándose en fase *pre-editorial* o *editorial*, retroceden a estados genéticos anteriores y pasan a integrarse en nuevos procesos redaccionales para formalizar otras opciones compositivas» (pp. 360-361). Este rasgo refleja la volatilidad de los materiales y siempre se da en una misma dirección: el retroceso desde una fase genética posterior a un estado anterior, adscribiéndose así al *work in progress* típico de los escritores modernistas.

Por último, el capítulo VIII («Apostillas a una hipótesis: ¿Nuevas aportaciones a *Baza de Espadas*?») se centra en la primera parte de la última entrega publicada de *El Ruedo Ibérico*, la *Primera Parte de Baza de Espadas*. Adriana Abalo retoma en este punto la solución de continuidad del ciclo histórico de Valle-Inclán para demostrar que esa primera parte de *Baza de Espadas* que se publicó bajo el título «Vísperas setembrinas» no es, ni mucho menos, el final del ciclo, sino que de nuevo en el dossier se encuentran documentos que proponen un plan macroestructural en el que se contempla una segunda parte de esta tercera novela de la serie, plan en el que, además, se advierten lazos argumentales con los manuscritos

de «La Muerte Bailando» y «Sevilla», así como otros desconocidos como «Las Madres de los Tres Clavitos», «La Corte de San Sebastián» o «Roma».

En síntesis, este monográfico nos expone la enorme complejidad del ciclo isabelino desde el punto de vista genético y nos demuestra que esa continua variación argumental de los borradores no son mera casualidad, sino que se repiten de manera sistemática y responden al *modus scribendi* de Valle-Inclán. La recuperación del conjunto documental inédito y su tratamiento crítico han posibilitado que la investigadora Adriana Abalo Gómez alcance conclusiones muy interesantes con respecto a la crítica valleincliniana tradicional, que a veces ha dado por concluido el ciclo de *El Ruedo Ibérico*, cuando el estudio pormenorizado de su documentación revela ideas contrarias a dichas tesis. Investigaciones de tal calado son hoy necesarias para una justa y objetiva comprensión y valoración del legado de Valle-Inclán que nos permita afrontar el debate crítico de su obra desde una actitud filológica de responsabilidad y absoluto rigor.

Jorge Marín Blanco



Ignacio Aldecoa (2023): *Novelas completas: El fulgor y la sangre. Con el viento solano. Gran Sol. Parte de una historia*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 838 pp. Edición de Hipólito Esteban Soler.

José Ignacio de Aldecoa Isasi, nacido en 1925, fue uno de aquellos «niños de la guerra», de los autores «del medio siglo» que impulsaban la renovación literaria de los años cincuenta, mas no llegó a legarnos una escritura de vejez debido a su súbito fallecimiento en 1969, con tan solo cuarenta y cuatro años. Ahora, *Biblioteca Castro* nos ofrece la oportunidad de acercarnos al completo de las novelas de este escritor descartado de programaciones académicas escolares y universitarias. Lo hace a través de la publicación del libro que aquí nos ocupa: *Novelas completas: El fulgor y la sangre. Con el viento solano. Gran Sol. Parte de una historia*. La edición de este compendio en un solo tomo corre a cargo del profesor y doctor en Filología Románica Hipólito Esteban Soler, quien desgana al detalle la figura de Ignacio Aldecoa y cada aspecto de los cuatro textos presentados.

Aquel niño vitoriano bebió de influencias artísticas y narrativas en su familia, del interés de su madre por una familia de etnia gitana, de novelas de aventuras y el mar (Melville, Cooper...). Este joven rebelde contra la rectitud de su ciudad y lector de Baudelaire y de grandes novelistas hispanoamericanos (Rómulo Gallegos, Güiraldes...) escribía desde un impulso de necesidad biológica. Su espíritu aventurero lo acompañó en sus etapas universitarias salmantina y madrileña, cuando se enriquecía de vivencias caracterizadas por su absentismo en las aulas mientras entablaba relaciones con personas de cualquier estamento social o edad. En una censurada y atrasada universidad de Madrid confluyó con Sánchez Ferlosio, Sastre, Martín Gaité, Josefina Rodríguez... También participó en las tertulias de cafés (Capitol, Gijón, Abra...), en *Revista Española* (1953) y se sumó a los manifiestos del «Postismo».

Su impulso por conocer mundos y gentes lo condujo a las Jornadas Literarias por España, a llevar a cabo excursiones a pueblos a los que dedicaría algunos de

sus textos (Torre del Mar, islas Canarias) o que se verían reflejados en sus novelas (la costa de Irlanda en *Gran Sol*, por ejemplo), así como a vivir experiencias en balleneros, sardineros, boniteros... No obstante, dos lugares serían especialmente importantes para Aldecoa. El primero de ellos fue Ibiza, destino casi principal de veraneo hasta 1969. Se bañó en el hedonismo isleño al tiempo que se relacionaba con los primeros *hippies* y *beatniks*. Por otro lado, la estancia en Nueva York (1958-1959), gracias a una beca otorgada a la escritora Josefina Rodríguez, su mujer, con «lo horrible y lo hermoso» de esta ciudad, le permitió conectar con una «palpitante vida cultural» y el movimiento *beatnik*. Años más tarde volvería a América como invitado a pronunciar conferencias.

En sus años universitarios escribió sus dos únicos libros de poesía, *Toda la vida* (1947) y *Libro de las algas* (1949), aunque ese aliento poético lo acompañó durante toda su producción. A aquellos poemarios se unen un centenar de cuentos y cuatro novelas. Estas últimas formaban parte de unas proyectadas trilogías que se vieron truncadas por la brevedad de su vida. De esta manera, se encuadrarían dentro de una trilogía sobre la España inmóvil *El fulgor y la sangre* (1954), cuyo puesto finalista del premio Planeta le brindó relevancia pública, y *Con el viento solano* (1956). La segunda trilogía, que abordaba el mar español del trabajo y los pescadores, se componía de la galardonada con el Premio de la Crítica *Gran Sol* (1957) y *Parte de una historia* (1967). Además, las entrevistas del autor, sus comentarios, reseñas o escritos póstumos suponen un rico material en cuestiones de concepciones generales y juicios propios sobre la teoría literaria.

Ignacio Aldecoa se inscribe en el neorrealismo, prestando atención a la realidad social del país y la repercusión de esta en las vivencias más profundas del ser humano. Sus novelas materializan la complejidad de las relaciones humanas poniendo en el foco a seres grises y marginales que ejercen profesiones humildes desde el amor, la entrega y la sabiduría, confiriendo dignidad y nobleza al trabajo. Estas novelas, que para él debían ser un trozo de vida, indagan en lo trascendente sin olvidar las circunstancias, tratando la excepcionalidad dentro del vivir cotidiano a partir del vacío, la falta de rumbo vital, el dolor o la humilde felicidad de unos personajes llevados a una situación límite. Elabora Aldecoa una narrativa poemática, conectada con las que escribían los estadounidenses Kerouac y Capote, en que expone una realidad externa caracterizada por su crudeza contrastando con la tierna realidad que se divisa al «ahondar en las zonas abisales de los personajes». Con todos estos aspectos comunes a las cuatro novelas, se pueden apreciar particularidades que las individualizan dentro de su producción. Por ejemplo, *El fulgor y la sangre* presenta el proceso cíclico de la existencia con una estructura circular, así como un «compacto expresionismo» y un «impresionismo descriptivo cargado de recursos estilísticos» donde se juega con el pluriperspectivismo y la proyección simbólica de la naturaleza. *Con el viento solano* posee un protagonista (anti)héroe individual que sufre un

proceso de apertura a su conciencia y descubrir a los demás; hace un uso abundante de repeticiones, enumeraciones, gradaciones, y el lenguaje (habla caló) se vuelve elemento caracterizador de los personajes. *Gran Sol* y *Parte de una historia* tratan la pesca de altura y de bajura respectivamente y desde puntos de vista bien distintos. La primera de ellas ofrece un relato documento con un lenguaje técnico marinero, pero sin perder la carga poética; propone una visión metafórica de la lucha del hombre con el mar en la vida marinera proyectándose como una metáfora de la aventura de la vida en sí misma. Su última novela finalizada ahonda en el subjetivismo narrativo de indagación de la conciencia en un relato donde se oponen dos mundos, uno de «vida» (el pueblo que acoge la historia y sus modos de vida tradicionales) y otro de «muerte» moral, personal y material (brindado por los extranjeros y sus excesos que resquebrajan los cánones de los lugareños).

A pesar de que estos cuatro textos han sido publicados de manera independiente, nunca habían sido editados en una recopilación como la realizada por *Biblioteca Castro*. Sí habían sido recogidos con anterioridad una selección de cuentos del autor en 2005, en una edición elaborada por Josefina Aldecoa, y el total de estos en otra edición de 2011. La colección *Biblioteca Castro* es la materialización de la labor editorial de la Fundación José Antonio de Castro. Ello ha supuesto la recuperación y edición rigurosa del patrimonio literario español, desde la Edad Media hasta nuestra contemporaneidad, siendo rescatados nombres imprescindibles, al tiempo que otros menos conocidos pero fundamentales para entender la totalidad de la dimensión artística de los clásicos. Esta tarea recuerda a la emprendida por Manuel y Adolfo Rivadeneyra durante la segunda mitad del siglo XIX, de manera que pudiera constituir *Biblioteca Castro* una especie de actualización de aquella *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*.

El encargado de la edición y del estudio que abre el libro es el profesor de la Universidad de Málaga y, antes, de Santiago de Compostela, Esteban Soler. Vierte en las páginas una vasta pero concreta y necesaria información sobre Aldecoa, respaldada por años de una carrera especializada en Literatura española contemporánea y una particular atención a la narrativa de este autor, habiendo publicado estudios y ediciones de Historia y Crítica literarias, como *Narradores españoles del medio siglo*, *El realismo en la novela del siglo XIX*, *Configuración y lectura de «El fulgor y la sangre»*, de Ignacio Aldecoa, edición de Pepita Jiménez de J. Valera, *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa* y *La ficción neorrealista. Ensayo de un método crítico*.

La iniciativa emprendida por la Fundación José Antonio de Castro y Esteban Soler con la edición de este libro colabora en el rescate de Ignacio Aldecoa quien se hallaba en el lado de los olvidados, junto a sus propios personajes, y

quien merece sin duda la misma dignificación y ennoblecimiento por su trabajo tal como él lo hizo con aquellos.

Mercedes Jiménez Vega

José Manuel del Pino (2022): *George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 447 pp.

George Ticknor (1791-1871) fue profesor de universidad e hispanista estadounidense, además de historiador, crítico literario y viajero. Principalmente conocido por ser autor de *History of Spanish Literature* (1849), se puede afirmar que sobre los tres volúmenes de esta obra fundamental para la historia de la literatura española en el siglo XIX se sentaron las bases del hispanismo norteamericano de su tiempo. José Manuel del Pino, catedrático de Literatura Española en Dartmouth College, dirige este volumen y confiesa sentirse interesado desde sus inicios en la universidad «por los estudios de literatura española que realizaban en América figuras de prestigio legendario [...], [que] ejercían un magisterio muy sugerente en un joven estudiante que se formaba en las precariedades de una universidad provinciana recién creada» (p. 13). Esa misma inquietud es un espejo del espíritu ambicioso y la sed de conocimiento que el protagonista de este volumen demostró en toda su trayectoria vital y profesional. *George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos* (2022) presenta en 17 capítulos la apasionante historia de su vida y obra, así como ejemplos de la magnífica huella que dejó en su paso por el mundo del hispanismo «desde la orilla americana» (p. 13).

El año 2020 trajo consigo numerosos cambios y reajustes a nuestras vidas. Entre ellos, también resultó este volumen, que, en realidad, había sido concebido como congreso presencial en Dartmouth College (New Hampshire, EE. UU.) en homenaje, doscientos años más tarde, a la publicación de la *opera magna* de quien vivió sus primeros acercamientos al estudio de lenguas modernas en esta institución. El monográfico, dividido en dos bloques temáticos («Ticknor y su contribución al hispanismo» y «Ticknor y su legado»), no defrauda; profundiza y celebra, como merece la efeméride, la labor pionera de Ticknor. Es decir, la de aquel historiador de literatura española que introdujo un listado de obras periodizadas por primera

vez y consideradas canónicas aún a día de hoy, además de abrir el camino a otros hispanistas en Estados Unidos en un momento en el que la joven democracia americana no prestaba atención al material ni la calidad literaria de un imperio decadente y monárquico como el de la España decimonónica.

El interés de este erudito bostoniano por la historia de España y su literatura surge durante un viaje por Europa en su juventud (como el que acostumbraban a realizar otros jóvenes intelectuales de familias bien posicionadas), unido a una oferta de trabajo extraordinaria que surgió durante su estancia en el extranjero: una llamada desde la Universidad de Harvard para ocupar la primera Cátedra de Lenguas Románicas. Esta oportunidad ofrecía a Ticknor, indudablemente, la excusa perfecta para ampliar su estancia en países europeos de su interés, si bien la parada que más acabó por marcar su vida fue la visita a España en 1818, como ilustra Antonio M. Ezpeleta en el ensayo dedicado a «España, los españoles y Ticknor en sus *Diarios de viaje* (1818)». Antes de esta aventura europea, Ticknor ya contaba con inquietudes bibliófilas y pasión por la educación desde temprana edad, una pasión que compartía de forma activa y fructífera, como explica Rolena Adorno, con Thomas Jefferson (ejemplo del notable círculo del que Ticknor se rodeaba), y que les llevó a ambos a esforzarse por mirar hacia el progreso europeo con admiración y atención buscando elevar la educación superior estadounidense, y a sus ciudadanos, a un prestigio similar. Y es que esta era otra de las misiones de Ticknor, como se desprende de la lectura de los capítulos orientados a su perfil de reformador académico; a saber, implantar reformas en la metodología de enseñanza y aprendizaje universitario. Ticknor influyó en la vida académica con la creación de itinerarios curriculares que favoreciesen la comprensión de la literatura española, la cultura de su lugar de origen y, en definitiva, lo que defendía que era la esencia de ambas: el pueblo español. Lo llevó a cabo, tanto en el impulso del estudio de *lenguas vivas*, como da cuenta Alberto Bruzos en «La visión de los métodos de enseñanza de lengua de George Ticknor en relación con las orientaciones a la enseñanza del español en Estados Unidos», como en el enfoque romántico de su aproximación a la literatura, entendida como producto nacional y, por tanto, esencialmente ligada al espíritu del pueblo y su moralidad. En estas reformas y en toda su carrera resuenan los ecos del trabajo de Bouterwek, historiador de la literatura europea y maestro de cuyas lecciones disfrutó Ticknor en la Universidad de Gotinga, donde se introdujo al ideario alemán y las nociones románticas como el *Volksgeist*. La actitud de Ticknor en el aula y su deseo de transmitir una enseñanza de la cultura hispánica también quedan reflejadas en el capítulo escrito por Richard L. Kagan, «El George Ticknor de Dartmouth y el inicio de la locura española en Estados Unidos». Kagan propone que, si bien el éxito de Ticknor en sus reformas académicas no ocurrió de inmediato, allanó el camino de futuros catedráticos de universidades como Knapp, Rennert o Ford, que tomaron su testigo con una intensa dedicación al hispanismo.

La labor impulsora en el ámbito intelectual no se detuvo en el ámbito universitario para Ticknor, sino que, diez años después de su estancia en Europa, contribuyó a la fundación de la Biblioteca Pública de Boston. A esta magnífica labor, explicada por Alberto Medina en «“This Palace is the People’s Own”: Ticknor, Guastavino y la Biblioteca Pública de Boston», se unieron otros proyectos de carácter intelectual, colaborativo y siempre vertebrados por el deseo de universalizar el conocimiento. Muestra de ello son las relaciones que Ticknor estableció con intelectuales de Hispanoamérica, detalladas a través de su correspondencia en el capítulo de Iván Jaksić, o la mediación con España, reflejada en su relación personal e intelectual con figuras del panorama cultural español. Santiago M. Santtiño, a este respecto, presenta el caso de su amistad con Pascual de Gayangos, que sirvió de apoyo fundamental para la difusión y construcción de *History of Spanish Literature* (1849) y que, recíprocamente, recibió por parte de Ticknor el reconocimiento que no pudo siempre granjearse de su entorno.

Desde la perspectiva de Ticknor, Gayangos pudo personificar la España que lo aceptó y ayudó, abriéndole los secretos de los archivos y bibliotecas más recónditos. [...] Por su parte, para Gayangos, Ticknor pudo representar, desde el primer momento, una élite intelectual internacional que lo admitía y tenía presente, que elogiaba sus contribuciones y permitía la consecución de sus proyectos literarios e institucionales (pp. 233-234).

Si bien en la actualidad no existen numerosos esfuerzos por reconocer las productivas iniciativas y el espíritu renovador en las *belles lettres* de Ticknor, el mayor elogio que pudo recibir de sus coetáneos fue el reconocimiento de que «un extranjero hubiese conseguido completar un trabajo de esa naturaleza y alcance» (p. 43), incluso antes que otros eruditos hispanohablantes del momento. *History of Spanish Literature* es una obra que, a pesar de tener ciertas lagunas metodológicas y, en realidad, no tanta riqueza documental como presume de consultar su autor, sigue dos grandes premisas románticas: la primera, que la literatura española es nacional y orgánica, emana del suelo propio del país, «y no [es] tanto una construcción cultural» (p. 43), y la segunda, que solo una literatura de tan alta moralidad como la española es capaz de sobrevivir al depauperado estado en que se encuentra el país. En cierto modo, como se defiende en este trabajo en numerosas ocasiones, Ticknor escribe sobre la gloria y la pérdida de valores en España para advertir de forma didáctica a los futuros lectores estadounidenses.

Esta idea de estar realizando una historia literaria española como modelo para la historia literaria de Estados Unidos (aún en ciernes a mediados del siglo XIX) resulta especialmente productiva para entender mejor el alcance de la obra de Ticknor y de los otros grandes hispanistas americanos de la época, como Irving, Prescott, Longfellow y Lowell, entre otros (p. 46).

El ejemplo de Ticknor, por tanto, sirvió de inspiración para otros entusiastas de lo hispánico. Este libro recoge capítulos más extensos con ejemplos de diferentes épocas, como la de W. H. Prescott, que en el XIX compartía la misma impresión e interés lúcido y racional por la historia de España. Jorge Quintana, en este caso, dedica un trabajo de revisión sobre la historia mitificada de la conquista de México y la importancia de la aportación de Prescott: «Prescott constituyó un paso fundamental para consolidar el hispanismo en este país como un campo académico que merece un estudio comparable al de otras lenguas europeas por su importancia histórica y presente» (p. 322). También se dedica un capítulo a la figura de A. M. Huntington, conocido coleccionista de arte español y fundador de la Sociedad Hispánica de América a principios del siglo XX, que escribe Patricia Fernández Lorenzo estableciendo paralelismos con Ticknor, considerándolos a ambos padres del hispanismo estadounidense cuyo motor de actividad profesional siempre fue la cultura. Perteneciente a la segunda mitad del siglo XX, Katherine Lee Bates también cuenta con su propio espacio en este volumen, que Carlos Ramos dedica a la biografía y relación de la poeta con España por su compromiso con la educación y su concordancia con la impresión que tuvo Ticknor de que, en este país, «el desgobierno, las carencias educativas y el poder de la Iglesia Católica sobre el reino» (p. 380) eran los principales obstáculos de la modernidad.

Además de trayectorias vitales y profesionales, este volumen interesa por la variedad de miradas que se dirigen a Ticknor, su época y su obra. Por ejemplo, desde la disciplina de la traducción, la contribución de Marta Mateo explora los niveles textuales y metatextuales del mecanismo traductológico de Ticknor en *History of Spanish Literature*. Toda la erudición y disciplina del crítico literario se reflejan en su forma de ser selectivo, meticuloso y, en opinión de la autora, transparente con el lector en la selección de textos y anotaciones de los mismos, no cayendo en dogmatismos ni actitud categórica, sino didáctica. Otro punto de vista desde el que se estudia la obra de Ticknor es la historiografía literaria y, en concreto, la lectura de las ideas literarias del bostoniano que dejan entrever sus obras. Por ejemplo, Bruce E. Graver profundiza en la construcción del canon literario que Ticknor fue diseñando en su escritura de la historia literaria española; Isabel Lozano-Renieblas aporta a este enfoque el ejemplo de la contribución de Ticknor a la consolidación del canon cervantino en el siglo XIX, momento decisivo y de transición para la consideración del *Quijote* y de Cervantes; Antonio Arraiza diserta sobre las implicaciones de la omisión de una categoría trágica en el análisis del teatro áureo español que aparece en *History of Spanish Literature*, mientras que Taylor C. Leigh ofrece un análisis de la génesis de ideas literarias del hispanista mediante un recorrido explicativo por sus viajes, diarios personales, obras y el *Syllabus of a Course of Lectures on the History and Criticism of Spanish Literature* (1823), así como una evaluación de las épocas literarias que el autor estadounidense trató de establecer para una tentativa periodización de la literatura española.

En cada capítulo logramos percibir el espíritu inquieto, insatisfecho y metódico de quien llegó a Europa como «un enérgico y ambicioso joven americano comenzando a forjar un camino para incorporar los logros académicos de sus maestros europeos y explorar los medios por los cuales sobrepasarlos y mejorarlos» (p. 246), como lo describe Bruce E. Graver. Ya profesor, sabemos que cumplió con su proyecto con creces gracias a su aportación principal:

[E]l establecimiento de un programa racional de estudio de la literatura española (también francesa) diseñado para los estudiantes de su universidad, siguiendo para ello los avances disciplinares en el terreno de la filología e historiografía literaria de las universidades más avanzadas en los comienzos del siglo XIX, en concreto, la universidad alemana de Gotinga, a donde el joven Ticknor acudió a formarse entre los años 1815 y 1818 (p. 12).

A pesar de los obstáculos que en su propio círculo académico le impidieron implantar las reformas que creía necesarias, fue capaz de crear escuela, una escuela de hispanismo con la que estamos en deuda desde la filología, la traductología, los estudios culturales y la historia de las relaciones intelectuales entre países hispanohablantes y Estados Unidos. En definitiva, y como ya se expresó durante su presentación en la Real Academia de Antequera en julio de 2023, *George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos* (2022) es un merecido homenaje al intelectual del siglo XIX que fue capaz de concentrar su esfuerzo profesional y su posición social en la alta sociedad bostoniana en una misión por dar a conocer la historia, cultura y literatura españolas a un público más nutrido, otorgando prestigio a un tema que no estaba recibiendo atención en el periodo romántico por parte de los historiadores.

Soledad Guerrero González



Concha Alborg (2022): *Retrato del joven escritor Juan Luis Alborg. Epistolario durante la Guerra Civil*, UMA editorial, Publicacions de la Universitat de València, 309 pp.\*

El libro que ahora reseñamos reúne una selección de cartas que Juan Luis Alborg, crítico literario e historiador de la literatura española, escribió a su novia, Conchita Carles, en su juventud, cuando fue llamado a filas por la República durante la Guerra Civil. Este se suma a una creciente lista de títulos que abordan la vida y obra del célebre erudito<sup>1</sup>, quien sigue despertando aún un profundo interés entre los estudiosos, sobre todo en el marco de la Universidad de Málaga, la cual custodia en su Facultad de Estudios Sociales y de Comercio varios miles de libros y un número mucho mayor de documentos personales, sobre todo cartas, donados por su familia, que constituyen un precioso material de estudio. No obstante, este volumen se diferencia de los demás en su perspectiva intimista y humana, pues, gracias a la naturaleza de su contenido y a la identidad de su autora, aporta una mirada única en la construcción de la identidad del escritor.

Fiel a su título, la obra traza el retrato de Juan Luis Alborg en dos niveles diferentes. Por una parte, contemplamos su propio autorretrato que él mismo perfila para su novia a través de sus cartas, como él mismo indica en su carta del 5-6 de noviembre de 1937: «A ti te he contado estas cosas porque procuro que mis cartas sean siempre algo más que un madrigal de amor, y te vayan delineando poco a poco mi carácter, mis preocupaciones, y mi manera de ser y de pensar» (p. 86). Pero, por otra parte, este autorretrato que esboza el escritor lo completa Concha

---

\* Esta reseña ha sido elaborada durante el disfrute de un contrato predoctoral financiado por la Junta de Andalucía (PREDOC\_01721)

<sup>1</sup> Este mismo año, sin ir más lejos, se ha publicado *El legado de Juan Luis Alborg: semblanzas y estudios en torno a un historiador y crítico literario*, de J. Lara Garrido y B. Molina Huete (eds.), Libros Pórtico, Iberoamericana Vervuert, Zaragoza-Madrid/Frankfurt.

Alborg, su hija, que da las últimas pinceladas con su labor de edición de las cartas y sus necesarios párrafos explicativos a lo largo del libro. Con estas dos voces, el retrato se termina de completar, poniendo en manos del lector las vivencias más íntimas, los sueños y no pocas frustraciones de un joven enamorado, Juan Luis Alborg, y hasta cierto punto también de su Conchita, que ven cómo los mejores años de su juventud se malgastan en medio de aquel terrible conflicto fratricida.

Otra de las peculiaridades que caracteriza a este epistolario es que se han conservado las cartas de ambos interlocutores. Las misivas de Conchita Carles, recogidas en otro título de Concha Alborg<sup>2</sup>, en sí mismas constituyen un importante testimonio, pues recogen la perspectiva de una mujer en estas circunstancias históricas y muestran su propia voz sin la mediación de su pareja. Nosotros no podemos dejar de recomendar su lectura junto a la de este libro, pues ambos se complementan y nos ayudan a tener una visión completa de los avatares vitales de dos jóvenes en medio de una tragedia colectiva como fue nuestra Guerra Civil.

El libro que nos ocupa se compone de cinco capítulos ordenados cronológicamente. Estos abarcan el periodo como soldado en la retaguardia de Juan Luis Alborg, desde el verano de 1937 hasta el final de la Guerra Civil. También cuenta con prólogo, introducción, bibliografía y conclusión. Hacia la mitad del libro (pp. 161-176) se incluyen una serie de fotografías que ponen cara a algunas de las personas más importantes en la vida de Alborg e ilustra algunos de los aspectos de las cartas. De este modo, podemos ver algunos de los libros sobre los que hablan Juan Luis y Conchita, o el oso de juguete que referencia en la carta del 5 de enero de 1939. A su vez, una reproducción de las cartas (pp. 279-303) nos permite conocer la letra personal de los interlocutores. Todas estas fotografías hacen que la historia que se cuenta en las epístolas sea aún más vívida para el lector.

El prólogo, firmado por José Teruel, de la Universidad Autónoma de Madrid, se centra en el género literario epistolar y pone en valor su función como testimonio esencial de los grandes procesos históricos. Todos estos relatos contados de primera mano nos permiten ver más allá de las narrativas usuales de la historia, casi siempre bastante impersonales, y nos abren una ventana a la cotidianidad, a lo humano. Señala a su vez este escritor la intimidad que tienen las cartas, cercanas a un diario y a las conversaciones del día a día. Pero, como indica el propio José Teruel, «la perspectiva insólita que ofrece de la Guerra Civil es, a mi modo de ver, lo más destacado de este epistolario» (p. 10), puesto que, en efecto, Juan Alborg huye del patriotismo y los tintes políticos en sus epístolas, y muestra la guerra en su faceta más monótona, rodeada de incertidumbre e impotencia, aunque sin dejar nunca de lado su habitual tono humorístico.

La introducción, elaborada por Concha Alborg, al igual que el resto de secciones a partir de aquí, salvo las propias cartas de su padre, pone en relación el epistolario

---

<sup>2</sup> ALBORG, C. (2019): *My mother, that stranger: letters from the Spanish Civil War*, Sussex Academic Press.

de Juan Luis con el de otros autores que también escribieron cartas a sus enamoradas, aunque su término de comparación principal es Pedro Salinas. También se nos informa de cómo se hallaron las cartas, preámbulo necesario para la presentación del libro. Para la autora, este volumen es «como el pago final de la deuda que, como hija, como escritora y como la encargada de su legado, tengo con mi padre» (p. 19), algo que se confirma en el exquisito cuidado y la dedicación con los que las cartas se han editado.

Otro tema en el que profundiza Concha Alborg es la importancia de la literatura en la vida del joven Juan Luis Alborg y su reflejo en las cartas. Llama la atención que aquí hallamos una faceta del crítico literario prácticamente desconocida: la de narrador fuera del ámbito científico. Y es que el estilo del escritor, a pesar de su juventud, parece ya formado. Exhibe una gran expresividad, siempre coloca la palabra justa en el lugar adecuado y, en definitiva, logra construir un relato que entretiene y nos hace disfrutar. Otro de los puntos clave, como señala la autora (p. 23), es el suspense, el cual crea Juan Luis Alborg de forma consciente y que cala en el lector actual que, a pesar de conocer a grandes rasgos lo que va a pasar, no puede evitar verse absorbido por la emoción y la anticipación.

El primer capítulo se dedica a la contextualización de la vida del autor hasta el comienzo de las cartas. Se ofrece una biografía de su juventud, que incluye su familia, su modo de vida, la vida de Conchita Carles y su relación, es decir, todos los elementos que son necesarios para entender el epistolario.

Las cartas empiezan en el segundo capítulo y se extienden hasta el quinto. Estos contienen una breve introducción de la autora y, después, reproducen la selección de cartas. Estos primeros párrafos orientativos hacen las veces de resumen y de comentario para poner el foco de atención en los aspectos clave de las misivas. Cada capítulo tiene como título el periodo temporal y la localización geográfica que abarca. Las propias cartas tienen un sistema unificado de fechas, de modo que aparece en el encabezado el lugar donde se escriben, día, mes y año, y al final del cuerpo de la carta aparece la firma de Juan Luis. Todas estas cuestiones de estilo facilitan la lectura.

Sumergiéndonos ya en lo que son propiamente las cartas, a veces, la vida de Alborg en la retaguardia se presenta como un viaje. A lo largo del epistolario podemos trazar sus movimientos a través de los diversos pueblos de Andalucía en que está destinado, sobre todo de la provincia de Jaén, que ocupan los capítulos II y III, y, posteriormente, su vuelta a la provincia de Valencia en el capítulo IV. Durante su estancia en el Frente del sur y en Jaén, el escritor describe detalladamente a su amada los lugares en que presta su servicio militar o que visita, pueblos que él mismo se propone volver a recorrer cuando se recupere la paz y al lado de Conchita, y que son auténticas postales conceptuales. Lo que más llama la atención de las cartas es que, salvo en contadas ocasiones, apenas hay referencias a la guerra, aunque sí a los estragos que esta causa en los pueblos por los bombardeos

enemigos, como es el caso de Arjona, que referencia en su carta del 28-29 de septiembre de 1937 (p. 73).

Las cartas, otras veces, parecen un diario, sobre todo por la sinceridad con la que muestra sus sentimientos: no oculta la alegría y el amor, pero tampoco oculta cuando está molesto, enfadado o frustrado. Estas cartas son también testigo de sus relaciones de amistad, donde destaca la solidaridad entre los soldados, así como de su convivencia con los civiles que acogen a los militares, hacia los cuales Alborg se muestra profundamente agradecido. Una de las amistades más entrañables es la que comparte con doña Carmen, en Arjona, de quien le habla a Conchita con cierta frecuencia en los siguientes términos: «es la mejor interlocutora para mi tema preferido que eres tú» (14-15 de septiembre de 1937, p. 89).

Otro pasaje muy pintoresco es la narración de una excursión a un embalse cerca del Guadalquivir, cuya virtud reside en el dinamismo y la viveza del estilo del escritor. Son también muy ilustrativas las descripciones que hace de la comida, trasportándonos al lugar donde se escribió esa carta.

Pero, sin duda alguna, el tema vertebrador de las cartas de Juan Luis Alborg es su amor declarado y ardiente por Conchita. De ahí proceden sus grandes angustias por no poder estar más cerca de ella, y la monotonía de su día a día, agravada por el hastío de la separación. Su mayor anhelo siempre es estar con ella, pero, como si de una novela se tratase, siempre surgirá algún obstáculo imprevisto que lo impedirá, como cuando vio frustrada su esperanza de librarse del servicio militar como hijo de viuda, o que no se produjera su previsto traslado a Barcelona o la proyectada visita de su Conchita a Andalucía.

Las noticias de su amada son, en esos momentos de incertidumbre, su auténtico alimento espiritual, lo que le aleja de los sabores de la separación y de la guerra, su verdadero remanso de paz. Esto se refleja en su carta del 2 de agosto de 1937, «la verdad es que cada palabra tuya cae en mi alma como una gota de rocío en la boca de un sediento, y con cada día que pasa las aguardo con más sed porque me va doliendo más la ausencia» (p. 56). Como evidencia la fecha, desde el principio se puede ver cuán enamorado está el joven escritor, que arde en una pasión que la distancia y la guerra no hacen sino acrecentar.

Cada carta es, en esencia, una declaración de amor que intenta aliviar esa separación obligada por las circunstancias, que por momentos se hace más dura e insoportable. «Siempre que recibo de ti alguna alegría como se aumenta con ella mi deseo de tenerte conmigo, y entonces me duele más tu ausencia, caigo fatalmente en el extremo contrario y acabo por dejarme llevar del desaliento», escribe Alborg el 19 de febrero de 1938 (p. 127). Incluso tras verse, cuando Juan Luis se traslada cerca de Valencia en 1938, esos periodos de separación se le antojan insoportables, más incluso que antes, puesto que anhela la normalidad de la paz y que ambos vuelvan a ser dueños de sus vidas y de sus destinos, sin interferencias externas. Un ejemplo de esto lo encontramos en la carta del 26 de julio de 1938: «Anoche

mismo te imaginaba sentados los dos ante sendas tazas de café saboreándolo en la tranquilidad de nuestra dicha y sentía una honda nostalgia de esta escena no vivida aún» (p. 189). Estas escenas, cotidianas en tiempos de paz, son para él un idilio absoluto.

A lo largo del libro, tan protagonista es Juan Luis, el autor de las cartas, como Conchita, la destinataria. En palabras de Concha Alborg, Conchita Carles es «su interlocutora ideal y el motor de su epistolario» (p. 24), porque tiene un papel activo al incentivar la escritura casi diaria de su amado y porque es el eje central sobre el que están construidas las cartas. Esto también se demuestra al compartir la joven pareja su interés por la literatura. No hay que olvidar las referencias literarias que plagan las cartas, así como las listas de libros que le proponía Juan a Conchita para su lectura. Entre los autores que se comentan figuran algunos como Armando Palacio Valdés, Anatole France y José Ortega y Gasset, ya como recomendaciones de lectura para Conchita, ya como encargos para su compra. No obstante, hay un título que destaca sobre los demás, *El doctor Arrowsmith* de Harry Sinclair Lewis, pues el joven Alborg veía reflejada en la relación amorosa del protagonista con su amada Leora su propia historia de amor con Conchita. De hecho, ella, ante la insistencia de Juan Luis, llegó a leer también el libro, lo cual dio pie a numerosas bromas compartidas por la pareja. A este respecto, llama la atención el contraste entre su habitual actitud analítica cuando escribe sobre otros títulos y la pasión cuando habla de la novela de Lewis.

Además, Conchita constituye el principal apoyo del joven Alborg, mucho más que su propia familia, mientras está en el frente, atendiendo sus recados y comprándole libros. El procedimiento que seguían se ve a lo largo de las cartas: Juan Luis le mandaba una lista de los libros que necesitaba o deseaba en los sobres y el dinero a través de giros postales, e incluso indicaba dónde podría encontrar cada volumen, normalmente en una librería llamada Maraquat. Es sorprendente el hecho de que Juan Luis Alborg destinara la mayoría de sus recursos económicos a la adquisición de libros, gastando casi toda su paga como soldados en estos. De este modo, una parte muy importante de lo que después sería su biblioteca personal, que actualmente se conserva en la Universidad de Málaga, se constituyó en los años de la guerra, algo que no habría podido lograr sin la ayuda de Conchita.

Con la conclusión, Concha Alborg cierra la narración con lo que ocurrió después del 1 de abril de 1939, el final de la Guerra Civil, pues al perderse la mayoría de las cartas escritas por Juan Luis en los últimos días de marzo de 1939, con la debacle republicana, es necesaria la intervención de la autora para poner punto final al relato vital protagonizado por su padre.

De otro lado, la bibliografía, la última sección del libro, es garante de la rigurosidad científica y formal de la edición del libro. Aunque su naturaleza sea más intimista y personal, los pasajes contextuales del volumen y sus notas son una

fuentes de información fidedigna sobre diversos aspectos de la guerra pertinentes para el libro, esenciales a veces para su comprensión.

Para terminar, queremos añadir que la lectura del libro resulta ligera, agradable y cálida. No es difícil empatizar con los sentimientos que se deslizan por sus páginas y, a pesar del tedio que con frecuencia referencia el autor, las cartas están lejos de ser aburridas. Estas virtudes se deben a la cuidadosa selección de las cartas que hizo la autora, Concha Alborg, que ha buscado siempre las misivas más representativas. Más allá de su valor narrativo, podemos recomendarlo también por abrir una ventana al pasado, por aportar una perspectiva histórica única y, sobre todo, por acercarnos a la faceta humana de Juan Luis Alborg desde una óptica tan personal e intimista como son los sentimientos, esperanzas y confesiones que resumió en los renglones apenas torcidos de las cartas a su Conchita.

Candela Hornero Cano

Manuel López Muñoz (2022): *Entre columnas. Artículos periodísticos 2019-2021*, Textos introductorios de Francisco García Marcos y Francisco Álamo Felices, Colección «Ordo Academicus», 8, Editorial Universidad de Almería (EDUAL), Diario de Almería, 310 pp.

El pasado año 2022, un 12 de julio, la Parca funesta y traidora nos arrebató al compañero, pero sobre todo amigo, Manuel López Muñoz, catedrático de Filología Latina por la Universidad de Almería y uno de nuestros máximos exponentes en el ámbito de la Retórica eclesiástica en neolatín y en las Nuevas Tecnologías y el Latín. Entre los años 2019 y 2021 simultaneó sus tareas docentes, investigadoras y de gestión con una colaboración semanal en el *Diario de Almería*, denominada *El Manuscrito*<sup>1</sup>, llegando a publicar 138 artículos. Poco después de su fallecimiento, en una empresa conjunta, Mercedes Peinado, la esposa del profesor López Muñoz, la UAL y el *Diario de Almería* acometían la tarea de reunir en un volumen todas estas colaboraciones, volumen cuyo título sugirió el propio autor, *Entre columnas*.

Este título pretende ser, de alguna manera, como un juego de palabras, pues se refiere al ritual de iniciación al que se somete el neófito que quiere ingresar en una logia masónica, porque, efectivamente, Manuel López era masón y de hecho fue enterrado como Maestro masón. Respecto al ritual en cuestión, en los templos masónicos se erigen unas columnas que llevan las letras J y B: la J representa el norte y la B el sur. Estas columnas tienen un valor simbólico, pues significan la separación entre el mundo profano y el mundo interior. Uno de los rituales masónicos más importantes es colocar al neófito entre columnas, lo cual denota la búsqueda del equilibrio entre opuestos. Además, atravesar esas columnas significa

---

<sup>1</sup> Según nos ha revelado su compañera de vida, Mercedes Peinado, su columna era realmente un «manuscrito», pues escribía su colaboración semanal a mano, con la Montblanc que le regaló su padre, a quien estaba tan unido. De otro lado, todas las colaboraciones publicadas por el profesor López Muñoz son accesibles en la URL: [https://www.diariodealmeria.es/manuel\\_lopez\\_munoz/](https://www.diariodealmeria.es/manuel_lopez_munoz/). Las direcciones web incluidas en esta reseña fueron comprobadas por última vez el 24/07/2023.

pasar a un nuevo nivel de conciencia en la que son fundamentales el firme control que representa una de las columnas y la fuerza que representa la otra. Se supone que cuando el candidato da ese paso debe hacerlo guiado por la sabiduría y el control<sup>2</sup>. En suma, pasar esas columnas es dejar atrás el mundo que ha conocido hasta entonces para adentrarse en una nueva vida.

El libro propiamente dicho se abre con el «Exordio» de Francisco García Marcos (pp. 13-17), donde, entre otras cosas, se rememora el encuentro entre Antonio Lao, director del *Diario de Almería*, y López Muñoz, que supuso el inicio de las colaboraciones escritas con el periódico. Además, se hace una suerte de retrato humano del compañero que, en su labor como periodista circunstancial, hizo de *El Manuscrito* una prolongación de su persona y donde siempre se mostró como «observador perspicaz del mundo» (p. 16). De su faceta humana, García Marcos destaca sobre todo un rasgo, su «responsabilidad solvente y sin fisuras» (p. 16) con todos aquellos con los que se relacionó.

Por su parte, Francisco Álamo Felices, en «El discurso periodístico de Manuel López Muñoz» (pp. 19-32), hace un atinado análisis de los escritos del autor desde la perspectiva del género periodístico. Para Álamo Felices, López Muñoz, en su labor periodística, ha recuperado la figura del «intelectual comprometido», pero comprometido no tanto con una determinada postura política, sino con una imagen del mundo coherente con eso que podemos llamar el «espíritu humanista».

En efecto, desde su posición de profundo conocedor de la literatura antigua y dominador como pocos del arte de la palabra, en sus textos aborda las cuestiones de actualidad que más le interesan, poniendo siempre al mundo clásico como referente, como ejemplo o como punto de partida. A ello se une una defensa activa de las Humanidades, en particular, de las clásicas, convencido de su valor formativo, denunciando siempre que puede el desprecio del poder político por nuestros saberes, ya que de este modo se está privando a las jóvenes generaciones de un valioso legado. A ello se une su denuncia contra la mercantilización de la cultura y de la propia Universidad, de la que destaca su papel y su responsabilidad en la formación del individuo como persona y como ciudadano, y no como una simple fábrica de titulados. Todos los problemas y cuestiones que aborda lo hace desde la racionalidad y la moderación, huyendo de todo tipo de extremismos, como buen aspirante a estoico que era.

En cuanto a sus escritos, según Álamo Felices (p. 21), estos constan de una estructura tripartita: un comienzo sustentado o fundamentado en el mundo clásico (personajes o hechos históricos, autores literarios, mitos o figuras mitológicas o aspectos relacionados con la lengua latina, la filología o la retórica); luego se presenta brevemente el tema de actualidad que ha motivado el artículo, y se cierra

---

<sup>2</sup> Información tomada de la web *Madre Logia*, <http://www.madrelugia.com/articulos/art003-neofito-iniciado-entre-columnas.php>.

todo con una reflexión, crítica habitualmente, proponiendo a veces una posible solución o enmienda a la cuestión planteada.

Uno de los rasgos que mejor definen los escritos de Manuel López, y que era parte consustancial de su propia personalidad, es la ironía que destilan muchas de sus páginas, ironía unida a un humor inteligente, con la cual hace una crítica acerba, pero sin perder las formas, contra todo tipo de situaciones y comportamientos injustos, contra los excesos que afectan a los ciudadanos, sobre todo cuando de esas injusticias y excesos es responsable una clase política que, por sus desmanes y desvaríos, confunde el interés público con el suyo propio, hasta el punto de ser percibida como una de las principales amenazas para la propia supervivencia del sistema democrático. Asimismo, esta actitud crítica manifiesta otra de las caras de su espíritu humanista, su preocupación por los menos favorecidos —ya sean inmigrantes o los más de tres millones de personas que en nuestro país sufren una de esas denominadas como «enfermedades raras»—, su defensa de la mujer —sobre todo frente a aquellos que se atreven a poner en duda la legitimidad de las leyes contra la violencia de género—, sin descartar a veces problemas estrictamente locales de la ciudad de Almería donde residía y trabajaba<sup>3</sup>.

Según Álamo Felices (p. 22), la verdadera intencionalidad de López Muñoz es desplegar su sabiduría clásica, que se manifiesta sobre todo en el aprovechamiento de la retórica y de las estrategias de la oratoria, y, sobre todo, en la gran nómina de autores literarios, personajes históricos y figuras de la mitología que el lector puede encontrar en sus páginas. A este respecto, y esta es una apreciación nuestra, cualquiera de sus textos podría servir de acercamiento a la Cultura Clásica en nuestras aulas, sin perder de vista el mundo contemporáneo.

En cuanto al uso de la lengua, Álamo Felices (p. 22) pone de relieve su frecuente recurso a etimologías, neologismos, cuestiones de vocabulario, que denotan sus profundos conocimientos filológicos. Todo ello se conjuga (p. 30) con su defensa a ultranza de la lengua española frente a la avalancha de neologismos innecesarios, cuando no barbarismos y extranjerismos.

Asimismo, en los textos del profesor López Muñoz la Retórica se convierte no solo en el estudio teórico del arte de hablar, sino en la necesidad de saber hablar en público, y, desde este punto de vista, en una suerte de garante de la convivencia democrática. Por supuesto, aboga por que su enseñanza dependa de profesionales de lo clásico (p. 29).

De otro lado, a modo de ejemplo de todo lo dicho hasta ahora, queremos detenernos en algunos de sus artículos, comentando algunas ideas e incluyendo algunas citas que nos han resultado especialmente significativas y reveladoras de la personalidad del autor.

---

<sup>3</sup> Cf. por ejemplo, «Cobramos a todos y ocuparse de unos pocos» (pp. 77-78), donde denuncia la situación de abandono que presentaba un solar cerca de la calle Fray Juan de Portocarrero, lindante con un parque público y una terraza hostelera.

De entrada, sostenemos la opinión de que cuando se crea un volumen a base de reunir artículos concebidos en un principio para ser leídos como piezas independientes unas de otras, el resultado es una suerte de diario íntimo, personal, donde el lector puede ver secuenciadas en el tiempo una serie de reflexiones al hilo de la actualidad.

El primero de los artículos de López Muñoz, «Mirando al mar» (pp. 35-36), me conmovió la primera vez que lo leí y me sigue conmoviendo cada vez que lo repaso. En él confluyen la evocación de la primera vez que pisó Almería como becario de investigación y «descubrió» la inmensidad del mar —él que, como giennense, era un hombre de interior, acostumbrado a un paisaje de límites ciertos y precisos— y el alegato contra uno de los efectos más perniciosos de la inmigración ilegal, la muerte de cientos de desdichados en ese mismo Mediterráneo con cuya contemplación el alma se deleita. Esto le llevó a ver ese mar de otra manera: «Hace ya un tiempo que miro el agua y veo otra cosa. [...] Ahora, ese mar en el que me baño lo miro con otros ojos» (p. 36).

Uno de los argumentos más repetidos en sus escritos es la utilidad de nuestros estudios en una sociedad como la actual y, por tanto, la defensa a ultranza de la enseñanza de las lenguas y la cultura clásica. Así, en «Marco Tulio Junqueras» (pp. 41-42), a raíz de unas declaraciones de Oriol Junqueras, de ERC, en las que se comparaba con Sócrates, Séneca y Cicerón en el sentido de que él, como ellos, no huyó de la justicia habiendo podido hacerlo, se reivindica el conocimiento de la cultura clásica para evitar malos entendidos y manipulaciones: «Con un poco de conocimiento de la cultura clásica, ni los periodistas morderían el cebo ni los demás nos dejaríamos cautivar por los cantos de las Sirenas, [...]» (p. 42).

En esta defensa de las Humanidades clásicas, una de las iniciativas más prometedoras puestas en marcha en los últimos años es la que se menciona en «La utilidad del Latín y del Griego» (pp. 43-44), a saber, la de promover la declaración por la UNESCO del Latín, el Griego y la Cultura Clásica como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, una idea surgida en el ámbito de la Sociedad de Estudios Latinos, sobre todo de su Presidente, el profesor José María Maestre, y que defendió en el Congreso de los Diputados Emilio del Río, en su condición de Diputado del Partido Popular. Para ello se aprobó una iniciativa, apoyada por todos los grupos políticos, que instaba al Gobierno a presentar ante la UNESCO tal petición. El hecho de que por una vez todos los partidos se pongan de acuerdo en algo lleva a López Muñoz a decir: «El Latín y el Griego han demostrado su capacidad para crear consensos donde casi siempre existe la bronca tabernaria» (p. 44).

En «Por qué el latín» (pp. 263-264) ofrece nuevos argumentos para defender la impartición de nuestra materia más allá de algunos otros repetidos hasta la saciedad, y por tanto vacuos, como ese de que las Humanidades fomentan el espíritu crítico, o ese otro de que poco menos hay una conjura para acabar con nuestras materias. Para López Muñoz lo esencial es que a través del conocimiento del latín

se potencia el plurilingüismo, al poder acceder desde la lengua latina a comprender con más facilidad otras lenguas, incluso no latinas. A esto se une el hecho de que a través del conocimiento de la lengua podemos transmitir a nuestros alumnos la idea de pertenencia a una comunidad con la misma cultura, que no solo abarca las tierras del antiguo dominio romano, sino que viajó por todo el mundo en las naves de portugueses y españoles.

Muy interesantes son también algunos trabajos en los que defiende una determinada concepción de la pedagogía, siempre en la línea de los clásicos. Así, en «Enseñar sin ensañarse» (pp. 127-128), frente a esos programas y concursos televisivos en los que se transmite la idea de que para triunfar hay que sufrir o que tanto mejor es el maestro cuanto peor trata al alumno, reivindica el «humanismo pedagógico» de un Quintiliano, quien en su *Institutiones Oratoriae* daba a los maestros consejos del tipo: «sea sencillo cuando enseña» o «no sea cruel ni se ensañe al corregir porque muchos dejan de esforzarse cuando se les regaña con odio» (p. 128).

Ya hemos mencionado más arriba que una de las causas en las que más se volcó Manuel López fue en defensa de la mujer. En «Feminista a mucha honra» (pp. 45-46), arremete contra todos aquellos que, por un machismo montaraz e irracional, asocian el feminismo con una supuesta actitud autoritaria y discriminatoria contra los hombres. Ante este tipo de extremismo, la respuesta del autor es contundente: «El feminismo no es un machismo con faldas, es enemigo del machismo» (p. 47), y si hay que buscar actitudes extremas son las de que aquellos que usan la expresión «ideología de género» como un insulto.

Un tema recurrente en sus trabajos es la crítica contra todos esos eslóganes repetidos por los tecnócratas que asocian la Universidad con el utilitarismo economicista que nos gobierna, en el sentido de que la institución universitaria estaría, supuestamente, para formar profesionales y desarrollar aplicaciones para extraer de ellas un beneficio económico. En «¿Qué le puede transferir la Universidad a la sociedad?» (pp. 59-60) la respuesta de Manuel López es clara: más que para formar profesionales, algo que nos equipararía con un ciclo superior de FP, la Universidad está para formar personas que sean capaces de analizar el mundo y la realidad, y si de esa actividad se deriva el conseguir un buen puesto de trabajo, mejor que mejor. De otro lado, es algo también muy repetido la noción de transferencia asociada al ámbito universitario, entendiéndose por tal la transferencia sobre todo tecnológica. Pero tan importante como esta debería ser también la transferencia ética: «Igual de bien me parece que la Universidad hable de valores y de contra-valores, que lance debates ciudadanos y participe en ellos aportando su conocimiento, que contribuya a estimular el pensamiento crítico y transmitir una visión posible de las cosas» (p. 60).

Si hay un tema repetido en esta suerte de recorrido por la actualidad es la crítica a la clase política. Así, en «La política de la belleza» (pp. 57-58) se pone de relieve

hasta qué punto se abusa de la imagen en las campañas electorales a falta de ideas o de programa, de modo que «No hay candidatos adefesios ni malencaradas candidatas. Todo el mundo es guapo, todo el mundo tiene buen tipo, buena planta...» (p. 57). En estos casos, «deberíamos votar con el cerebro a quien, más allá de su belleza nos ofrezca fuerza moral y sabiduría» (p. 58). En «¿Gobernar para el bien común?» (pp. 75-76), se hace la loa de una actitud infrecuente entre los profesionales de la política: entender que gobernar es trabajar por el bien común y no solo para aquellos que te han votado. Asimismo, se censura la actitud de los que gobiernan contra alguien, en vez de en favor de todos: los primeros merecen el oprobio, los segundos el respeto, «incluso cuando se discrepe» (p. 76). En «Hasta dentro de cuatro años no me pidan el voto» (pp. 83-84), se pone en solfa el comportamiento de los políticos que, por meros cálculos electorales, en vez de sentarse a pactar con el contrario por encima de opiniones o proyectos diferentes, están dispuestos a obligar a la ciudadanía a pasar de nuevo por las urnas porque los números no les salen para gobernar a discreción. Los que así actúan olvidan que ellos y los partidos están al servicio del pueblo, que son los auténticos «jefes»: «Simplemente tienen nuestras órdenes de ponerse de acuerdo y cuando los jefes damos una orden no vale buscar la forma de no cumplirla» (p. 84). En fin, en «¿Son los políticos el tercer problema de España?» (pp. 85-86), se defiende el valor de la Retórica como garante de una buena praxis política. Pues, no se trata solo de que permite aprender a hablar en público, sino que contribuye a forjar el buen orador, y, como López Muñoz reconoce, en esto hay mucho de imagen, de cómo te vean los demás y si los demás creen que se puede confiar en ti. Y si la imagen que transmite la clase política es la lamentable de tantos debates televisivos, puede acabar siendo vista como un problema, y de ahí a considerar inútil la democracia hay solo un paso.

En muchos de los trabajos citados es habitual encontrarse pequeñas perlas de ese humor tan característico de Manuel López. Pero hay un artículo que para nosotros es todo él fina ironía, «Bandas, becas y ceremonias universitarias» (pp. 65-66), donde se burla de ese afán, en todos los niveles educativos, de solemnizar cualquier acto académico o escolar por insignificante que sea, que lleva a que «a imitación de las ceremonias académicas, se imponen becas ya hasta en las guarderías» (p. 65).

Para terminar esta pequeña selección nos queremos quedar con algunos artículos escritos en plena pandemia o poco después de superarse el COVID-19, que reflejan no solo la zozobra en unos momentos de incertidumbre que, por fortuna, ya parecen lejanos, sino donde también se pone de relieve el esfuerzo de toda la comunidad educativa para intentar mantener cierta normalidad aunque fuera por medios telemáticos.

En «No, no y no» (pp. 177-178), escrito cuando ya habían pasado los peores momentos de la urgencia pandémica, aunque reconoce el considerable esfuerzo

que hicieron los docentes para ofrecer a sus alumnos un sucedáneo de enseñanza virtual por decisión de las autoridades, admite que todo eso tuvo mucho de absurdo: ni las plataformas educativas estaban preparadas, ni el profesorado tenía la formación necesaria, ni los materiales eran los adecuados para una enseñanza totalmente virtual, ni los estudiantes estaban provistos de los equipos ni de las conexiones necesarias, pues, en verdad, lo que las autoridades querían «era tener a los estudiantes bien metidos en las jaulas virtuales para que tuvieran algo que hacer» (p. 177). Evidentemente, debemos aprender de lo ocurrido y no volver a admitir situaciones que son un claro ataque a la educación.

En «Los trabajadores invisibles» (pp. 161-162), pone de relieve cómo la pandemia puso al descubierto las carencias del sistema, tanto de salud como educativo, y cómo a pesar de todo se pudo salir del abismo gracias al esfuerzo de los respectivos profesionales, de forma que «Las personas del mundo real [...] han demostrado ser más capaces que sus dirigentes» (p. 161).

En «Calma en el alma, salud en la sociedad» (pp. 159-160), recomienda frente a la desesperanza en los peores momentos de la pandemia la lectura de los estoicos, «una buena escuela de serenidad y de ciudadanía» (p. 159).

Para concluir, *Entre columnas* es un libro de lectura más que recomendable para descubrir la visión del mundo de un hombre inteligente, de espíritu crítico pero ecuánime, empapado de humanidad y de humanismo, con un magistral dominio del lenguaje, que estaba convencido del valor formativo de los clásicos y de que su defensa era una de esas empresas por las que merecía la pena dejarse la piel. Por ello, amigos lectores, nos hemos animado a redactar esta reseña, estas recomendaciones de lectura, a modo de nuestro particular homenaje a un gran amigo, a un hombre cuyo recuerdo sigue vivo entre todos aquellos que tuvimos la gran suerte de conocerlo y tratarlo.

Cristóbal Macías



Ricardo Fuente y Juan Pascual Gay (2023): *José Juan Tablada. Visionario y apóstol de la novedad*, Aracne, Roma, 956 pp.

Siglos fértiles en profetas han sido los que siguieron a los tiempos de la Ilustración y, sin embargo, ¿qué dios necesita apóstoles? En esta época, uno, que también anuncia el Zaratustra nietzscheano: el ser humano, de quien José Juan Tablada se convierte en visionario y apóstol a través de la novedad, según reza el título con el que Ricardo de la Fuente Ballesteros y Juan Pascual Gay han bautizado este prolijo, adecuado y fértil estudio sobre el poeta mexicano. Ambos académicos, especialistas en el fin de siglo hispano, presentan una dilatada carrera jalonada por hitos investigadores hoy de referencia absoluta como *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)* de Juan Pascual Gay, ediciones clave como la de *Don Juan Tenorio* (Biblioteca Nueva, 2003) preparada por Ricardo de la Fuente o, de forma conjunta, ejemplares estudios que han clarificado errores interpretativos que arrastraba la inercia académica como la dedicada al Rubén Darío en la introducción de *Los raros* (Cátedra, 2020), ed. de Ricardo de la Fuente y Juan Pascual Gay, donde estudian el salto que hay entre la primera edición de 1896 y la segunda de 1905, que concentra toda la apuesta por la modernidad realizada por el poeta nicaragüense.

Todo lo anterior permite comprender el presente volumen de tamaño gigantesco y extraordinaria profundidad en la investigación, interpretativa esta desde un caudal de lecturas apabullante. No es, por otro lado, una investigación ajena a nuestros días: en las circunstancias actuales es, quizás, cuando el tiempo comulga con la necesidad y el deber de la palabra. Esa voluntad creadora, cuya encarnación se manifiesta en el verbo, que brota en el seno de lo humano como una brizna de iluminada divinidad: he aquí a uno de sus apóstoles, como otros lo fueron con él: Baudelaire, Poe, Coleridge, Goethe, Schiller. ¿Se ha superado a la circunstancialidad, rompiendo la presa de lo cotidiano con el agua salvífica de la creación de lo humano?, o, dicho de otro modo: ¿se ha hecho carne el proyecto de la Modernidad?

[477]

*AnMal*, XLIV, 2023, pp. 477-480.

En la consideración de estas y otras cuestiones se incardina, a nuestro juicio, este trabajo sobre la figura de José Juan Tablada en aquellos momentos de nacimiento y expansión del espíritu modernista. Una época —aquella del XIX mexicano— marcada por la tensión interna nacida de la confrontación paradigmática de cosmovisiones contrapuestas, aquella así simbolizada por los padres y por los hijos en la reconocida novela de Turguénev, y que encuentra arraigadas en los segundos las nuevas ideas, de entre las cuales, y «como había sucedido en Francia, muchos escritores promovieron “el poder espiritual”, consagrándose como “sacerdotes” [...]. Proscrita la Iglesia, se abrió franco el camino para que el intelectual laico se ataviara con los ropajes del sacerdote» (p. 14).

Y es así como de la Fuente Ballesteros y Pascual Gay descubren al lector, sin mayores misterios, cuál es la labor de apostolado de José Juan Tablada: aquella que anuncia la llegada del ser humano como entidad soberana del yo; el augurio del dominio de lo humano sobre lo humano, sea el Estado, sea la cultura o sean las Artes. Y es así como, durante el primer capítulo, precedido de una suerte de prefacio titulado «Sacerdocio social» —muy ilustrador respecto a estos asuntos previos—, se nos desvela ya cuál es el carácter espiritual del mexicano en la dimensión creadora de su tiempo: «Tablada opta por una impostación fabricada en su impaciente fantasía» (p. 70), lo cual nos introduce en la materialización de estos ideales poéticos, ya en el segundo capítulo —entre las aguas del Decadentismo—, que operan en el poeta: «la promoción tabladiana fue más sincera que el propio Baudelaire, confundiendo literatura e intimidad, incapaces de distinguir entre artificio y moral» (p. 78). La *poiesis* como forma y contenido de lo vital, encarnado en la invención estética sobre lo real y la sublimación de la materia en el artificio: acción religiosa, en su sentido etimológico, que reúne al mundo en lo humano a través de los universales, acaba encontrando púlpito y altar desde el que dirigirse a los feligreses en la *Revista Moderna*, como así queda expuesto en el tercer capítulo y se profundiza, a través de *El Florilegio*, en el cuarto. En fin, «el periodo modernista de José Juan Tablada revela a un moderno intachable, excéntrico y radical en sus propuestas literarias y estéticas, que subvierte la norma a condición de crear otra disidente y contraria, sin renunciar a su inminente centralidad acorde con un nuevo mundo» (p. 231), en contraposición de otras perspectivas creadoras que rechazan lo ficcional: «el principal reparo reside en rebajar la literatura a una fotografía de la realidad, pervirtiendo el sentido del arte» (p. 238), oposición antitética que nos introduce, ya en el quinto capítulo y ecuador de esta extensa investigación, en distintas y variadas ocupaciones de Tablada, como una cartografía histórica y experiencial de la época. Nos hacen hallar entonces de la Fuente Ballesteros y Pascual Gay las circunstancias políticas que envuelven también la figura del poeta mexicano; lo cual, desde el espíritu del creador, es vivido en tales claves: «lo grotesco sostiene el simbolismo que encierra, mientras que la ironía es el recurso especular que factura una realidad deforme» (p. 326),

presentando la forma adoptada en su acción política y social. Son los desempeños profesionales como los designios y voluntades del ocio y del placer los que configuran los destinos —unos que adquieren relevancia, progresiva en ejemplos concretos, manifiesta en otros en términos absolutos en la vida de Tablada— del mexicano desde entonces hasta el final de sus días. De entre ellos, y de forma inevitable, debe destacarse su estancia en París, que podemos imaginarlo a modo de «Vaticano» en materia poética para uno de sus principales apóstoles, si bien en dicha visita «cerraba así una etapa, regresando al principio para abandonar definitivamente un modernismo que ya en 1911 mostraba fatiga y en que el inquieto Tablada no deseaba ni quería permanecer» (p. 345), según narran los autores en el capítulo sexto. Pero no debemos confundir, en este sentido, el agotamiento del Modernismo con la culminación de la Modernidad o, en su defecto, con el abandono de lo poético; más bien —y después de un tiempo de exilio motivado nuevamente por la inestabilidad revolucionaria de México, todo lo cual queda referido en el séptimo capítulo—, ocurre la maduración y consolidación de la personalidad poética y demiúrgica de Tablada. Como creador, el poeta, que ya ha agotado la forma modernista pero nunca la materia, busca la expansión sobre lo real y su cristalización en nuevas formas expresivas que reflejen más al poeta y menos a la pose. Este proceso, bien trazado en el octavo capítulo, nos conduce además por la introducción novedosa de elementos propios de la cultura oriental como forma expresiva para Tablada en su cosmovisión y humanidad circunstanciada, además de la aparición de caligramas en las manifestaciones tabladianas (como en el caso de *Li-Po y otros poemas*), sugiriendo cierta precocidad respecto a las incipientes vanguardias: «conceptismo, culteranismo, decadentismo y vanguardia se vierten en la probeta experimental de José Juan Tablada. [...] La disposición gráfica de los versos está al servicio del sentido de un lenguaje sintético» (p. 547). Ya en Nueva York, etapa a la cual se dedica el noveno capítulo de este estudio, de la Fuente Ballesteros y Pascual Gay nos indican que Tablada «recibió con escepticismo las vanguardias, como anota en el diario en enero de 1922: “Cubismo, creacionismo, imaginismo, orfeísmo... Sólo creo en un ismo: ¡el YOmISMO!”» (p. 649), ofreciéndonos la visión del poeta creador ya consumado en el mexicano, ajeno a la moda y, sin embargo, profeta anticipado de todas ellas. Una esencia vital que, en efecto, se edifica sobre el «YOmISMO», vanguardia inequívoca y unívoca tabladiana, aglutinadora y exclusiva, de una creación también definida por la circunstancia política y nacionalista vasconcelista respecto a su tierra natal, México. Finalmente, la muerte le alcanza en Nueva York, último episodio de la vida humana de un poeta inmortal, como se nos sugiere en el décimo y último capítulo.

Así es como, después de la lectura de esta exquisita investigación —cuya bibliografía apabullante y manejada siempre al servicio del propósito y no del lucimiento—, se alcanza a comprender la consistencia del apostolado de José Juan

Tablada: es profeta del yo creador, la más alta y sólida de las vanguardias y corazón verdadero del proyecto de la Modernidad, del cual fue representante avezado. Poeta a la vez que persona, demiurgo tanto como artesano de sí, de la Fuente Ballesteros y Pascual Gay ofrecen en estas casi mil páginas la visión de un poeta totalizador, auténtico y honesto, que «ensayó una estética apegada a sus principios, un arte de síntesis o de intersecciones» (p. 841), en fin, nos presentan de manera crítica a José Juan Tablada.

Jesús Baena Criado

Carmen Formoso (2022): *Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)*, Verbum, 455 pp.

En 1994 Carmen Formoso presentó el manuscrito de *Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)* al Premio Planeta. No lo ganó. Seis años después Punto Crítico editó el texto. Ahora lo hace Verbum con el auspicio de la asociación civil mexicana Frente de Afirmación Hispanista, A. C., entre cuyos objetivos está defender «la conservación de los valores culturales, artísticos y éticos de la Hispanidad». No es casualidad que su sello se estampe en esta edición. La novela ha sido objeto de interés por razones de carácter extraliterario como son el cúmulo de circunstancias acaecidas tras su depósito en el concurso. Hechos que, enumerados en los dos prólogos que acompañan a esta edición, muestran la fotografía de una acusación de robo intelectual perpetrado por la editorial que lleva el nombre del premio. En contraste, la no alusión en esos mismos prólogos a la riqueza literaria del texto evidencia el negativo de esa fotografía, el escamoteo de una verdad: estamos ante la gestación de una novelista y ante una novela que va creciendo en complejidad y calidad a medida que avanza la historia.

Los lectores encontrarán en las primeras noventa páginas los antecedentes, desarrollo y consecuencias de la mencionada denuncia y sus batallas judiciales, las conexiones textuales y estructurales de ambos textos —el plagiado y el plagiarlo—, la supuesta trampa editorial que habría utilizado el manuscrito de una maestra de colegio neófita en lides narrativas como lo era Carmen Formoso para que el galardonado cinco años atrás con el Nobel de Literatura, Camilo José Cela, la rehiciera y la firmara, y así otorgarle el Premio Planeta. No hallarán los lectores en cambio motivos literarios que los anime a adentrarse en la novela, quizá porque la profesión del prologuista es la de abogado y su condición la de hijo de la autora. Nos corresponde a nosotros ese privilegio que no vamos a desatender.

Contada en cuatro capítulos y trescientas cincuenta páginas, la historia narra los cambios de la mujer moderna en España en paralelo a la historia del siglo xx en

Occidente. Lo hace sobre dos ejes, el de coordenadas lo constituyen la actitud vital de tres representantes de generaciones no sucesivas de una misma familia burguesa gallega, Carmen, Carmela, Carmiña. El eje de abscisas va tomando forma a partir de la concienciación, primero individual y después colectiva y social (*Fluorescencia*), de que las mujeres trasciendan la esfera privada a la que habían sido relegadas desde la revolución liberal de 1812 y durante la Restauración, y se incorporen a la vida pública si no en igualdad de oportunidades con el hombre, sí al menos con ese objetivo en el horizonte.

El que Carmen Formoso narre las vidas de estas tres mujeres no implica que estemos ante un texto de exclusivo sesgo feminista, más bien ante el ejercicio aún más revolucionario de enriquecer la historia convulsa del siglo xx con la ignorada mirada de ellas en un momento de encrucijada para la mujer contemporánea. La autora relata el proceso de incorporación femenina a la llamada esfera pública sin estridencias, para lo cual se ve en la necesidad de dotar a sus protagonistas de una fuerza de carácter que atravesase con holgura, verosimilitud y sin incoherencias —aunque no siempre lo consiga— la presión a la que debieron estar sometidas muchas de ellas. Una incorporación que fue lenta y aparece inconclusa en los casi ochenta años que abarca la novela, pero que avanza imparable puesto que en el tiempo de su escritura la presencia masiva de la mujer en el mundo laboral, político y académico resultaba ya incontestable.

Formoso abre al lector las puertas de los pensamientos, sentimientos y emociones de Carmela de quien lo primero que conocemos es su empeño por conseguir un trabajo: «El día que afirmó que se pondría a trabajar tan pronto como pudiese, asombró a sus amigas. Y antes de cumplir los veinte años le surgió la ocasión» (95). La historia se inicia con la presentación de Carmela en contraste con la abuela cubana. En la joven confluyen dos corrientes mágicas de percepción del mundo: la heredada de los descendientes yorubas caribeños y la de los hispanos celtas. La cosmovisión afroamericana confiere a la abuela la capacidad de combatir con magia negra las aparentes energías oscuras que pueda sufrir la familia. La doble ascendencia afroamericana y europea en Carmela le otorgan una potencialidad premonitoria de muertes, accidentes y conflictos muy activa al menos hasta el nacimiento de su hija. Esta extraordinaria cualidad se verá potenciada en la menor de ellas, Carmiña, capaz de la telequinesia desde bebé y a quien se llega a venerar como sacerdotisa yoruba.

Esta línea narrativa sugiere que la trama puede en cualquier momento deslizarse definitivamente hacia un realismo mágico al más puro estilo americano, y aunque hay jugueteo en la frontera, vemos el constante forcejeo de Formoso por reconducirlo y ponerlo al servicio de una mayor comprensión de la realidad. Así, los sueños premonitorios y la práctica de la cartomancia revelan a las protagonistas un tipo de información a la que de otro modo estas mujeres no podrían acceder por su condición de burguesas de una provincia excéntrica como A Coruña, o porque al

tratarse de hechos que ocurrirán en el futuro la distancia temporal lo impediría, o sencillamente porque se mencionan acontecimientos que se producen en puntos geográficos alejados. No obstante, y aquí está el ejercicio de equilibrio más logrado por parte de la narradora, Formoso dota a sus Cármenes de unos dones sobrenaturales que en lugar de sacarlas de la realidad las sumerge más en ella y las imbuye de una claridad rara y fundamental en épocas tan aciagas como las que están por venir. Van desfilando por estas páginas los ecos de la Gran Guerra, la guerra civil española, la primera posguerra, la inmediata Segunda Guerra Mundial y los otros conflictos: la guerra de Corea, la de Vietnam, la revolución cubana, el asesinato de Kennedy y, finalmente, la llegada del hombre a la luna que, no siendo un episodio bélico, es consecuencia de la guerra fría. Hechos históricos que se jalonan haciéndolos coincidir con algún hito familiar y que confieren una cronología exacta al paralelismo de ambas duraciones temporales en términos de Braudel, la estructura de larga duración o histórica y la duración corta o microhistoria de la familia matriarcal. Formoso hace a estas mujeres dueñas de una mirada lúcida sobre lo que se avecina y, al hacerlo, justifica la elevada consideración de sus códigos de conducta —la amistad y el amor—, siempre por encima de cualquier apego a ideologías incluso durante la guerra y la posguerra. Aspecto encomiable para la ficción, de acuerdo, aunque poco creíble por la radical dicotomía de aquellos duros años.

Carmela es una joven huérfana que ha sido criada por su abuela Mamita Carmen, cubana fumadora de puros, capaz de leer entre las líneas de la realidad visible la invisible. Como la nieta tiene la misma cualidad, la anima a vivir su realidad —su tiempo— y la envía a Madrid a formarse en un entorno laico entre personas que le contagien los «principios de la Institución Libre de Enseñanza» (94). La formación cosmopolita de la capital facilita que Carmela encuentre un trabajo en Galicia como contable y representante de las máquinas de escribir Underwood. Formoso construye un perfil de mujer de su época. Es moderna, independiente, domina el inglés, trabaja para una empresa extranjera y se interesa por el arte y la cultura. La vida fuera y dentro del personaje en esta primera parte de la novela corren en paralelo, van al unísono.

Se da entonces uno de los momentos críticos de toda joven, el descubrimiento del amor, el matrimonio, la maternidad y, como consecuencia, el final de esa actitud vital de forjar el destino propio. Muchas páginas más adelante reflexionará sobre este aspecto a partir de sus nada disimuladas lecturas de *Estudios sobre el amor* de Ortega y Gasset, «su filósofo favorito» (268). Formoso hace leer a su personaje en 1939 fragmentos del texto en la revista *El Espectador*, consciente de que el ensayo no se reunió en España hasta 1941.

Contrario a lo que podría parecer, una vez casada Carmela se aviene a convertirse en ama de casa. El marido, Luis, un atractivo abogado y periodista comprometido con el ideario socialista, trabaja en la prensa madrileña en los años

conflictivos de la caída de la monarquía alfonsina, del advenimiento de la II República, de la formación de cortes constituyentes, del levantamiento militar y de la guerra. Luis vive en un Madrid en ebullición mientras Carmela ha regresado a Galicia para cuidar de Mamita Carmen y, poco después, para criar a sus dos hijos Perico y Carmiña. La distancia permite a Formoso que Carmela sea una espectadora desde provincias de los acontecimientos que se están radiando en la capital y que ella debate bien con él a través de llamadas telefónicas y diálogos cara a cara, bien consigo misma recurriendo al monólogo interior. Por boca de las amigas Laura, Tere y Maruxa, Formoso plantea el debate del voto femenino y la indecisión de algunas mujeres conservadoras sobre si obedecer la voz del marido —en ocasiones el confesor— o asumir la madurez de votar con libertad de conciencia:

Cuando regresó [de votar] le contó [a Mamita Carmen] que las monjitas de las Bárbaras, las Clarisas, habían salido de la clausura para ir a las urnas, que el mismo Papa lo había mandado. «¡Ojalá a mí me lo mandase Luis! —reflexionó Carmela—. Entonces obedecería y no tendría estos problemas». Pero a Luis no le preocupaba para nada el voto de Carmela y jamás se lo había cuestionado, porque la había adoctrinado en lo suyo y pensaba que con éxito (154).

También el debate entre las diferentes posiciones políticas se acrecentará a medida que avance el tiempo de la historia. Los diálogos con Tere, Laura y Maruxa muestran el conservadurismo que evoluciona a falangismo de la primera, el republicanismo de la segunda y sindicalismo obrero de la última. La condición de Maruxa como trabajadora de la tabacalera, madre joven y ugetista activa permite a la autora un conocimiento de ese otro mundo difícilmente accesible en detalles para alguien de la condición de su protagonista. Como cuando en la fiesta de cumpleaños del hijo de Carmela los hombres y las mujeres conversan por separado de sus preocupaciones y sitúa a la sindicalista junto a los hombres que comentan los acontecimientos internacionales, cada cual desde su perspectiva ideológica:

Maruxa, sentada en una silla, con las piernas cruzadas y balanceando nerviosamente el pie derecho, repasaba con cuidado a los hombres: «José, ¡monárquico! Tomás, republicano... Gumersindo, fascista, ¡claro!, y Luis, socialista. ¡Una verdadera casa de putas! y una discusión absurda que conduce a un callejón sin salida. Si tengo que irme, me voy, y en paz» (172).

En esa distancia ideológica Carmela actúa como bisagra sobre la que se narra el proceso de radicalización de la sociedad española desde dentro de la familia y al que se incorporan los amigos más íntimos. Formoso describe con lógica y coherencia la deriva inevitable hacia la guerra civil que ocupará el segundo cuarto de la novela.

Antes del estallido bélico se esfuerza por mostrarnos que los valores con que fundamenta la construcción de sus personajes son sólidos. Un ejemplo de ello es la evolución de la pareja formada por Luis y Carmela. El matrimonio vivirá permanentemente separado hasta el final de la guerra cuando ella tenga que ir a buscarlo, más muerto que vivo, a una cárcel de la capital. Elaborado delicada y sutilmente, Formoso logra un fuerte contraste de imágenes entre el reencuentro de la pareja y el desfile triunfal del ejército franquista que se está produciendo en las grandes avenidas de la ciudad:

[...] apareció un espectro de hombre, tétricamente encorvado, delgado hasta el límite de lo posible, con respiración gorgoteante sin levantar la vista del suelo. Caminaba con lentos e inseguros pasos, arrastrando pesadamente los pies y tambaleándose como si acompañase a su comitiva fúnebre (280).

Hasta ese momento, la figura de Luis está presente a fuerza de ausencia. Va y viene en periodos cada vez más esporádicos y alejados hasta no hacerlo cuando nace Carmaña. Carmela duda, desconfía, pero se niega a creer que Luis la engañe cuando las amigas dan por rota la pareja porque un matrimonio no lo es si se vive en la distancia o cuando el hermano de Luis, Tomás, le espeta que todo el mundo en A Coruña sabe que viven separados y guardan las apariencias. Incluso entonces, Carmela defiende su relación y justifica la distancia como producto del ejercicio de su libertad. Cada cual ha decidido vivir en no dependencia del otro, sin concesiones, sin sumisión. La vocación de Luis, el creciente compromiso político; la de Carmela, el cuidado de Mamita Carmen donde siente que está su destino. Formoso reproduce en ellos la complejidad que supone el respeto mutuo del otro y, por encima de todo, el respeto a ella misma. Quiere llevar hasta las últimas consecuencias el ejercicio de la libertad femenina dentro de un matrimonio donde el amor y la libertad son las principales guías. Formoso se esfuerza mucho en no ofrecernos una perspectiva idílica o romántica a lo que dedica páginas de soledad y dolor como consecuencia del ejercicio de tal libertad. Ahora es cuando Carmela, al mantener el rumbo trazado por voluntad propia, choca frontalmente con el universo narrativo, con el entorno. Ya no parece caminar al unísono con el mundo, sino a contracorriente. Así continuará hasta que, en las páginas finales, ocupe la posición familiar de matriarca para la que consciente o inconscientemente se ha estado preparando toda su vida. Solo entonces volverá la sintonía entre su mundo interior y el exterior.

En el cuarto aniversario de la II República y a las puertas de la guerra civil nace Carmaña. Así comienza la segunda parte. Los personajes de la familia y el círculo de amigos íntimos, previamente perfilados según su ideología, se comportan como se espera de ellos, aunque se percibe la pátina de una benevolencia que refleja a duras penas la realidad del país en aquellas primeras semanas del conflicto. No así lo que está ocurriendo alrededor. Pero en la guerra también, o sobre todo, se da lo

inesperado del amor. Maruxa es herida de bala y se refugia en casa de Mamita Carmen y Carmela. Poco después aparece el hermano de Luis, Tomás, a quien andan buscando por republicano y por masón. No quiere empuñar las armas y busca un escondite mientras pueda salir del país. En la buhardilla de la casa de las mujeres surge un amor pasional entre el hombre atrapado en un matrimonio concertado e infeliz y la libre Maruxa. Un amor que repite el esquema de Luis y Carmela ahora con tintes edulcorados. Él se exiliará en Argentina; ella vivirá en A Coruña y parirá las gemelas de ambos. Vivirán en la distancia sin que se afloje nunca la fuerza del lazo que los une.

En los dos últimos bloques del libro Carmela va dejando el protagonismo a la hija que crece y se convierte en una indómita acorde con la década de los sesenta. En los siguientes años, Carmiña es una jipi con toda la coherencia ideológica que la etiqueta conlleva. Está muy lograda la rebeldía contra la madre, la aproximación a la bisabuela y el descubrimiento de sí misma en paralelo a la búsqueda femenina de un sitio en el mundo. Si la norma heteropatriarcal aparecía asumida e incuestionada por las mujeres de los cuarenta y cincuenta, incluida la otrora moderna Carmela, ahora el contraste social de la discriminación de género resulta un clamor, aderezado oportunamente por la omnipresente cultura franquista y la hegemónica influencia opusina de los centros educativos. Formoso dibuja todo tipo de escenas siempre reprochables y hoy inasumibles como serían la imposibilidad de que las jóvenes puedan moverse libremente por la ciudad si no es acompañadas de chicos, el abuso de poder administrativo con referencias al atropello sexual contra las profesionales adultas, pasando por galanteos machistas, comentarios fuera de lugar sobre la competencia al volante de las mujeres y un largo etcétera que no dejan lugar a dudas de la denuncia de estas páginas.

En la misma línea de denuncia se manifiesta contra la educación rural de la España de los años sesenta y setenta. Los episodios a este propósito resultan ficcionalmente tan plásticos que Formoso, maestra cuya carrera debió comenzar en los años narrados, consigue que los detalles de la que pudo ser su propia biografía no solo no entorpezcan el devenir de la historia, sino que enriquezcan con excelencia narrativa su propósito.

Cabe, no obstante, hacer una apostilla. Si bien en las dos primeras partes de la novela algunos de esos detalles —de la que podría haber sido su cotidianeidad, la de su vida trasladada a la ficción— están dotados de un exceso de superficialidad que restan tensión y rebajan el ritmo de la narración, en las dos secciones finales se observa un creciente dominio de estos recursos hasta el punto de poner en escena en su provecho todos los ingredientes temáticos que baraja. Esta progresiva competencia narrativa parece discurrir en paralelo a una adquisición de madurez de la autora en la construcción del universo de la obra.

Alguien podría argüir como complemento que la madurez de la voz autoral se hace visible como ejercicio consciente que busca acompañar la construcción de la

personalidad de los protagonistas. Sin embargo, esta hipótesis presenta dos serios inconvenientes. Por un lado, aunque podría ser válida para la primera mitad de la historia, no lo sería para la dos últimas secciones porque allí la voz abandona paulatinamente a Carmela para presentar íntimamente el mundo de Carmiña que pasa de bebé a niña, a adolescente y joven adulta en algo más de un centenar de páginas sin alcanzar el grado de madurez de la madre. La narradora debe dar pasos atrás para acomodar su voz y tono a la personalidad de la más joven de la familia, mientras la técnica narrativa, por el contrario, sigue su progresivo perfeccionamiento. Por otro lado, si aceptáramos como posible el paralelismo voz narrativa-personaje solo en la primera mitad del libro y solo referido a Carmela, entonces no nos quedaría más remedio que contraargumentar que se trata de un intento fallido, porque a la evidencia de que la complejidad reflexiva de la primera Carmela está proporcionalmente más desarrollada que la Carmela madura se une el hecho de que ese proceso madurativo en la etapa final de la vida del personaje está menos acusado, mientras que el dominio de la técnica narrativa da el salto hacia adelante definitivo. Quizá un análisis detallado del empleo del lenguaje ajustado a cada una de las personalidades protagonistas y sus variaciones en la evolución del texto pudiera respaldar esta hipótesis. Tal vez ese estudio desvelaría el empeño de Formoso por dotar de sentido el uso sistemático de infinitivos en lugar de imperativos o la plural función espacial unas veces, temporal o generacional otras, que otorga al empleo de determinados localismos, galleguismos, galicismos, anglicismos, etc.

En resumidas cuentas, lo que está fuera de duda es la calidad creciente de esta novela. Por eso mismo resulta muy lamentable que la autora haya pasado inadvertida para el público y la crítica en respuesta a un acontecimiento extraliterario como el que describe su hijo Jesús Díaz Formoso en los prólogos. De no haber ocurrido así, en la actualidad se citaría como digna antecedente feminista del siglo XXI.

*Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)* nos ofrece el privilegio de asistir a la gestación de una narradora que todavía hoy, a pesar de la reedición de su novela casi dos décadas después, no ha terminado de nacer para el público y la crítica. Cabe esperar que un torrente narrativo como el que manifiestan estas páginas haya sido imposible de contener y que Carmen Formoso tenga material inédito. En tal caso, desde aquí animamos a que tales páginas vean la luz para que podamos disfrutar del nacimiento en plena sazón de una escritora fantasma.

Azucena López Cobo



Jorge Urrutia Gómez (2023): *De la naturaleza de las cosas (más o menos una antología)*, Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 160 pp.

Un nuevo libro de Jorge Urrutia ha llegado a nuestras manos. Jorge Urrutia es un poeta y profesor de literatura que nace en Madrid en el año 1949. Es sobrino del poeta José Luis Gallego y del novelista y periodista Francisco Umbral. Gracias a su padre conoció personalmente a autores como Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya, Blas de Otero y Antonio Buero Vallejo. En el año 1968 se licenció en Filología Románica, donde tuvo como profesores a Dámaso Alonso y Rafael Lapesa. Con premio extraordinario se doctoró en 1972. Desde la perspectiva laboral, enseñó Literatura Catalana en la Universidad Complutense de Madrid, de donde fue expulsado por permitir actividades clandestinas organizadas por estudiantes en sus aulas. Se trasladó a la Universidad Laboral de Cáceres donde ejerció como profesor de Lengua y Literatura. Obtuvo la cátedra de Literatura Española en 1979 en la Universidad de Sevilla, donde fundó la Facultad de Comunicación y el Doctorado en Ciencias del Espectáculo. Finalmente, en 1993, fue nombrado catedrático de Literatura y Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, de la que hoy es emérito.

Entre los años 2004 y 2009 fue director académico del Instituto Cervantes tras haber dirigido su centro en Lisboa entre el 2000 y el 2002. Obtuvo el premio Fray Luis de León en 1972 y el Nacional de Traducción por su versión de *Poemas* de Paul Éluard. Fue galardonado con el premio Nacional de las Letras Españolas y nombrado Hijo Predilecto de Andalucía.

Su obra hoy día resulta altamente significativa entre los autores que se empezaron a conocer a mediados de los años sesenta, por su simbolismo. La pretensión era aunar, en un momento de escritura neovanguardista, la poética del lenguaje y la poética del compromiso. Ha escrito libros de poesía y prosa presentados como unidades independientes o en formato antológico. Según Estévez y Román en *El mar de la palabra: la poesía de Jorge Urrutia* (2011), la poesía del literato surge

en primer instante a partir de la reflexión metapoética en *Lágrimas saladas* (Lírica Hispana, Caracas, 1966), rescatando una breve crónica personal del autor. En una España todavía consumida por la posguerra, Urrutia escribe *Amor canto el primero* (El Guadalhorce, Málaga, 1967), protagonizado por la intensidad erótica. Su poesía en estos primeros instantes se traduce en confesión personal y sigue este camino *Con la espada de mi boca* (El Bardo, Barcelona, 1967), obra que refleja también la experiencia parisina. *La fuente como un pájaro escondido* (Ateneo, Bilbao, 1968) adquiere un cariz diferente, al encontrarnos ante un distanciamiento del sujeto a través del humorismo irónico. La búsqueda de una nueva expresión poética con señas de identidad generacionales culmina en *El grado fiero de la escritura* (El Toro de Barro, Carboneras de Guadazaón, 1977). Esta obra pretendía escapar del sentimiento e indagar en el experimentalismo, como en el siguiente, *Del estado, evolución y permanencia del ánimo* (Porvivir Independiente, Zaragoza, 1979). En *Delimitaciones* (Visor, Madrid, 1985), recurre de nuevo al discurso amoroso a partir de la reflexión metapoética que resulta en ocasiones «apasionado y desbordante» (p. 33). *Invención del enigma* (Adonais, Madrid, 1991) «marca la inflexión definitiva desde el experimentalismo hacia una poesía de más directo intimismo reflexivo» (p. 34), junto con *Cabeza de lobo para un pasavante* (Palas Atenea, Madrid, 1996), obras en las que un tercer personaje oculta su identidad tras la de un viajero. Su siguiente poemario *Una pronunciación desconocida* (DVDpoesía, Barcelona, 2001) resulta argumentalmente complejo. En él se equipara con una máquina al hombre, hecho pedazos, buscando partes de luz, como la niebla: «El recorrido por esta niebla solo puede realizarse como renovada indagación en el lenguaje» (p. 35). Las últimas dos obras poéticas son *El mar o la impostura* (Visor Libros, Madrid, 2004), y Premio Internacional Jaime Gil de Biedma, donde la vida simboliza un viaje y el viaje es metáfora de la vida; y *Ocupación de la ciudad prohibida* (Calambur, Madrid, 2010), en la que se desenvuelve por un itinerario de siete «tramos» que van profundizando en el simbolismo.

Solo dos títulos conforman las obras en prosa el relato poético *La travesía* (Hiperión, Madrid, 1987); y el relato memorialístico *De una edad tal vez nunca vivida* (Bartleby, Madrid, 2010). Para Estévez y Román (2011), *La travesía* está formada por dos componentes básicos:

[...] alegoría globalizadora del viaje y distancia narrativa, operan eficazmente en el ajuste decisivo de la expresión sentimental como constancia existencial y simultáneamente como solución expresiva a la combinación de alternativas enunciativas que componen el que es, para mí, uno de los libros más destacados de Jorge Urrutia (p. 34).

Por su parte, *De una edad tal vez nunca vivida* presenta cuadros que no se sabe si son reales y que narran la infancia de una familia de vencidos en el ambiente de la posguerra española.

En formato antológico, Urrutia tiene tres títulos: *Construcción de la realidad. Antología 1966-1989* (Alfar, Sevilla, 1989); *Será presente lo que ya es pasado. Antología 1966-2016* (Salto de página, Madrid, 2016); y *Presente continuo. Antología* (Editora Nacional, Santo Domingo, 2018).

A estos se suma ahora *De la naturaleza de las cosas* (2023) publicado por la Fundación Jorge Guillén. Esta (*más o menos*) antología presenta reminiscencias clásicas y materialistas en el título. Está construida a partir de *Presente continuo*, su última recopilación que abrió la colección Puentes de la Editora Nacional de la República.

La abre un prólogo escrito por José Enrique García titulado «Jorge Urrutia o la palabra que crece», al que siguen cinco partes. La primera, «De la naturaleza de las cosas», la conforman doce textos; «El modo de sentir» son catorce fragmentos; veinticinco constituyen la tercera parte, «El lugar de la respuesta»; «... Que siempre va conmigo» posee quince escritos y, los últimos diez, pertenecen a «Las herramientas».

El prólogo define la antología con tan solo la palabra «ternura», capaz de calificar la experiencia que supone la obra: «Ternura en el recuerdo, en los espacios en que se hizo la vida. Ternura en las cosas sencillas y ordinarias, en los habituales actos. Este es el ángulo desde el que Jorge Urrutia poetiza la realidad» (p. 13).

Esta nueva antología se compone a partir de *Presente continuo*, al que se añadieron algunos poemas de libros iniciales y algunos inéditos. El orden en el que se distribuyen los poemas incluidos no sigue el cronológico, ni están agrupados en función de las obras en las que se publicaron inicialmente, sino que todos los poemas del volumen se colocan para conseguir el objetivo de que el conjunto de la obra adquiriera una significación por sí misma. José Enrique García define en el prólogo la antología como:

[...] una muestra antológica que captura la esencia de una obra en cuanto a tono, atmósfera, estructura, motivos, recursos y, sobre todo, palabra. Urrutia asume la palabra como razón vital del acto poético, de su existencia y de la existencia humana. [...] La palabra se refugia en la escritura, en lo gráfico, en los fonemas, que salen de lo más hondo de la conciencia. Esa palabra es la que teje la historia. Solo ella posibilita la existencia del ser y de sus múltiples actos (pp. 8-9).

Se deja ver en el libro *El mar o la impostura* (2004), concretamente en «Porque solo soy verbo», ese motivo indispensable de la vida que es para Urrutia la palabra:

Pero, para convertirse en símbolo, Ana Frank precisó de la escritura. Sin esta no habría existido Ana, y sin Ana carecería de expresión el dolor sufrido y la injusticia ejercida. Luego, terriblemente (y digo bien «terriblemente»), solo la escritura importa. A la postre solo la escritura es (p. 148).

Las reflexiones de conciencia del autor convergen en la palabra, como recoge en un poema extractado del libro *Del estado, evolución y permanencia del ánimo*: «La palabra que surge se construye, elabora con pausa, se mima o acaricia» (p. 140). Urrutia revitaliza las palabras de su infancia y juventud, e incluso las de los viejos poetas, rejuveneciéndolas «con conciencia e imaginación» (p. 10).

Hay referencia constante a Andalucía y sus poetas, como espacio geográfico en el que «crece y fructifica la palabra: “*Esta luz de Sevilla* la bebí de su mano cuando el agua era fría”» (p. 9). Cita un poema de Antonio Machado, a quien admira, como a Lorca, Cernuda, Juan Ramón Jiménez. Esta ternura, nostalgia y apreciación se refleja en *De una vida tal vez nunca vivida*, que recupera memorias de la infancia andaluza.

Urrutia integra «los actos y elementos propios del ordinario vivir: la casa que se habita, los dispersos objetos, el aire, las plantas, [...]. El inventario es amplio: desde tocar, palpar o acariciar, hasta sentarse en un banco a contemplar el viento que mece las ramas de un árbol». El poeta trata de dar valor a lo cotidiano, a aquello que camina a diario junto a cualquier persona, que convive dentro y fuera de uno mismo. Escribe en «La inclemencia del tedio»: «Encontrar el yo, en el mundo, en el medio del caos aparente» (p. 74). *De la naturaleza de las cosas* es quizá el título más adecuado para entender que la escritura parte del «yo» y ese «yo» parte de la naturaleza de las cosas que no son importantes en apariencia. En síntesis, lo cotidiano define la vida y la vida define al individuo. Esto se refleja en «Saber es conocer»:

Porque es tocar origen de los conocimientos.  
Tocar las cosas simples, cotidianas:

[...] Es tocar todo el ser, el existir  
saberse vivo, respirando y bebiendo,  
tocando el vaso,  
acariciando el aire.

[...] Porque es tocar origen de los conocimientos  
y el recuerdo es memoria de tu piel  
tocada un día y convertida en mundo.  
Tocada un día  
y hecha universo, realidad invisible.  
Por el tacto ya suya para siempre  
en su mirada (p. 40).

El problema ante el que puede encontrarse el lector al afrontar este nuevo título de Urrutia es la falta de un hilo conductor que no esté únicamente enfocado a la significación. En caso de no conocer la obra completa del autor, al lector le sería complicado entender por qué ha seleccionado precisamente estos poemas de libros

diferentes para componer este conjunto y cuál es el significado no solo de la antología, sino en general de cada una de sus obras. No obstante, esta reunión de poemas configura en sí una nueva obra, absorta de cualquier hilo conductor anterior.

El primer poema que aparece, «(Exhortación de la primera página)» nos indica el punto desde el que el autor pretende escribir su libro: «[...] por ellos permaneces / y alimentas los signos cotidianos. // Habla desde el refugio más oculto, / ilumina el poema» (p. 19). Muchos de los poemas de esta primera parte son introductorios, como se observa en cada uno de los títulos: «Actos previos», «Advenimiento», «Previsión de los orígenes», «Génesis II», «Los primeros segundos del universo», «En la cuna del mundo», «Génesis». Puede entenderse que Urrutia pretende crear algo totalmente nuevo, distinto, a partir de sus cimientos: «Decidido a fundar de nuevo un universo, recién nacido náufrago pone su pie en la tierra» (p. 22). Transcurre por la creación de la vida, de los materiales y las personas: «Luego trajiste el agua. / Reinicióse la vida. // Y así sigue esta historia / del mundo. / Esta maleza» (p. 29); «¿Creó Dios al principio los cielos y la tierra? / [...] ¿Creó Dios el principio?» (p. 31). De nuevo se observa el significado de la escritura para el poeta, pues la palabra es origen de existencia humana:

Si tú fueras la voz, él la escritura,  
la mágica ascensión de la palabra.  
Tan solo es verbo, piensa, y porque piensa  
cada vocablo acaba moldeando su rostro.

No existe otra respuesta que el poema,  
modelo y acto de fisonomía.  
Es Adán de sí mismo. Dios no existe;  
tan solo es la costilla de su libro (p. 33).

«El modo de sentir» es un recorrido por los cinco sentidos: «Toca, luego existe», «Saber es conocer», «Fuego y ceniza», «El conquistador». Leemos «Pone la mano en ella y no se quema» (p. 44) o «He tocado tu cuerpo y se escapaba. / He tocado tu cuerpo y se escurría / despacio entre sus dedos, inflexible». Pero no solo encontramos el sentido del tacto, que es sin duda al que más recurre, sino que la vista y el olfato están también presentes. En «El poeta se detiene un momento a contemplar el día»: «La luz. Abre los ojos. Su presencia / ceñida siente. El párpado mullido. / El olor a descanso. Se levanta. / Da unos pasos. Descorre la cortina. / Los cristales y el sol. Ya se contempla / en los árboles rojos del otoño». «El poeta» empieza «Siente un viejo perfume conocido».

La tercera parte de la antología, «El lugar de la respuesta», está repleta de textos que carecen de signos de puntuación y que suponen una complejidad mayor lectora y comprensiva, como «Pre texto», que empieza aludiendo a los estudiantes muertos en las huelgas universitarias de París en el 1229: «mayo sesenta y ocho

llegué tarde la mañana de junio ya casi empedrada despedrada transportadas las piedras en camiones alejándose y ahora decís que es historia pasada capítulo de un libro experiencia vivida superada olvidada enterrada romántica actuación [...]» (p. 65). Una nueva imagen aparece en contraposición a todo lo anterior, la muerte, que aparece ya de forma explícita: «La muerte es solo piedra para los nuevos hombres» (p. 67).

«... Que siempre va conmigo» conforma un tramo de la obra mucho más ficticio e íntimo. Íntimo en cuanto a la alusión continua a las figuras masculinas del padre y el abuelo, como en «Aplicación personal y otras glosas de un poema de don Antonio Machado» cuando escribe «Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea sus libros y medita» (p. 107). Encontramos preguntas existenciales delirantes como en «La niña pensativa», donde se lee: «Se preguntó el poeta por qué envejece más / si el tiempo o la distancia. / Pero solo envejece la fatiga» (p. 114). Textos más ficticios aluden a poetas como Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, al gánster Al Capone, al mercenario Giovanni Acuto, e incluso al héroe legendario de la mitología griega Ulises.

El poema, la palabra, son los protagonistas de «Las herramientas». Se observa una necesidad de escritura, aunque también un deseo de «arrancarles sus partes» (p. 140) a las palabras. El poeta se pregunta: «¿qué palabra entregarte que entregada no fuera o entregarla no fuera menosprecio evidente? // si pudiera olvidar las palabras mudarme ser descriptor negarme / y condenadamente me hago en cada verso a ti deconstruido» (p. 141). En «Conciencia de la realidad» el autor se detiene en la escritura:

Cerró el cuaderno sobre lo ya escrito.  
Luego lo desgarró, quemó los trozos.  
Pervivió del poema tan solo la ceniza  
con que escribó poemas la otra tarde.

Vuelve la piedra a ser de nuevo piedra  
y el agua a desprenderse de las formas  
para ser solo agua removida.

Que la palabra ciega. El tiempo avienta (p. 145).

El libro termina justo como parece que ha de terminar, con el poema «Fin», cuyos versos dicen: «El signo solo es él / y por los libros / no hay esta noche más que letra muerta, / significantes hueros, un silencio / que es el eco de él mismo / verso deslavazado nunca escrito» (p. 149).

En conclusión, Urrutia traza en esta antología una historia que tiene un principio y un fin. Desde el origen, el poeta esboza un lienzo donde busca plasmar el significado de la vida y, como fruto, la palabra. Tanto la existencia como la

---

escritura tienen, entonces, su creación y su destrucción. Con esta última entrega, Urrutia transcribe el génesis del ser que acabará convirtiéndose en piedra.

Sandra Janicijevic Guardado



Pedro J. Plaza (2023): *Matriz*, prólogo de Azucena López Cobo, Valparaíso Ediciones, Granada, 112 pp.

*Matriz* es el primer poemario publicado por el joven poeta malagueño Pedro J. Plaza González, obra que le ha valido el galardón, *ex aequo* con la argentina Katya Vázquez Schröder, de la octava edición del Premio Valparaíso de Poesía. Cuenta con una amplia experiencia en los ámbitos de la investigación, de la edición, de la traducción y de la docencia, pero es con esta obra cuando ha comenzado a ver la luz su propia trayectoria poética, en la que combina hábilmente el trasfondo de un profundo conocimiento de la tradición literaria con una voz personal y firme, que deja fluir con delicadeza y fuerza sanadora en los poemas que componen esta *Matriz*.

El dolor que envuelve la figura materna y el recuerdo lacerante y desgarrador que de esta presenta el autor son los ejes fundamentales que vertebran *Matriz*. Esta concepción terrible y desoladora de una madre ausente, de una madre «que ni supo ni pudo ser madre» (p. 70), está presente en la obra desde su mismo título, que permite una doble lectura. La primera acepción del término escogido, *matriz* como ‘útero’, es ya claramente reveladora, pues presenta el hogar de la criatura que, aun sin haber nacido, no lo siente como tal: «ese no ser en tu útero» (p. 42) en nueve meses «de confusión perdidos o denunciados o anhelados» (p. 43). La segunda, *matriz* como ‘entidad principal, generadora de otras’, es, asimismo, esencial para la trayectoria, tanto vital como poética, que recorre el sujeto lírico: «este libro es la matriz de lo que pasó, / de lo que pasa / de lo que está pasando: la matriz / de lo que pasará» (p. 16). Resulta necesario, por lo tanto, para el escritor volver a la infancia, a la *matriz* de todo lo ocurrido, como mecanismo de redención de la madre y de uno mismo: «no la salvo; pero la perdono y me redimo» (p. 47).

Así, los veinticuatro poemas que componen *Matriz* se disponen en cuatro secciones, una de tres poemas y cuatro de siete, conformando un camino angustioso, pero, al mismo tiempo, catártico, que el lector debe recorrer por las *sendas salvadoras* que crea Pedro J. Plaza en una suerte de analepsis repleta de referencias

intertextuales. De esta forma, los poemas, uno por cada año transcurrido, como si de un diario se tratase, se ordenan desde el presente hacia el pasado, desde 2019 hasta el año de nacimiento del autor, 1996. Esta organización particular y rigurosamente cuidada funciona a la perfección en *Matriz*, cuya historia va desentrañándose del revés, desde el adulto que ha escrito «el libro de la crudeza, de la maternidad / fallida en el desguace de la existencia» (p. 31) hasta el niño del que huye y crece, ese «frágil niño amurallado» (p. 84).

La poesía —y el acto mismo de crearla— es, como explicita repetidamente a lo largo de la obra —en numerosas ocasiones metapoética— la manera de avanzar y de perdonar, de redimirse a uno mismo y a la madre, esa madre que «no sabe qué es —en la ternura— una caricia», de la que reniega «hasta tres millones de veces» (p. 46). Esta es, precisamente, otra de las claves fundamentales de la visión de la figura materna que ofrece Plaza en *Matriz*, puesto que lleva a cabo una descripción compleja, poliédrica, que muestra a la madre desde diferentes prismas. De tal modo lo reflejan poemas como el XVIII, en el que la madre, «muerta aún en vida», es «un retoño apaleado» (p. 46), «un animal sucio / que me infectó, mortal, con la ponzoña / de soñar con suicidarme un día y otro día» (p. 47); sin embargo, también es motivo de compasión del yo poético: «mi desangelada madre / no sabe lo que es un beso de amor»; «me pregunto, en ocasiones, si nos quiere. / Me respondo, en ocasiones, que sí» (p. 46); «ahora reina en estos versos con que yo / no la salvo; pero la perdono y me redimo» (p. 47). Es una madre que no ha ejercido como tal, que ha dejado a su cachorro sin nada: «no hay leche, madre: nunca hubo, para tu lobezno, sustento en tus pezones» (p. 43); «tus brazos me expulsaron de tan falso vergel; porque fui siempre / el embrión perdido» (p. 51); que deja una única posibilidad para el hijo abandonado a su suerte: «madre, yo nunca quise nada de ti, por eso apostaté de mi fe y de tu nombre» (p. 51).

De igual manera, son especialmente significativas las referencias al hogar familiar, a aquellos «cuerpos que entre esas paredes de fieltro me amaron» (p. 89), como único punto de apoyo y de refugio para el niño que sufre en silencio: «canta en silencio cuánto dolor / ha exhumado mamá para ti» (p. 49). Estas alusiones presentan la cara más amable de la infancia: «aunque a menudo lo olvide, / mi infancia no fueron / únicamente / insultos, / golpes», «hubo / rastros de felicidad», «hubo abuelos / que me amaron» (p. 67). La figura de la abuela es, así, la protagonista del amor infantil y genuino que recibe el niño y el centro de las imágenes más luminosas del libro: «mi abuelita del alma querida, que sí fue madre, que sí me quiso; que será, / por siempre, la mujer que más me cuidara y amase; que es, al fin, una flor» (p. 70). No obstante, incluso el fallecimiento de la abuela aparece marcado por la mancha de la madre, que en esos momentos de tristeza le «ofreció, como prenda, una afilada traición en un tribunal», arrebatándole «los últimos momentos / junto a mi abuela» (p. 69). El niño que sufre, por consiguiente, se vuelca en el cuidado del hermano menor, en intentar suplir la carencia materna: «y ahí

estuve yo para cubrirlo de pastel y de presentes» (p. 74), tachando y quemando uno a uno los años de soledad que se suceden.

*Matriz* bucea, de esta manera, en la infancia del sujeto lírico, en los recuerdos turbios y dolorosos de un niño al que no lo dejaron ser niño: «a mí todo me lo robaste: la infancia a pedazos / y la adolescencia despedazada» (p. 89), un niño que tuvo que madurar tempranamente y «mudar la piel con cada cardenal candente» (p. 87). En lugar de refugiarse en los amorosos brazos de una madre presente y afectuosa, el yo poético que desnuda Pedro J. Plaza en *Matriz*, su *opera prima*, se ha encontrado con otra realidad muy distinta: «la mácula de mi madre se abre paso, todavía, negra y espesa / hasta mi bazo», «la infección de su ser se reproduce y se multiplica»; «me reconozco, por ella, sarpullido / en todas direcciones» (p. 90). Se trata, por ende, de un ejercicio de insoportable valentía, de memoria y de lucha contra ese pasado estancado que se trae a la superficie para sobrevivirlo a través del lenguaje y de la obra que se escribe: «este / libro es el ajuar de tu orfandad, es la casa vacía derribada a puñetazos» (p. 31); «ahora envuelve / mi piel este poema y en sus poros macerados brotan las metáforas / prohibidas» (p. 53); «callando va al niño interior / desubicado, que en versos sonllora lo que no supo expresar en despedida» (p. 64). Poetizarlo se erige, de esta forma, en acto de salvación, en vía de escape y de futuro, en un (re)nacimiento fuera ya del útero, de la matriz lacerante de una madre ausente.

Patricia Maite Díaz Arcos



Elia Saneleuterio Temporal y Mar Busquets-Mataix (2023): *A/brazadas*, Olé Libros, 66 pp.

*A/brazadas* (2023) es un libro de poemas escrito a cuatro manos por Elia Saneleuterio Temporal, profesora en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universitat de València, y Mar Busquets-Mataix, licenciada en Filología Hispánica y profesora de secundaria. Está estructurado en quince bloques, nombrados «día i / sin premeditación», «día ii / hora del silencio derramado», «día iii / hora de arena»... cada uno de los cuales ensaya dos voces que dialogan entre sí.

Para gozar plenamente del libro habrá que prestar atención no solo a los elementos paratextuales más evidentes, sino también a la peculiar disposición de la palabra en la página, que en ningún caso es accesorio. El prólogo, escrito por Mamen Monsoriu, sobresale por reflejar los ejes formales y temáticos que el libro desarrolla, al mismo tiempo que sugiere los enfoques más importantes. Una de las alusiones iniciales plasma de manera particularmente eficaz la sinergia que se matiza en los versos:

dos voces cantan  
dos poetas vestidas de grito  
bucean  
para rescatar los sueños  
su  
mer  
gi  
dos

(pp. 7-8)

No solo se aclara la fuerte oralidad de la palabra y su papel primordial en la economía del texto con la perífrasis «dos poetas vestidas de grito», sino que se

[501]

*AnMal*, XLIV, 2023, pp. 501-504.

introduce con acierto tanto la metáfora marina a través de la palabra *bucear* como el insoslayable rol de la palabra por cómo se posiciona en la página, haciendo un guiño a las estrategias de la poesía visual. Asimismo, la escritura del adverbio *mutuamente* evoca enseguida escalones que bajan, lo cual arroja luz sobre las profundidades que, a través de la senda trazada por la palabra y su sonido, se tantearán en los siguientes capítulos. La estrategia de aprovechar los espacios de la página de manera funcional permite entender desde el principio la importancia de los elementos extralingüísticos. Un claro ejemplo es el título, *A/brazadas*, que es candente para apreciar el doble movimiento que se reitera a lo largo de todos los bloques. A través de la puntuación, las autoras aprovechan una misma palabra para hacer amago de un doble significado posible, en este caso jugando entre el adjetivo *abrazadas* y la locución de movimiento *a brazadas*. Ambas posibilidades de significado se podrán encontrar como pilares fundamentales en el desfile de voces a lo largo del libro: la necesidad de atajar las dificultades juntas, «abrazadas», para que su peso pueda aliviarse un poco, así como el imperativo de cruzar el mar de adversidades metáfora de la vida «a brazadas», con nuestras propias fuerzas, sin desistir nunca. Son estos los dos ejes en torno a los cuales se desenvuelve el doble movimiento que vertebra la obra.

Al arrancar la primera parte queda patente desde el principio, otra vez a partir de la disposición de las estrofas en la página —unas en el margen derecho y otras en el margen izquierdo, deslindadas también por dos diferentes colores, negro y azul—, el fundamental dialogismo entre las dos voces, armazón de la obra entera. Se anima a un movimiento de vaivén que se abalanza constantemente entre un fluir mecedor con función de amparo y un dinamismo arrematador que confunde y desasosiega, metáfora de ese mar que hay que cruzar «abrazadas» y «a brazadas». Sobresale el intento de recuperación de la dimensión ancestral de la palabra poética, es decir, la oralidad, cuya primacía se ha ido difuminando a medida que la poesía ha pasado al medio escrito, se lleva a cabo aprovechando las posibilidades ofrecidas por la tecnología. Encuadrando un código QR, el lector puede acceder a una página donde se encuentra la simulación de un chat con cada una de las autoras, con las cuales se puede interactuar. En respuesta a las solicitudes, las palabras que aparecen en la pantalla son versos o estrofas del libro, lo cual lo arroja cada vez más en una perspectiva de diálogo e interacción que, fijándose en palabra escrita, trasciende el carácter efímero y fugaz de las conversaciones.

El armazón temático de esta obra creativa se edifica sobre un abanico de sugerencias que se afrontan en más de una perspectiva: la soledad, la fuerza interior, la resiliencia, el mar de adversidades que hay que cruzar, la escritura, la incompreensión... De todos estos elementos, cabe destacar la tensión que se matiza entre la soledad y la presencia del otro, eje vertebrador hacia un renovado descubrimiento de las profundidades del sujeto poético. La soledad es tanto una amenaza como una condición deseada: «a veces necesito / la soledad» (p. 21), comenta el yo

poético, abarcando poco después esta doble vertiente en el juego de palabras «Mi abrazada. Mi abrazada soledad» (p. 21), acogiéndola y alejándola a la vez. Pese a que la soledad, el silencio y el recogimiento interior sean necesarios para no tropezar en el camino de la vida, se auspicia que «salgamos juntas del mar / y pisemos juntas la playa» (p. 53). La presencia del otro ya sea como compañía, como juez, o como ayudante, es ineludible; sin embargo, «el otro a veces solo existe / en nosotros mismos» (p. 32), con lo cual la doble vertiente que sugiere el título sale reforzada. La trayectoria se encamina cada vez más hacia una inquebrantable y necesaria resiliencia. Pese al «madrugar con la eterna sospecha / de que siempre es tarde» (p. 31), el sujeto poético intercede con la aserción:

y no es tarde  
 si aún podemos creer  
 decir, amar, arder  
 en viento que nos atara  
 al nudo de la vida.

(p. 31)

El empoderamiento del sujeto se ensancha en cada verso entre altibajos perfectamente integrados en el conjunto: la palabra, otra faceta del silencio, en una de las últimas estrofas se coloca en el centro del mar-vida, es decir, en el centro del complejo movimiento que el poemario en su estructura trata de reproducir. Lo dicho, lo callado, lo aludido y lo entredicho se juntan en el poder de una palabra tímida que casi pasa inobservada, silenciada por el grito, el estruendo que a pesar de todo sigue imponiéndose, y «encoge las entrañas / tanto como el vacío» (p. 62):

La vida es palabra  
 siempre de/vuelta. Volverás  
 alada (o callada).  
 La vida es palabra.  
 Silenciosa.  
 Oculta. Labrada  
 por tantos siglos de susurros  
 que bordaron el filo del silencio.

(pp. 61-62)

Del intercambio de voces brota un movimiento de olas, corrientes, resacas, remolinos y profundidades que el elemento marino, metáfora de nuestra existencia, refleja lo más rotundamente, proporcionando en el conjunto un esquinado retrato del ser mujer en la contemporaneidad que se arrastra en un legado de perspectivas y narraciones silenciadas durante mucho tiempo. A través de estos versos en diálogo, la voz poética femenina rescata su centralidad y encuentra un cauce

expresivo en el cual halla plena correspondencia, un libro para leer y releer buceando cada vez más en las profundidades del ser, especialmente del ser mujer.

Maria Maffei

Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio (2021): *Música para Hitler*, prólogo de Enrico Di Pastena, epílogo de Joan Vives, «La Calderona», El Toro Celeste, Málaga, 178 pp.

### ***Música para Hitler*: el silencio como compromiso**

Este trabajo parte del intento de encontrar las claves de escritura de *Música para Hitler*, obra teatral de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio, y de la certeza de que cualquier acto de creación —más si se trata de un proceso de escritura a cuatro manos, y este es el caso— nace de un consenso que, en sí mismo, es ya un punto de fuga, una experiencia inusual en un universo cada vez más polarizado.

García Serrano y Rubio sienten la necesidad de transmitir una experiencia artística condicionada, sin duda, por una visión del mundo que coincide en el territorio ficcional y en la elección del objeto artístico. El lector no percibe nunca si ha habido disensión o no en algún momento del proceso creativo, y ese acuerdo tácito se erige como uno de los aciertos del tándem: el hallazgo de un territorio poético común que despliega su enorme potencial especular sobre nuestra realidad, fijando la mirada en un tiempo pasado que deposita su amenaza sobre nuestro presente con intolerable vigencia.

*Música para Hitler* —como cualquier obra que se precie— refleja una determinada cosmovisión, que lleva implícita una forma de relacionarse con el entorno en sus distintos planos: político, social, afectivo, estético... Es aquí donde entran en juego las distintas mediaciones que intervienen en el plano creativo de cada obra: la mediación histórica, la mediación psicosocial y la mediación estética. Esa red de mediaciones tiene muchísimo que ver con el bagaje personal de cada autor, de cada autora; pero lo verdaderamente ejemplar en esta ocasión —como ya vengo diciendo— es que las distintas mediaciones han sido consensuadas. Y este hecho no debe resultarnos baladí, puesto que en las elecciones temáticas y

estéticas reside el palpito político de esta obra, que resuena en nuestros oídos con actualidad incuestionable.

Para plantear este breve estudio sobre la red de mediaciones en *Música para Hitler* hemos partido del ensayo realizado con anterioridad sobre *La correspondencia de Lorca*, que yo mismo llevé a cabo para el VIII Seminario de Estudios Teatrales celebrado en Albolote (2021) y que próximamente verá la luz en un libro de actas que recogerá todas las ponencias que allí tuvieron lugar.

Tanto en aquel estudio como en este hemos tenido siempre muy presente a Giorgio Agambem y su definición de *contemporaneidad*. Estimamos que en su lección inaugural del curso de Filosofía Teórica 2006/2007 del Instituto Universitario de Venecia, publicada en 2008, nos da algunas de las claves para comprender lo contemporáneo, ampliando la noción de perspectiva e incluyendo la distancia, sin la cual es imposible analizar aquello que nos es coetáneo. En ese sentido, consideramos que la escritura de *Música para Hitler* cobra la suficiente distancia con los hechos que cuenta como para ofrecernos una visión generada desde una perspectiva lúcida y clarificadora.

Es contemporáneo aquel que no coincide plenamente con su tiempo, ni se adecúa a sus pretensiones. No tener pretensiones de «actualidad» dota a la autoría del suficiente grado de alejamiento como para ser capaz de percibir y aferrar su tiempo. A este respecto afirma Agambem<sup>1</sup> que lo contemporáneo es inactual, puesto que quienes coinciden de manera demasiado exacta con la época que retratan no consiguen fijar su mirada en ella. Para Agambem, el presente no es más que la parte de lo no vivido en todo lo vivido. Y lo que impide el acceso al acontecimiento puede ser su carácter traumático o su cercanía excesiva. En *Música para Hitler* el trauma forma parte de la historia vital de un personaje real, Pau Casals, pero no debemos olvidar nunca que esa historia está mediatizada por la ficción, como ya nos advierte desde el prólogo que abre el volumen el profesor Enrico Di Pastena: «[...] nos interesa destacar aquí la naturalidad con la que, una vez más, los dramaturgos han aprovechado material auténtico para los contenidos de la obra, poniendo magistralmente datos reales al servicio de la ficción» (p. 21).

Los límites entre documento y ficción subyacen siempre mediatizados por un tejido de mediaciones históricas, psicosociales y estéticas que cohesionan el artefacto dramático, dotándolo de unos firmes cimientos desde la base misma del texto literario. La escritura de García Serrano y Rubio implica una actividad y una habilidad particulares que equivalen a neutralizar las luces provenientes de la época para descubrir su tiniebla. Y en esa tiniebla *Música para Hitler* nos habla de memoria histórica y de lucha antifascista, sirviéndose de la historia de vida de Pau Casals, músico genial y hombre valiente que decidió autoexiliarse mientras colaboraba con los campos de refugiados de Prats de Molló, Argelès y Rivesaltes

---

<sup>1</sup> AGAMBEM, G. (2008): *Che cos'è contemporaneo?*, Nottetempo, Roma.

y que se negó a tocar en la Alemania nazi, a pesar de la insistencia del todopoderoso Hitler.

Llegados aquí, nos ilumina la afirmación de Enrique Banús:

El teatro puede considerarse una actividad cultural paradigmática, pues en él tiene un papel fundamental la «mediación». Este concepto ha de concebirse hermenéuticamente: es el resultado de la «situación hermenéutica» del mediador, y conduce a unas respuestas concretas por parte de la audiencia; en consecuencia, los mediadores culturales han de ser conscientes de su función y de las implicaciones de esta, y desempeñarla con responsabilidad. Se analiza la mediación teatral como un ejemplo de estas ideas<sup>2</sup>.

Como en cualquier acto de comunicación, el creador responde a un estímulo, a una necesidad de transmitir una experiencia, y esa experiencia está condicionada por su propia visión del mundo. La historia creada responde, pues, a una visión del mundo, que conlleva una forma de relacionarse con el entorno en sus distintos planos: político, social, cultural, afectivo, ecológico, etcétera. Entrarían aquí en juego las distintas *mediaciones* que intervienen en el acto de creación de la obra teatral: la mediación histórica, la mediación psicosocial y la mediación estética.

Afirma María Gray que «mediante el uso de estrategias tanto creadores como receptores son capaces de contextualizar el juego ficcional como una experiencia de proximidad entre lo textual, lo espectacular y el mundo exterior del que forma parte»<sup>3</sup>. En relación al texto que analizamos, el estudio de la mediación histórica está vinculado a la Segunda Guerra Mundial y a la Guerra de España, que dan la pulsación exacta de un momento histórico terrible en el que nuestro protagonista danza con el incierto futuro que le depara su primer exilio: la derrota republicana lo llevó hasta Prades, un pueblo situado al sur de Francia, desde donde tuvo conocimiento del horror que vivían los españoles en los campos de internamiento en un país ocupado por el indolente ejército alemán.

Pensamos que en lo tocante a la mediación histórica en *Música para Hitler* el acontecimiento elegido como territorio dramático parte de un posicionamiento claro de la autoría: la necesidad de establecer unos vínculos de memoria entre nuestro presente, nuestro pasado y nuestro futuro. En *Música para Hitler* —como ya sucediera en *La correspondencia de Lorca*—, la memoria se erige como un espacio de justicia. Y el teatro nos sirve para construir una memoria colectiva. Precisamente por ser un acto de justicia, *Música para Hitler* es una obra que se sitúa frente al poder de los dictadores en general y de Hitler en particular.

---

<sup>2</sup> BANÚS, E. (2002): *El teatro como red de mediaciones*, Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Navarra, Pamplona, p. 1.

<sup>3</sup> GRAY, M. (2011): *Claves y estrategias metateatrales, una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*, O Grelo Producciones S. L. U., Madrid, p. 66.

La mediación psicosocial se presenta estrechamente vinculada a la mediación histórica, solo que contemplada desde una perspectiva sincrónica. Habría que tener en cuenta, en este punto, la proliferación, en la dramaturgia contemporánea, de patrones de comportamiento relacionados con la tolerancia, la no discriminación, la condena de cualquier tipo de violencia o la necesidad de aceptarse a uno mismo tal como se es; en contraste con el teatro anterior en el que predominaban los patrones de obediencia, disciplina o amor al trabajo.

En el caso de *Música para Hitler*, desde una perspectiva sincrónica podemos tematizar en la obra dos asuntos contemporáneos que nos interpelan cada día con más rotundidad. Por un lado, el debate sobre la libertad de expresión —no únicamente uno es libre de decir lo que quiere decir, sino también de callar lo que quiere callar y, por supuesto, de ofrecer su arte a quien quiera ofrecérselo y negárselo a quien no sea considerado un digno receptor—; por otro lado, el exilio de Pau Casals y de su familia, que se asoma con claridad al azogue de las dolorosas migraciones y a la problemática del asilo: «El arte no conoce fronteras. La música no pertenece a los estados» (p. 69), afirma Pau Casals cuando es hostigado por el joven oficial nazi. Y creo que en este parlamento se sintetiza con claridad todo lo expuesto previamente. De la tensión que se produce entre la libertad del artista y las imposiciones políticas nace, justamente, el conflicto fundamental de la obra: la rotunda negativa de Pau Casals a tocar ante el Führer en Berlín, a pesar del acoso al que se ve sometido por los emisarios del Reich.

Además del tejido de mediaciones históricas y psicosociales, la mediación estética dota al texto de una estructura intertextual que atraviesa transversalmente de música la dramaturgia. La vocación de intertextualidad y de transversalidad se nos proporciona desde el mismo título: *Música para Hitler*, y se vincula prodigiosamente con la ejecución de Casals de la *Suite n.º 1* para violonchelo solo en sol mayor de Bach, que estructura, virtuosamente, la obra en cuatro secciones: «Preludio», «Alemanda», «Courante» y «Zarabanda». La primera acotación del texto nos sitúa desde la génesis<sup>4</sup> en este territorio musical: «Un hombre joven, vestido con una camiseta de tirantes y unos pantalones militares, con botas altas, escucha el Preludio de la *Suite n.º 1* para violonchelo de Bach, interpretada por Pau Casals» (p. 35).

Concluimos esperando haber evidenciado, desde el texto dramático, la necesidad que palpita en la autoría de reivindicar la incuestionable libertad de los artistas a través de la conexión de un tejido inquebrantable de mediaciones históricas, psicosociales y estéticas que están presentes en cada momento para ensalzar el heroico silencio de la música de Pau Casals, quien, aun poniendo su vida en juego, jamás se plegó ante la insistente presión de los fascistas.

Antonio Miguel Morales Montoro

---

<sup>4</sup> BERENGUER, Á. (2007): «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 21, pp. 13-29.

## NUEVAS NORMAS DE EDICIÓN DE *ANALECTA MALACITANA*

**NOTA PREVIA:** *Analecta Malacitana*, Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Se compone de ARTÍCULOS, NOTAS, BIBLIOTECA, COMENTARIOS BIBLIOGRÁFICOS y RECENSIONES. La revista se publicará únicamente en formato electrónico, en la plataforma OJS del portal de revistas de la UMA (<http://revistas.uma.es/>), en acceso abierto.

### RECOMENDACIONES GENERALES

- Para el envío de los trabajos, los autores deberán darse de alta en el portal de revistas de la UMA: <http://revistas.uma.es>, y subirlos a la plataforma OJS. Solo excepcionalmente se podrán enviar por correo electrónico, en formato \*.doc, al correo [anmal@uma.es](mailto:anmal@uma.es).
- Su extensión aproximada será de 50.000 caracteres, incluyendo espacios, y habrán de estar redactados preferentemente en una de las lenguas siguientes: español, francés, inglés, alemán, italiano o portugués.
- Los trabajos deberán incluir: a) Título en la lengua utilizada y en inglés; b) nombre del autor y de la institución a la que pertenece; c) resumen de no más de 600 caracteres, incluyendo espacios, en la lengua de redacción y *abstract* en inglés; d) palabras clave (cinco como máximo) en la lengua del artículo y en inglés.

- Los autores deberán adjuntar una declaración donde se recoja que el texto es original e inédito, que no se ha presentado simultáneamente a ninguna otra revista y que ceden los derechos de autor a *Analecta Malacitana*.
- El texto puede incluir ilustraciones, cuya responsabilidad de reproducción recaerá sobre los autores, que deberán presentar los permisos correspondientes o declaración de no estar sometidas a derechos de autor.
- Los artículos propuestos para su publicación serán sometidos al sistema de revisión por pares ciegos, y, en caso de informes opuestos, se someterán a un tercero.
- La publicación de los trabajos finalmente aceptados no supondrá ningún coste para los autores.
- Los autores se comprometen a atender las indicaciones sobre formato, notas y referencias bibliográficas que siguen.

## A. FORMATO

1. TIPO DE LETRA: Times New Roman.
2. TAMAÑO DE LETRA:
  - a) Cuerpo de texto normal: 11 pto.
  - b) Citas textuales exentas en el cuerpo de texto: 10 pto.
  - c) Notas al pie: 9 pto.
  - d) Bibliografía final: 11 pto.
3. Prescindir del uso de **negrita**, subrayado o MAYÚSCULA de espíritu enfático (emplear razonadamente la *cursiva*).
4. ALINEACIÓN del texto: justificado.
5. INTERLINEADO: sencillo.
6. TABULACIÓN: 0,5 cm (se recuerda que la primera línea de párrafo irá sangrada).
7. Prescindir de encabezamientos, pies de página, etc. (para favorecer la maquetación definitiva).
8. TÍTULO: en mayúsculas y centrado.
9. Identificación AUTOR: bajo el título y seguido de la institución a la que se vincula. Ambos centrados y en cursiva.
10. CITAS textuales:
  - a) Breves ( $\leq 3$  renglones): entrecomilladas («...») y en letra redonda (no *cursiva*).
  - b) Extensas ( $> 3$  renglones): en párrafo aparte, con espacio blanco anterior y posterior, con sangría a derecha e izqda. (1 cm), en letra redonda (10 pto.) y sin entrecomillar.

## 11. Uso de COMILLAS:

a) Angulares («...»): citas textuales, definiciones literales, referencias bibliográficas (artículos, capítulos de libros...).

b) Redondas (“...”): para entrecomillado dentro de entrecomillado angular.

c) Simples (‘...’): interpretaciones semánticas, entrecomillado de tercer nivel.

## 12. Uso de GUIONES:

a) Corto (-) [signo menos]: en palabras compuestas (*bio-bibliográfico*), intervalos numéricos (*1783-1805, pp. 2-9*) o referencias a obra de dos autores (*Alonso-Ferreres*).

b) Largo (—) [Control+Alt+signo menos del teclado numérico]: incisos, diálogos, series o listas.

## 13. Uso de EPÍGRAFES:

a) Se escribirán sin sangrar, alineados a la izquierda y sin punto final.

b) Se separarán del cuerpo de texto con dos espacios de blanco anterior y uno posterior.

c) En caso de existir varios niveles, acudir a VERSALITAS negritas y cursivas para establecer la siguiente jerarquía:

**Primer nivel**

*Segundo nivel*

**PRIMER NIVEL**

**Segundo nivel**

*Tercer nivel*

**PRIMER NIVEL**

**SEGUNDO NIVEL**

**Tercer nivel**

*Cuarto nivel*

## 14. ABREVIATURAS:

a) página/s ≈ p. / pp.

b) siguiente/s ≈ s. /ss.

c) folio/s ≈ f./ff.

d) número/s ≈ n.º / núms.

**B. NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## 1. NOTAS:

a) Ubicar a pie de página.

b) Se señalarán en el cuerpo de texto con número volado, que se colocará siempre antes de los signos de puntuación.

c) No hacer remisiones internas a notas (o páginas) pertenecientes al propio trabajo.

d) Evitar notas que solo consistan en referencia bibliográfica (llevar en su caso a cuerpo de texto).

## 2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS (sistema Harvard: autor, fecha y año entre paréntesis con bibliografía final detallada):

### a) EN BIBLIOGRAFÍA FINAL:

- Diseñar en orden alfabético (se admite clasificación por categorías).
- Nombres de autores: apellido en VERSALITA (no MAYÚSCULA; en procesador, VERSAL/VERSALITA).
- Si aparecen varios nombres, se pondrá invertido solo el primero y los demás en el orden habitual ‘Nombre, Apellido’. En el caso de que haya dos autores irán separados mediante la conjunción ‘y’. Cuando aparezcan más de dos autores, la conjunción ‘y’ precederá solo al último.
- Cuando varias entradas comiencen por el mismo autor, el nombre solo se mantendrá en la primera, y se empleará una raya continua (pulsando cuatro veces la tecla de guion largo) para el resto.
- Usar letras para diferenciar obras de un mismo año en la producción de un autor (2003a, 2003b, etc.)
- Se recomienda que los libros colectivos se indexen por el nombre del editor o editores (director/es, coordinador/es, etc.).
- Si la editorial incluye en su nombre la información sobre el lugar de edición, no será preciso reiterarlo. Los nombres de las ciudades se indicarán, generalmente, en español siempre que sea posible.

### — Monografías:

LARA GARRIDO, J. (1991): *Del siglo de oro (Métodos y selecciones)*, Universidad Europea-CEES, Madrid.

LARA GARRIDO, J. Y G. GARROTE BERNAL (1993): *Vicente Espinel: historia y antología de la crítica*, Centro de Ediciones de la Diputación Provincial de Málaga, 2 v.

### — Ediciones y coordinaciones:

ALDANA, F. de (1985): *Poesías castellanas completas*, Cátedra, Madrid. Edición de J. Lara Garrido.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (2005): *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad de Málaga. Ed. Facs. [1819] de J. Lara Garrido.

LÓPEZ GREGORIS, R. Y C. MACÍAS VILLALOBOS, eds. (2020): *The Hero Reloaded. The Reinvention of the Classical Hero in Contemporary Mass Media*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia.

— Capítulos de libros:

LARA GARRIDO, J. (2008): «Nación poética y nación política: la construcción de un paradigma en la historiografía literaria de Quintana (1795-1833)», en L. Romero Tobar (coord.), *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Universidad de Zaragoza, pp. 373-432.

— Artículos:

LARA GARRIDO, J. (2006): «Riesgo y ventura de un gran bibliógrafo, estudioso del Siglo de Oro. Nuevo perfil de Cayetano Alberto de la Barrera», *Lectura y signo*, 1, pp. 239-297.

POLO, J. (2004): «Las observaciones epistolares de Amado Alonso a un libro gongorino (1935), ahora clásico, de Dámaso Alonso. Aparato crítico», *Analecta Malacitana*, xxvii, 2, pp. 629-664.

— Otros textos (manuscritos, prensa, folletos, documentos de archivo, etc.): a criterio del investigador, siempre que se guarde coherencia y cierto ajuste a las normas generales.

b) EN CUERPO DE TEXTO O NOTA:

- Entre paréntesis.
- Apellidos de autor en redonda (no VERSALITA) [puede ir fuera del paréntesis si va hilado a la redacción del texto].
- Año (o año y letra), precedido de coma.
- Página o páginas (si ha lugar), precedida/s de dos puntos y sin usar la abreviatura p./pp.

Inmediatamente todos los aficionados a la poesía áurea nos congratulamos y quisimos acceder a esa obrita que tanta repercusión tuvo en su tiempo. Roldán-Torre habían llevado a cabo una reproducción facsimilar, con estudio y traducción al castellano (Aguilar, 2009). [...]

La verdad es que no habríamos concebido esas falsas esperanzas, si hubiéramos recordado un libro anterior de Torre (1997), *Juan de Aguilar, un humanista ruteño del xvii*, que mereció los siguientes comentarios del latinista Raúl Manchón: «adolece de muchas deficiencias y [...] se edita, con muy poco rigor filológico, la poesía castellana de Aguilar y alguno de sus poemas latinos» (2003: 314)...

A esta «bibliografía menuda» reseñada por Jover (1949: 299) podrían además acompañar las informaciones acerca de fiestas no publicadas — como las vallisoletanas aludidas por el padre J. Chacón (Jover, 1949: 300)— pero asentidas por...

## c) FUENTES ELECTRÓNICAS O CIBERGRAFÍAS:

— Para citar artículos de revistas digitales, entradas de blogs u otras fuentes creadas exclusivamente para su difusión en la Red, se dará la fecha de consulta y los datos precisos para su localización procurando no incorporar enlaces completos de longitud desproporcionada. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

GARROTE BERNAL, G. (8-09-2015): «IX, 32. Gracián relee a Ramón (1)», en *Blog Literaventuras* [consulta: 2 febrero 2016].

— Si la fuente en línea cuenta con los datos de identificación propios de una publicación tradicional (por ejemplo, revista con número, fecha, páginas, etc.), podrá inscribirse en el bloque habitual de Bibliografía con la marca final «En línea», seguida de la dirección url matriz (no la del enlace completo) y la fecha de consulta. Si se desea, podrá incorporarse el hipervínculo en todo el ítem bibliográfico.

FERNÁNDEZ DOUGNAC, J. I. (2014): «La mitología en el poema Granada, de Agustín Collado del Hierro», *Anmal Electrónica*, 37, pp. 43-102. En línea: [www.anmal.uma.es](http://www.anmal.uma.es) [consulta: 25 abril 2015].

— Las fuentes originalmente impresas que se han consultado a través de versión digitalizada en la Red, se consignarán como el resto de obras impresas, indicando después si se considera oportuno la Página Principal, el repositorio o Base de Datos donde se ha localizado, sin necesidad de escribir la url ni la fecha de consulta.

DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2008): «La Epístola satírica censoria: un memorial reaccionario... y moderno», *La Perinola*, 12, pp. 47-68. Consultado en línea: Dialnet.

— Las fuentes editadas en formato electrónico o digital en soporte cd rom o dvd, se citarán como en una publicación tradicional, consignando la fecha de consulta al final.

## REFERENCIAS DE CALIDAD E ÍNDICES DE IMPACTO DE ANALECTA MALACITANA

*Analecta Malacitana* (ISSN 0211-934X; ISSN-E 2794-0993), Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga publica trabajos de carácter científico referidos al campo de estudio de la Filología y está dirigida a especialistas e investigadores de dicho ámbito, así como a un público culto de más amplio espectro. Fue fundada en 1978 y es publicación anual con posibilidad de números extraordinarios con difusión en abierto ([revistas.uma.es](http://revistas.uma.es)). La aceptación de originales recibidos está supeditada a la revisión anónima por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

Está recogida en las siguientes Bases de Citas, Bases de Datos Especializadas y Repertorios: PIO, LLBA, APH, MLA, ULRICH'S, SUMARIS CBUC, ISOC (CINDOC-CSIC), REGESTA IMPERII, DIALNET, INSTITUTO CERVANTES, CABELL'S DIRECTORY. El *Bulletin of Spanish Studies* (Universidad de Glasgow) reseña su contenido en la sección «Review os Miscellanies».

Su calidad editorial y su índice de impacto han sido reconocidos en RĚSH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas-CSIC: 12 CNEAI, 14 ANECA, OPINIÓN EXPERTOS 1.35, IMPACTO 2004-2008: 0.07), IN-RECH (puesto 17/100, 2.º cuartil, 2008-2012), DICE 2013 (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas-CSIC), ANEP 2013 (Agencia Nacional de Evaluación y Pospectiva-Categoría C) y GOOGLE SCHOLAR METRICS (puesto 8, H Index 2, Mediana H 3, 2008-2012); LATINDEX V1.0 2002-2017 (30/33) y CAHURS± 2018 (Categoría D). Actualmente se encuentra recogida en LATINDEX V2.0 2018-2023 (32/38) y CIRC 2023 (Clasificación Integrada de Revistas Científicas-Categoría D) y su nivel de difusión queda igualmente registrado en MIAR 2021 (6.5) / 2023 (c0+m2+e3+x3) y DIALNET MÉTRICAS 2022 (C4).

Su versión electrónica (ISSN 1697-4239; [www.anmal.uma.es](http://www.anmal.uma.es)) quedó clausurada en 2019. Durante su actividad fue especialmente reseñada en las Bases de Datos

DIALNET, ISOC, DULCINEA, EDITORIAL ACADEMIA DEL HISPANISMO, así como en el portal INTERCLASSICA (Universidad de Murcia). La Base de Datos SJIF Journals Master List (Scientific Journal Impact Factor-Marruecos) calificó su impacto de 3.768 (2012). Ha contado con 19/38 características cumplidas en LATINDEX.

NÚMEROS MONOGRÁFICOS  
ANEJOS PUBLICADOS

1. Pilar Palomo Vázquez y otros autores [J. Lara Garrido, M.<sup>a</sup> T. Mérida Rivera, P. García Sánchez, F. J. Talavera Esteso, A. Rallo Gruss y M.<sup>a</sup> G. Fernández Ariza], *Estudios sobre Vicente Espinel*.
2. Enrique Larreta, *La calle de la vida y de la muerte* (ed. de M.<sup>a</sup> G. Fernández Ariza).
3. José A. Martín García, *El campo semántico del sonido y la voz en la Biblia griega de los LXX*.
4. Juan A. Villena Ponsoda, *El vocalismo del español andaluz. Forma y sustancia*.
5. Juan de la Cruz, *El verbo frasal con partícula adverbial en el medievo inglés: taxonomía y traducción*.
6. Ángel Cañete y otros autores [C. Castillo, J. de la Cruz, J. R. Díaz Fernández, H. Klein, B. Krauel, E. Lavín, F. Sánchez Benedito, A. Miranda, B. Oziebło, S. Quer, P. Trainor, C. Tylee, A. Verde y M.<sup>a</sup> M. Verdejo], *Estudios de filología inglesa*.
7. Francisco J. Talavera Esteso, *El humanista Juan de Vilches y su «De uariis lusibus sylua»*.
8. José Mondéjar y otros autores [M. Ariza, J. Perona, G. Colón, E. Ridruejo, J. M.<sup>a</sup> Enguita, J. Polo, J. Martínez de Sousa, S. Gutiérrez Ordóñez, M.<sup>a</sup> A. Martín Zorraquino, P. Carbonero Cano, R. Trujillo, H. Hernández, A. Narbona Jiménez y L. Cortés Rodríguez], *El comentario lingüístico de textos* (ed. de M. Crespillo; comp. de P. Carrasco).
9. Aldo Ruffinatto y otros autores [N. Salvador Miguel, G. Caravaggi, C. Guillén, A. Rey Hazas, G. Serés, A. Carreira, E. Rodríguez Cuadros, B. Periñán, M. López Suárez, M. Arizmendi, P. Palomo, M. de Lope y C. Ruiz Barrionuevo], *El comentario de textos literarios* (ed. de M. Crespillo; comp. de J. Lara Garrido).
10. Cristóbal Macías Villalobos, *Estructura y funciones del demostrativo en el español moderno*.
11. Francisco Márquez Villanueva y otros autores [J. Lara Garrido, V. Infantes, L. Litvak, D. Eisenberg, C. Castilla del Pino, J. Pedro Gabino, M. Lara Cantizani, M. Gahete Jurado, M. A. García García, M. Rubio Arquez, P. Fernández, M. Galera Sánchez, C. N. Robin, A. Cruz Casado, M. Galeote, J. Toledano Molina, J. Barreiro, J. Roses, C. Bravo y S. Millares], *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura hispánica y erotismo* (ed. de A. Cruz Casado).

12. Antonio M. Bañón Hernández, *La interrupción conversacional. Propuestas para su análisis pragmalingüístico*.
13. Juan A. Bardem y otros autores [A. Cantos Pérez, F. Guzmán Moreno, J. I. Oliva y R. Utrera], *Arte, literatura y discurso cinematográfico* (ed. de A. Cantos Pérez).
14. Ibn Wāfid, *Tratado de agricultura. Traducción castellana. Ms. s. XIV* (ed. de C. Cuadrado Romero).
15. Rafael Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica*.
16. Pedro J. Chamizo Domínguez, *Metáfora y conocimiento*.
17. Emilio Montero Cartelle y otros autores [M.ª T. Echenique Elizondo, S. Alcoba Rueda, J. F. García Santos, J. J. de Bustos Tovar, A. M.ª Vigara Tauste, M.ª Hernández Esteban, G. Garrote Bernal, I. Lerner, Y. Novo, J. C. Mainer y T. Fernández], *El comentario de textos* (ed. de I. Carrasco y G. Fernández Ariza).
18. Olegario García de la Fuente, *Los profetas de Israel. Isaías, Jeremías, Lamentaciones y Baruc*.
19. Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre santa Teresa* (ed. de J. Polo).
20. Dámaso Alonso, *Motivación y arbitrariedad del signo lingüístico. Introducción a la ciencia de la literatura* (ed. de J. Polo).
21. Jules Renard, *Historias Naturales* (ed. de R. Redoli Morales).
22. Manuel Crespillo, *La idea del límite en filología*.
23. José Lara Garrido, *Los mejores plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*.
24. Rafael Gutiérrez Girardot y otros autores [A. Montaner Frutos, A. Sotelo Vázquez, R. Trujillo, J. J. de Bustos Tovar, J. Rodríguez, S. Gutiérrez Ordóñez, L. Romero Tobar y A. Salvador Plans], *La Generación del 98. Relectura de textos* (ed. de M. Galeote y A. Rallo Gruss).
25. Louis Bourne, *Fuerza invisible. Lo divino en la poesía de Rubén Darío*.
26. Héctor Martínez Ferrer, *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo. Análisis textual*.
27. José Lara Garrido, *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*.
28. Pedro Aullón de Haro, *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo* (ed. de J. Pérez Bazo).
29. Johann Wolfgang Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
30. Ralph Waldo Emerson, *Escritos de estética y poética* (ed. de R. Miguel Alfonso).
31. Nicasio Salvador Miguel y otros autores [E. de Miguel Martínez, C. Parrilla, M. A. Pérez Priego, P. García Mouton, E. Montero Cartelle, E. Lacarra Lanz, A. J. Meilán, García, M. A. Esparza Torres y J. Mondéjar], *El mundo como contienda. Estudios sobre La Celestina* (ed. de P. Carrasco).
32. Antonio Cantos Pérez, *Camilo José Cela. Evocación de un escritor*.
33. Ramón Menéndez Pidal, *Islam y cristiandad. España entre las dos culturas*, 2 vols. (ed. de A. Galmés de Fuentes).

34. *Poesías de Fray Melchor de la Serna y otros poetas del siglo xvi. Códice 22.028 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (ed. de J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco y L. A. Bernard).
35. Ángel Ramírez, *La filosofía trágica de Albert Camus*.
36. José Mondéjar, *Dialectología andaluza. Estudios*, 2 vols. (ed. de P. Carrasco y M. Galeote).
37. Fray Alonso de Molina, *Aquí comienza vn vocabulario en la lengua castellana y mexicana* (ed. de M. Galeote).
38. Olegario García de la Fuente, *Ezequiel, Daniel, Oseas y otros profetas de Israel*.
39. Miguel Ángel García Peinado y otros autores [M. Álvarez Jurado, A. Porras Medrano y J. P. Monferrer Sala], *Introducción a la literatura canadiense francófona* (ed. de M. Á. García Peinado, R. Redoli Morales y J. I. Velázquez Ezquerro).
40. Adelino Álvarez Rodríguez, *El futuro de subjuntivo. Del latín al romance*.
41. Marco Parmeggiani, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*.
42. José Jiménez Ruiz, *Fronteras del romance sentimental*.
43. José Lara Garrido y otros autores [A. Carreira, G. Garrote Bernal, J. Roses, V. Cristóbal, Á. Alonso, M. López Suárez, B. Molina Huete, A. Costa, J. I. Díez Fernández, L. Schwartz, G. Cabello Porras, J. Campos Daroca, J. I. Fernández Dougnac e I. Colón], *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto* (ed. de J. Lara Garrido).
44. Francisco Javier de la Torre, *Aproximación a las fuentes clásicas latinas de Hannah Arendt*.
45. José Miguel Serrano de la Torre, *Antiguos y modernos en la poética de Luis Cernuda*.
46. Anónimo, *Le chevalier au barisel* (edición, traducción y notas de M. Á. García Peinado y R. Redoli Morales).
47. Ricardo Senabre y otros autores [E. Rodríguez Cuadros, M. Ruiz Lagos, A. Prieto, A. Egido, A. Close, J. L. Girón, M. Lliteras y A. Líbano], *El mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca* (ed. de J. Lara Garrido).
48. Emilio Ridruejo y otros autores [R. Cano Aguilar, R. Eberenz, M. Ariza, J. M. Trabado Cabado, J. Montero Reguera y F. Romo Feito], *El mundo como escritura. Estudios sobre Cervantes y su época* (ed. de I. Carrasco Cantos).
49. M.ª Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*.
50. Federico II, Rey de Prusia, *Discurso sobre la literatura alemana* (ed. de R. Rohland de Langbehn).
51. Francisco García Jurado y otros autores [J. Espino Martín, P. Hualde Pascual, D. Castro de Castro, Ó Martínez García, M. González González, R. González Delgado, M.ª J. Muñoz Jiménez, M.ª Barrios Castro, E. Fernández Fernández, C. Martín Puente, Á. Ruiz Pérez y M. E. Assis de Rojo], *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario* (comp. de F. García Jurado).

52. Inés Carrasco Cantos y Pilar Carrasco Cantos, *Estudio lingüístico de las ordenanzas de Sevilla de 1492* (ed. paleográfica de S. Peláez Santamaría).
53. M.ª Dolores Abascal, *Retórica Clásica y Oralidad*.
54. Rafael Malpartida Tirado, *Varia lección de plática áurea. Un estudio sobre el diálogo renacentista español*.
55. Idoia Arbillaga, *Estética y teoría del libro de viaje. El 'Viaje a Italia' en España*.
56. Sara Robles Ávila y otros autores [A. Méndiz Noguero, C. Molina, S. Martínez Rodrigo, L. Pons Griera, L. Gómez Torrego, P. López Mora, E. Costa, R. Sayós, M.ª V. Romero Gualda], *Aspectos y perspectivas del lenguaje publicitario* (ed. de S. Robles Ávila).
57. Francisca Medina Morales, *El léxico de la novela picaresca*.
58. Paola Laskaris, *El Romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos xv-xvii)*.
59. Emilio Orozco, *La literatura en Andalucía (de Nebrija a Ganivet)*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido.
60. Gemma Gorga, *Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición*.
61. Pedro Aullón de Haro, M.ª Dolores Abascal y otros autores [F. Gómez Redondo, J. A. Córdón, A. Domínguez Rey, P. Vieiro Iglesias, I. Gómez Veiga, A. Chicharro, M.ª V. Sotomayor y A. Falero], *Teoría de la lectura* (ed. de P. Aullón de Haro y M.ª D. Abascal).
62. Pilar López Mora, *Las ordenanzas del Concejo de Córdoba. Edición y vocabulario*.
63. Carmen Lara Rallo, *Las voces y los ecos. Perspectivas sobre la intertextualidad*.
64. Jesús Ponce Cárdenas, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*.
65. Álvaro Alonso, J. Ignacio Díez Fernández y otros autores [J. Á. Aldana, Á. Pérez Ovejero, A. Prieto, M.ª D. Peláez Benítez, B. Hernán-Gómez Prieto, L. Giannelli, M. Rosso, J. I. Díez Fernández, Á. Alonso, G. Garrote Bernal, I. Colón Calderón, J. Lara Garrido, C. Perugini, V. Infantes, A. Rallo Gruss, J. Matas Caballero, A. D'Agostino, M. Pannarale, A. Cassol, G. Vega García-Luengos, A. Peláez Benítez, G. Caravaggi, M. Ortiz Canseco, P. Jauralde Pou, M. Cattaneo, J. Teruel, G. Bellini, J. M. Trabado Cabado, F. Florit Durán y M. Scaramuzza Vidoni], «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda* (ed. de Á. Alonso y J. I. Díez Fernández).
66. Soledad Pérez-Abadín Barro, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*.
67. Maria Cristina Cabani, *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico* (trad. de M.ª R. Coli).
68. *Dos cancioneros hispano-italianos. Patetta 840 y Chigi L. vi. 200* (ed. de J. J. Labrador Herraiz y R. A. DiFranco).

69. Agustín de la Granja, *Índice onomástico del «Ensayo de una Biblioteca Española» de Bartolomé J. Gallardo*.
70. *Epistolae Obscurorum Virorum. Cartas de desconocidos* (edición y traducción de Jesús Moya).
71. Cesare Segre y otros autores [C. Segre, P. Cherchi, G. Caravaggi, J. Lara Garrido, A. Ruffinatto, G. Mazzocchi, M.<sup>a</sup> de las N. Muñiz Muñiz, J. M.<sup>a</sup> Micó], *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: Traducción y recepción* (coord. de P. Tanganelli).
72. Hipólito Esteban Soler, *La poética del creador. Con textos inéditos de Ignacio Aldecoa*.
73. Giovanni Caravaggi y otros autores [J. I. Díez Fernández, J. Ponce Cárdenas, Á. Alonso, J. Matas Caballero, J. Jiménez Ruiz, A. Valladares, G. Garrote Bernal y B. Molina Huete], *La epístola poética del Renacimiento español* (coord. de J. Lara Garrido).
74. George Haley y otros autores [J. Lara Garrido, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal López], *El canon poético de Vicente Espinel. Sátiras, romances, lírica cantada, composiciones neolatinas* (coord. de J. Lara Garrido).
75. Mariano de la Campa Gutiérrez, *La Estoria de España de Alfonso X. Estudio y edición de la Versión crítica desde Fruela II hasta la muerte de Fernando II*.
76. Salvador López Quero y José Ángel Quintana Ramos, *El léxico médico del Cancionero de Baena*.
77. A. L. Martín, J. I. Díez Fernández y otros autores [J. J. Labrador Herráiz, R. A. DiFranco, J. I. Díez Fernández, A. L. Martín, S. Hutchinson, M.<sup>a</sup> C. Quintero, A. Cortijo Ocaña, F. de Santis, V. Cristóbal López y J. L. Arcaz Pozo, J. R. Fernández Cano, B. Molina Huete], *La poesía erótica de fray Melchor de la Serna (Un clásico para un nuevo canon)*, coord. de A. L. Martín y J. I. Díez Fernández (prólogo de J. Lara Garrido).
78. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores, [F. García Jurado, E. Fernández Fernández, J. Espino Martín, M.<sup>a</sup> J. Barrios Castro, Ó. Martínez García, R. González Delgado, M. González González, S. Blanco López, D. Castro de Castro, C. Martín Puente, J. Pòrtulas, Á. Ruiz Pérez, A. Ortega Garrido, R. Torné Teixidó, M.<sup>a</sup> T. Amado Rodríguez, Í. Ruiz Arzálluz], *La Historia de la Literatura Grecolatina durante la Edad de Plata de la cultura española (1868-1936)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
79. David González Ramírez, *Del taller de imprenta al texto crítico. Recepción y edición de la «Guía y avisos de forasteros» de Liñán y Verdugo*.
80. Francisco Delicado, *La Lozana andaluza* (ed. de J. Sepúlveda, revisada y ampliada por C. Perugini).
81. María D. Martos Pérez, *El «caracol torcido». Manierismo y armonía imitativa en Agustín de Tejada Páez*.
82. Antonio de Torquemada, *Coloquios satíricos* (ed., intr. y notas de R. Malpartida Tirado).

83. George Haley, *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, pról. de G. Garrote Bernal.
84. S. Robles Ávila, J. Sánchez Lobato y otros autores [B. Aguirre Beltrán, J. Sánchez Lobato, I. Santos Gargallo, M.<sup>a</sup> V. Romero Gualda, Á. Cervera Rodríguez, S. Robles Ávila, F. Vilches Vivanco y R. Pinilla Gómez], *Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos* (coord. de S. Robles Ávila y J. Sánchez Lobato).
85. D. González Ramírez y otros autores [M. Valbuena Medina, J. Barceló Jiménez, G. Sobejano, C. Agulló Vives, P. Morote Magán, C. Arcas Ruano, A. Prieto, M.<sup>a</sup> del P. Palomo, J. Montero Padilla, C. Castillo Martínez, L. Romero Tobar, D. González Ramírez, J. Lara Garrido, T. Domínguez García, A. Pego Puigbó, F. J. Díez de Revenga y A. Martín Ezpeleta], *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo. El magisterio de Ángel Valbuena Prat* (ed. y coord. de D. González Ramírez).
86. J. Martínez del Castillo y otros autores [G. Salvador, J. Martínez del Castillo, W. Dietrich, B. García-Hernández, M. Martínez Hernández, A. F. Seguí, R. Fornieles Sánchez, J. C. Huisa Téllez, C. Martín Ávila, R. González Pérez, L. Unceta Gómez, R. López Gregoris, O. C. Cockburn, J. J. García Sánchez, J. Sánchez-Saus Laserna, A. Salvador Rosa, M.<sup>a</sup> A. Penas Ibáñez, R. Van Deyck, K. Ezawa, H. Weydt, E. Ramón Trives, A. Domínguez Rey, M. Rivas González, J. Kabatek, J. Martínez del Castillo, M. Casado Velarde, Ó. Loureda, H. Castellón Alcalá, E. Tămâianu-Morina, E. Blasco Ferrer, J. J. de Bustos Tovar, A. Narbona Jiménez, M.<sup>a</sup> do C. Henríquez Salido, A. López Serena, J. Albrecht, M. Duro Moreno y J. Wiesse Rebaglatti], *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*, 2 vols. (coord. de J. Martínez del Castillo).
87. Vicente García de la Huerta, *Theatro Hespáñol. Prólogo del colector* (ed., intr. y notas de J. Cañas Murillo).
88. José Mondéjar, *Juan de Ovando Santarén (1624-1706). Documentos para la biografía de un poeta gongorino* (ed. de P. Carrasco).
89. J. Martínez del Castillo, *Psicología, lenguaje y libertad*.
90. F. García Jurado, R. González Delgado, M. González González y otros autores [F. García Jurado, R. González Delgado, F. González Alcázar, J. Espino Martín, Ó. Martínez García, D. Castro de Castro, S. Blanco López, J. I. García Armendáriz, A. Barnés Vázquez, M. González González, B. Marizzi, M.<sup>a</sup> del R. Hernando Sobrino, P. Hualde Pascual, A. González-Rivas Fernández, C. Martín Puente, M.<sup>a</sup> J. Barrios Castro, M. Romero Recio, X. A. López Silva, J. L. Teodoro Peris y P. Asencio Sánchez], *La historia de la Literatura Grecolatina en España: de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, ed. de F. García Jurado, R. González Delgado y M. González González.
91. Luis José Velázquez de Velasco, *Orígenes de la poesía castellana* (ed., intr., notas e índice onomástico de J. A. Rodríguez Ayllón).

92. J. Lara Garrido, R. Díaz Rosales y otros autores, *El canto de Calíope. Recepción y canon de la épica culta española* (ed. de J. Lara Garrido y R. Díaz Rosales), en prensa.
93. Soledad Pérez-Abadín Barro, *Los espacios poéticos de la tradición. Géneros y modelos en el Siglo de Oro*.
94. J. Martínez del Castillo, *Modes of Thinking, Language and Linguistics*.
95. I. Colón Calderón, D. González Ramírez y otros autores [I. Colón Calderón, A. Rodríguez Ramos, P. Couceiro, N. Delgado-García, E. López del Barrio, D. González Ramírez, M. Federici, J. R. Muñoz Sánchez, L. Coppola e I. Resta], *Estelas del «Decamerón» en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro* (coord. de I. Colón Calderón y D. González Ramírez).
96. N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez, F. Jiménez Berrio y otros autores [R. Lofft Basse, V. Beltrán-Palanques, N. Celayeta Gil, N. Ugalde Ustároz, M. Iraceburu Jiménez, M.<sup>a</sup> Heredia Mantis, L. Morgado Nadal y E. Moruno López], *Enseñanza y adquisición de lenguas en el contexto educativo español* (coord. de N. Celayeta Gil, A. de Lucas Vicente, M. Iraceburu Jiménez y F. Jiménez Berrio).
97. C. Torres Begines, *España vista desde el aire. La influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*.
98. A. Martín Ezpeleta, *Max Aub historiador de la narrativa contemporánea. Edición de «La prosa española del siglo XIX» y del «Discurso de la novela española contemporánea»*.
99. *La Ulixea de Homero traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (ed., intr. y notas de J. R. Muñoz Sánchez).
100. En preparación.
101. AA.VV., *Mitos de la sabiduría femenina entre tradición y subversión. Su recepción en las letras hispánicas* (coord. Carole Viñals).
102. Giovanni Caravaggi, *Texto poético y variantes de autor. La reescritura de Antonio Machado*.
103. AA.VV., *Quan sabias e quam maestras. Disquisiciones de lengua española* (ed. de Diana Esteba Ramos, Manuel Galeote, Livia C. García Aguiar, Pilar López Mora y Sara Robles Ávila).





El volumen XLIV, 2023, de *Analecta Malacitana*  
se acabó de componer por Jacaranda Servicios Editoriales  
el día 20 de diciembre de 2023,  
festividad de santo Domingo de Silos.

LAVS ✠ DEO



# ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## PRESENTACIÓN Y SELECCIÓN DE ORIGINALES

La aceptación de originales recibidos para su publicación en *Analecta Malacitana* estará supeditada al ajuste a las *Normas de edición* ([revistas.uma.es](http://revistas.uma.es)) y a la revisión por pares encomendada a dos expertos externos a la Revista.

## CORRESPONDENCIA

*ANALECTA MALACITANA*

Facultad de Filosofía y Letras–Universidad de Málaga  
Campus de Teatinos, s/n E-29071 Málaga ESPAÑA

*Originales para la edición de Anejos.  
Copyright, permisos, reimpressiones, con-  
tratos de edición y reproducciones en  
papel*

JOSÉ LARA GARRIDO  
Depto. Filología Española  
[anmal@uma.es](mailto:anmal@uma.es) // [jlara@uma.es](mailto:jlara@uma.es)

*Originales de artículos y notas*

BELÉN MOLINA HUETE  
Depto. Filología Española  
[mbmolina@uma.es](mailto:mbmolina@uma.es)

CRISTÓBAL MACÍAS VILLALOBOS  
Depto. Filología Latina  
[cmacias@uma.es](mailto:cmacias@uma.es)

GASPAR GARROTE BERNAL  
Depto. Filología Española  
[ggb@uma.es](mailto:ggb@uma.es)

*Recensiones y solicitud de Intercambio*

BLANCA TORRES BITTER  
Depto. Filología Española  
[btorres@uma.es](mailto:btorres@uma.es)

*Envíos de Intercambio consolidado*

JAVIER MUÑOZ ARREBOLA  
Biblioteca del Área de Humanidades  
[javier@uma.es](mailto:javier@uma.es)

---

ISSN: 0211-934-X DL: MA-512-1978

SERVICIO DE PUBLICACIONES Y DIVULGACIÓN CIENTÍFICA UMA EDITORIAL

**umaeditorial** 

---

Servicio de Publicaciones y Divulgación Científica  
Universidad de Málaga